В. В. Набоков. Стихи, переписка, заметки, интервью

В. СИРИН

Стихотворения 1918 г.

Вступительная заметка, подготовка текстов и комментарии И. М. Богоявленской

Многие из написанных в России юношеских стихотворений Набокова не вошли в основные сборники, в том числе в ранние берлинские — «Гроздь» (1922) и «Горний путь» (1923; здесь наиболее полно представлено крымское творчество). По свидетельству жены писателя, Набоков очень тщательно отбирал стихи для своего наиболее полного сборника, увидевшего свет уже после смерти автора (*Набоков В.* Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979). Были исключены ранние произведения, имеющие формальные недостатки или похожие на другие. Так была определена судьба стихотворений «Вечер тих. Я жду ответа...» и «Бахчисарайский фонтан (памяти Пушкина)», напечатанных в газете «Ялтинский голос» в 1918 г.

* * *

Вечер тих. Я жду ответа.
Светит око Магомета.
Светит вышка минарета
На оранжевой черте.
Безрассудно жду ответа,
К огневой стремясь мечте.
Муэдзина песнь допета.
Розы дымки, розы света
Увядают в высоте.
Я взываю. Нет ответа...

2.08.18 г.

БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН (ПАМЯТИ ПУШКИНА)

Он здесь однажды был. Вода едва журчит.
На камне свет лежит сверкающим квадратом.
Шныряют ласточки под сводом полосатым.
Я чую прошлое; но сердца не пленит
Фонтана вечный плач; ни страшные виденья,
Ни тени томных жен, скользящих меж цветов,
Ни роскошь темная тех сказочных веков, —
Мне ныне чудятся и будят вдохновенье.
О нет! Иных времен я слышу тайный зов.
Я вижу здесь его в косой полоске света, —
Густые волосы и резкие черты
И на руке кольцо, не спасшее поэта.
И на челе его — тень творческой мечты.
В святом предчувствии своих грядущих песен
Он — тихий — здесь стоял, и, — как теперь, — тогда
Носились ласточки, и зеленела плесень
На камнях вековых, и капала вода.

18.08.18 г., Бахчисарайский дворец

КОММЕНТАРИИ

«Вечер тих. Я жду ответа...»

Печатается по тексту, опубликованному за подписью «В. Сирин» в газ. «Ялтинский голос» (1918. № 130/351. 13 сентября). Републикация: Крымские известия. 1992. № 7 (16). 11 января. С. 2.

Бахчисарайский фонтан (памяти Пушкина)

Печатается по тексту, опубликованному за подписью «В. Сирин» в газ. «Ялтинский голос» (1918. № 108/329. 15 сентября). Републикация: Крымские известия. 1992. № 7 (16). 11 января. С. 2.

Пушкин посетил Бахчисарай, где осмотрел ханский дворец (Хан-Сарай) и расположенный там фонтан «Сельсибийль» («Райский источник») 7—8 сентября 1820 г. Стихотворение Набокова ориентировано на поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1823) и отчасти — на стихотворение «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824). Начальная фраза набоковского стихотворения, возможно, является реминисценцией первой строки стихотворения Пушкина «Он между нами жил...» (1834). В эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (1837) — автореминисценция Набокова: «...я вижу его <... в серебристый крымский полдень перед скромным маленьким фонтаном, струящимся во дворе старинного татарского дворца, и ласточки летают под сводами» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 544).

...кольцо, не спасшее поэта... — П. И. Бартенев со слов П. В. и В. А. Нащокиных сообщает, что в 1836 г. П. В. Нащокин подарил Пушкину «кольцо с бирюзой от насильственной смерти. <... Но этот талисман не спас поэта: по свидетельству Данзаса, он не имел его во время дуэли» (*Нащокины П. В. и В. А.* Рассказы о Пушкине, записанные П. И. Бартеневым // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 191).

Письмо С. Розову*

Вступительная заметка, публикация и комментарии
Ю. Левинга

ПАЛЕСТИНСКОЕ ПИСЬМО В. НАБОКОВА

<Муж> стал более осторожен. Сейчас он ни за что не написал бы подобное письмо[1].
Вера Набокова

Переписка Владимира Набокова с Самуилом Розовым (1900—1975), продолжавшаяся почти четыре десятилетия, была найдена в 1997 г. в семье сына последнего в г. Хайфе. Друг детства, бывший одноклассник Набокова по училищу им. князя Тенишева в Петербурге, С. Розов уехал в Палестину в 1924 г. К счастью, наследникам Самуила, по-русски уже не читающим, имя Набокова было знакомо: перешедшие по наследству издания «Ады» и «Лолиты» до сих пор хранятся в семейной библиотеке, присланные великим писателем XX века. Чудом сохранилась и тонкая папка с перепиской друзей[2]. Письма Муле (как любил называть Набоков друга) разрушают миф о холодном и неприступном Сирине — миф, сформулированный

---

* © Vladimir Nabokov's Letter to S. Rosoff by permission of the Estate of Vladimir Nabokov. All rights reserved.

Орфография письма приведена в соответствие с современными правилами. — *Ю. Л.*

[1] Комментарий Веры Набоковой после прочтения ею копии письма 1937 года, присланной в 1971 г. Розовым для А. Филда (*Field A.* Nabokov: His Life in Part. New York, 1977. P. 127).

[2] Всего найдено 12 оригинальных писем В. Набокова с 1937 по 1976 гг. и три черновика ответных писем к нему С. Розова 1960—1970 гг.

отчасти эмигрантской критикой, отчасти под влиянием литературного образа самого писателя.

«Пламенный сионист», по определению Набокова, Муля Розов происходил из семьи бизнесмена Израиля Аншеловича Розова, соратника В. Жаботинского[3]. Тетка Самуила, Фира Розова, была некоторое время невестой легендарного Й. Трумпельдора[4]; сестра Самуила, Герцлия Розова, служила личным секретарем В. Жаботинского в годы его эмиграции.

Поскольку весь русский архив С. Розова пропал, остается лишь гадать, что именно содержалось в исчезнувших бумагах петербуржца, который был дружен с поэтами и писателями, например, Довидом Кнутом, гостившим у него в 1950-е гг., Артуром Кёстлером, с которым он активно переписывался. Розов-младший вспоминал, как после смерти отца в 1975 г. он выбросил огромный мешок с бумагами, не предполагая, по его словам, что когда-нибудь рухнет коммунизм и исследователям понадобятся эти документы эпохи[5].

Общение с Розовым до конца жизни оставалось для Набокова как бы дверцей в тот самый потерянный рай детства, который он сконструировал в своем творчестве. Повествовательная ткань письма 1937 г. не укладывается в рамки одного эпистолярного жанра, контаминируя мемуары и художественную прозу, и напоминает (а несколько раз буквально дублирует) описания детства в романе «Дар», а также пассажи из автобиографии «Другие берега». Характерный пример из письма к Розову: «Весной учителя, помню, пропускали уроки, оставляя как бы квадраты голубого неба с футбольным мячом, падающим из голубизны». Соответственно в «Даре»: «...в последних числах марта<... В классе было отворено большое окно<... учителя пропускали уроки, оставляя вместо них как бы квадраты голубого неба, с футбольным мячом, падавшим из голубизны»[6].

---

[3] См. также: *Zavyalov-Leving Y.* Samuil Izrailevich: Pnin's Character, Nabokov's Friend // The Nabokovian. 1997. № 39.

[4] Брак по какой-то причине не состоялся, но, согласно семейной легенде, в память об этом остался ремень, якобы подаренный женихом. Подробнее об истории несостоявшегося брака в биографии Й. Трумпельдора: *Ласков Ш.* Трумпельдор: история жизни (иврит). Иерусалим, 1995.

[5] Интервью с Арье Розовым (р. 1925, Тель-Авив). 1.03.1998.

[6] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 96. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Первая глава «Дара» была начата в августе 1936 г., а в апреле 1937-го, несмотря на еще не оконченные остальные, опубликована в журнале «Современные записки». Вторая глава, часть об азиатском путешествии Годунова-Чердынцева-старшего, была начата еще в июне 1935-го, тогда как работа над третьей продолжена лишь в середине октября 1937 г.[7] Именно в этот период, во время работы над «Даром», в Каннах пишется письмо к Розову.

Без текстологического анализа набросков из закрытого для доступа архива Набокова сейчас затруднительно с точностью утверждать, что было написано раньше: письмо другу или перекликающиеся с ним места в романе. Однако важный вывод можно сделать уже сейчас: автор настолько полно отождествляет себя с героем, что отдает ему фрагменты своей биографии, перенося воспоминания из школьного детства в прозу почти без изменений. Отметим тонкую стилистическую фактуру письма Розову в целом, насыщенного автоцитатами и небывало щедрого на откровения. Достаточно открыть опубликованные тома переписки Набокова, чтобы убедиться в контрасте с посланиями другим корреспондентам, количество которых с годами фантастически росло[8].

В нынешней публикации впервые воспроизводится целиком[9] письмо Владимира Набокова по оригиналу, посланному им в Палестину 4 сентября 1937 г. из Европы. Рукопись из шести страниц, покрытых бисерным почерком, возможно, самое объем-

---

[7] *Boyd B.* Chronology of Nabokov's Life and works // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. XXXIX.

[8] До сих пор письма В. Набокова были опубликованы в трех главных трудах. Один на русском языке: Переписка с сестрой (Ann Arbor, 1985) и два на английском: Selected Letters 1940—1977 (San iego, 1989); The Nabokov—Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1941—1971 (New York, 1979).

[9] В начале 1971 г. Розов, выполняя просьбу Набокова снабдить его первого биографа информацией о совместных тенишевских годах, прислал копию письма 1937 г. в Монтрё. Набоков, с восхищением перечитавший послание, обнаружил, что некоторые детали уже успели забыться (*Nabokov V.* Selected Letters 1940—1977. P. 478). В переводе на английский Д. Набокова в том «Selected Letters» включены три письма В. Набокова С. Розову, написанные в 1970-е гг.). Копией письма, дающего обильный материал для реконструкции школьных лет писателя, пользовались во время работы над своими книгами оба набоковских биографа, А. Филд (P. 112, 123, 125, 126, 137) и Б. Бойд (P. 87—89, 101—102, 129).

ное и в художественном плане наиболее ценное из писем Набокова европейского периода (исключим послания к родным). Палестинское письмо Самуила Розова, датированное 1936-м, ставшее своеобразным детонатором и вызвавшее бурю эмоций у Набокова, обнаружено недавно Максимом Д. Шраером в Библиотеке Конгресса (Вашингтон), и готовится нами к печати[10].

Публикация построена таким образом, что «центр тяжести» переносится в основном на корпус комментариев, содержащих необходимые отсылки, указания на набоковские реминисценции, библиографию, архивную информацию.

Благодарю наследников корреспондентов, Дмитрия Набокова и Арье Розова (ныне покойного), давших в свое время любезное разрешение на публикацию письма. Настоящий расширенный вариант ранней статьи «Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова. К столетию со дня рождения Вл. Набокова» (Новый журнал. 1999. № 214. С. 116—133) стал возможен после архивных изысканий в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга в апреле-мае 1999 г. Автор благодарен сотрудникам архива за предоставленные ему для работы исключительные условия, а также Набоковскому Фонду и В. П. Старку за приглашение принять участие в Пушкинско-Набоковской конференции (Пушкинский Дом, РАН). Печатается с согласия редакции «Нового журнала». Подробнее о дальнейшей переписке Набокова и Розова см. нашу публикацию: Набоков, который рядом (Письма к С. И. Розову: 1945—1976) // Иерусалимский журнал. 1999. № 2. С. 142—160.

[10] Владимир Набоков передал часть личного архива в Библиотеку Конгресса в 1958 г. Среди прочих бумаг туда попало также письмо от Розова. Говоря в предисловии об участи некоторых дорогих для его отца экземпляров, Дмитрий Набоков имеет в виду, скорее всего, именно это: «Исключительное письмо из Израиля, дошедшее, но безнадежно затерянное много лет назад, было среди тех [пропаж], что доставляли Набокову особенную досаду» (Selected Letters 1940—1977. P. XVI). Розов обычно не оставлял копий своих писем; не было оно представлено ни для биографии, готовившейся Филдом еще при жизни писателя, ни для поздней биографии Бойда.

Hôtel des Alpes[1],
Cannes A. M.
4 IX 37

Дорогой друг,

не могу тебе сказать (нет, положим, — могу), как разогрело меня твое милое, прелестное письмо. Только почему ты пишешь на *вы*? Ты из немногих людей, с которыми я хотел бы остаться на *ты* навсегда. Я иначе не могу к тебе обращаться.

Несколько раз за все эти годы я слышал о тебе (знал уже в общих чертах где ты, что ты, как ты). А последний раз мы с тобой виделись в Лондоне[2] (по улицам которого ты в первый день по приезду повез на велосипеде свою маленькую сестру, посадив ее на руль![3]), где играли как-то на бильярде с Пинесом и где ты мне оказал очень большую услугу, одолжив свой школьный диплом: я показал его в Кембридже, соврал, что у меня точно такой же (мне даже кажется, что его просто приняли за мой собственный), это освободило меня от вступительного экзамена[4]. И тогда-то я тебе читал какие-то свои стихи в ультрарусском духе, ты их охаял.

Когда мы с тобой уже были постарше, в старших семестрах (в первые [*начальные* — зачеркнуто] годы школы, казавшиеся нам столь невероятно двузначными!), ты и я очень любили посещать зал маленьких (которые как-то по-птичьи, все вместе, пищали, метались, хватали иногда за рукав, пестренький пронзительный гомон[5], в котором проплывала голова в седом пуху — как его звали, этого воспитателя маленьких, этого тоже маленького старика? — [*видишь, и я тоже имена забыл* — зачеркнуто и сверху написано: *Николай Платоныч!*]) и с каким-то странным удивленьем (восхитительно-грустный оттенок которого я потом часто в жизни испытывал, — прости скобки, но мне нужно очень много вместить) ты говорил: «Неужели и мы были так недавно такими?»

Я людей делю на помнящих и не помнящих, первые всегда лучше вторых. Ты принадлежишь к первым, — к первым из первых. Как эти доски, которые ты вспомнил, хлопали под ногами![6] В «физическом» классе стоял скелет — как это ни странно, — девичий[7]. Первые опыты в «лаборатории» — произрастание горошинки, виноградный сахар, синева крахмала, чудо лакмусовой бумажки. И дальше вглубь: «лепка», пыльные образцы, пластилиновая ящерица; и «ручной труд»[8] — запах клея и краски, аппетитное чувство хорошо берущего рубанка, шуршанье наждачной бумаги о дерево, маленькие геликоптеры[9], которые почему-то назывались «мухи», взлетающие к потолку, — я до сих пор чувствую между ладоней поворот стерженька — и потом — жик!

Ты был вениамином училища[10]. Ты ходил в котиковой шапке с ушами. Когда натыкался на какую-нибудь трудность в задаче, быстро как-то хватался за уголки рта. Щербинка восьмеркой на носу, сбоку. Прекрасные, умные глаза. Желтоватый, коротко остриженный, — а потом ежом, под Керенского[11] (который теперь трогательно радуется, когда я рассказываю о таких вещах или напоминаю ему стихи Каннегиссера: свобода, свобода, свобода[12], Керенский на белом коне...) Я немного завидовал тому, как тебя все любили — и тому, как ты нес это так легко, как бы не замечая. Я помню твою мать (имя Сарра, отчество не помню[13]), такую же маленькую, как ты.

Попов! Пушка нашего детства, единственный человек, которого я в жизни боялся. У отца его было извозное дело[14], и мальчиком (т. е. он никогда не был мальчиком, а всегда чудовищем) Попов для развлечения <здесь и далее подчеркнуто Набоковым. — *Ю. Л.* катался на ломовой телеге по Большому проспекту. Помнишь, как он ходил, руки до колен, громадные ступни в сандалиях едва отделяются от пола, на низком лбу одна-единственная морщина: непонимания полного и безнадежного, непонимания собственного существования. Весь в черном, черная косоворотка[15], и тяжелый запах, сопровождающий его всюду, как рок. Даже в зрелом возрасте я иногда вижу в кошмаре, как Попов наваливает на меня[16]. Он бежал на войну — и вдруг появился в гусарском ментике[17], раненный в зад. Думаю, что он теперь давно сложил где-нибудь глупую и буйную голову.

Кое-кого я впоследствии встречал снова, кое о ком слышал. От Шустова лет семь тому назад получил потрясающую записку из каких-то северных дебрей — он там воевал в дни Юденича[18]. Стоянович убит где-то на юге. Однажды, кажется, в 25 году, ввалился ко мне Шмурло[19], прибыв из Сибири, — хам хамом, с какой-то бодрой черносотенной искоркой в глазах — и абсолютно ничего не помнящий из школьной жизни, даже своих тогдашних стихов:

Ты шла походкой герцогини,
в своих руках букет неся,
лиловый, красный, желтый, синий,
благоухающая вся!!!

В Берлине он жил у приятеля-гинеколога, спал на какой-то гинекологической мебели и весь день пил водку, которую сам делал. Затем он преуспел в Африке, на Côte d'Ivoire — и вдруг снова появился — сперва позвонил по телефону, но я был уже не так глуп и, сославшись на грипп, избежал его[20].

А как-то раз в 28 году вдруг звонок, и входит что-то очень знакомое — в первую минуту, в полутьме, мне даже показалось, что вообще никакой перемены нет: Неллис[21]. Мы любили его стравливать с бедным Шустовым[22] — деликатное заикание первого против взрывающегося заикания второго[23]. Стали с ним вспоминать. Главное и, кажется, единственное, что он помнил, это то, что «мы с тобой были в классе единственные с автомобилями»[24]. Причем он это так сказал, как будто это крепко и навсегда нас связывало! На прощание заметил несколько wistfully[25], что встреча встречей, а вот кто-то из бывших товарищей, с которыми он тоже так встретился впоследствии, никогда ему даже и не позвонил потом. «Автомобиль» меня так испугал, что я полностью оправдал его опасение.

Кянджунцева[26] я часто видел в Париже. Ты прав насчет карт, но вместе с тем в нем смешно-привлекательно то, что он ничуть, даже физически (так, немножко лицо [синее?]) не изменился. Я редко наблюдал такую инфантильность[27]. Запросов никаких. Ничего не читает и не знает. У него кинематограф в Париже[28], я там раза два был с ним: с волнением следя за действием, он переживал фильму, как дитя, делая догадки насчет того, как дальше поступит герой, недоумевая по поводу нерасторопности одного, доверчивости другого — и даже выкрикивая какие-то предостережения. Там же в Париже я видел и Лилиенштерна, больше чем когда-либо похожего на добренькую лягушку[29]. У него была тяжелая романтическая история: его невеста предпочла ему другого — и он об этом трогательно и длинно рассказывает. Первоклассный шахматист. Он устроил «банкет» тенишевцев, чтобы меня «чествовать». Было человек двенадцать[30] — большинство я помнил смутно. Был довольно противный, с глазами навыкат и челюстью вперед, кудреватый Рабинович[31] и тот младший Гуревич[32], на которого раз зря наскочил Сидоров в качестве директора (из-за чего мы его и сместили, — писали манифест на квартире у Бекетова[33]). Была также и приблудшая «тенишевка», плод более поздних времен. Лилиенштерн сказал трогательную и милейшую речь, причем Саба и его сестра тряслись от рыданий!

Встречал я и другого Рабиновича, из старших классов, толстого химика и поэта (писал в классическом духе «звучные» стихи под псевдонимом Раич[34]), однажды съездившего (в 28 году) в Петербург и там встретившего на Моховой[35] старичка Педенко[36], который будто бы обнял его. Ну, еще — Савелий Гринберг[37] (гораздо старше нас), очаровательнейший человек, с которым я очень дружен. Недавно ездил с ним в Кембридж, чтобы взглянуть на старые милые места, где мы с ним вместе

учились[38]. Но этих опытов делать не следует. Я этим убил наповал свои кембриджские воспоминания[39].

Помнишь, нас с тобой забавляло, как менялись некоторые по мере нарастания семестров — как Холмогоров[40], бывший в обществе паяцем и гримасником, обратился в тихоню, а как Окс[41], наоборот, бывший сначала незаметным, вдруг стал главным развлекателем и остроумцем. У него была хорошенькая сестра Тамара, увлекавшаяся [нрзб.]. Окс первый открыл мне существование «домов, где красивые женщины отдаются всякому, кто пожелает»[42] — я даже помню, где он говорил это, — я поехал с ним на извозчике как раз мимо Зингера (такой стеклянный глобус в небе[43]). По этому же поводу я помню, какое впечатление на тебя произвел рассказ Чехова «Без заглавия» [первоначально написано *названия*, зачеркнуто и исправлено на *заглавия*] и как ты все повторял фразу оттуда «эта полуголая, соблазнительная гадина» — и как мы завидовали беглецам![44] А разве лицо Митюшина[45] с прищуренными глазками и в голубой рубашке не запомнилось тебе — и приземистый Шустов, с которым он сидел рядом на задней скамейке, и толстый, мирный Меерович (на уроках Закона Божьего просивший неизменно разрешения у батюшки остаться в классе, так как был неохоч до шума)[46], и Харузин[47], телосложением похожий на рыбу (это ты как-то отметил), и здоровяк Херкус[48], и Гордон[49] (наклонно вперед выбрасывавший руку и подпиравший ее другой и как-то хищно-весело оглядывающийся на тех, которые не знали, и остававшийся в таком положении, пока не вызывали его) и еще, и еще... и даже потом загадочный Гроссман, которого мы не застали (или ты застал, а я нет), когда поступили, но который долго оставался (как некая «мертвая душа») в классном списке. И те, которые, как в мох, проваливались в предшествующий класс и очень скоро перенимали его окраску, и те, военного времени, случайные как бы пришельцы, и тот мудрый и лохматый (запамятовал фамилию[50]), поступивший в самом, самом конце: в революцию, на Марсовом поле, он забрался на платформу (из ящиков), чтобы произнести пламенную речь (был кадет), и после первого же слова был с платформы сбрит...

А учителя! С невероятной тщательностью, специально для него намоченной губкой, синеглазый, с ассирийской бородой[51] Фихтенгольц[52] вытирал доску и потом по этой блестящей черноте божественно округло выводил белейшие цифры[53]. Кавун, у которого опыты не удавались — и который жулил, чтобы удавались, а потом вдруг в день взятия Перемышля[54] сел за пианино и высоко сыграл гимн[55]. Гиппиус[56] в двух жилетках[57], выплевывающий ямбы: яд-каплет-сквозь-его-кору...[58] Пышный

Вроблевский[59] (специалист по тополям и кипарисам — но довольно бесталанный), садившийся рядом, чтобы помочь с орнаментом, — я как сейчас вижу бараньи крайние завитки этого орнамента и сильную тушевку. Учительницы гимнастики (которых терроризовал Попов, — особенно весной, когда это происходило во дворе) и потом заменивший их ловкий, ладный господин с перстнем. И Розенталь[60], не совсем как бы сбросивший скорлупу шестнадцатого семестра. И чудные наши дамы, — Вера Леонидовна[61], казавшаяся красавицей по сравнению с другими учительницами, — и синенькие книжки с бесконечной повестью Мериме «Colomba»[62].

О футболе тенишевского периода я не раз упоминал в своих романах[63]. (Вообще: довольно расточительно по ним рассовал свои школьные воспоминания — от розового мыла и шлепкотяжко-мокрого полотенца в уборной[64] до безмолвной с поднятой рукой фигурой опоздавшего за стеклом двери[65].) Я потом много играл в Англии и в русской команде в Берлине до 1932 года, когда меня замертво унесли с поля[66], — но все-таки наиболее волнующими остаются школьные игры. Ты, бывало, как маленький лев, кидался на Попова (у которого был всего один удар — свечка, слышу, как его страшная ступня бухает вверх по мячу, вижу, как мяч поднимается...)[67] Разнообразный состав голов (от гол, не головы): пасть выходного тоннеля на улицу (с двумя тумбами по бокам) и дверь, или в отдельном дворе, составлявшем нашу крайнюю мечту в детстве[68], — дверь и железная решетка, за которой ступеньки вели вниз под навес (с острым железным углом, о который рвался и лопался резиновый мяч, — но еще долго потом мертвый, мертво-шлепавшийся, был пинаем и мучим[69]). Когда играли в первом месте, то иной удар завершался исчезновением за боковым забором[70], на котором с шарахающим звуком кто-нибудь повисал, пока другой бежал кругом в соседний двор. Горячий шлеп мяча во всю мою голкиперскую ладонь, черные следы от него на лбах... Особый грохот под ногами на железных крышках в некоторых местах двора. Билинский[71], ведущий мяч, ловко орудует тонкими, но невероятно сильными ногами, — прямые руки быстро двигаются, спина совсем круглая — и вот шутует по голу[72]. Весной учителя, помню, пропускали уроки, оставляя как бы квадраты голубого неба с футбольным мячом, падающим из голубизны[73]. Этот настоящий футбольный мяч с красной печенью под шнуровкой кожаного корсета[74] был не чета резиновому (от «Треугольника»)! Весенняя пыль, какая-то раскрытость воздуха, яркость звуков, усталость в ногах, звон в голове. «Мяч в руки» или, как говорили шутники, «руки в мяч».

Метафизически мне часто потом в жизни, да и тебе, конечно, тоже приходилось ждать «пенделя» — а судьба ведь бьет метко, не всегда защитишь. Ты держишься, держусь и я.

Хорошо ты напомнил мне вкус нашего знаменитого пирога, с мясом и капустой. Дикая торговля «горбушками» — в младших семестрах. Любовь Пинеса[75] к соли. Студень киселя и алюминиевая ложка, на стене были какие-то сырые разводы, возбуждавшие у остряков похабную и невероятную догадку о мужской силе Линстера[76]. А помнишь, как-то раз появилась простокваша в баночках и между столами, внимательно и уже безнадежно следя за впечатлениями, прохаживался представитель этой простокваши — и все нарочно плевались — но, я помню, ты уловил его грусть.

Много еще таких страниц я мог бы написать, а между тем это такая ничтожная малость — обивки, пух от страшно трепещущего существа, которое на минуту удерживаю в руках[77]. Я хотел бы еще знать о тебе, ты очень мало написал. Нахожусь от тебя в каких-нибудь трех часах езды, правда аэропланом. Все эти годы глупейшей заботой моей была житейская борьба с нищетой[78] — а так жизнь шла счастливо. Сейчас живем (я женат, у меня сын прелестный, более чем упоительный[79]) в Канн ах[80]. Что дальше будет, совершенно не знаем, во всяком случае никогда не вернусь в Германию. Это мерзкая и страшная страна. Я всегда не выносил немцев, немецкий скотский дух, а при теперешнем их строе (наиболее, кстати, для них подходящем) жизнь и вовсе стала там нестерпимой для меня[81] — и не только потому, что я женат на еврейке[82]. Вот перечел и вижу, что еще много пушка не подобрал. В памяти все еще продолжается трепет, мечтательное раздражение. Жужжащий лиловатый свет в классе в темные зимние утра, когда все как-то смугло, и немножко поташнивает[83]. Литературный журнал с гектографическими стихами[84], странная атмосфера «вечеринок», когда все освещено иначе, — за окнами ночь, и классы кажутся какими-то отрешенными, ушедшими на покой, и все как-то по-другому, гулко и грустно. Рашаль[85], с пафосом читающий Надсона: «и оборвется жизнь как там-та-тата нить!»[86], маленький географ Мальцев[87], вдруг не выдержавший нашего поведения и расплакавшийся: отошел к окну и водил по стеклу пальцем, как обиженный ребенок. Господин, который недолго и неудачно преподавал историю искусства — «уточение колонн». Ах, вот кого я еще как-то встретил — толстого, круглолицего, с новой американской фамилией, ловкий и краткий, прямо из Холливуда, Иоголевича[88]. Забавный, кстати, сон: всех нас в теперешнем виде посадить в класс (если влезем) и задать

задачу из последней страницы задачника (там, где он становился болтливым фантазером, войдя во вкус) или спросить родословную русских князей...[89]

Не прошу прощения за такое длинное письмо — потому что кажется все-таки оно вышло довольно для нас с тобой интересным, что-то удалось сберечь — и за то спасибо. Крепко-крепко жму, милый, твою памятную руку. Хорошо бы встретиться когда-нибудь![90]

Твой В. Набоков

КОММЕНТАРИИ

[1] Hôtel des Alpes в Каннах, на пересечении rue St. Dizier и rue Georges Clemenceau на окраине старого города. Б. Бойд утверждает, что Набоковы сняли недорогую двухкомнатную квартиру на rue Georges Clemenceau, 81, напротив отеля и переехали туда уже в конце июля (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 441. Далее — VNRY). Таким образом, набоковская помета локализует место написания письма не вполне точно.

[2] Семья И. А. Розова не сразу попадает в Палестину. Подобно Набоковым, которые 27 мая 1919 г. из Крыма через Грецию прибыли в Лондон, Розовы в июне того же года оказались в английской столице, куда Израиль Розов, бывший представителем нефтяной компании «Шелл» в России, заблаговременно сумел перевести часть своего солидного состояния. Именно в Лондоне в конце июня 1919 г. пути одноклассников вновь пересеклись. Розов остался учиться в Лондонском университете (который закончил в 1923 г. с дипломом инженера), Набоков переехал в Кембридж.

[3] Младшая сестра Мули — Герцлия Розова (Левина) (1905—1977) действительно, по воспоминаниям родственников, ездила по Лондону в школу на велосипеде.

[4] При поступлении в Кембридж Набоков позаимствовал у школьного товарища его тенишевский диплом.

[5] Ср. параллельное место в романе «Дар»: «где-то <... шалые воробьи, и все вместе, в перебивку, до одури звонко: большая перемена у маленьких» (III, 63).

[6] Из уст Набокова, заметившего в «Весне в Фиальте», что память — это «длинная вечерняя тень истины» (IV, 312) и позже целую книгу озаглавившего «Speak, Memory», подобная похвала особенно ценна. Детали вроде скрипа, хлопанья половиц сам Набоков часто вводил в собственные произведения. См., например, рассказ «Рождество» (1925): «...так весело выстрелила под ногой половица» (I, 320). Набоков реагирует ниже на следующее место из письма Розова 1936 г.: «Помните, какая была холодная оранжерея (с бассейнчиком), по которой бегом (по деревянным досточкам) неслись в зал для "ручного труда", анатомии и физики».

[7] Скелет использовался в качестве наглядного пособия на уроках по анатомии. Перекрестные мотивы кости и плоти, «любовной» связи между скелетом и живым человеком, обыгрываются Набоковым в раннем рассказе «Месть» (1924). Профессор подкладывает в постель своей жене-изменнице скелет горбуна, приобретенный за границей для университетского музея, а та, найдя его под одеялом, умирает от шока. К интерпретации рассказа Геннадием Барабтарло добавим, что тема «скелета» у Набокова, вероятно, происходит именно из тенишевского инцидента. См. русский вариант статьи Г. Барабтарло «Призрак из первого акта» (*Набоков В.* Неизданное в России // Звезда. 1996. № 11. С. 140—145).

[8] Ср. с фрагментом воспоминаний бывшего тенишевца Е. М. Крепса: «В субботу последним уроком был ручной труд — столярное дело. Руководил уроком учитель Е. К. Соломин, сам большой мастер<... Под руководством Егора Константиновича мы начинали с простых легких вещей, а затем делали все более и более сложные — полочку, ларец, и т. д. Нас учили делать все правильно, технично» (*Гаген Т.* «Принимаются дети всех вероисповеданий и сословий» // Учительская газета. 1990. № 3). Напротив, Осип Мандельштам к «ручному труду» относился без восторга: «Мы задыхались среди стружек и опилок, не умея перепилить доску. Пила завертывалась, рубанок кривил, стамеска ударяла по пальцам; ничего не выходило» («Тенишевское училище», 1925).

[9] helicopter (англ.) — вертолет.

[10] Вениамин («сын правой стороны», «счастливый», «удачливый») — в библейском повествовании родоначальник одного из «колен Израилевых», младший из двенадцати сыновей Иакова. Племя Вениамина отличалось особой воинственностью и давало израильскому войску искусных лучников.

[11] А. Ф. Керенский был хорошо знаком с семьей Набоковых. В 1937 г. В. Набоков часто виделся с Керенским во Франции. Последний был в числе немногих друзей писателя, присутствовавших 11 февраля на чтении Набоковым эссе о Пушкине, когда в зале также присутствовал Джеймс Джойс и венгерская футбольная команда. В апреле в Париже Набоков обедал в компании А. Ф. Керенского, М. Алданова, Г. Вернадского и И. Фондаминского. 15 мая 1940 г. Набоков, перед самым отплытием из Европы, позвонил Керенскому, чтобы попрощаться; в это время у него были Бунин и чета Мережковских.

[12] Каннегиссер Леонид Иоакимович (1896—1918) — поэт. 30 августа 1918 г. убил М. С. Урицкого, председателя Петроградской ЧК. Стихотворение Каннегиссера «Смотр» об А. Ф. Керенском, цитируемое Набоковым в письме («О голос — запомнить навеки: / Россия, Свобода, Война»), содержит также строку «Керенский на белом коне».

[13] Сарра Абрамовна Розова.

[14] Личная регистрационная карточка Григория Попова (р. 21 января 1898 г.) в тенишевском архиве и адресная книга «Весь Петроград» не подтверждают эту информацию: отец Попова Николай Александрович был скульптором и потомственным почетным гражданином.

[15] Одноклассник Григорий Попов выведен у Набокова в рассказе «Лебеда» (впервые: Последние новости. 1932. 31 января) под фамилией Щукин: «...Щукин, бритоголовый, *в черной саржевой косоворотке*, начинал в третий

раз с какой-то *безнадежной бодростью*: “Муму”... Произведение Тургенева “Муму”...» (II, 356). Классный наставник был низкого мнения об успехах Попова в 1912—1913 учебный год: «...пробелы в прошлом и недостаточное развитие при небольших способностях не позволили ему пополнить все недочеты. Внешне груб» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248). Кроме Щукина, Попов послужил также прототипом для ряда других набоковских образов: Колдунова в «Лике», Кошмаренко в «Зуде», Кашмарина в «Соглядатае», Петрищева в «Защите Лужина» и неназванного по фамилии одноклассника Падука, «свирепого обезьянообразного молодчика» в романе «Bend Sinister» (*Набоков В.* Bend Sinister: Романы. СПб., 1993. С. 358).

[16] Ср. в «Лебеде»: «На перемене Щукин, *самый сильный, грубый и отсталый в классе*, подошел и, осклабясь, сказал: “Ну-ка, покажи бокс”. “Оставь”, — тихо ответил Путя. Щукин засопел и дал ему под микитки. Путя обиделся и прямым ударом, как учил француз, разбил Щукину нос<...> Оправившись от удивления, Щукин *навалился* на Путю и молча его заломал» (II, 355).

В архивах Тенишевского училища сохранился классный журнал за 1914 г., в котором оставшийся безымянным учитель упоминает всех троих — Розова, Попова и Набокова, давая следующую характеристику последнему: «Ярый футболист, отличный работник, товарищ, уважаемый на обоих флангах (Розов—Попов), всегда скромный, серьезный и выдержанный (хотя он не прочь пошутить), Набоков своей порядочностью производит самое благоприятное впечатление» (TsGIASP, f. 176, op. 1, d.286). Цит. по: *Boyd B.* Nabokov’s Russian Years Revisited // Modern Russian Literature and Culture, Studies and Texis. Berkeley Slavic Specialties. 1994. Vol. 33. P. 74.

[17] Ср. в «Других берегах»: «...силач Попов, *гориллообразный*, бритоголовый, *грязный*, но довольно добродушный мужчина-гимназист, — с ним даже боксом нельзя было совладать, — который ежегодно “оставался”, так что, вероятно, вся школа, класс за классом, прозрачно прошла бы через него, если бы в 14-м году он не убежал на фронт, откуда вернулся *гусаром*» (IV, 244).

[18] Николай Николаевич Юденич (1862—1933) — генерал от инфантерии (1915), в 1919 г. — главнокомандующий белогвардейской Северо-Западной армией. С 1920 г. в эмиграции.

[19] Вадим Шмурло родился 7 апреля 1899 г., поступил в Тенишевское училище осенью 1911 г. Отец Геннадий Францевич занимался сельским хозяйством и владел винокуренным заводом. Все интересы Вадима, по утверждению классного учителя, были «вне школьной работы. Очень рано для своего возраста стал увлекаться своей наружностью, костюмами и т. д. Отношения к товарищам все еще не вполне нормальны» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248, л. 160).

[20] Набоков и Шмурло все-таки еще встретились. На этот раз сам Набоков посетил больного и пьяного Шмурло, умиравшего в Ницце, в 1961 г. По воспоминаниям Набокова, в 1917 г. они играли с Шмурло в шахматы дома на Морской набережной, в то время как с Литейного доносились звуки перестрелки (*Field A.* Nabokov: His Life in Part. P. 124).

[21] Карл Неллис (р. 31 июля 1899 г., поступил в училище 1 сентября 1909 г.). Приблизительно к тому же времени относится неожиданное

посещение в Берлине матери героем набоковского рассказа «Звонок» (1927) по фамилии Неллис.

[22] Николай Шустов — один из приятелей Набокова по школьным играм. В автобиографии Набоков называет его «трогательным товарищем, мешковатым заикой с длинным бледным лицом» (IV, 206). Бывший репетитор Коли Шустова вспоминал: «Нескладно висят руки, одет так, что и не запомнишь, какая-то курточка, конечно, обыкновенная, а не форменная, гимназическая. Весь серый, лицо землистого цвета, вытянутое, нос длинный, глаза страдальчески-робкие. Вял, забит, нервен, говорит заикаясь, очень стеснителен» (*Розенталь Л. В.* Непримечательные достоверности // Наше наследие. 1991. № 1. С. 104—106).

[23] Пара заик из набоковского класса появляется позже в классе Падука, в свите которого мы среди прочих узнаем Попова из Тенишевского училища: «…четвертый заикался с такой силой, что можно было сходить купить шоколадку, пока он одолевал начальную “п” или “б” <…> Пятый апостол был заикой более изысканным, порок его речи принял форму дополнительного слога, следующего *за* критическим словом, подобно несмелому эхо. Охраной <Падука> ведал свирепый обезьянообразный молодчик, который в свои семнадцать лет не смог заучить таблицу умножения, но мог зато удерживать в воздетых лапах стул, на котором величаво восседал еще один апостол, самый жирный из учеников школы» (*Набоков В.* Bend Sinister. С. 358).

[24] Мемуары Набокова хранят атмосферу аристократического детства: «Начать день поездкой в новой машине значило начать его хорошо» (IV, 239). Там же: «Прежде всего я смотрел, который из автомобилей, “Бенц” или “Уользлей”, подан, чтобы мчать меня в школу. Первый из них состоял под управлением кроткого бледнолицего шофера Волкова; это был мышиного цвета ландолет. (А. Ф. Керенский просил его впоследствии для бегства из Зимнего дворца, но отец объяснил, что машина и слаба, и стара и едва ли годится для исторических поездок — не то что дивный рыдван пращурки, одолженный Людовику для бегства в Варенн)» (IV, 238).

[25] Грустно (*англ.*).

[26] Савелий (Саба) Кянджунцев. В детстве Кянджунцев считался вундеркиндом, в зрелости утратил былой блеск. Встреча одноклассников в 1932 г. в Париже была очень теплой, выяснилось, что Кянджунцев прочитал все набоковские романы и даже одолжил ему на время публичных выступлений в Париже свой смокинг.

[27] Запечатлена на одной из немногих совместных фотографий одноклассников: на снимке в Париже (1932) вместе стоят С. Кянджунцев, его сестра Ирина, Николас и Наталья Набоковы (кузен В. Н. и его жена), В. Набоков. Саба целится из игрушечного пистолетика. См.: Vladimir Nabokov: A Pictorial Biography. Ann Arbor, 1991. P. 64.

[28] Кянджунцев владел небольшим кинотеатром в Париже и в 1939 г. поддерживал Набокова и его семью материально. Бойд сообщает о 1000 франках в месяц, которые тот давал Набокову (VNRY, 511).

[29] Набоковская характеристика совпадает с мнением оставшегося неизвестным учителя, в сведениях об успехах Фаддея Лилиенштерна за 1912—1913 учебный год оставившего следующую запись: «В школе

в привычной обстановке, уже не так заметна прежняя нерешительность и беспомощность» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248). Фаддей Львович Лилиенштерн (р. 1900) был сыном директора акционерного общества «Азия-Каучук».

[30] Фотография — встреча тенишевцев в Берлине (ок. 1933): в ресторане за накрытым столом сидят ровно 12 человек, не считая Набокова во главе стола. Кянджунцев — третий по правую руку от Набокова; среди собравшихся — четыре женщины. См.: Vladimir Nabokov: A Pictorial Biography. P. 65.

[31] Григорий Рабинович родился 6 ноября 1901 г., поступил в Тенишевское училище в 1909 г. Отец Илья Григорьевич, потомственный почетный гражданин, был аптекарем.

[32] Классный руководитель об Александре Гуревиче отзывался: «Не всегда аккуратный, мало внимательный ученик и оч[ень] легкомысленный для своих лет и класса мальчик» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248, л. 201). И категоричнее в графе «Рисование»: «Рисует плохо, неаккуратно, постоянно забывает все, что нужно для урока» (там же).

[33] В «Сведениях об успехах и поведении» учеников за 1912—1913 учебный год о Бекетове сохранилась следующая запись: «За последний семестр очень опустился; стал страшно легкомыслен, шумлив, болтлив; оч[ень] часто не отдает себе отчета в своих поступках, совершенно детских, а порой просто глупых» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248, л. 260).

[34] Рабинович Евгений Исаакович (1898, Петербург — 1973, Олбани) — биохимик и биофизик, писал стихи под псевдонимом Евгений Раич. Эмигрировал из Сов. России в 1920 г., в 1926-м защитил докторскую диссертацию в Берлинском университете. С 1939-го — в США, в 1944—1946 гг. сотрудничал в Манхэттенском ядерном проекте, с 1968 г. — профессор биологии и химии в университете Олбани, штат Нью-Йорк. Набоков мог встречаться с Рабиновичем на литературных собраниях в Берлине; последний входил с 1925 г. в Кружок русских поэтов в Берлине и участвовал в его сборниках «Новоселье» (1931), «Роща» (1932), «Невод» (1933). Как обозреватель русской поэзии Рабинович выступал в газете «Голос России» (Берлин, 1921—1922) и других эмигрантских изданиях.

[35] Ул. Моховая, 33 — адрес училища им. Тенишева в Петербурге.

[36] Дмитрий Карпович Педенко (1876—1942) — один из старейших наставников в Тенишевском училище, художник, он преподавал чистописание, рисование, лепку и гимнастику по совместительству.

[37] Савелий Гринберг родился 19 февраля 1896 г., в Тенишевское училище поступил в сентябре 1912 г.

[38] Поездка в Кембридж с Гринбергом была предпринята в феврале 1937 г. Кроме желания утолить ностальгию по годам студенчества, Набоков преследовал вполне практическую цель: подыскать ставку преподавателя в одном из университетов.

[39] В этом утрированном, но чистосердечном признании содержится секрет набоковского отказа от возвращения в Россию. Набоков мог позволить себе такую поездку позже (как это сделала, например, его сестра Елена Сикорская, летом 1972 г. побывавшая в Ленинграде). Идею описать подобный визит в СССР глазами своего alter ego Вадима Вадимовича Набоков

осуществил в последнем романе «Смотри на арлекинов!» с помощью впечатлений, которыми его снабдили сестра и американский славист Саймон Карлинский. Достоверность воссозданной эпохи, в свою очередь, дала пищу слухам, согласно которым писатель якобы инкогнито все-таки побывал в России. Сын писателя до сих пор вынужден объясняться по этому поводу; см., например, интервью с Д. В. Набоковым, приехавшим в Москву на премьеру фильма «Лолита» А. Лайна: «Уже в 70-е годы отца уговаривали приехать в СССР, но он не соглашался. Кто-то приписал ему частную секретную поездку в Россию — это легенда, такой поездки не было...» (Итоги. 1998. 10 марта. С. 66—68).

[40] Михаил Холмогоров родился 1 декабря 1900 г. Дата поступления в Тенишевское училище — январь 1910 г. Отец Иван Михайлович Холмогоров по специальности был инженером-технологом и служил адъюнкт-профессором.

[41] Евгений Окс родился 13 марта 1900 г., поступил в Тенишевское училище в сентябре 1909 г. Отец Борис Абрамович принадлежал к сословию врачей, род занятий — редактор-издатель.

[42] Ср. с пассажем из романа «Машенька» (1925): «Он <сверстник> рассказал мне, что есть на свете чудесные женщины, которые позволяют себя раздевать за деньги. Я не расслышал правильно, как он их назвал, и у меня вышло: принститутка. Смесь институтки и принцессы. Их образ мне казался поэтому особенно очаровательным, таким таинственным. Но, конечно, я вскоре понял, что ошибся, так как те женщины, которые вразвалку ходили по Невскому и называли нас, гимназистов, “карандашами”, вовсе меня не прельщали» (I, 64).

[43] Запоминающийся глобус венчал филиал фирмы «Зингер» на Невском пр., 28.

[44] Даже двойное цитирование сохраняет в целом чеховский текст, в котором монах, вернувшись из города, рассказывает, как среди пировавших стояла «полунагая блудница», и трудно было найти в природе «что-нибудь более прекрасное и пленительное, чем эта гадина, молодая, длинноволосая, смуглая, с черными глазами и жирными губами, бесстыдная и наглая...» (*Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 6. С. 8).

[45] Одноклассник ссудил Набокову свою фамилию для рассказа «Подлец» (1927).

[46] Давид Меерович (р. 9 апреля 1901 г.), как и все ученики неправославного вероисповедания в Тенишевском училище (благодаря ослабленному контролю за процентной нормой эту группу в основном составляли евреи), был освобожден от обязательного посещения уроков христианского богословия. В уставе либерального училища было запись: «Принимаются дети всех вероисповеданий и сословий». Согласно отчету за все семестры 1915—1916 г. из 360 учеников евреями были 96.

[47] Олег Харузин (р. 1899) происходил из семьи дворян; в Тенишевское училище поступил в одном и том же году с Набоковым. Учитель написал в личной карточке Харузина в конце учебного 1912—1913 г.: «Хотя и в работе и в поведении мальчика все еще наблюдаются шероховатости и недочеты, но несомненно, он работает над собой, и результаты этой работы заметны...» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248, л. 115). В списке учеников XI семестра (октябрь 1914—1915 г.) Набоков записан под номером девятым,

Харузин — под девятнадцатым (ЦГИА, ф. 176, оп. 3, д. 22). По обыкновению, Набоков вставляет фамилию своего подлинного знакомца в круг фиктивных героев в рассказе «Музыка» (1932).

[48] Александр Херкус родился 21 марта 1898 г., поступил в Тенишевское училище в 1908 г. Мать — Вера Абрамовна, отец — Евгений (Енох) Исаакович, купец Первой гильдии Санкт-Петербурга, служил в «I-м Обществе подъездных железных путей в России» (Регистрационные карточки // ЦГИА, ф. 176, оп. 3, д. 22). При переходе Херкуса из VIII в IX семестр наставник заметил, что тот «очень старается и желает работать, но небольшие способности и недостаток общего развития делают для него трудным проходимый курс. Много старания прилагает к тому, чтобы сгладить шероховатости своего поведения. Грубых выходок не наблюдалось» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248).

[49] Сын фабриканта Лев Гордон (р. 1900), поступил в училище в 1910 г.

[50] Фамилию одноклассника — Фридман — Набоков вспомнил спустя 34 года, когда получил возможность перечитать свое письмо. Механизм воспоминания он называет в позднем письме к Розову — «ульями памяти»: «Перечитывая его <письмо> я заметил, что две-три детали уже освободили те кельи памяти, в которых старели. Но зато неожиданно и свежо вспоминалась фамилия симпатичного лохматого товарища нашего, который остался безымянным в письме 37 года: Фридман! Так работают странные чудные улья внутри нас» (Из письма В. Набокова С. Розову, 28.1.1971). Соломон Гиршевич Фридман (р. 22 октября 1898) на самом деле поздно поступил в Тенишевское училище — осенью 1915. Метафора «соты памяти» появляется у Набокова уже в сборнике «Горний путь» («Пчела», 1923).

[51] Ср. в «Bend Sinister»: «Учитель математики <... , синеглазый и рыжебородый еврей» (Там же. 355). Вспоминая учителей на Моховой, *ассирийскую бороду* тенишевец О. Мандельштам приписывает другому: «гигиенист, профессор князь Тарханов, восточный барин *с ассирийской бородой*, на уроках физиологии ходил от парты к парте...» (*Мандельштам О.* Шум времени // Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928). «Красивый ассириец с сине-черной бородкой» возникает затем в «Лолите».

[52] Григорий Михайлович Фихтенгольц — преподаватель математики Тенишевского училища.

[53] В романе «Bend Sinister» жест носит инверсированный характер: «А потом иссохшая, вся в мелу, невероятно легкая губка впивает воду, пока не становится сочной, как плод, и пишет блестящие черные арки по лиловатой доске, стирая мертвые белые символы...» (350—351).

[54] День взятия Перемышля — 22 марта 1915 г. Город в Польше, бывшая австрийская крепость, узел важных железнодорожных и шоссейных дорог на Будапешт и Вену.

[55] Иван Никитич Кавун (р. 1874) служил преподавателем физики в Тенишевском училище (Личное дело // ЦГИА, ф. 176, оп. 2, д. 68). Кавун рикошетом попал в набоковский роман «Защита Лужина», завуалированный под фамилией «Арбузов» (по-украински «кавун» значит «арбуз»). Лужин сталкивается на русском балу с бывшим одноклассником по Балашевскому училищу Петрищевым, который, к ужасу шахматиста, начинает перебирать в памяти их общих знакомых: «А как на вечеринке ока-

залось, что Арбузов умеет играть на рояле? Помните, как у него никогда опыты не выходили?» (II, 166). Таким образом становится известна точная дата и даже музыкальный опус, сыгранный эпизодическим Арбузовым-Кавуном в романе.

[56] Гиппиус Владимир Васильевич (1876—1941) — учитель литературы Набокова в последние два года его учебы в Тенишевском училище. Поэт (псевд. Вл. Бестужев, Вл. Нелединский). Штатный преподаватель в училище им. Тенишева с 1906 г. (в мае 1917-го назначен его директором, после Октябрьской революции до июля 1920 г. — председатель школьного совета). В 1913 г. становится постоянным автором историко-литературных статей в петербургской газете «Речь», где сотрудничает В. Д. Набоков. В «Других берегах» Набоков отзывался о Гиппиусе: «...один из столпов училища, довольно необыкновенный рыжеволосый человек с острым плечом (тайный автор замечательных стихов)...» (IV, 241).

[57] «Был он большой хищник, этот рыжебородый огненный господин, в странно узком двубортном жилете под всегда расстегнутым пиджаком, который как-то летал вокруг него, когда он стремительно шел по рекреационной зале, засунув одну руку в карман штанов и подняв одно плечо» (IV, 264).

[58] Цитата из стихотворения «Анчар» Пушкина.

[59] Константин Каэтонович Вроблевский — учитель рисования в Тенишевском училище (Личное дело // ЦГИА, ф. 176, оп. 2, д. 36).

[60] Возможно, здесь имеется в виду Лазарь Владимирович Розенталь (1894—1900), окончивший Тенишевское училище в 1912 г. и репетировавший в 1916 г. Набокова по математике. Какое-то время в училище преподавал историю и литературу Николай Николаевич Розенталь. Фамилия перешла в усеченном виде в фиктивный мир набоковских произведений. Одного из одноклассников Лужина, пришедшего на день рождения к будущему гроссмейстеру, зовут Розен (здесь может звучать и фамилия Мули). На вопрос, с кем из соучеников по Тенишевскому училищу встречался его отец в Европе, Д. В. Набоков отвечает, сублимируя всех троих: «Долго переписывался с одним, который уехал в Израиль. Не помню, как его звали. Розен? Нет, был еще один. Некоторые его письма я включил в книгу корреспонденций. Кроме этого — нет» (*«Набоков Д.* Запись выступления в Национальной Российской библиотеке. С.-Петербург, 12 июня 1995 г. // Звезда. 1996. № 11. С. 7).

[61] Вера Леонидовна Симонова — учительница французского языка в Тенишевском училище (Расписание уроков в Тенишевском училище на I-е полугодие 1914/15 уч. г. // ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 159).

[62] Набоковский эпитет «бесконечная» к повести французского писателя Проспера Мериме (1803—1870) «Коломба» (1840) в ретроспективе относится, вероятно, не к объему (около 130 страниц), а ко времени прохождения произведения на уроке и манере писателя в целом, с предсказуемым сюжетом и вялой моторикой его повествования.

[63] Первый печатный спортивный комментарий о Набокове-футболисте принадлежит перу его одноклассника: «Из новых игроков красивую игру показал подающий надежды голкипер Набоков» (*Кянджунцев С.* Тенишевцы и футбол // Юная мысль. 1916. № 6. С. 25).

[64] В рассказе «Лебеда»: «...около умывальника одиноко висело донельзя замаранное, донельзя склизкое полотенце, — вернее, труп полотенца, прошедшего через множество мокрых, мнущих торопливых рук» (II, 357); в воспоминаниях: «Меня обвиняли <...> в категорическом отказе пользоваться отвратительно мокрым полотенцем <...> в умывальной...» (IV, 241).

[65] В рассказе «Лебеда»: «Он <Путя> опоздал на первый урок, — долго стоял с поднятой рукой за стеклянной дверью, но в класс не был впущен, — и пошел слоняться по залу...» (II, 359).

[66] Русский спортивный клуб в Берлине был организован в ноябре 1931 г., и главным его предприятием стала немедленная организация футбольной команды с Владимиром Набоковым на воротах. 14 февраля был сыгран первый матч против одного из немецких клубов. Всего через несколько игр и спустя несколько недель в 1932 г. сборная играла с агрессивной германской командой заводских рабочих. В борьбе за мяч, в результате удара, Набоков лишился сознания — «когда меня замертво унесли с поля». «После того, как он сломал ребро, — вспоминала Вера Набокова, — мне пришлось решительно вмешаться» (VNRY, 377). С футболом было покончено, правда, только на поле. Майкл Ченовет связывает также некоторые проблемы со здоровьем у Набокова в зрелые годы с упомянутым футбольным инцидентом. (On the rigins of Nabokov's Neuralgia // The Nabokovian. 1996. № 36. P. 13).

[67] Статья очевидца подтверждает не отличавшуюся изощренной техникой игру Попова: «Этот матч <между командами среднеучебных заведений Петрограда на кубок им. Суворина в сентябре. — *Ю. Л.* показал нам всю важность тренировки на поле и бесполезность игры на маленьком дворе. Такие игроки, как Попов, которые на нашем дворе легко перебрасывают мяч с одного конца двора на другой, и то и дело закидывают его на крышу, на поле совсем не оправдали возлагаемых на них надежд» (*Кянджунцев С.* Тенишевцы и футбол. С. 25).

[68] Описание двора Тенишевского училища эхом повторяется в сопроводительном послании Розова, когда спустя много лет, в 1971 г., выслав копию палестинского письма 1937 г. биографу, он пишет самому Набокову: «Ты, вероятно, забыл это письмо и прочитаешь его с большим волнением. Перечитав это письмо, я перенесся на Моховую, 33, вошел через крытый проход во двор, слева высокая стена, отделяющая воеводский двор, направо приподнятая оранжерея у соседней лестницы школы с Тенишевским залом. Письмо полно драгоценных картинок ("кисель с алюминиевыми ложками") и изумительно четкими портретами. Чтение этого письма вызовет у тебя взрыв новых воспоминаний. Как я понимаю, Филд сейчас с тобой, и *он будет рад собрать осколки после этого взрыва*» (Ср. в «Даре»: «Какому биографу *склеить эти осколки*?» — III, 253).

[69] Пространство двора, описание игры и мяча в футбольной главке в романе Набокова «Bend Sinister» почти дословно повторяют воспоминания Набокова о футболе тенишевского периода в письме к Самуилу Розову.

[70] В другой заметке «День в школе (повседневщина)» наблюдательный С. Кянджунцев запечатлел: «Не унывали только футболисты и по шею в грязи копошились на небольшом грязном дворе. Успокоились они только тогда, когда кто-то перекинул мяч через стену и уже нечем было играть» (Юная мысль. 1916. № 7. С. 20).

[71] Сигизмунд Билинский (р. 1898). Классный руководитель записал в его личной карточке: «Хороший товарищ. К старшим относится сдержанно и корректно» (ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 248, л. 154).

[72] Ср. в статье Кянджунцева: «В нашей команде совсем не пользовались пасовкой, что собственно составляет сущность хорошо сыгранной команды и чем очень хорошо владели наши противники. Отдельные же наши игроки играли часто очень хорошо. Из старых игроков нужно, конечно, упомянуть о превосходном крайнем форварде Билинском...» (*Кянджунцев С.* Тенишевцы и футбол. С. 25).

[73] Ср.: «...в последних числах марта<...> В классе было отворено большое окно, воробьи садились на подоконник, учителя пропускали уроки, оставляя вместо них как бы квадраты голубого неба, с футбольным мячом, падавшим из голубизны» (III, 96).

[74] Ср.: «...настоящий футбол с красной печенью, плотно заправленной под *кожаный корсет* <ср. в письме Розову: «этот *настоящий* футбольный мяч *с красной печенью* под шнуровкой *кожаного корсета*»>, с именем английского изготовителя, пересекающим аппетитные ломти его жесткой и звонкой округлости...» (*Набоков В.* Bend Sinister. С. 351).

[75] Роман Пинес родился 13 марта 1901 г., поступил в Тенишевское училище в январе 1910 г. Родители — отец Яков Рафаилович (купец) и мать Анна Ивановна — почетные граждане.

[76] Линсцер Герман Федорович (Линстер у Набокова), директор Тенишевского училища, проживавший в его здании. На посту директора был сменен учителем литературы В. В. Гиппиусом.

[77] Похожая метафора в мистическом контексте появляется в раннем рассказе Набокова «Удар крыла» (1923), где описывается появление огромного ангела, которого герой запирает в шкаф и по возвращении не обнаруживает: «Только вихрь пахучего пуха. Бурые маслянистые хлопья заклубились по комнате» (*Набоков В.* Неизданное в России // Звезда. 1996. № 11. С. 19).

[78] Веру, как еврейку, в Германии уволили с работы, Набоков в связи с переездом лишился учеников и зарабатывал публичным чтением своих произведений на эмигрантских литературных вечерах. Осенью 1937 г. шли напряженные переговоры с редакцией журнала «Современные записки» по поводу публикации «Дара» (один из редакторов, Руднев, наотрез отказывался печатать главу «Жизнь Чернышевского»). В первых числах сентября Набоков ждет известий от американского издательства «Боббс-Меррил» по поводу приобретения прав на публикацию романа «Камера обскура» (VNRY, 445).

[79] Единственный сын Набоковых, Дмитрий, родился в Берлине 10 мая 1934 г.

[80] В Канны Набоков приехал 7 июля 1937 г.

[81] Тема «Набоков и немцы» критиками затрагивалась, в частности, в связи с «Даром», где в известном эпизоде герой думает о немецкой пошлости, наблюдая в трамвае за пассажиром бюргерского вида до тех пор, пока тот не достает из портфеля русскую газету. После войны отношение Набокова к немцам усугубилось. В рассказе-пародии «Жанровая сцена, 1945» на вечере пронацистски настроенных американцев одна из собеседниц говорит: «Да и вообще чересчур много говорят о возмездии немцам. Они

ведь тоже люди. Всякий чуткий человек согласится с вашими словами о том, что они не виноваты в этих так называемых злодействах, большая часть которых, наверное, выдумана евреями. Не могу спокойно слышать, как люди продолжают еще разглагольствовать о печах и пыточных камерах, которые, если вообще существовали, обслуживались горсткой таких же сумасшедших, как Гитлер» (Новый журнал. 1997. № 205. С. 46. Пер. Г. Барабтарло).

[82] Вера Евсеевна Набокова (дев. фамилия Слоним), (1902, Петербург — 1991, Монтре). Набоковы поженились в Берлине 15 апреля 1925.

[83] Ср. в рассказе «Лебеда»: «...слушал легкое жужжание тишины <...> Свет электрических ламп, по-утреннему глухой и желтый<...> За цельными окнами с однообразной, бесплодной грацией валил мягкий и медленный снег» (II, 354). Петербургская зима в «Машеньке»: «Валил отвесно крупный мягкий снег в сером, как матовое стекло, воздухе» (I, 83).

[84] Журнал «Юная мысль» издавался учениками Тенишевского училища. Набоков какое-то время входил в редакционный совет журнала и подписывался под передовицами, написанными, как считает Б. Бойд, под влиянием В. В. Гиппиуса (*Boyd B.* Nabokov's Russian Years Revisited. P. 74).

[85] Григорий Рашаль родился 8 октября 1899 г., в Тенишевское училище поступил в мае 1909 г. Отец Лейба Шлемович Рашаль был дантистом и коммерсантом. На петроградской фотографии 1915 г. участников сионистского гимназического кружка «Ха-Хавер» он сидит в одной группе с Мулей и Йехудит Розовыми.

[86] Неточная цитата из стихотворения С. Я. Надсона «Верь, — говорят они, — мучительны сомненья!...», оканчивающегося следующими строками: «Мне душно будет жить, мне стыдно будет жить, — / И, полный гордости и мощного презренья, / Цепь бледных дней моих, без слез и сожаленья, / Я разом оборву, как спутанную нить!...». Ср. у О. Мандельштама в главе «Тенишевское училище»: «Главным съемщиком тенишевской аудитории был литературный фонд, цитадель радикализма, собственник сочинений Надсона<... У него был точно разработанный годичный календарь... праздновались дни смерти и дни рождения, если не ошибаюсь: Некрасова, Надсона, Плещеева, Гаршина, Тургенева, Гоголя, Пушкина, Апухтина, Никитина и прочих».

[87] Николай Мальцев, учитель географии в Тенишевском училище.

[88] Лазарь Иоголевич (р. 1 апреля 1900 г.) учился в одном классе с Сергеем Набоковым. Иоголевич появляется в виде эпизодического персонажа в романе «Подвиг»: «Иоголевич оказался толстым, бородатым человеком в сером вязаном жилете и в потрепанном черном костюме, с перхотью на плечах» (II, 215). Нелестный комментарий об Иоголевиче оставил и учитель Тенишевского училища: «Задира, но жалуется (лгун)» (Сведения об успехах и поведении учеников XI с<еместра>, за II полгодие 1915/16 г. // ЦГИА, ф. 176, оп. 1, д. 288, л. 53).

[89] Ср. «Дар»: «Когда и случается, во сне, так пропутешествовать, то на границе прошлого обесценивается весь твой нынешний ум, и в обстановке класса, наскоро составленной аляповатым бутафором кошмара, опять не знаешь урока — со всею забытой тонкостью тех бывших школьных мук» (III, 47) и «Bend Sinister»: «Сон изобиловал фарсовыми анахронизмами <...> этот всем нам знакомый неотвязный сон (когда попадаешь в свой старый класс,

а домашнее задание не сделано, потому что ты нечаянно прогулял десять тысяч дней)...» (Там же. С. 349).

[90] Встретиться удалось, но спустя четверть века: в 1962 г. Розов посетил В. Набокова в Церматте. Набоков назвал эту встречу «полной победой над временем». Набоков намеревался приехать в Израиль с ответным визитом, к которому велась серьезная подготовка, но этим планам не суждено было сбыться. В 1975 г. умер Розов, а в 1977 г. — Набоков. См.: *Zavyalov-Leving Y.* Phantom in Jerusalem, or the History of an Unrealized Visit // The Nabokovian. 1996. № 37.

Переписка В. В. Набокова с В. М. Зензиновым*

Вступительная статья, публикация и комментарии Г. Глушанок

«ДОРОГОЙ И МИЛЫЙ ОДИССЕЙ...»

В пятидесяти трех корреспонденциях соединились два, казалось бы, несовместимых имени — Владимира Владимировича Набокова, сына В. Д. Набокова, представителя петербургской аристократии, стоявшего у начала кадетской партии, и профессионального революционера, члена Боевой организации, знаменитого эсера — Владимира Михайловича Зензинова (29 ноября 1880, Москва — 20 октября 1953, Нью-Йорк).

Переписка охватывает 11-летний «американский» период их жизни: с 1941 по 1952 гг., почти до смерти Зензинова. Несмотря на растянутость во времени и явные лакуны[1], она производит впечатление непрекращающегося диалога близких людей: «...страшно жалею, что так мало и редко доводится Вас видеть — но всегда о Вас помню, люблю, держу в красном углу души...», — писал Набоков Зензинову. В письмах — трагические отзвуки Второй мировой войны: гибель в концентрационном лагере под Гамбургом родного брата Набокова — Сергея; гибель их друга, всеобщего любимца — Ильи Фондаминского, беспокойство семьи Набоковых об оставшейся в оккупированной Франции двоюродной сестре Веры Евсеевны Набоковой — Анне Лазаревне Фейгин и послевоенные события — личные и общественные.

В год рождения Набокова гимназист 8-го класса, 18-летний Володя Зензинов был вызван в Охранное отделение г. Москвы вместе с отцом для собеседования; а весной, накануне письмен-

---

* Впервые: Наше наследие. М., 2000. № 53. С. 76—115.

[1] Полностью переписка В. В. Набокова с В. М. Зензиновым, включая письма 1930-х годов, готовится к публикации отдельным изданием.

ного экзамена по русскому языку, он удостоился обыска: был составлен протокол и обращено внимание родителей на «тенденциозный подбор книг». «Я не скрывал от семьи своих политических убеждений, и мои родители знали, что я расту революционером, — напишет Зензинов 50 лет спустя. — К этому они относились вполне терпимо, сами совершенно не интересуясь политикой»[2].

Первая, доэмигрантская часть жизни Зензинова напоминает авантюрный роман: он вступает в партию эсеров еще в пору учебы в университетах Берлина, Галле и Гейдельберга в 1899—1904 гг. (За десять лет до Зензинова в Германии, преимущественно в Галле, совершенствовал свое образование после Петербургского университета В. Д. Набоков.) Сразу же по окончании университета Зензинов получает «ответственное партийное поручение» — доставить из-за границы в Боевую организацию партии эсеров в Петербурге письмо ЦК партии с распоряжением об убийстве министра внутренних дел В. К. Плеве. В России он ведет подпольную работу: печатает на гектографе и распространяет листовки, организует тайную типографию. В ночь на 9 января 1905 г. — первый арест, 6 месяцев пребывания в Таганской тюрьме; административная ссылка в Сибирь на пять лет была заменена ссылкой в Архангельскую губернию, откуда Зензинов бежал в день прибытия. В августе 1905 г. он в Женеве — центре социал-демократического движения[3]. Здесь он прошел три школы революционной подготовки: паспортное дело, типографскую технику и практику

---

[2] *Зензинов В. М.* Пережитое. Нью-Йорк, 1953. С. 60—63.

[3] Набоков отправит в Женеву Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева, отца главного героя романа «Дар», на свидание с тремя знаменитыми европейскими учеными-энтомологами в августе 1915 г., в разгар Первой мировой войны, причем «поездку свою он так законспирировал, что ему мог бы позавидовать любой путешествующий террорист...» (*Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 312). Другой персонаж «Дара» — Горяинов — в разговоре с Федором Константиновичем, «прищурившись, сказал: “...Недавно скончался социал-демократ Беленький, — вечный, так сказать, эмигрант: его выслали и царь, и пролетариат, так что, когда он, бывало, предавался реминисценциям, то начинал так: “У нас в Женеве...”. — Может быть, о нем вы тоже напишете?”» (Там же. С. 379). В четвертой главе «Дара» Годунов-Чердынцев пишет, что «на их суде <карамазовцев выяснилось, что ему <Чернышевскому хотели дать возможность бежать и возглавить революционное движение — или хотя бы издавать в Женеве журнал...» (Там же. С. 458).

изготовления бомб в специально созданной динамитной мастерской. Манифест 17 октября 1905 г., объявлявший свободы и амнистию, возвращает Зензинова в Россию. В январе 1906 г. он вступает в Боевую организацию.

О террористах семья Набоковых имела представления самые непосредственные. Дед писателя, Дмитрий Николаевич Набоков, министр юстиции в царствование Александра II, находился 1 марта 1881 г. у постели окровавленного императора, умиравшего в агонии после взрыва бомбы на Екатерининском канале. Это было седьмое покушение.

В семейные предания вошла история, рассказанная Набоковым в мемуарах[4]. Брат отца — дипломат Константин Дмитриевич Набоков, 17 февраля 1905 г. случайно избежал фатального «rendez-vous» с каляевской бомбой. Он отклонил предложение великого князя Сергея Александровича покататься в его карете за несколько минут до того, как московский генерал-губернатор был убит. (Взрыв, уничтоживший великого князя, Зензинов слышал, стоя у окна камеры Таганской тюрьмы.)

«...Признаюсь, я в детстве любил этих мрачных бородачей, бросающих бомбы в тройку жестокого наместника»[5], — говорит Дарвин, персонаж романа «Подвиг». К 1932 г., когда этот роман был написан, Набоков уже познакомился с прототипом «мрачного бородача».

Зензинов не метал бомбы, хотя и участвовал в подготовке нескольких неудачных покушений: на адмирала Чухнина в Одессе, на генерала Мина и полковника Римана в Петербурге. В своей мемуарной книге Набоков вспомнит сквер на Исаакиевской площади, где «однажды нашли в листве липы ухо и палец террориста, павшего при неряшливой перепаковке смертоносного свертка в комнате на другой стороне площади»[6]. В 1908 г. партия эсеров была скомпрометирована делом провокатора Азефа. Громкий и многоэтапный процесс разоблачения с привлечением в свидетели крупных чинов Департамента полиции закончился в Париже. В ночь на 24 декабря 1908 г. Азефу было дано 12 часов для «доказательств своей невиновности». Зензинов, поставленный в эту последнюю ночь для наблюдения за его освещенным окном, под утро ушел домой. На рассвете Азеф, тайно выбравшись из дома, уехал в Кёльн... (В марте 1917 г. Зензинов, разбирая архив Департамента

---

[4] *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997—1999. Т. 5. С. 361—362.

[5] *Набоков В.* Подвиг // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 3. С. 245.

[6] *Набоков В.* Память, говори. С. 474.

полиции, будет читать «Досье Евно Азефа», в котором найдет и донесения о себе.) 1908 год стал гранью, отделившей юность от зрелости: «Мы как бы потеряли право на наивность, каждый из нас теперь был вынужден пересмотреть свои отношения к людям, в особенности к самым близким... После разоблачения Азефа и всего пережитого в связи с этим мы были и сами уже другими — исчезла наивная доверчивость к людям, остыла любовь — холодными остановившимися глазами смотрела теперь на нас суровая, часто безжалостная жизнь»[7].

История эта переросла партийные рамки и стала темой не только полицейских донесений, но и мемуаров, романов и даже, гораздо позже, пьесы «Азеф» по роману Р. Гуля[8], поставленной «Русским театром» в Париже в 1936 г. Зензинов был выведен под собственной фамилией. Ему была дана уникальная возможность заглянуть в свое прошлое, полное революционной романтики.

Не обошел этот сюжет и Набоков. В своем последнем романе «Смотри на арлекинов!» он дает сатирическое и даже гротескное изображение «штаб-квартиры антидеспотических организаций» и лиц, ее основавших — русского космополита Дмитрия де Мидова и его друга — С. И. Степанова: «Последний любил вспоминать о языке знаков, бывшем в ходу у старомодных бунтовщиков: полуотведенная штора и алебастровая ваза в окошке гостиной указывали ожидаемому из России гостю, что путь открыт. В те годы революционную интригу украшал налет артистизма. Мидов умер вскорости после Первой мировой, к тому времени и партия террористов, в которой состояли эти уютные люди, лишилась, по словам самого Степанова, "стилистической притягательности". Следующий владелец дома — Осип Львович Оксман — рассказывает герою романа, как он и сестра «лет тридцать пять назад в Петербурге состояли в одной студенческой организации. Готовили покушение на премьера. Как это все далеко! Требовалось точно выяснить его ежедневный маршрут, я был в числе наблюдателей. Каждый день стоял на определенном углу, изображая мороженщика. Представляете? Ничего из нашей затеи не вышло. Все карты спутал Азеф, знаменитый двойной агент»[9].

---

[7] *Зензинов В. М.* Пережитое. С. 414.

[8] См. об этом: *Гуль Р.* Я унес Россию. Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. Т. 2. С. 100—105.

[9] *Набоков В.* Смотри на арлекинов! // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 5. С. 177—178; 180.

Разгон 1-й Государственной Думы 9 июля 1906 г. приводит Зензинова в Петербург. В сентябре 1906 г. — опять арест: приговорен к административной ссылке в Восточную Сибирь на пять лет. Летом 1907 г. с партией других арестованных он прибыл в Якутск, откуда под видом золотопромышленника бежал через тайгу в Охотск, из Охотска на японской рыбачьей шхуне добрался до Японии, а затем на пароходе через экзотические страны — Шанхай, Гонконг, Сингапур, Коломбо и Суэцкий канал — вернулся в 1907 г. в Европу. В мае 1910 г. Зензинов арестован в третий раз — в Петербурге и после 6-месячного заключения в Петропавловской крепости вновь отправлен на пять лет в Якутскую область — в края, откуда никакой побег был невозможен: на побережье Ледовитого океана, в устье реки Индигирки.

Годы, проведенные им на Крайнем Севере, прошли в трудах: в занятиях этнографией и орнитологией. Природная стойкость северянина — предки Зензинова были из Вологды — помогла ему выдержать испытание. И именно здесь он становится писателем. На экземпляре книги «Русское устье», изданной Зензиновым в Берлине, — надпись Бунина: «Прочитал с большим удовольствием. Благодарю, обнимаю. Ив. Бунин»[10].

Пик российской истории — 1917 г. — застает Зензинова в том же Петербурге. Его поздняя хроника Февральской революции — ценнейший исторический документ[11]. С Февраля и на всю жизнь завязывается его дружба с А. Ф. Керенским. О роковой роли Керенского в истории русской революции написал в апреле 1918 г. В. Д. Набоков, находившийся в должности управляющего делами Временного правительства; он горестно констатировал, что «бездарная, бессознательная, бунтарская стихия случайно вознесла на неподходящую высоту недостаточно сильную личность»[12]. Сравнительную характе-

---

[10] *Зензинов В. М.* Русское устье (Из дневника ссыльного). Берлин, 1921. Экземпляр книги с автографом И. Бунина хранится в Архиве русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете Нью-Йорка (Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University, New York (Бахметевский архив, в дальнейшем — BAR)): Zenzinov Papers. Box 45.

[11] *Зензинов В. М.* Февральские дни // Новый журнал. 1953. № 34—35.

[12] *Набоков В. Д.* Временное правительство и большевистский переворот // Архив русской революции / Под ред. И. В. Гессена. Берлин, 1921. Т. 1. С. 37.

ристику «пламенного» Керенского и своего отца с его «sang-froid[13] и отсутствием жестикуляции[14]» Набоков отдает одному из своих персонажей, соединив мемуарные свидетельства современников, рассказы Зензинова и личные впечатления.

После Октябрьского переворота, с лета 1918 г., Зензинов на Волге: он член комитета Учредительного собрания в Самаре; в сентябре 1918 г. на Государственном Совещании в Уфе избран во Всероссийское временное правительство. В ноябре 1918 г. после военного переворота в Омске был вместе со своими коллегами по недавнему правительству выслан адмиралом Колчаком из Сибири в Китай.

«...за свою долгую политическую карьеру с 1905 по 1918-й я прошел всего через 16 тюрем (всего в тюрьмах провел около трех лет моей жизни — сущая безделица по сравнению с нынешним опытом огромного большинства заключенных в большевистских тюрьмах...)»[15], — напишет Зензинов незадолго до смерти.

* * *

27 мая 1919 г. началась вынужденная эмиграция семьи Набоковых. Осенью этого года 20-летний Владимир становится студентом Тринити-колледж в Кембридже, который заканчивает с отличием в 1922 г. В последующие годы он живет в Берлине, куда переехали его родители.

Почти 40-летним приступит ко второму этапу своей жизни — эмиграции — Владимир Михайлович Зензинов. В 1919 г. он через Америку приезжает в Париж, где уже ждали его друзья юности: Илья Исидорович Фондаминский и его жена Амалия Осиповна, которую Зензинов не переставал любить всю жизнь. Вместе с А. Ф. Керенским он сотрудничает в газете «Дни» (сначала в Берлине, потом — в Париже), вместе с друзьями по партии эсеров участвует в издании журнала «Современные записки». В 1921 г. в седьмом номере журнала были напечатаны два стихотворения за подписью «В. Сирин»[16].

---

[13] Хладнокровие (*франц.*).

[14] *Набоков В.* Смотри на арлекинов! С. 182.

[15] *Зензинов В. М.* Пережитое. С. 145—146.

[16] «Пока в тумане странных дней...»; «Давно — по набережной снежной...» // Современные записки. 1921. № 7. С 1929 г. Набоков последовательно печатал в «Современных записках» все свои большие романы.

За американскими письмами сороковых годов глубоко спрятаны парижские отношения тридцатых. Знакомство Набокова с Зензиновым началось с того дня, когда он, по приглашению Фондаминского, став автором «Современных записок», приехал из Берлина в Париж на выступления, организованные Фондаминским и Зензиновым в цикле вечеров журнала. «Рядом с оживленным, импульсивным Бунаковым на вечерах этих неизменно маячила высокая складная фигура близкого друга его В. М. Зензинова, — вспоминал И. В. Гессен. — Всегда спокойный, сосредоточенно серьезный, со скупой тихой речью, с пробивающейся будто через силу улыбкой, — под этой внешностью он скрывал проникновенную мягкость и искреннюю доброту. И как трудно было сочетать с этими двумя друзьями, ревнителями "малых дел" представление о политическом терроре, активными деятелями которого они долгие годы состояли. Какими душевными силами нужно было обладать, чтобы при такой природной нежности и мягкости заставлять руку, во имя так называемого общественного долга, стрелять и метать бомбы...»[17]

Даже нашумевшая история с изъятием четвертой главы из романа «Дар»[18] («Жизнеописание Чернышевского»), пройдя через весьма эмоциональную переписку с В. В. Рудневым[19], не задела его отношений с Фондаминским и Зензиновым. В письме от 2 мая 1944 г. Набоков просит Зензинова помочь в напечатании «Дара» отдельным изданием: «...и, хотя я знаю, что Вы не одобряете одной из его главок, уверен, что это не помешает Вам пособить...» В ответном письме Зензинов не удерживается от шутливого замечания в связи с предполагаемым выступлением Набокова в Нью-Йорке: «Все указывают на то, чтобы Ваши выступления — в двух частях — были как можно разнообразнее и небольшими кусками. Вдруг Вы закатите "Дар" на 50 минут! Публику надо жалеть...»

* * *

23 августа 1939 г. был подписан пакт Молотова—Риббентропа.

3 сентября Франция и Великобритания вступили в войну с Германией.

---

[17] *Гессен И. В.* Годы изгнания: Жизненный отчет. Париж, 1979. С. 257—258.

[18] См. примеч. 1 к письму 7.

[19] См. письма В. В. Набокова к В. В. Рудневу: Из архива В. В. Набокова / Публ. В. Аллоя // Минувшее. 1989. Вып. 8. С. 274—281.

3 ноября СССР объявил войну Финляндии.

Эти три даты 1939 г. определили атмосферу русского Парижа. «...сталинское правительство, не имеющее никакого права говорить от имени русского народа, проливает с благословения Гитлера русскую и финскую кровь», — говорилось в протесте, опубликованном в газете Милюкова[20]. Протест был подписан Алдановым, Буниным, Зайцевым, Бердяевым, Рахманиновым, Гиппиус, Мережковским, Тэффи, Ремизовым и Сириным.

Главный герой романа Набокова «Подвиг» Мартын Эдельвейс — эмигрант. Романный двойник автора, не захотевший расстаться со своей юностью, после окончания Кембриджа решается на посещение России-Зоорландии. Он нелегально переходит границу.

20 января 1940 г. Зензинов с журналистскими удостоверениями нескольких парижских газет и полугодовой финской визой выехал из Франции[21]. 28 января он прибыл в Хельсинки. На другой день с тремя журналистами он едет в лагерь для военнопленных под Выборгом, в середине февраля 1940 г. навещает пленного советского летчика в провинциальной финской больнице, а 6 марта журналистскую группу в девять человек везут в Сортавалу на Ладожском озере, на место недавнего жестокого боя, где была окружена и погибла одна из частей советского 34-го танкового дивизиона. Апокалиптическая картина, открывшаяся Зензинову на занесенном снегом поле боя, была его «*Встреча с Россией*». Так впоследствии назовет он свою книгу,

---

[20] Последние новости. 1939. 31 дек. С. 2.

[21] См. записи в дневнике Н. П. Вакара: 21 января 1940 г.: «В. М. Зензинов уехал в Финляндию “корреспондентом” “Новой России” и нашим <газета “Последние новости”. — *Г. Г.* . Деньги нашел ему волшебник Фондаминский, а визу устроила Е. Д. Кускова. Она хороша с Holsti, который в Женеве. Тот позвонил в Париж, и Зензинову не только выдали немедленно визу на шесть месяцев, но и от себя финны помогли получить транзитные, бельгийскую и шведскую. Будет беседовать с пленными. Но я не хотел бы быть в его шкуре». 22 марта 1940 г.: «Тем временем Зензинов прислал телеграмму из Гельсингфорса, требуя от Керенского и Милюкова выступить с публичным протестом против “Московского мира”. Милюков ответил отказом. Керенский сочинил протест и передал в агентство Havas для распубликования. Однако не видно, чтобы где-нибудь он был напечатан» (*Вакар Н. П.* Дневник // Минувшее. 1998. Вып. 24. С. 615—619). Газета «Новое русское слово», публикуя беседу с Зензиновым, сообщала, что «В. М. Зензинов поехал в Финляндию в качестве корреспондента большой парижской газеты “Пти Паризьен”». См.: О совето-финской войне (Беседа с Зензиновым) // Новое русское слово. 1940. 9, 10, 29 марта; 10, 14, 15 ноября.

состоящую из 277 писем советских людей, частично подобранных тут же, на снегу, частично дополненных другими — из финских трофеев[22]. Всего им было просмотрено 542 письма[23].

Даже пролежав 60 лет на архивном хранении в другой части света, письма волнуют своей «документальностью»: они написаны на тетрадных листках, на бумаге старых конторских книг, да и просто на оберточной бумаге; в самодельных, склеенных от руки конвертах с разными штемпелями — со всей страны. Грязные, мятые листы с расползшимися от сырости строчками, но уцелевшие в смертельном бою в отличие от своих адресатов... «Перевел для дорогого Зензинова партию писем, которую он отобрал у трупов русских солдат. Ему показали снежное поле сражения. Тысяча убитых, с розовыми на морозе лицами, сидели и лежали в непринужденных позах. Письма очень замечательные, и, кажется, ему удастся их опубликовать», — сообщал Набоков М. М. Карповичу осенью 1940 г., уже по приезде Зензинова в Америку[24]. Опубликовать письма было непросто. 6 апреля 1940 г., еще в Хельсинки, когда материал вчерне был просмотрен и расклассифицирован, Зензинов обратился к финским властям с предложением о публикации:

«В ГЛАВНУЮ КВАРТИРУ

Честь имею обратиться в Главную квартиру со следующим.

За время моего почти трехмесячного пребывания в Финляндии в качестве корреспондента французских газет — Le Petit Parisien, Le Temps, мне удалось собрать на нескольких фронтах (Суомуссальми, Леметти, Кухно) некоторое количество подобранных в снегу, около трупов красноармейцев, писем — как полученных ими от родных из России, так и неотправленных еще с фронта домой, также записных книжек и дневников. Письма эти представляют огромный интерес, как настоящие человеческие документы, свидетельствующие о подлинных настроениях и переживаниях как семей этих находившихся на фронтах красноармейцев, так и самих солдат Красной армии. Они все наглядно свидетельствуют о том, что как настроения родных находившихся на фронтах красноар-

---

[22] *Зензинов В.* Встреча с Россией: Как и чем живут в Советском Союзе. Письма в Красную армию. 1939—1940. Нью-Йорк, 1944 [1945].

[23] Фотостаты с писем хранятся в New York Public Library. Подлинники писем — BAR. Zenzinov papers. Box 4—9.

[24] В. Набоков — М. Карповичу. 1940 г. (без даты) (BAR. Karpovich Papers. Box 2). См. рец. М. Карповича на книгу Зензинова: *Zenzinov V.* Vstrecha s Rossiei // The American Slavic and East European Review. 1946. Vol. V. P. 237—239.

мейцев, так и самих этих солдат, резко расходились с той официальной и лживой пропагандой, которой занималась советская власть, коммунисты, политруки. Авторы писем, посылаемых из России, выражали лишь одно беспокойство за судьбу ушедших на фронт родных, проклинали войну и жаловались на трудные и порой совершенно невыносимые условия своей жизни. Красноармейцы, в свою очередь, писали об ужасных боях, в которых принимали участие, а в интимных дневниках, которые писали только для себя, выражали недоумение по поводу того, из-за чего началась война с Финляндией, и резкое недовольство теми порядками, которые сложились на фронте.

Часть этих писем и дневников, как, конечно, известно Главной квартире, была опубликована в европейских газетах и обошла, можно сказать без преувеличения — всю мировую прессу, вызвав к себе огромный интерес и горячее сочувствие к Финляндии. Мне также удалось опубликовать кое-что из этого материала во французских и английских газетах — и этот материал также вызвал большой интерес к себе, а одна моя статья была даже передана, как я это недавно узнал, по парижскому радио.

Мне представляется в высокой мере интересным и полезным издание сборника таких писем...»[25]

Видимо, Главная квартира не сочла эту задачу первостепенной. Между тем военные события в Европе становились все тревожнее. Возвращение во Францию было уже невозможно. 23 апреля 1940 г. заказным письмом Зензинов просит Фондаминского похлопотать через Керенского о транзитной визе через Англию. В мае в Хельсинки перестали приходить английские и французские газеты.

3 июня на Avenue de Versailles в Париже упало четыре бомбы. 9 июня Фондаминский вместе с Мочульскими уехал в Аркашон. 14 июня немцы вошли в Париж. Началось паническое бегство мирного населения и еще одна одиссея русских изгнанников.

В середине июня Зензинов принял решение ехать в Америку. В ожидании визы и очереди на пароход лето и осень он проводит в глухой финской деревне, работая над своей будущей книгой. Почти единственный его корреспондент в это время — Екатерина Дмитриевна Кускова. В каждом письме в Женеву он спрашивает ее о Фондаминском.

В конце июля он получает американскую визу. В начале августа из десятка посланных каким-то чудом приходят две открытки от Фондаминского из Аркашона: «...Ты не можешь себе представить, как я по тебе соскучился и как я хочу, чтобы

[25] BAR. Zenzinov Papers. Box 9.

ты вернулся в Париж <...> Будь здоров, бодр и старайся, чтобы мы были вместе. Любящий тебя. И.»[26]

22 октября, после 10-месячного пребывания в Финляндии, на пароходе из Петсамо Зензинов отбывает в Америку. В ночь на 6 ноября, когда состоялись выборы президента Ф. Рузвельта, пароход вошел в нью-йоркскую гавань. К этому времени половина «русского Парижа» была уже здесь.

Семья Набоковых приехала в Америку за пять месяцев до Зензинова — 28 мая 1940 г. «Среди ожидающих Вас, — писал Набоков Карповичу, приглашая его в Нью-Йорк, — милейший Зензинов, только что прибывший из Финляндии. Так хорошо было увидеть его родное парижское лицо...»[27]

Поиски американского издателя для «Встречи с Россией» не имели результата. Материал находили недостаточно новым и недостаточно сенсационным. Русских издательств не существовало. Они кончились во Франции с началом войны и еще не были организованы в Америке. Их только предстояло создать. К концу 1944 г., когда после многих попыток иссякли надежды, Зензинов решился издать книгу на свои средства. «Третьего дня — день моего рождения — кончил печатать свою книгу. Сам себе устроил подарок. 592 страницы! 4-го идет в брошюровальную. Товарищ переплетчик обещал сброшюровать все через две-три недели. Поступит книга в продажу в январе. Завтра будет первое объявление в газете. Боюсь, что до этого меня посадят в тюрьму — не знаю, как выпутаюсь с платежами и долгами! Авантюрист и авантюрист — ну и что же такое?»[28]

По письмам, хранящимся среди бумаг Зензинова, прослеживается вся хронология рождения книги — от сбора материала до реализации тиража. Зензинов был автором, издателем, продавцом и рекламным агентом. 11 января он получил первую партию книг. В первую неделю «разошлось» 203 экземпляра, к началу февраля — 246, «...такого успеха я не ожидал», — сообщал счастливый автор М. В. Вишняку[29]. В ответ на книгу корреспонденты присылали рецензии в письмах.

---

[26] И. Фондаминский — В. Зензинову. Июль 1940 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

[27] Письмо от 11 ноября 1940 г. (BAR. Karpovich Papers. Box 2).

[28] В. Зензинов — М. Вишняку. 1 декабря 1944 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2). Книга издавалась в 1944—1945 гг.; на титульном листе стоит 1944 г., а на обложке, печатавшейся в канун Нового года, — 1945.

[29] Письмо от 22 января 1945 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

«Два дня тому назад получил Ваше письмо, а сегодня — экземпляр Вашей книги и, не отрываясь, прочел значительную часть ее, верней — всю книгу самое и большую часть писем. Какой, действительно, интересный материал! И какой, в общем, контраст — в тоне, характере, грамотности — с теми письмами на фронт и с фронта, которые я выслушал за эти годы сотни по московскому радио. (Я почти четыре года работал "слухачом" для Рейтера.) Боюсь, что остальной богатый материал, оставшийся в Финляндии, о котором Вы пишете в предисловии, погиб безвозвратно...», — писал Г. Струве[30]. Свои отзывы о книге прислали Алданов, Бунин, Керенский, Вишняк, Берберова, Карпович, Гуль и Набоков. Часть из них, в том числе и набоковский отзыв, Зензинов отобрал для рекламного листка. Несмотря на набоковские переводы «партии писем», книга больше не переиздавалась — ни по-русски, ни по-английски.

* * *

С первых же дней прибытия в Америку Зензинов начинает разыскивать Фондаминского. Он пишет десятки писем, в том числе подруге их юности М. Цетлин: «Милая Маня, теперь об Ильюше. Как только приехал сюда и узнал о Тузе[31], не нахожу себе покоя. Все время думаю о нем. Если бы я был с ним, то ручаюсь, что вытащил бы его... В него нужно вдохнуть какую-то энергию, быть может, просто произвести на него даже сильное давление и заставить его душевно оторваться от Парижа... Я прилагаю письмо, которое пишу ему — постарайся как-нибудь ему его переслать... Если нельзя переслать, то, быть может, можно как-нибудь его пересказать от моего имени? Милая Маня, я тебя умоляю: со всей свойственной тебе энергией постарайся оказать на него давление! Я знаю и сам, как ты это хочешь... Честное слово, поехал бы туда, если бы в этом был какой-нибудь смысл. Мысль о Тузе меня буквально гложет...»[32]

Но письма в оккупированный Париж не доходили. Зензинов снова пишет в Женеву — Е. Д. Кусковой; в Марсель — Е. И. Савинковой, жене Б. Савинкова; в свободную зону Франции — М. Осоргину. 17 января 1941 г. Осоргин сообщал Зен-

---

[30] Письмо от 19 апреля 1945 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

[31] Тузя — домашнее прозвище Фондаминского.

[32] Письмо от 10 января 1941 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

зинову: «...Об Ильюше знаю очень немногое. Он в Париже остается бодрым, но, как мне писали, его библиотека пострадала; у него были "хозяева", интересовались им как представителем русской интеллигенции (без шуток, это — обычная формула в объяснении визитов!), смотрели его книги, а затем, в другой раз, их похитили, частью или все целиком — не знаю. Заезжали и ко мне в четвертый раз, вероятно, тоже за книгами. Как вы знаете, Тургеневская библиотека вся вывезена — куда? Еще в том же духе поступлено с квартирой Милюкова, архив которого, как и мой, ограблен. В остальном все мило <... Ильюше я сообщу о Вашем письме и пошлю Ваш адрес. Вы писать ему непосредственно не можете, но я мог бы (надеюсь) переслать Вам письмо, при условии, что оно будет написано по-французски и прислано мне незапечатанным. Почему так — объяснять сложно <... Можете ли Вы содействовать отъезду Ильюши в Америку? — повторял вопрос Зензинова Осоргин. — Конечно да, поскольку речь идет о визе, билетах, деньгах и проч. Но как ему выбраться из Парижа, как с ним сноситься правильно — этого не могу сказать. Выезд из зоны оккупированной в свободную чрезвычайно труден, нужны особые разрешения, которые с огромным отбором и редко даются в Париже. Только оказавшись здесь, можно устраивать себе отъезд...»[33]

22 июня 1941 г., в день начала войны с Советским Союзом, в Париже и его пригородах было арестовано около тысячи эмигрантов — наиболее известные представители культурной и общественно-политической элиты русского зарубежья. Среди них был Фондаминский. «Есть ли весть от Ильюши?» — спрашивал Набоков Зензинова в первом же письме из Калифорнии, не подозревая об участи их общего друга. Сведения Зензинова об аресте Фондаминского (см. письмо № 2 — от 8 августа 1941 г.) были верны. Немецкий лагерь с «очень хорошими условиями» был Компьень, который с декабря 1941 г. был превращен в транзитный лагерь для евреев — граждан Франции и других стран, отправляемых в лагеря уничтожения...

«Фондаминский остался в лагере вместе с евреями, когда большинство русских уже были освобождены. Говорят, что не пощадило его в лагере и последнее испытание: антисемитизм

[33] BAR. Zenzinov Papers. Box 2. См. запись в дневнике Зензинова: «17 января 1941. Вчера мне передали из двух источников — через Верочку <В. И. Руднева. — *Г. Г.* из По и через Феничку <Шлезингер-Ланде. — *Г. Г.* , что Тузя в Париже, у него опечатана квартира, книги вывезены, но он ехать в Ам<ерику не хочет и зовет меня в Париж! Письмо от него от 15 декабря (BAR. Zenzinov Papers. Box 10).

соотечественников, которых не смягчала и обреченность беззащитных жертв. Но с И. И. было несколько друзей-христиан, от которых мы знаем, как он окреп и вырос в это страшное время. Очевидно, он примирился со смертью и приготовился к ней. Тогда-то он решил и креститься. Никакого давления на него не было оказано. Священник, который крестил его, скорее сам чувствовал его влияние, его духовное и даже богословское превосходство. Этот священник рассказывал, что когда после крещения он служил литургию, за которой И. И. должен был впервые причаститься, ворвались немецкие солдаты и приказали прекратить службу, так как походная церковь подлежала закрытию. Таинство было закончено вне церкви, в одном из бараков. Так старый подпольщик в подполье встретил своего Христа.

Чтобы уяснить вполне значение смерти Фондаминского, нужно помнить, что она была наполовину добровольной. Ему представлялась возможность спастись. Тяжело заболев в лагере, он был переведен в больницу. Бежать оттуда было возможно, и друзья (на этот раз социалисты) брались устроить побег. Фондаминский отказался. Своим мотивом он указал желание разделить участь обреченных евреев. В последние дни свои он хотел жить с христианами и умереть с евреями, этим, может быть, искупая ту невольную боль, которую он причинял им своим крещением.

Смерть Фондаминского, вероятно, останется навсегда окутана тайной. Он был увезен в Германию, и там следы его теряются»[34].

В конце 1943 г. Набоков запрашивал Алданова: «...Мы с вами говорили последний раз о том, нельзя ли что-нибудь сделать по поводу Ильи Исидоровича. Вы говорили о католиках и о Красном Кресте. Удалось ли предпринять какие-либо шаги в этом смысле?..»[35] «...Об И. И. мы решили не запрашивать ни через Красный Крест, ни через Ватикан, — отвечал М. Алданов. — Во-первых, в лучшем случае ответ приходит через 11 месяцев! Во-вторых, главное, мы именно ему боялись повредить запросом из Америки. В частности, на бланках Ватикана есть пункт о религии, и мы не знаем, кем в этом смысле числится у немцев И. И. Я лично думаю, что его больше нет в живых»[36].

---

[34] *Федотов Г. П.* И. И. Фондаминский в эмиграции // Новый журнал. 1948. № 18. С. 327—328.

[35] Письмо от 23 ноября (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

[36] Письмо от 27 ноября 1943 г. (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

Фондаминского не было в живых уже год. Он погиб в газовой камере Аушвица (Освенцим) 19 ноября 1942 г. — эту дату через несколько лет сообщило французское правительство. Вопрос о его судьбе неоднократно возникает в письмах Набокова 1944—1945 гг. (см. письма № 16, 17, 19, 23, 24).

«Много думаю о милом Ильюше и все еще надеюсь», — писала Тэффи Зензинову 8 сентября 1945 года[37]. В. А. Зайцева оказалась последним свидетелем: «30 апреля 1942 г. была у Ильюшечки, с чужим пропуском. После меня его никто не видел. Это было еще в Компьене. Он был маленький, седой. После операции — грыжу оперировали. Был оптимистичен, конечно! Я плакала, а он, как всегда, был бодр. Счастлива, что с ним простилась»[38]. Через какое-то время Зензинов получил письмо Г. Кузнецовой: «...Недавно м<ежду п<рочим пришла открытка от С. Гессена, в которой он пишет, что его пасынок был в одном концлагере с Ильюшей под Варшавой и знает, наверное, что Ильюшу там расстреляли или удушили газом... Даже писать об этом невыразимо тяжело, и все кажется, что это не правда, что он жив и однажды появится между нами и со своей обычной милой живой манерой начнет уверять в том, что “все будет хорошо...”»[39]

Чуть раньше пришла открытка:

«Дорогой Владимир Михайлович,

от всего сердца благодарю Вас за память обо мне. Несколько дней тому назад я получила через Земгор Вашу чудную посылку, мне захотелось сейчас же послать в свою очередь посылку, которая доставила бы Вам, кроме радости, м. б., и слезы. Это все Ваши фотографии, которые были мне переданы дорогим страдальцем Ильею Сидоровичем, он очень и очень просил сберечь их для Вас. Володе они доставят много радости; тут, сказал он, все его светлое прошлое, он очень хотел, чтоб я жила у него; он был так одинок, и часто-часто видела я слезы на его глазах, все уверены, что его уже нет; это, пожалуй, лучше для него! он был глубоко верующий, а такие смерть принимают без страха, а скорее радостно. М. б., дорогой Владимир Михайлович, Вы найдете какой-нибудь случай взять их отсюда лично, пока запрещены пересылки фотографии; если

---

[37] BAR. Zenzinov Papers. Box 2.

[38] М. Вишняк — В. Зензинову. 24 декабря 1945 г. (с включением письма В. Зайцевой) (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

[39] Г. Кузнецова — В. Зензинову. 26 августа 1946 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 1) (письмо написано Е. Гипарис).

меня не будет в это время в Париже, то ключи от квартиры будут у моего священника, и он всегда сможет передать все это Вашему посланцу»[40].

Шесть лет спустя после гибели Фондаминского в «Новом журнале» появились воспоминания о нем Зензинова и Федотова[41]. «С глубоким волнением прочитал, дорогой, Вашу замечательную, трогательную статью об Ильюше», — отозвался Набоков (см. письмо № 27 настоящей переписки — от 18 июня 1948 г.).

Еще через несколько лет о Фондаминском напишут все, кто будет вспоминать это время[42]. В автобиографической книге «Память, говори» Набоков изобразит Фондаминского как «святого, героического человека, сделавшего для русской эмигрантской литературы больше, чем кто бы то ни было, и умершего в немецкой тюрьме»[43].

* * *

В 1945 г. «русский блистательный Париж» стал историей. Нью-йоркская газета «Новое русское слово» печатала списки «погибших и выживших» в Европе.

...В июне 1940 г. бывший посол Временного правительства, глава офиса по делам русских беженцев В. А. Маклаков отказался покинуть Париж «по моральным соображениям». 21 апреля 1942 г. по приказу новой власти во Франции было создано Управление делами русской эмиграции. Начальником управления был назначен член национал-социалистической партии Германии, личный друг Розенберга Ю. С. Жеребков, бывший «балетный фигурант», его заместителем — в прошлом крупный чин русской разведки полковник П. Н. Богданович. Через неделю, 28 апреля 1942 г., «думский златоуст» был арестован, а его офис закрыт. Через три месяца его освободили, но

---

[40] Неустановленное лицо — В. Зензинову. 17 июня 1945 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 9).

[41] *Зензинов В. М.* Памяти И. И. Фондаминского-Бунакова; *Федотов Г. П.* Фондаминский в эмиграции // Новый журнал. 1948. № 18. С. 299—329.

[42] См.: *Тэффи Н.* Илья Фондаминский // Новое русское слово. 1951. 29 апреля. С. 2, 3; *Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995. *Яновский В.* Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983; *Берберова Н.* Курсив мой. М., 1996; *Дон Аминадо.* Поезд на третьем пути // Наша маленькая жизнь. М., 1994.

[43] *Набоков В.* Память, говори. С. 564.

взяли подписку с обещанием не заниматься беженскими делами. Он подходил гестапо в качестве возможного заложника, и только быстрота событий в момент освобождения Парижа помешала воспользоваться им.

14 июня 1942 г. стал выходить «Парижский вестник» — прогитлеровский орган на русском языке[44]. «Нам надо, наконец, решить с кем мы: с Христом или с Адамовичем?»[45] — провозглашал Мережковский, свой выбор сделавший: он был с Гитлером. Публикуя перевод одной из статей Д. С. Мережковского из итальянского фашистского издания, газета писала, что это делается «с согласия З. Гиппиус, верной соратницы Мережковского по борьбе с большевиками, так чутко осознавшей, что только в тесном союзе с Германией, под водительством ее Великого Фюрера, будет наша родина спасена от иудо-большевизма»[46]. В некрологе Мережковскому газета «Парижский вестник» отмечала переход «под знамя Фюрера и его активное сотрудничество с органами германской пропаганды»[47].

С конца 1943 г., после перелома в ходе войны, маятник качнулся в другую сторону. Советское посольство, едва очутившись в Париже, стало издавать свою газету «Русский патриот», с марта 1945 г. поменявшую название на «Советский патриот». В «Русском патриоте» была напечатана статья П. Н. Милюкова «Правда о большевизме». Это было прославление «боевой мощи Красной армии»: «...когда видишь достигнутую цель, лучше понимаешь значение средств, которые применены к ней»[48], — писал бывший министр иностранных дел Временного правительства, редактор «Последних новостей», «самим Богом созданный для английского парламента и Британской энциклопедии»[49]. (Свое отношение к русско-финской войне Милюков сформулировал в письме к И. П. Демидову, заменяв-

---

[44] См.: *Арансон Г.* «Парижский вестник» (опыт характеристики) // Новый журнал. 1948. № 18. С. 330—341. Газета выходила с 14 июня 1942 г. по 12 августа 1944 г. (112 номеров). В ней сотрудничали: Ю. Жеребков, генерал П. Краснов, И. Шмелев, И. Сургучев, А. Ренников, «власовцы» и др.

[45] *Берберова Н.* Курсив мой. С. 458.

[46] Парижский вестник. 1944. № 81. 3 янв.

[47] Цит. по: *Полонский Я.* Сотрудники Гитлера // Новое русское слово. 1945. 20 марта.

[48] Русский патриот. 1944. № 3 (16). С. 2—3.

[49] *Дон Аминадо* (А. П. Шполянский). Поезд на третьем пути. С. 608—609.

шему его в газете во время войны: «Мне жаль финнов, но я — за Выборгскую губернию»[50].) В «Советском патриоте» стал сотрудничать Н. А. Бердяев. С мая 1945 г. появилась еще одна газета «патриотического направления» — «Русские новости», редактируемая А. Ф. Ступницким[51], бывшим сотрудником «Последних новостей». В ней начали сотрудничать Е. Кускова, А. Бахрах, Г. Адамович. «...Да, в Париже жутковато, судя по газеткам оттуда, — писал Набоков Алданову 8 декабря 1945 г., — Адамович, вижу, употребляет все те же свои кавычки и неуместные восклицательные знаки ("Не в этом же дело!"). Прегадок Одинец и печальная сухая блевотина Бердяева. Мучительно думать о гибели стольких людей, которых я знавал, которых встречал на литературных собраниях...»[52] 20 лет спустя Набоков напишет: «Только много позднее, в сороковых годах, некоторые из этих авторов наконец отыскали уверенный скат, по которому можно соскальзывать в позе, более-менее коленопреклоненной. Таковым оказался восторженный национализм, позволяющий называть государство (в данном случае сталинскую Россию) достойным и обаятельным

---

[50] *Вакар Н.* Милюков в изгнании // Новый журнал. 1943. № 6. С. 375.

[51] Ступницкий Арсений Федорович (1893, Минск — 1951, Париж) — юрист, журналист. Окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета и Школу политических наук в Париже. С 1927 г. постоянный сотрудник газеты «Последние новости». Соредактор книги: «П. Н. Милюков. Сб. материалов» (1930). Ступницкий был фаворитом Милюкова в последние годы его жизни. Редактор просоветской газеты «Русские новости» с 1945 по 1951 гг. «"Русские новости" 1945-го года, бесцеремонно провозгласившие себя идейными продолжателями "Последних новостей", поклонившиеся до земли, распластавшиеся, расплющившиеся в лепешку пред гениальным Сталиным, наводнившие столбцы безоговорочно советского листка статьями возрожденского молодца и немецкого наймита Льва Любимова и фельетонами ухаря-перебежчика Николая Рощина, — и все это под редакцией Ступницкого, и при директоре-распорядителе ученом агрономе Волкове, да при благосклонном участии, — правда только поначалу, потом сообразили и одумались, — многих иных, именитых и знаменитых <... до всего этого, благодарение судьбе, Милюков не дожил» (*Дон Аминадо*. Поезд на третьем пути. С. 693). О деятельности Ступницкого как редактора «Русских новостей» см. письмо Е. Д. Кусковой к М. А. Алданову от 9 января 1947 г. (Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1992. Вып. 1. С. 321) и письма Г. В. Адамовича А. В. Бахраху (Новый журнал. 1999. № 216. С. 98—146).

[52] BAR. Aldanov Papers. Box 6. В ответном письме от 16 декабря Алданов писал: «Какая из двух газет хуже, затрудняюсь сказать...» Об Одинце см. примеч. 4 к п. 2.

на том единственном основании, что его армия победила в войне...»[53]

Во втором номере «Русских новостей» В. А. Маклаков поместил статью «Советская власть и эмиграция»[54]. «Эмиграция и советская власть» — так была названа серия статей в «Новом журнале», посвященная обсуждению его визита в Советское посольство[55]. Перестановка слов тонко меняла акценты, намекая на его сотрудничество в просоветской газете. «...раздельная линия, которая отделяла нас от патриотов, — объяснял Маклаков в частном письме Керенскому и Зензинову, — была в этих словах: они <патриоты. — *Г. Г.* признавали "безоговорочно" советскую власть, а мы оставались верны своему прошлому <...> "Патриоты" были вхожи в посольство и, несомненно, пользовались его покровительством...»[56] Привилегия «патриотов», видимо, задевала группу Маклакова. 12 февраля 1945 г. он с единомышленниками решился переступить порог особняка на рю де Гренель, где двадцать лет назад протекала его дипломатическая деятельность.

7 марта 1945 г. на первых страницах газеты «Новое русское слово» появилось сообщение «от парижского корреспондента Я. Кобецкого»[57]: «Русская политическая эмиграция Парижа в лице ее наиболее авторитетных представителей вступила на путь полного примирения с советской властью. 14 февраля советского посла Богомолова посетила делегация, во главе которой стоял председатель эмиграционного комитета В. А. Маклаков. В делегацию, помимо В. А. Маклакова, входили следующие лица: председатель "союза русских патриотов" проф. Д. М. Одинец[58], А. А. Титов, А. С. Альперин, М. М. Тер-Погосьян, В. Е. Татаринов, Е. Ф. Роговский и А. Ф. Ступницкий. Одновременно, по личному приглашению полпреда, прибыли на рю де Гренель адмирал М. А. Кедров, заменивший ген. Миллера на посту

---

[53] *Набоков В.* Память, говори! С. 562.

[54] Русские новости. 1945. № 2. 25 мая.

[55] Новый журнал. 1945. № 10. С. 341—360; № 11. С. 350—374.

[56] Письмо от 21 июня 1945 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

[57] Я. Я. Кобецкий (1885 — ?) служил в Петрограде доверенным банка и состоял членом Фондовой биржи. Во время войны — контролер 1-го Кавалерийского корпуса. Сотрудник газеты «Последние новости» с момента ее основания. Вел раздел «Биржевая хроника».

[58] «Весь рассказ он <Кобецкий. — *Г. Г.* получил от Одинца, который с нами не был. С которым мы бы и не пошли и которого он облыжно включил в число посетителей» (В. Маклаков — А. Керенскому. 21 июня 1945 г. — BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

председателя Общевоинского союза, и адмирал Д. Н. Вердеревский». Далее шло конкретное описание приема, речей, обмена мнениями и провозглашения тоста «За Сталина!»[59].

«Дорогой Александр Федорович, — писал Зензинов Керенскому 15 марта 1944 г., — "событие в Париже", как это названо в передовице НРС, произвело здесь, конечно, впечатление разорвавшейся бомбы»[60]. Зензинов описывал совместное с меньшевиками собрание, где горячо обсуждалась столь быстрая политическая переориентация русских парижан (до того произошел обмен телеграммами). Объяснительные письма от Маклакова, Тер-Погосьяна и других комментировались в частном порядке. На страницах «Нового журнала» и «Нового русского слова» шло общественное обсуждение «загадки Маклакова» [61]. «Возможно, — писал С. П. Мельгунов, — что военному триумфу России и суждено в атмосфере массового националистического угара в данный момент спасти сталинскую автократию, но это вовсе не будет предначертанием истории — сталинская ложь не сделается правдой»[62].

«Маклакова резко осуждали в эмигрантских кругах за это "хождение в Каноссу". Писали, что в новоявленном "совпатриотизме" два полюса российского либерализма — Милюков и Маклаков — сошлись»[63].

Набоков знал Маклакова с детства. Он был соратником отца по кадетской партии, объяснявшим Владимиру Дмитриевичу «всю юридическую несостоятельность его знаменитой фразы "власть исполнительная да подчинится власти законодательной!"»[64]. В 1913 г. вместе с Маклаковым, занимавшим скамью

---

[59] Митрополит Евлогий и В. А. Маклаков посетили советского посла Богомолова. Об этом см.: Новое русское слово. 1945. 7 марта. С. 1—2. Протокол беседы см.: Эмигранты у Богомолова // Новый журнал. № 100. 1970. С. 260—268.

[60] BAR. Zenzinov Papers. Box 1. В главе третьей романа «Дар» Годунов-Чердынцев отмечает стилистический штамп в статьях редактора берлинской «Газеты» Васильева: «И очень часто попадалось выражение: "произвело впечатление разорвавшейся бомбы"» (*Набоков В.* Дар. С. 353).

[61] *Седых А.* Загадка В. А. Маклакова // Новое русское слово. 1945. 18 марта.

[62] *Мельгунов С. П.* Ответ на анкету «Эмиграция и советская власть» // Новый журнал. 1945. № 11. С. 356—365.

[63] *Иоффе Г.* «Совершенно один, и это ужасно» // Новый журнал. 1997. № 206. С. 209.

[64] *Ледницкий В.* Вокруг В. А. Маклакова // Новый журнал. 1959. Кн. LVI. С. 249. Знаменитая фраза, которой 13 мая 1906 г.

защиты, В. Д. Набоков участвовал как репортер газеты «Речь» в печально знаменитом процессе Бейлиса. «По общему признанию, именно речь Маклакова стала центральной и в большой степени повлияла на оправдательный вердикт 12 присяжных, среди которых больше половины были простые крестьяне»[65]. Уже после трагической гибели отца Набоков не однажды виделся с Василием Алексеевичем в Париже. «Визит» Маклакова к Богомолову производил тяжелое впечатление. Набоков не скрывал этого. Его «классификация эмиграции», вызванная к жизни событиями в Париже (см. письмо № 21 — от 17 марта 1945 г.), — одна из самых сильных и откровенных, еще не претворенных в художественный текст политических деклараций, к которым он обычно не был склонен. Очень быстро «политическое стихотворение в прозе», как окрестил Зензинов это послание своего корреспондента, стало достоянием общественности. Верный методам подпольного прошлого, Зензинов перестукивал его на машинке и рассылал друзьям. «Оценил я по достоинству и писульку Сирина. Молодец!» — отозвался на присланное Зензиновым письмо М. В. Вишняк, не пропустивший когда-то в «Современные записки» четвертую главу «Дара»[66].

В этом же году Набоков начал писать роман — политическую сатиру «Bend Sinister», действие которой происходит в гротескном «куранианском» государстве во главе с правителем Падуком — основателем партии Среднего Человека. Главный герой, одноклассник Падука философ Адам Круг, поставлен, как и каждый, перед необходимостью служить новому режиму. Выбора нет, ибо «тираническое государство ведет войну со своими подданными и может держать в заложниках любого из собственных граждан без ограничений со стороны закона». Аресты друзей Круга не дают результата, и только нащупав «рукоятку любви», т. е. «захватив его ребенка, можно заставить его сделать все что угодно»[67].

В. Д. Набоков закончил свою речь на заседании Думы, в ответ на объявление председателя Совета министров Ивана Горемыкина о том, что правительство не принимает программы, предложенной в ответном адресе на тронную речь.

[65] *Иоффе Г.* «Совершенно один, и это ужасно». С. 199.

[66] М. Вишняк — В. Зензинову. 10 января 1941 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

[67] *Набоков В.* Предисловие к 3-му американскому изданию романа // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 197. (В русском переводе С. Ильина роман назван «Под знаком незаконнорожденных».)

«Я никогда не испытывал интереса к так называемой литературе социального звучания»[68], — пишет Набоков в том же предисловии к 3-му американскому изданию романа. Кажущаяся аполитичность Набокова, которую он постоянно декларирует в письмах и интервью и которой иногда провоцирует читателя, — его очередная мистификация, «защита» своей эстетической позиции художника и писателя от посягательств утилитаризма. Но сын В. Д. Набокова, автор «Дара» и «Истребления тиранов» все знал и все понимал. Среди американской интеллигенции росли симпатии к советскому «эксперименту». Он пытался что-то объяснить западному либералу Эдмунду Уилсону: «Ты плохо знаешь меня и "русских либералов", если до сих пор не понял, какую насмешку и презрение вызывают у меня русские эмигранты, чья "ненависть" к большевикам порождена финансовыми потерями и классовым degringolade[69]. Смехотворно (хотя и в духе советских сочинений на эту тему) объяснять материальными интересами расхождение русских либералов (или демократов, или социалистов) с советским режимом. Я специально обращаю твое внимание на тот факт, что мою позицию по отношению к ленинскому или сталинскому режиму разделяют не только кадеты, но также эсеры и различные социалистические группировки»[70].

Об одинаковой природе двух тоталитарных режимов Набоков писал тому же Уилсону еще в начале войны, неожиданно закончив свою сентенцию «прорывом» в литературу: «Почти двадцать пять лет русские, живущие в изгнании, мечтали, когда же случится нечто такое — кажется, на все были согласны, — что положило бы конец большевизму, например, большая кровавая война. И вот разыгрывается этот трагический фарс. Мое страстное желание, чтобы Россия, несмотря ни на что, разгромила или, еще лучше, стерла Германию с лица земли, вместе с последним немцем, сравнимо с желанием поставить телегу впереди лошади, но лошадь до того омерзительна, что я не стал бы возражать. Для начала я хочу, чтобы войну выиграла Англия. Затем я хочу, чтобы Гитлера и Сталина сослали на остров Рождества и держали там вместе, в близком соседстве. А затем — я понимаю, все произойдет до смешного иначе — пусть страшные кадры горестных событий невпопад перебьет автомобильная реклама»[71].

---

[68] Там же. С. 196.

[69] утрата общественного положения (*франц.*).

[70] Письмо В. Набокова Э. Уилсону от 23 февраля 1948 г. // Звезда. 1996. № 11. С. 120.

[71] Письмо В. Набокова Э. Уилсону от 18 июля 1941 г. // Звезда. 1996. № 11. С. 115.

«Отвергая выбор — или Сталин, или Гитлер, — писатель объявил: ни Сталина, ни Гитлера»[72].

* * *

Конец «большой кровавой войны» ознаменовался новой волной послевоенной эмиграции. Освобожденные из лагерей Ди-Пи[73] «власовцы», «невозвращенцы» — неоднородный социальный состав бывших «советских» людей влился в Европу, Америку, Австралию.

С начала 1940-х гг. центр русской эмиграции переместился в США. Здесь предстояло возродить те общественные организации и институты, которые лежали в основе культурной и социальной жизни русской диаспоры. Именно здесь возникает свободная пресса демократического направления и первое русское издательство. Еще с 1910 г. в Нью-Йорке выходила газета «Новое русское слово», предоставившая теперь свои страницы «новым» авторам. Во время войны газета занимала «оборонческую» позицию. «...в Европе больше нет ни газет, ни журналов, ни издательств для русских. Эта счастливая полоса кончилась. Я живу вашей нью-йоркской газетой, платящей мне гроши, но печатающей обильно», — писал М. Осоргин Зензинову из свободной зоны Франции[74].

Первыми были возрождены политические издания. В 1940 г. в Америку вместе со своим журналом переехали основатели «Социалистического вестника» Р. А. Абрамович, Д. Ю. Далин, Ф. И. Дан. Официальный орган РСДРП продолжил свое существование в Нью-Йорке. С апреля 1941 г. Ф. И. Дан решает издавать свой журнал «Новый путь», считая возможной эволюцию большевистского режима.

В следующем году в Нью-Йорке выходят сразу два литературно-художественных журнала: «Новоселье» и «Новый журнал»[75].

---

[72] *Геллер М.* Набоков и политика // Cahiers de l'émigration russe 2. Paris, 1993. Vladimir Nabokov et l'émigration. P. 15.

[73] . P. — isplaced Persons — перемещенные лица (*англ.*). Бывшие советские граждане после окончания войны несколько лет находились в специальных лагерях Ди-Пи в ожидании виз на въезд в различные страны.

[74] М. Осоргин — В. Зензинову. 17 января 1941 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

[75] «Новоселье», Нью-Йорк, 1942—1948; Париж, 1949—1950. Редактор — С. Ю. Прегель (1897—1972). Об истории журнала см.:

В первом номере «Новоселья» была заявлена его программа: «Мысль о России, обращенность к России — будет руководящим началом всей нашей деятельности»[76]. В первых двух номерах «Новоселья» Зензинов публикует воспоминания детства и юности[77]. В первых трех номерах «Нового журнала» Набоков помещает прозу и стихи[78]. «Новый журнал» станет ведущим журналом русского зарубежья. И Зензинов, и Набоков будут сотрудничать в нем на протяжении многих лет.

В мае 1941 г. уже успевший освоиться Зензинов начинает издавать политический журнал. Он назовет его «За свободу». Быть может, в память о Борисе Савинкове (о котором восторженно напишет в воспоминаниях), издававшем в 1921 г. в Варшаве журнал с таким же названием. Журнал «За свободу», заявленный как орган партии эсеров, становится альтернативой просоветским изданиям в Париже. В нем сотрудничали сам Зензинов, М. Вишняк, С. Соловейчик, В. Чернов, Н. Авксентьев, Д. Шуб, Г. Федотов. Журнал рассылался в разные страны, в лагеря Ди-Пи, но большая часть — во Францию, где угар советского патриотизма задушил свободную русскую прессу.

«Направление большей части русских журналов и газет в Америке вызывает во мне не только несогласие, но и возмущение (напр., “За свободу” и “Соц. вестник”, которые мне присылают). Предположу, что “Новоселье” другого направления. Недопустимо восстанавливать западные державы против своей родины...» — писал Н. Бердяев[79].

Три автора вызвали особый гнев редакции газеты «Советский патриот»: Федотов, Вишняк, Зензинов. «Одержимые злобой» — так называлась статья о них С. И. Руденко[80]. Но журнал «За свободу» продолжал дискутировать с парижским

Юниверг Л. Скромное, но полезное русское дело. Из истории журнала «Новоселье» // Евреи в культуре русского зарубежья. Т. 4. С. 229—244. О «Новом журнале» см. примеч. 2 к письму № 17.

[76] Новоселье. 1942. № 1. С. 3.

[77] См.: *Зензинов В. М.* Из воспоминаний // Новоселье. 1942. № 1. С. 25—35; № 2. С. 24—37.

[78] «Ultima Thule» — 1942. № 1. С. 49—77; «Русалка» — 1942. № 2. С. 181—184; «Слава» — 1942. № 3. С. 157—161.

[79] Н. А. Бердяев — С. Ю. Прегель. 14 октября 1942 г. Цит. по: *Юниверг Л.* Скромное, но полезное русское дело... С. 237.

[80] Советский патриот. 1945. 31 августа.

изданием. В одном из номеров была опубликована статья Г. П. Федотова «Ответ Н. А. Бердяеву»: «...угар советофильства прежде всего питается военными триумфами России. Мало кто сумел сохранить трезвость ума и сердца. Увы, Бердяев поддался общему психозу. В своих первых статьях, еще в "Советском патриоте", — он славил революцию за то, что она вернула русской армии ее былую непобедимость, утраченную в последние годы монархии. Читая, не веришь своим глазам. Бердяев судит политический строй по его военной мощи!.. Будущее покажет, найдет ли в себе силы старый, ослепший орел для нового героического взлета или ему так и суждено окончить свои дни в плену у облепившего его просоветского черносотенства»[81].

«Время оккупации, — писал В. Яновский, — Бердяев провел в героическом и почетном одиночестве. После победы, в которой русские "катюши" сыграли такую большую роль, "признание" Бердяевым сталинской империи было так же психологически неизбежно, как и визит Маклакова на рю Гренель»[82].

В письмах парижских корреспондентов Зензинова — отклики на присылку журнала.

«Многоуважаемый Владимир Михайлович! Я давно уже получил любезно присланный мне вами сентябрьский номер "За свободу", — извините, что до сих пор не поблагодарил Вас. После той "русской прессы", которую мы имеем здесь ("Сов. патриот" и "Русские новости"), в которых действительность отражается как в кривом зеркале, чтение Вашего журнала действует как свежая холодная вода...»[83] «Вы, несомненно, достаточно представляете себе здешние "Русские новости" и до какого морального падения дошел редактор их Ступницкий...» — писал А. Вельмин[84].

---

[81] *Федотов Г. П.* Ответ Н. А. Бердяеву // За свободу. 1946. № 17. С. 57—69.

[82] *Яновский В.* Поля Елисейские. С. 164.

[83] А. Вельмин — В. Зензинову. 9 октября 1946 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 2).

[84] А. Вельмин — В. Зензинову. 30 августа 1948 г. (Там же). А. П. Вельмин — журналист и общественный деятель. В 1920—1930 гг. — варшавский корреспондент «Последних новостей» и представитель русского зарубежного архива в Праге. В 1936—1939 гг. — председатель Русского попечительского комитета в Польше, в годы войны — библиотекарь «Русского дома» в Варшаве. В августе 1944 г. вывезен в Германию. В последующие годы жил в Париже, корреспондент «Русской мысли».

«Дорогой Владимир Михайлович,

сердечно благодарю вас за присылку книжки “За свободу”. Благодарю не формально (хотя и очень ценю Вашу память обо мне), а по-настоящему с чувством благодарности за то отрадное впечатление, которое произвела на меня эта маленькая книжка. Мы здесь отвыкли от свободного слова и даже как-то не верится, что там, за оградой нашей тюрьмы, еще “живут” люди. Многих из нас уже отпели и похоронили на страницах Ваших газет — и не без оснований. Кончились мы. Прах и тлен...» — писала Зензинову Тэффи[85].

«Глубокоуважаемый Владимир Михайлович,

я получил два последние номера “За свободу”, за что Вас очень благодарю, ибо русская литература из Америки нам здесь как живая вода, от свободной прессы мы давно отвыкли, а вновь привыкнуть очень хочется. Длиннее не пишу об этом, ибо помещенные в “За свободу” письма из Парижа прекрасно характеризуют здешние настроения. Шлю сердечный привет и пожелание превратить непериодическую “За свободу” в периодическую. За присылку журнала буду всегда очень благодарен! Не забывайте! Ваш Гуль»[86].

Читал журнал и Набоков: «Позвольте приложить — отнюдь не в виде новогоднего подарка — небольшой чек на “За свободу”» (письмо № 26 — от 11 января 1948 г.). Посылка им денежного чека на политический журнал — важное свидетельство, знак безусловной консолидации писателя с политической позицией журнала.

«“За свободу” имел большой успех, — вспоминал М. Вишняк, — особенно среди Ди-Пи. Зензинов меньше других редакторов писал в журнале, но он вел всю переписку с сотрудниками, редактировал материал, сносился с типографией, ведал распространением. На обложке значился его адрес. И постепенно Зензинов стал сам адресом, по которому лагерные жильцы в Германии, Австрии, Италии обращались за всякого рода помощью и советом. Писали ему со всех концов света — из Марокко, Австралии, Шанхая. Он добывал аффидэвиты и, сам неимущий и безработный, принимал на себя материальное поручительство за незнакомых ему людей. Десятки Ди-Пи обязаны Зензинову тем, что вырвались из лагерей и очутились в Америке. Многих он поддержал если не материально, то морально — сочувственным и обнадеживающим словом»[87].

---

[85] Тэффи — В. Зензинову. 8 сентября 1945 г. (Там же).

[86] Р. Гуль — В. Зензинову. 2 сентября 1945 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

[87] *Вишняк М.* Памяти друга // Новый журнал. 1954. № 36. С. 293—294.

В архиве Зензинова множество писем с просьбой о помощи и огромное число писем с благодарностью от знакомых и незнакомых лиц. 200—300 посылок, вещевых и продуктовых, ежегодно отправлял Литературный фонд во Францию, Германию, Австрию, Италию первые пять послевоенных лет. Всем этим занимался Зензинов, редактируя еще и «Известия Литературного фонда». Он «истинно жил только тогда, когда работал для других», — написал его друг Н. Калашников[88].

В письмах конца 1940-х — начала 1950-х гг. «пульсирует» жизнь новорожденных организаций. «На прошлой неделе мы ездили на годичное собрание Соц[иалистического] вестника, — сообщал Набокову его друг Р. Н. Гринберг 12 февраля 1947 г. — Средний возраст присутствовавших был умопомрачителен. Несмотря на это, твой Зензинов — эсер в гостях у эсдеков — в своей приветственной речи огорчался, что не видит в зале никого из той первой русской эмиграции, так называемой Женевской. Как бы там ни было, Соц[иалистический] вестник очень полезное дело и им зачитываются в Европе, где теперь есть и новейшая эмиграция русских...»[89]

Трудно назвать новое начинание, в котором не участвовал бы Зензинов! Он состоял в правлениях общества «Надежда», клуба «Горизонт», «Литературного фонда». Он организует лекции, вечера, сам выступает как лектор, редактирует журнал и как действующий политик в марте 1949 г. участвует в создании Лиги Борьбы за Народную Свободу. Он пытался соединить два поколения эмигрантов, проводя совместные встречи и обсуждения. Устройство литературных вечеров Набокова в 1949 и 1952 гг. — одна из многих его повседневных забот. Сам одаренный писатель[90], только к концу жизни решается он на

---

[88] *Калашников Н.* Из воспоминаний о Зензинове // Новый журнал. 1954. № 36. С. 302.

[89] New York Public Library. Berg Collection. Nabokov papers.

Гринберг Роман Николаевич (1897—1969) — редактор журнала «Опыты» (Нью-Йорк, 1953—1954, № 1—3, соредактор В. Л. Пастухов, издатель М. С. Цетлина; с № 4 по 9 — редактор Ю. Иваск), а также редактор и издатель альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, 1960—1967, № 1—5).

[90] Зензинов обладал беллетристическим талантом, что отмечали многие современники. В разное время им были опубликованы книги: Старинные люди у Холодного океана. М., 1914; Очерки торговли на севере Якутской области. М., 1916; Из жизни революционера. Париж, 1919; Государственный переворот адмирала Колчака в Омске 18 ноября 1918 г. Сб. документов. Париж, 1919; Русское устье. Берлин, 1921; Нена. Берлин, 1925; Железный скрежет. Из амери-

мемуары, советуясь с М. М. Карповичем: «Мне пришлось прожить долгую жизнь, богатую событиями и людьми — из оставшихся еще в живых таких людей, как я, уже немного. Когда мне приходится рассказывать о прошлом, я чувствую, что меня слушают с живым интересом и даже удивлением. Гершуни[91] как-то в одном своем частном письме писал: "...если социа-

---

канских впечатлений. Париж, 1926; Беспризорные. Париж, 1929; Встреча с Россией: Как и чем живут в Советском Союзе. Письма в Красную армию. 1939—1940. Нью-Йорк, 1944 [1945]; Пережитое. Нью-Йорк, 1953; 20 статей и 15 рецензий в периодических эмигрантских изданиях.

[91] Григорий Андреевич Гершуни (Герш Исаак Ицкович) (17 сентября 1870, Таврово Телешевского уезда Ковенской губ. — 16 марта 1908, Цюрих) — основатель партии эсеров, организатор и руководитель Боевой организации. Вольнослушатель курсов медицинского факультета Киевского университета и Московских курсов бактериологии в Институте экспериментальной медицины. Имел звание провизора. Весной 1898 г. в Минске открыл химико-бактериологический кабинет. К этому времени проникся социалистическими идеями, чему способствовало знакомство с вернувшейся из ссылки Е. К. Брешко-Брешковской. Сблизился с основателями местной подпольной организации «Рабочая партия политического освобождения России». Редактировал программную брошюру партии «Свобода», написанную спутницей его жизни Л. М. Клячко, усиливая ее террористическую направленность. Один из организаторов мастерской по изготовлению типографских станков и «паспортного бюро». В 1900 г. арестован и доставлен в Москву. После освобождения вернулся в Минск. С февраля 1901 г. — в Петербурге и Варшаве, где установил связь с польской социалистической партией. Встречался с Брешко-Брешковской, которая ввела его в руководящий состав эсеровского движения. Вербовал людей для Боевой организации, которая оформилась к началу 1902 г. Член ЦК эсеровской партии. Готовил ряд покушений. 13 мая 1903 г. арестован на станции Дарница под Киевом при возвращении из Уфы после теракта. Заключен в Петропавловскую крепость. В марте 1904 г. на военном суде в Петербурге смертная казнь заменена пожизненным заключением, а потом 20-летней каторгой. Из Бутырской тюрьмы переведен в Акатуйскую (Сибирь). 13 октября 1906 г. бежал через Китай в США, где выступал с лекциями о революции в России. В 1907 г. на II съезде партии (Тиммерфорс) голосовал за блок с КД во 2-й Думе. Избран в ЦК. Вместе с Азефом пытался воссоздать распавшуюся осенью Боевую организацию партии, безгранично доверяя ему. В начале 1908 г. заболел саркомой, переехал из Финляндии в Швейцарию для лечения, умер в Цюрихском госпитале. См.: *Городницкий Р.* Г. А. Гершуни — «крестный отец» эсеровского терроризма // Евреи и русская революция. М.; Иерусалим, 1999. С. 233—266.

листическая партия победит, она победит не физической силой, а моральной чистотой". Эта фраза сейчас звучит наивно, но она верно выражает и отражает ту атмосферу, в которой мне и моему поколению приходилось жить и работать. В этом, конечно, была и наша сила, и слабость. И вряд ли такие взгляды можно рекомендовать новым поколениям — но с ними они обязательно должны ознакомиться. В некотором смысле это то, чего часто недостает этим новым поколениям»[92].

О том же пишет и Набоков в одном из своих первых писем Э. Уилсону: «Моральная чистота и бескорыстие русских интеллигентов, в общем-то, не имеют аналогов на Западе. К какой бы партии они ни принадлежали, к большевикам или кадетам, народовольцам или анархистам, их быт на протяжении пятидесяти лет общественного движения определяется чувством долга, самопожертвованием, отзывчивостью, героизмом; это не было отличительными признаками касты»[93].

* * *

Последнее письмо Зензинова Набокову, в котором обсуждалась дата предстоящего выступления писателя в обществе «Надежда», внезапно заканчивается возгласом: «Долой Сталина!»[94]. Он доживет до этого долгожданного часа: три с половиной месяца спустя «Гений всех Времен и Народов» умрет, дав свое имя ушедшей наконец эпохе.

Через семь месяцев в этом же году умрет и сам Зензинов. Его библиотека, рукописи, письма будут упакованы и описаны — их примет только что основанный Бахметевский архив. Часть книг по просьбе собирателя К. И. Солнцева, спасшего когда-то бумаги Набокова и библиотеку Зензинова, будет подарена ему.

На двух страницах желтой папиросной бумаги — «Завещание»:

Моя последняя воля и последнее желание

---

[92] В. Зензинов — М. Карповичу. 18 марта 1951 г. (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

[93] Письмо В. Набокова Э. Уилсону от 15 декабря 1940 г. // Звезда. 1996. № 11. С. 113.

[94] Зензинов не мог не знать статью Г. П. Федотова «Торопись!»: «"Долой Сталина!" — сейчас единственный общенациональный лозунг для порабощенной России...» (Новая Россия. 1939. № 12).

Прошу, если это окажется возможным, тело мое сжечь. Никаких решительно надгробных речей и речей на кладбище. Вместо этого немного музыки — 10—15 минут, не больше — не слишком печальной и грустной: м. б. Баха, м. б. Гайдна, а всего лучше Моцарта.

Никаких цветов.

Похороны гражданские, без каких-либо церковных обрядов и без участия духовенства.

В. Зензинов.
15 августа 1949 г.

И, ради всего святого, никаких посмертных статей и некрологов.

В. З. [95]

Некрологи о нем, конечно же, были. Друзья единогласно отмечали: исключительную работоспособность; общественное подвижничество; незаурядное художественное дарование; гражданскую жертвенность; талант, доброту и отзывчивость.

Его друг и душеприказчик М. Вишняк закончил некролог справедливыми словами: «Сохраним же навсегда в нашей памяти образ одного из достойнейших воинов российской всенародной революции, неутомимого борца за свободную Россию, за права и достоинство человека — Владимира Михайловича Зензинова»[96]. Двадцатью годами раньше, в «Подвиге», напечатанном в журнале Вишняка «Современные записки», Набоков выразил свое отношение к подобным формулам: «...Мартыну казалось, что слова некролога "пламенел любовью к России" или "всегда держал высоко перо" как-то унижают покойного тем, что они же, эти слова, могли быть применены <... и к самому маститому автору некролога...»[97]

В письмах современников Зензинова — частые апелляции к его имени как некоему абсолютному гаранту порядочности и честности. С годами юношеское неокантианство и категорический императив сменились терпимостью — «жизнь смягчила угловатую остроту его партийных концепций»[98], но романтический идеализм, свойственный его душе, остался навсегда.

---

[95] BAR. Zenzinov Papers. Box 9. File 2.

[96] *Вишняк М.* Памяти друга. С. 295.

[97] *Набоков В.* Подвиг. С. 202.

[98] *С. М. (С. Мельгунов?).* В. М. Зензинов // Возрождение. Париж, 1953. Тетр. 30. Ноябрь-декабрь. С. 200.

Еще в Париже, через несколько дней после своего выступления, Набоков, видимо, по просьбе друга, подарил ему свое стихотворение с дарственной надписью: «Переписано для дорогого Владимира Михайловича Зензинова, 12-го февраля 1936, в Париже».

На закате, у той же скамьи,
как во дни молодые мои,

на закате, ты знаешь каком,
с яркой тучей и майским жуком,

у скамьи с полусгнившей доской,
высоко над румяной рекой,

как тогда, в те далекие дни,
улыбнись и лицо отверни,

если душам умершим давно
иногда отлучаться дано.

В. Сирин[99]

[99] Вошло в кн.: *Набоков В.* Стихотворения 1929—1951. Париж, 1952. Автограф стихотворения с дарственной надписью Зензинову хранится в Amherst college Center for Russian Culture (K. Solntsev Papers).

* * *

1. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

23.VII.<19>41
230 Sequoia ave
Palo Alto
Cal<ifornia>

Дорогой друг, Владимир Михайлович,

давненько собирался к вам написать, но сначала меня отвлекало собирание бабочек в пустынях Аризоны и Техаса, а теперь я завален лекционными занятиями[1].

Как вы поживаете? Удалось ли вам теперь, — при этом новом страшном турнюре[2] событий, — написать ваши финские впечатления и письма? [3]

Как-то холодно на душе.

Недели три тому назад я писал Алданову[4], а он мне не ответил, и, зная его щепетильность, боюсь что пропало мое письмо. Правилен ли адресок: 319 w<est> 100 street? Помнится, что в N.York'е я писал ему по этому адресу насчет свидания с Klaus Mann[5], и он тоже не откликнулся. Между прочим, вот что мне было бы очень важно выяснить (я и Алданова запрашивал): как переслать деньги в Ниццу? [6] Частным образом, чтобы не терять на курсе. Хочу послать 50 долл. и хотелось бы — через надежное лицо. Не знаете ли вы кого-нибудь? Или Керенский[7] знает? С Тумаркиным[8] у моей кузины Шаховской[9] вышла какая-то невязка, — потому предпочел бы я кого-нибудь другого. А главное, это становится чрезвычайно смешно ввиду полит<ического> положения.

Живем мы здесь по-старосвитски. Наняли домик, Митя [10] жарит на велосипеде. У меня две лекции в день. Продал «New Directions» роман[11], который написал по-английски в Париже, когда жили на Этуали, в одной комнате, — писал его на bidet в ванной[12].

Пропасть перевел и прозы и стихов на англ<ийский> и написал о паршивых переводчиках в New Republic[13]. Скажем, нужно знакомить студентов с «Шинелью», а перевод пердовый — и приходилось заново переводить[14].

Бабочек я собрал дивнейших и продолжаю тут, по конечнедельникам. Солнце постоянное и пишу нагишом в саду. Вера вам очень кланяется. Есть ли весть от Ильюши? [15]

Обнимаю вас, дорогой. Напишите, пожалуйста.

Ваш В. Набоков

2. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

373 Сентрал Парк Вест
Нью-Йорк, 8 августа 1941

Милый Владимир Владимирович,

простите меня грешного, что я столько времени не отвечал на Ваше письмо! И оправданий-то никаких не имею. Это тем более безобразно с моей стороны, что в Вашем письме был запрос о посылке денег во Францию. Деньги можно переслать через Н. Д. Авксентьева[1] (Литературный фонд)[2], который делает это довольно часто и по наиболее выгодному курсу. Можете написать прямо ему.

Вы спрашиваете об Ильюше. Весть о нем есть — он арестован в Париже! Но есть много оснований предполагать, что арестован он в первые дни после[3] войны между большевиками и немцами и что, вероятно, это произошло в общем порядке, когда контролировали всех русских. Весть эта пришла от одной его родственницы из Марселя — «дядя Ильюша заболел, и о нем нет никаких известий». Но позднее получены были сведения, что он и Одинец[4] находятся в немецком лагере в очень хороших условиях. Вы знаете, вероятно, что его виза заморожена (с 1 июля). Вашингтон ввел новые почти запретительные ограничения, но, как я вчера выяснил, на этих днях за все эти замороженные визы (126 человек!) в Вашингтоне будет хлопотать Грин, председатель Американской Федерации Труда[5], который вообще для всех социалов доставал визы. И нет сомнений, что эта виза будет разморожена. Как только это станет известно, приму меры к тому, чтобы официальное извещение ему было переслано от американского консула из Марселя в Париж. Кажется, к этому имеются возможности. И, быть может, теперь (после ареста!) у него явится больше желания покинуть Европу.

Завтра с Авксентьевыми еду к Карповичу[6] в Вермонт в гости на одну неделю. Вернемся 16-го. Затем сейчас же еду в гости недели на две с Струнским[7] на их виллу (Коннектикут) — они как раз уезжают и предоставляют виллу (с кухаркой!) в мое

распоряжение. Я там уже гостил два дня. Приезжал туда и А<лександр> Ф<едорович> с женой[8], и мы играли в крокет (последний раз я играл 46 лет тому назад — когда был гимназистом) — честное слово, не вру. На будущей неделе А<лександр> Ф<едорович> с женой тоже приезжают на два месяца туда же — сняли в одной миле от Струнских коттедж.

Мои личные дела все же хороши, как и раньше: ничего не выходит! Но зато как все благожелательны! Это именно об Америке сказано, что она вымощена благими пожеланиями.

На Ваше новое слово — «конечнедельник» я, разумеется, обратил внимание. А я на днях в одной шанхайской русской газете нашел новых два слова — «воролюди» и «ворошляпы», т. е. похитители людей и шляп!

Удивляюсь, что М<арк> А<лександрович> Вам не ответил — Ваш адрес правилен. Сейчас он с женой уехал на дачу в Бельмонт (Нью-Джерсей), где живут и Вишняки[9].

Не думайте, что мы здесь ничего не делаем. Собираемся, обсуждаем вопрос о русской ежедневной газете, еженедельной, о создании информационного бюро на английском языке о России, о слушании советского радио и о ряде еще других проектов. А вдруг что-нибудь и выйдет?

Спасибо Вам за письмо, не забывайте меня совсем. Желаю Вам поймать как можно больше самых интересных бабочек.

3. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

230, Sequoia ave.
<Пало Алто. Август 1941 г.>

Дорогой Владимир Михайлович,

только что получил ваше милое письмо. Очень меня взволновала весть об Ильюше — но может быть, вы правы — его будет теперь легче вызволить. Кроме того — меня также сильно волнует и мучит (и потому так спешу с ответом) судьба еще трех человек во Франции; самый близкий из них — кузина жены, Анна Лазаревна Фейгин (Anna Feigin)[1] тоже попала с визой в такое же положение, как Ильюша. Все у нее было готово и подано — и она только ждала вызова в консульство, когда ввели новый закон.

Мы оба с женой страшно просим вас, — если это только каким-либо образом выполнимо, — чтобы тот, кто будет хлопотать за 126 замороженных виз, похлопотал бы за 127-ю. На всякий случай сообщаю ее адрес: 43, rue Rossini, Nice.

Алданов мне написал[2]. Я уже скоро покину эти места — а именно 1 сентября. Месяц проведу еще не знаю где, а уже 1-го октября засяду в Wellesley[3] (до этого, вероятно, мелькну через New York, куда, впрочем, буду довольно аккуратно приезжать по энтомологическим делам).

Очень все-таки надеюсь, что «благие помыслы» ваши осуществятся. Обнимаю вас, дорогой друг, хотелось бы вам еще написать, но рука ноет от бесчисленных здешних моих писаний.

Ваш В. Набоков

4. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

2.1.<19>42
19 Appleby Rd.
Wellesley

Дорогой друг, Владимир Михайлович,

желаем вам самого лучшего в Новом году. Как вы поживаете? Очень я соскучился по вас. Струнская мне писала, что очень удачно подвигается ваша книга.

Есть ли известия от Ильюши?

Вот Вишняк[1] будет в Бостоне — не будете ли вы тоже здесь выступать в этом году?

Обнимаю вас, напишите.

Ваш В. Набоков

5. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

Флорида, Южная Каролайна
1-X-<19>42

Бог простит — а вот г-н Камышников[1] едва ли...

Обнимаю вас.

Ваш В. Набоков

Пишу вам, дорогой Владимир Михайлович, биксом[2] скатываясь во Флориду (такая игра). Собираю бабочек и читаю лекции в различных южных университетах, громя писателей-середнячков[3].

6. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

28 апреля 1944. Нью-Йорк

Милый Владимир Владимирович,

спасибо за привет, который мне от Вас передала В. И. Руднева[1]. Был рад услышать о Вас, В<ера> И<вановна> говорила также о Вашем намерении приехать в Нью-Йорк и устроить вечер. Очень рад этому и приветствую Ваше намерение. С удовольствием, если хотите, сделаю все необходимое, чтобы помочь устроить этот вечер. Посовещавшись с друзьями, я пришел к заключению, что всего лучше было бы устроить такой вечер в клубе «Горизонт»[2], так как кроме обычной публики, которая придет после газетных объявлений, будет и публика «Горизонта». Помещение хорошее. Я УСЛОВНО уже говорил с «Горизонтом», и они с удовольствием предоставят Вам свою залу бесплатно, взяв лишь за связанные с освещением и уборкой расходы, что они считают в 20 долларов. Дешевле этого, конечно, нигде в другом месте помещения найти не удастся. Если Вы согласны на это и на то, чтобы я посодействовал Вам в этом направлении, нужно, чтобы Вы мне ответили в спешном порядке, когда Вы сможете приехать, на какой день можно будет назначить Ваш вечер и, если возможно, программу вечера — что будете читать. Думаю, что публики будет много и удастся собрать приличную сумму для Вас — конечно, трудно заранее все предвидеть. Во всяком случае, здесь имеется немало лиц, которые согласятся распространять билеты — кое с кем я уже говорил и заручился согласием. Поклонников и поклонниц у Вас много, и здесь многие выразили большое удовольствие, что, быть может, Ваш вечер состоится в ближайшее время. Я могу также переговорить и с «Новым русским словом»[3], чтобы они на возможно выгодных для Вас условиях дали публикации и помещали заметки.

Итак, жду от Вас ответа!

7. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 2.V.<19>44

Дорогой Владимир Михайлович.

Во-первых, страшно был рад получить от Вас письмо, страшно жалею, что так мало и редко доводится Вас видеть — но всегда о Вас помню, люблю, держу в красном углу души.

Меня очень соблазняет воскрешенная Верой Ивановной мысль устроить русский вечер в Нью-Йорке. Мне было бы удобнее всего читать в субботу 27-го мая, если Вы эту дату одобряете. 25-го я должен говорить в Корнеле, и таким образом, вместо двух поездок получилось бы только полторы. Зал в «Горизонте», цена, несколько объявлений в газете — все это я вполне приемлю. Буду читать прозу и стихи, точнее сейчас не могу сказать, т. к. еще не продумал и не подобрал.

Вот еще какая у меня мечта: я давно ношусь с мыслью напечатать отдельным изданием «Дар»[1] и, хотя я знаю, что Вы не одобряете одной из его главок, уверен, что это не помешает Вам пособить в следующем. Не пристегнуть ли к объявлению о вечере в газете — объявление об открытии подписки на «Дар», с оговоркой, что деньги будут сохраняться в редакции «Нового журнала»[2] или другом нейтральном месте и будут возвращены подписчикам, если подписка не покроет расходов по изданию?

Главное затруднение для меня в том, что не знаю, ни сколько нужно собрать, ни какую цену назначить. Книжка будет страниц 400 с гаком, но это хорошее русское дело. Вот.

Обнимаю Вас, дорогой. Вера шлет привет.

Ваш В. Набоков

8. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк. 8 мая 1944

Дорогой Владимир Владимирович,

я задержал залу «Горизонта» для Вашего вечера на 27 мая, субботу. Как я уже писал, это будет стоить 20 долларов (освещение и уборка). Со специалистами и специалистками этого дела поговорю о том, как поставить предварительное распространение билетов. Для привлечения публики было бы желательно, чтобы Вы как можно скорее сообщили мне — позанимательнее! — что именно Вы предполагаете на вечере читать, можно было бы тогда уже начать помещать заметки в газете.

Что касается издания Вами «Дара», то ауспиции[1] на это плохие — это не только мое мнение. Думают, что книга не разойдется более 200 экземпляров, т. е. нельзя рассчитывать и на покрытие расходов. Кроме того, все типографии сейчас перегружены работой и в кредит ничего печатать не будут — таким образом надо будет одновременно или почти одновре-

менно затратить 1000—1500 долларов без надежды их возместить даже в течение года. Возможно, что в этом пессимистическом[2] распондерабилия и импондерабилия[3]. Советовался я по этому поводу с М. А. Алдановым и М. О. Цетлиным[4], который как раз сейчас выпускает свою книжку о «Могучей кучке»[5]. Я подробнее расспрошу его, что дала ему предварительная подписка, которую он объявил. Все это надо будет учесть.

9. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк. Май (не ранее 8, не позднее 12) 1944 г.>

Дорогой Владимир Владимирович,

для Вашего вечера необходимо выпустить билеты для предварительной продажи. Посылаю Вам проект — сделайте в нем все необходимые, с Вашей точки зрения, поправки и верните «с обратной почтой» мне, надо торопиться. Участие М. А. Алданова, по мнению многих, привлечет добавочную публику, кроме того, надо немного рассиропить главного героя, чтобы он не слишком надоел публике — это относится не к Вам, конечно, а вообще к героям вечера. Не выдайте меня Марку Александровичу. Когда я ему это предложил, он меня спросил: «Это желание Владимира Владимировича?» Я ему ответил: «Да». ТОЛЬКО после этого он в ПРИНЦИПЕ согласился и дал согласие на то, чтобы это поставить на билете[1]. Но он сейчас ждет вызова в Канаду (по своим визным делам) — это может произойти в любой день. И в Канаде он предполагал задержаться. Таким образом, может оказаться, что 27 мая его не будет в Нью-Йорке — это теперь не от него будет зависеть. Но он дал обещание в таком случае написать о Вас статью в «Н<овом> р<усском> слове» — в день Вашего вечера или накануне.

Некоторые говорили, что надо пустить один музыкальный номер (например, рояль хороший) — я решительно против музыки. А как Вы?

Все указывают на то, чтобы Ваши выступления — в двух частях — были как можно разнообразнее и небольшими кусками. Вдруг Вы закатите «Дар» на 50 минут! Публику надо жалеть.

Простите за все написанное — но все это продиктовано только любовью к Вам. Вуаля![2]

Для предварительного распространения Ваших билетов я постараюсь мобилизовать отряд Ваших поклонниц — есть такие.

10. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 12 мая 1944

Дорогой Владимир Михайлович.

Подписываюсь подо всеми Вашими мерами и очень благодарю, что передали мою просьбу милому Марку Александровичу. Но — предупреждаю Вас: если где-либо по близости будет рояль или какая-либо другая музыка, я надеваю галоши и ухожу.

Все шлем Вам сердечный привет.

Ваш В. Набоков

(простите, что карандашом—
чернил нет)

11. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 15 мая 1944

Рапорт.

Два дня тому назад на меня напали Б. М. Авксентьева[1] и В. И. Руднева. — «Нельзя, — говорили они, — устраивать вечер 27-го мая. Это — суббота, во вторник, 30 мая, большой американский праздник — «декорэшон дэй». По традиции на этот день все уезжают за город, и в этом году праздник начнется в субботу, если не в пятницу вечером». — Я отнесся к этому предупреждению скептически, но сегодня утром — в 7.30 утра! — мне протелефонировала Вера Ивановна. «Я рассчитывала распространить 12 билетов — вчера пятеро из тех, на кого я рассчитывала, заявили, что уезжают 26-го вечером на несколько дней из города. Вечер надо отложить». — А в 9 часов утра телефонировала Мария Самойловна[2], — «Вечер надо перенести на осень. Кого я ни спрашивала, все говорили, что уезжают на эти дни из города. Да и мы сами уезжаем».

Все это меня очень смутило. По-видимому, действительно, нельзя 27-го устраивать Ваш вечер. А я уже сегодня утром хотел заказать напечатать билеты. Отложил и решил предварительно написать Вам и выждать Ваше решение. Мария Самойловна и Вера Ивановна были моей главной опорой в деле распространения билетов. Есть много опасений, что, несмотря на большой интерес к Вашему вечеру — это я установил вполне

определенно, публика может не прийти — «все», действительно, на эти дни уедут из города.

Поэтому я пока все действия приостановил и буду ждать от Вас либо письменного, либо телеграфного решения. Лично я теперь тоже за перенос вечера на осень.

Если Вам спешно нужны деньги, Литературный фонд может Вам выслать 100 долларов — это меня просил Вам написать Марк Александрович, который состоит в правлении Л<итературного> ф<онда>.

12. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 18 мая <19>44 г.

Дорогой Владимир Михайлович,

что же делать — не выходит так не выходит.

Почему только сразу откладывать на осень, а не на несколько дней? Впрочем, всецело полагаюсь на Вас.

В этом году у меня особенно мало денег; между тем мне предстоят добавочные и неизбежные расходы. Поэтому очень приветствую мысль Марка Александровича, но хотелось бы ее удвоить и очень прошу мне прислать не сто, а двести долларов. Я перехожу на положение Бунина до-Нобелевского периода.

Вы мне все-таки не сообщили Вашего телефона.

Страшно благодарю Вас, дорогой, за все хлопоты и крепко обнимаю Вас.

Ваш В. Набоков

13. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 22 мая 1944

Дорогой Владимир Владимирович,

простите за неаккуратность — вот уже несколько дней прошло со времени получения Вашего письма (без даты!), а я до сих пор не ответил. По единодушному мнению всех специалистов и особенно специалисток по устройству вечера, Вам вечер следует устроить не теперь, а осенью: сейчас люди перестали посещать лекции, всеми овладело весеннее настроение, ближайшие лучшие дни все расписаны (противоречие!). Говорят это лица, искренне к Вам расположенные и желающие, чтобы зала была переполнена на Вашем чтении — поэтому все советуют перенести вечер на октябрь.

Я подчинился этому настроению — вот почему и не торопился с ответом. Весьма сожалею, что так вышло, но, в сущности, никто не может доказать, что перенос Вашего чтения на осень — правильное решение. Простите, если невольно обманул Ваши надежды. Должен, впрочем, сознаться, что, по дополнительным сведениям, действительно, 27-го мая вечер устроить было невозможно — уже 26-го начнется «исход»...

14. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 24 мая 1944

Дорогой Владимир Владимирович,

посылаю Вам чек на 200 долларов от правления Литературного Фонда, который мне передали сегодня для пересылки Вам. Решение было принято «единогласно и без обсуждения», как мне сообщили лица, участвовавшие в заседании. Они просят, чтобы Вы прислали расписку в получении на имя Комитета Литературного фонда — для отчетности. Можете ее послать или непосредственно М. А. Алданову, или через меня[1].

15. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?>
28 мая 1944 г.

Дорогой Владимир Михайлович,

не обращайте внимания на заголовки[1] — просто не оказалось другой бумаги под пальцами. Большое спасибо Вам и обществу за чек. Прилагаю расписку[2].

По дороге из Корнеля в New Iork[3] я спросонок высадился в Ньюарке вместо Нью-Йорка и затем в каком-то мутном кошмаре добирался местными поездами до места назначения. Вот почему никому не успел позвонить.

Нельзя ли применить какие-нибудь меры общественной безопасности, дабы приостановить печатание в «Новом русском слове» невозможной и неприличной пошлятины Ивана Новикова — о жизни Пушкина?[4]

Обнимаю Вас, дорогой. Жена шлет привет.

Ваш В. Набоков

16. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

8. Craigie Circle
Cambridge, Mass<achusetts>.
11-го декабря 1944

Дорогой друг Владимир Михайлович.

Пишу Вам по следующему делу. Согласились бы Вы преподавать русский язык в течение полутора летних месяцев (июль и август, около восьми недель), предположительно пять раз в неделю, в Саммер Скул[1] Уэльслейского университета? Предлагают они за это 250 долларов. Условия работы и люди очень приятные, прекрасное озеро, здоровый домашний стол (о котором Вам самому придется заботиться).

Ответьте мне, пожалуйста, немедленно, хотите ли Вы. Тогда они Вам напишут. Группа предполагается маленькая. Не студенты, взрослые люди.

Не хочу верить известиям, появившимся в нью-йоркской газете насчет Ильюши[2]. Есть ли у Вас какие-нибудь сведения?

Обнимаю Вас. Жена и сын шлют привет.

В. Набоков

17. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 15 декабря 1944

Милый Владимир Владимирович,

спасибо Вам за предложение и за память. Но по целому ряду причин боюсь взять на себя обязательство с таким дальним прицелом. Поэтому должен воздержаться.

Что касается Ильюши, то, по-видимому, в достоверности этого сообщения сомневаться не приходится — сообщение это пришло из 4—5 различных источников из Франции. Расхождение только по вопросу — куда увезен: в Германию или Польшу? Большинство указывают на Германию... В этом еще какая-то смутная надежда.

18. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 8 февраля 1945

Дорогой Владимир Владимирович,

давно уже собираюсь написать Вам письмо. Когда я сообщил Александру Федоровичу перед его отъездом на гастроли

(он уехал на два месяца читать лекции на Западе) о том, что Вы в свое время передали мне предложение преподавать русский язык в летние месяцы в Уэльслей, а я отказался — он стал меня ругать и уверять, что летом я обязательно без этого умру с голода. Хотя я в этом и не совсем уверен, тем не менее подумал, что, в самом деле, не имею права от такого предложения отказываться. И тогда же дал ему обещание написать Вам снова. С тех пор прошло уже несколько недель, но все же я пишу Вам об этом. Всего вероятнее, конечно, что я уже проворонил эту возможность и Уэльслей нашел другого кандидата. Но все же я Вам об этом пишу: если еще не поздно и если это для Вас вполне удобно, передайте, пожалуйста, что я буду рад это предложение принять. Только ради Бога — никаких особенных хлопот: да — да, нет — нет.

В свое время я Вам послал в презент свою книгу «Встреча с Россией» и был бы очень рад услышать Ваше мнение и узнать Ваши впечатления от этого материала. Мне очень, очень интересно именно Ваше мнение. Отовсюду получаю хорошие отзывы — только одно ругательное письмо, конечно — анонимное. И знаете, какой успех?! Книга вышла 11 января, т. е. не прошло еще и одного месяца, а у меня по сегодняшний день разошлось уже 246 экземпляров. ДВЕСТИ СОРОК ШЕСТЬ! Очень этим горжусь.

19. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> II—1945

Дорогой Владимир Михайлович,

я провел полтора дня в New York'e, но приехал больной, едва мог двигаться от сильнейшей невралгической боли в боку на основании гриппа — так что не мог повидать друзей, а вернувшись, залег в постель на неделю.

Страшно благодарю вас за книгу. Я прочел ее от доски до доски и оценил огромный труд и огромную любовь, которые вы положили и проявили в ее составлении.

Мрачна и скудна и нестерпимо несчастна Россия, отражаемая в этих патетических каракулях, и как вы сами правильно отмечаете, ничего, ничего не изменилось — и те же солдатки шалели от того же голода и горя пятьсот лет тому назад, и тот же гнет, и те же голопузые дети в грязи, во тьме — за них одних этих мерзостных «вождей народа» — всю эту холодную погань — следовало бы истребить — навсегда.

Я считаю, что эта книга самое ценное из всего, что появилось о России за эти двадцать пять презренных лет[1]. И эта «грамотность», которая сводится к механическому употреблению казенного блата («международное положение» и т. д.) и к лакейским стишкам из письмовника — все это мучительно.

Справившись насчет Summer School, я узнал, что вся затея отменена из-за транспортных соображений. Miss ennis, устроительница, очень высокого о вас мнения и говорит, что стремилась повидать вас в New York'e, — и очень была разочарована вашим отказом. Но, как видите, вы ничего не потеряли.

Если вам попадется "New Yorker", от 1-го марта, прочитайте мою длинную поэму о русской поэзии[2].

Обнимаю вас, дорогой, жена и Митюша (у которого свинка) шлют привет.

Есть ли какие-либо сведения или хотя бы тень сведений об Ильюше?

Ваш В. Набоков

20. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 7 марта 1945

Дорогой Владимир Владимирович,

Ваши несколько строчек о моей книге просто осчастливили меня! Просто не могу Вам, дорогой, сказать, как я рад и как я Вам благодарен — в Вашем отзыве для меня ОГРОМНОЕ удовлетворение. Вы и представить себе не можете, с какими жертвами и трудами издавал я в течение двух лет эту книгу — едва ли не очутился на грани уголовщины, и до сих пор еще расплачиваюсь с долгами. Но думаю, что все обойдется благополучно — книга поступила в продажу 11 января, а у меня уже разошлись по сегодняшний день 317 экземпляров! По условиям русского книжного рынка это очень хорошо.

Я слышал и узнал о Вашем приезде и пребывании в Нью-Йорке. И тот факт, что Вы о себе не дали знать, заставил меня, по правде говоря, покоситься на Вас. Но только покоситься! Но после Вашего письма и это прошло, чему очень рад.

Об Ильюше никаких новых сведений нет — все только одни слухи. Я уже многих о нем запрашивал — запросы направлял в Париж, пока ответов не имею. А сегодняшнее сообщение в «Н<овом> Р<усском> Слове» читали — о посещении Маклаковым[1] и К°[2] советского посольства в Париже и о наставлении и вразумлении Богомолова?[3] Есть от чего в раж прийти!

Обнимаю Вас — спасибо и спасибо!

21. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

17-III-1945
8 Craigie Circle
<Cambridge, Massachusetts>

Дорогой Владимир Михайлович,

в историческом смысле это явление очаровательное, в человеческом же отношении оно позывает на рвоту. Я говорю об этом завтраке а ля фуршет в Париже.

Я могу понять отказ от принципов в одном исключительном случае: если бы мне сказали, что самых мне близких людей замучат или пощадят в зависимости от моего ответа, я бы немедленно пошел на все, на идейное предательство, на подлость, и стал бы любовно прижиматься к пробору на сталинской заднице. Был ли Маклаков поставлен в такое положение? По-видимому, нет.

И вот, выслушав ответную речь, в которой нам сказали, что вас-де, плюгавых подлюг, Советский Союз знать не знает (и поучитесь-ка у киргизов — а там видно будет), мы закусили грибками в сметане.

Остается набросать классификацию эмиграции.

Я различаю пять главных разрядов.

1. Люди обывательского толка, которые невзлюбили большевиков за то, что те у них отобрали землицу, денежки, двенадцать ильфопетровских стульев.

2. Люди, мечтающие о погромах и румяном царе. Эти обретаются теперь с советами, считаю — что чуют в советском союзе Советский союз русского народа.

3. Дураки.

4. Люди, которые попали за границу по инерции, пошляки и карьеристы, которые преследуют только свою выгоду и служат с легким сердцем любым господам.

5. Люди порядочные и свободолюбивые, старая гвардия русской интеллигенции, которая непоколебимо презирает насилие над словом, над мыслью, над правдой.

Облегчив себя таким образом, обнимаю вас, дорогой друг.

Ваш В. Набоков

22. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк, 11 июня 1945

Дорогой Владимир Владимирович,

я до сих пор перед Вами в долгу — не ответил на Ваше политическое стихотворение в прозе, которое вы мне направили еще три (!) месяца тому назад, которое мне доставило в свое время высокое наслаждение и которое я усиленно, не буду таить, распространял в качестве потаенной литературы. Но только насчет «грибков в сметане» Вы ошиблись. Как раз сегодня А. И. Коновалов[1] получил письмо от В. А. Маклакова, в котором он подробно описывает этот «завтрак а ля фуршет». Оказывается, ни «завтрака», ни «фуршет» — не было. Они пришли к Богомолову, по словам В. А. Маклакова, в 12 часов и сидели там до 2.30. В конце визита вошел лакей в комнату и разнес на подносе портвейн и сандвичи... В. А. уверяет, что сначала он выпил этот портвейн, а уж после этого Богомолов произнес тост «за Родину, за Красную армию, за Сталина». Никто, кроме адмирала Кедрова[2], к этому тосту не присоединился и никаким другим тостом Богомолову не ответил — а адмирал Кедров выпил со словами — «за Хозяина!»

Вуаля!

Прилагаю копию письма, полученного мною сегодня от Погосьяна[3]; он упоминает о своем письме, в котором он «подробно» описывал их визит к Богомолову. Этого письма я не получал.

В своем письме к А. И. Коновалову В. А. Маклаков пеняет всем нам, что мы, лучше их ознакомленные с тем, что происходит в России, не осведомляли их об этом. Это уже похоже на извинения и раскаяние. Лучше, конечно, поздно, чем никогда.

У меня к Вам, милый Владимир Владимирович, просьба. Моя книга «Встреча с Россией» шла хорошо — продано до сих пор мною 406 экземпляров, что считается большой удачей. Но, чтобы покрыть расходы по изданию, мне надо продать еще штук 200—300. А между тем ее распространение почему-то вдруг остановилось. Чтобы подогреть возможных покупателей, я надумал отпечатать листок с отзывами — у меня их накопилось уже много, и есть интересные. Почетное место среди них занимает Ваш отзыв в письме от февраля. Я выписал его на отдельном листочке и был бы вам ОЧЕНЬ признателен, если бы Вы разрешили мне его воспроизвести в предполагаемом листке (если хотите и если надо, сделайте в нем любые изменения, сокращения или добавления — за все буду только благодарен).

Сделаете?

23. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 17-VI-<19>45

Дорогой Владимир Михайлович,
спасибо за интересные сведения из Парижа.
Участь И<льи> И<сидоровича> в сущности еще не выяснена, но остатки надежды тают с каждым днем. Пожалуйста, держите меня au courant[1]. А вдруг —
Да, конечно, можете использовать этот отрывок (я там упростил одну фразу).
Бросил курить и страдаю, как дурак.
Обнимаю вас, дорогой.

Ваш В. Набоков

Важно: не знаете ли вы адрес Даманской[2] в Париже?
Сообщите, пожалуйста.

24. В. Е. НАБОКОВА — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 25.X.<19>45

Дорогой Владимир Михайлович.
Пишу Вам по Володиной просьбе. Он уже очень давно собирается Вам писать, но каждая минута его уходит на работу, т<ак> ч<то> он почти не успевает сочинять, а письма откладывает без конца.
Первое, что мы оба хотели бы знать, это есть ли известия от Ильи Исидоровича. Мы не хотим и не можем примириться с мыслью, что он исчез. Есть ли надежда, что он оказался на территории, занятой большевиками, и вынужден скрываться? Володя просит Вас также написать все, что Вам известно о людях, с которыми он через И<лью> И<сидоровича> и Вас встречался в Париже. Володя потерял брата в немецком концлагере, в Нейе Гамма под Гамбургом[1]. Как он погиб, неизвестно, было сообщено только, что он скончался «от колита». Семье в Европе до сих пор не удалось узнать ничего больше. Существует ли какая-нибудь возможность навести справки отсюда?
Существует ли какая-нибудь возможность что-либо послать в Прагу?[2] Живя здесь, мы ничего не знаем. На почтамте пакетов не принимают. Мы послали немного денег, курс ужасный. М<ожет> б<ыть>, вы видаете других людей, у которых родные в Чехии, и знаете что-нибудь, чего мы здесь не знаем?

Еще вопрос: Володя прочел в русской газете, что книги и бумаги, реквизированные немцами, возвращают сейчас владельцам. С книгами И<льи> И<сидоровича> была, вероятно, забрана корзина Володиных книг и манускриптов, стоявшая у И<льи> И<сидоровича> в подвале. Если кто-нибудь из друзей или родственников И<льи> И<сидоровича> хлопочет о возвращении его библиотеки, то возможно, что эта корзина найдется. Он бы не так интересовался этим, если бы не полная невозможность доставать здесь его старые издания, так что когда просят книги для других стран для переводов, приходится отвечать: ищите сами.

Последнее, что хочу вас спросить, это о возможностях издания «Дара». Мы хотим его напечатать сами. Если возможно, напишите, пожалуйста, на основании опыта с Вашей книгой, как это делать, т. е. в какую типографию обратиться, как быть с бумагой, когда нужно платить и сколько должно стоить напечатать, сброшюровать и т. д. Я никогда этим не занималась, и всякий совет будет помощью.

Напишите нам, как Вы живете, продолжаете ли преподавать русский, собираетесь ли во Францию или думаете остаться здесь. Володя продолжает уроки в Уэльзли Колледж, где у него теперь 2 группы студенток, а остальное время работает в музее[3]. Ни его, ни Мити Вы бы не узнали, ибо второй ростом с меня, а первый — прибавил тридцать пять фунтов.

С сердечным приветом.

Вера Набокова.

25. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВЫМ

<Нью-Йорк> 27 марта 1946

Дорогие Вера Евсеевна и Владимир Владимирович,

чувствую себя очень виноватым перед Вами обоими и не знаю, удастся ли мне когда — на этом или на том свете — замолить мои прегрешения. Очень давно — несколько месяцев тому назад! — я получил письмо от Веры Евсеевны с рядом вопросов и честно собирался на него ответить. Но потом письмо куда-то затерялось, и это событие заросло травой забвения. Не подумайте, что я пытаюсь оправдаться — оправдаться я не могу. В числе заданных мне вопросов помню один: как навести справки о находящемся в Германии брате Владимира Владимировича[1]? И вот не так давно в пачке писем, переданных мне для ознакомления Давидом Натановичем Шубом[2] (одним из редакционных сотрудников еврейского «Фор-

вертса»[3] — кажется, Вы его знаете, Владимир Владимирович), я нашел несколько строк, которые ниже выписываю целиком:

Berlin, November 4, 1945.

...I know that you are interested mainly in the Russians and in what happens under the Russians... I asked Nabokov what was the Soviet reaction when they heard his name. He said that in most it was this: « , Nabokov, eto bolshoye imya» and they treat him with great respect. He even met a Soviet playwright, a Mayor Scheglov whom he knew from prerevolutionary school days, who also was quite warm toward him. Not all the Soviet officers recognize his name of course. ne of them said: «Nabokov, oh yes, a famous bassoon player»[4].

Письма эти написаны сыном Д. Н. Шуба — Борисом Шубом[5], который в качестве сержанта американской армии давно уже находится в Европе и по делам службы много ездит по Германии и Австрии. Я попросил Давида Натановича объяснить эти фразы, и он рассказал, что Борис встретился в Берлине с Вашим братом (кажется, тоже военным?), с которым проводил много времени вместе и, кажется, даже путешествовал вместе[6].

Вот все, что я знаю. Борис сейчас находится уже во Франции и, кажется, скоро вернется со службы домой, в Нью-Йорк, где находится его семья. Я знаю, что отец с ним все время в переписке, и потому на всякий случай сообщаю его адрес, если вы хотите запросить подробности или списаться с Борисом. Вот этот адрес:

Mr. D. Shub — 920 Riverside rive, Apt. 43, New York 32.

Помню еще, что Вера Евсеевна спрашивала об Ильюше. Ничего определенного я до сих пор о нем не знаю. Знаю только, что все оставшиеся в живых из увезенных немцами так или иначе дали о себе знать. От Ильюши же нет никаких вестей. Значит... В разные фантастические слухи («говорил по советскому радио» и пр.) я не верю.

Давно НИЧЕГО РЕШИТЕЛЬНО не знаю о Вас, дорогой Владимир Владимирович. Не берите с меня примера — напишите о себе хотя бы несколько строчек. «Когда же Вы нас порадуете новым произведением?» Неужели насекомые Вас целиком съели? Говорят, Вы сделались американским гражданином[7] и потолстели. Правда ли это?

Знаете ли Вы, что Александр Федорович увез свою больную жену в Австралию? Она уже отсюда уехала приговоренной к смерти. А сегодня мне сообщили, что от него было письмо от 16 марта, что она безнадежна и большею частью находится даже

без сознания. Развязка, очевидно, близка. У нее было что-то серьезное с почками и сердцем — говорили, что два члена ее семьи умерли от такой же болезни[8].

Я живу благополучно — старею, но не чувствую этого. Собираетесь ли Вы когда-нибудь в Нью-Йорк?

26. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 11-го января 1948 г.

Дорогой друг,

прежде всего простите, что так долго не отвечал. Всей семьей благодарим за добрые пожелания и желаем Вам тоже всевозможных новогодних радостей.

Меня очень привлекает Ваше предложение выступить у Вас, но я должен — с грустью — просить Вас отложить на время этот план: завален работой! Напишу Вам заблаговременно, если наметится возможность приехать.

Позвольте приложить — отнюдь не в виде новогоднего подарка — небольшой чек на «За свободу»[1].

Искренне Ваш

В. Набоков

27. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Уэльслей?> 18.VI.1948.

Дорогой мой Владимир Михайлович,

вот какая идея мне пришла в голову: не взять ли сюда все бумаги, книги и т. п., и смешавшиеся и попавшие к госпоже Симон[1] на чердак? Получив все сюда, мы с Вами разобрались бы в них здесь, и если бы среди них оказалось чужое, могли бы когда-нибудь переправить его обратно. Дело в том, что служащие United Nations, которые поедут в Париж, могут привезти с собой что хотят даром, — говорят.

М<ожет> б<ыть>, Терентьев[2] или кто-нибудь другой согласился бы включить в свой багаж те два-три ящика, в которые вещи, застрявшие у Симон, вероятно, поместились бы. Можно бы тогда попросить ее нанять кого-нибудь для того, чтобы их уложить. Известно ли Вам, сколько там всего? Во сколько ящиков войдет? Если Вам этот план покажется разумным, давайте поспешим с его осуществлением, т. к. это ведь редкий случай, который жалко пропустить.

С глубоким волнением прочитал, дорогой, Вашу замечательную, трогательную статью об Ильюше[3].

Обнимаю Вас. Вера и Митюша шлют привет.

Ваш толстый американский друг

В. Набоков

Я надеюсь получить от Вас ответ очень скоро и, значит, еще сюда. А после 1-го мой адрес будет: 957 East State Street, Ithaca, NY. Буду там профессором в Корнеле[4].

28. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 28 июня 1948

Милый Владимир Владимирович,

простите, задержался с ответом. Разумеется, на Ваш план я согласен. Пишу об этом сестре Ильюши (матери Наташи, т. е. м<адам> Симон). М<ожет> б<ыть>, из этого что-нибудь и выйдет. Если от нее придет согласие, поговорю здесь с Терентьевым и попрошу его помочь нам. Как только получу ответ из Парижа, сообщу его Вам в Итаку. Почему бы сестре Ильюши[1] не согласиться — это только поможет ей разгрузиться от лишних вещей, постараюсь ей это внушить.

Желаю Вам на новом месте всего доброго. Там, говорят, чудесно!

29. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

10 Января 194<9> г.[1]
802, E. Seneca
Ithaca, N<ew> Y<ork>.

Дорогой мой Владимир Михайлович,

я только что получил престранное известие: будто бы некий г. Солнцев[2], журналист, бывший раньше при Мельгунове[3], а теперь находящийся в Нью-Йорке, имеет у себя целую пачку моих писем к матери. Он мог их достать только из той части моих бумаг, которая находилась в квартире Ильи Исидоровича. Боюсь, что следовательно и остальные мои бумаги (да вероятно и Ваши), личные письма, манускрипты — «ходят по рукам».

Не знаю, удалось ли Вам организовать переправку этого нашего общего с Вами архива, сваленного на чердаке у пле-

мянницы И<льи> И<сидоровича>, сюда через посредство кого-либо из служащих U<nited> N<ations>. Но если нет, давайте как-нибудь организовывать эту пересылку за собственный счет. Пожалуйста, давайте сделаем это, не откладывая!

Не знаете ли Вы этого самого Солнцева? Нельзя ли достать его адрес?

С удовольствием читали о Вашей роли в деле умыкания раскаявшихся советчиков.

Желаю Вам, дорогой, счастливого Нового года.

Вера присоединяет свои пожелания.

Жду с нетерпением от Вас ответа. Жму руку и шлю привет.

Ваш В. Набоков

30. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 15 января 1949

Дорогой Владимир Владимирович,

Константина Ивановича Солнцева я довольно хорошо знаю. Знаю еще по Парижу, а недавно видел и здесь — он оттуда сюда приехал. Это коллекционер всевозможного архивного материала и книг. Был также и у Раисы Исидоровны Лебедевой в Париже и ее дочери — Наташи. Он мне говорил, что у Раисы Исидоровны где-то в чулане или подвале — вместе с углем и дровами — свалены Ваши и мои книжные и литературные архивы. Она в суматохе и беспорядочности парижской жизни никак не может в них разобраться, хотя и собирается вот уже несколько лет. Но о Ваших письмах к матери он мне ничего не говорил. Я его только что об этом запросил и на всякий случай сообщил ему Ваш адрес, посоветовав списаться с Вами об этом непосредственно[1].

В свою очередь Вам сообщаю его адрес. Это человек вполне приличный — страстный коллекционер и любитель книги. Я советую Вам написать на эту тему письмо Раисе Исидоровне и Наташе, пришлите это письмо мне, я добавлю и свою просьбу, предложим им покрыть все связанные с разборкой и пересылкой расходы, сорганизуем отсюда эту пересылку — и этим, думаю, мы добьемся, что дело будет сдвинуто с мертвой точки. Вот адреса Солнцева и Раисы Исидоровны: c. Solntzev — c/o Cherno, 43 — 19, 57 str., Woodside, L. L., Mrs Ida Lebedev — 22, Rue de Civry, Paris XVI.

Теперь совсем по другому вопросу. Как вы относитесь к тому, чтобы приехать в Нью-Йорк (время выберите сами) для выступления на «Пушкинском вечере»? Его можно устроить либо от имени Литературного фонда, либо от имени общества «Надежда»[2], и должен этот вечер состоять только из одного Вашего выступления — речь о Пушкине и чтение его стихов. Или, быть может, — «Петербург и Пушкин» с чтением и Ваших стихов об этом (эта идея Елены Ивановны). Заинтересованы ли будете при этом материально или же сбор с вечера может поступить на общественные нужды Фонда или «Надежды» или Фонда и «Надежды»? Многие при разговорах на эту тему выражали желание послушать Вас здесь. И Вы бы проветрились в столице, и мы бы все Вас повидали. Соскучились!

Был бы рад узнать Вашу на это «реакцию».

Как только получу от Солнцева ответ на свой запрос о Ваших письмах, напишу Вам. Раиса Исидоровна писала М. В. Вишняку, что Солнцев хотел перед своим отъездом зайти к ней и взять от нее что-то для меня, но не зашел — не успел, как он мне объяснил.

16 января

Уже после того как это написал, узнал, что здешний Юридический кружок[3] обратился к Вам с просьбой выступить у них на вечере о Пушкине. Вот так фунт! Ле бо зеспри се ранконтр![4] Как-то Вы теперь вывернетесь?!

31. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

V. Nabokov
802 E. Seneca Street
Ithaca, N<ew> Y<ork>.
21 января 1949 г.

Дорогой друг Владимир Михайлович,

я очень искренне жалею, что не могу исполнить Вашу просьбу: выступить с докладом о Пушкине по-русски (по-английски мне это было бы легко, т. к. все время читаю лекции). Причина, которую я объяснил по телефону Гольденвейзеру[1] в ответ на его приглашение, вот какая: для того, чтобы приготовить доклад по-русски, мне пришлось бы работать не менее двух недель. Между тем у меня есть масса готового литературного материала в голове, работать над которым я не успеваю из-за того, что много времени уходит на преподавательскую деятельность. Писать же мне хочется очень, и отнять у себя

сейчас две недели на другое я просто не могу, да и Вы бы этого, я знаю, не хотели.

Если бы Вы меня попросили прочитать что-нибудь из уже написанного моего собственного, это было бы мне значительно легче.

Я по Вас тоже соскучился, и мы оба с женой были бы очень рады, если бы Вы к нам сюда приехали. Мы, против воли, оказались нанимателями довольно большого дома. Одну комнату нам позволили сдать, но и после этого у нас довольно много места. Можем Вас принять вполне комфортабельно в комнате Митюши, который сейчас в школе. Приедете?

Спасибо за Ваши действия касательно Солнцева. Я уже получил от него довольно несуразное письмо, из которого я так и не понял, почему он часть бумаг (Ваших, моих и др.) перетащил к себе. Он утешает меня, что года через два-три, когда разбогатеет, все сюда перевезет. Чудак![2]

Прилагаю письмо для Р. И. Лебедевой. Я не включил обращения к ее дочери, т. к. не знаю ее отчества. Может быть, Вы это от себя добавите. Это и есть М<ада>м Симон? Или бумаги перешли от М<ада>м С<имон> к Лебедевой?

Во всяком случае надеюсь, что нам удастся получить хоть то, что уцелело.

Обнимаю Вас, дорогой. Вера шлет привет.

В. Набоков

Посылаю Вам на прочтение письмо Солнцева, которое верните мне при случае. Как видите, у него целый подотдел Вашего архива, с примесью моего. Но разве у Вас было столько тонн?

32. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 8 March 1949

Dorogoy drug Vladimir Michaylovich,
prostite, chto pishu po Angliyski, russkaya mashinka boleet[1].

I could give a reading at your Club on the 16th, 17th, 18th, 23rd, 24th or 25th of April.

I could only offer poetry and a short prose fragment.

The whole thing would take about an hour and twenty minutes plus a short intermission. If you think it might add to the interest of the recital, I could throw in a poem about Russian matters in English.

I wish I could do it darom, but I have had too many heavy expenses this year, could you pay me fifty dollars to cover my expenses?[2]

Budu strashno rad vas povidat'. Vash

V. N.[3]

33. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

Goldwin Smith Hall
Ithaca, New York
<Не позднее 22 марта 1949 г.>

Дорогой Владимир Михайлович,

я задним умом крепок и ужасно плохо соображаю у телефона. Подумав, я пришел к выводу, что Страстная суббота — плохой день для выступления. Мне кажется, что таким образом, weekend 16-го и 17-го отпадает. Почему не устроить в субботу 23-го? Или: 7-го мая?

Я не предлагаю weekend'а вокруг 1-го мая, т. к. предполагаю, что многие разъезжаются. Если это не так, то ничего не имею против субботы 30-го апреля.

Насчет названия: пожалуйста, просто вечер В. Набокова (Сирина). Стихи и комментарии.

Обнимаю Вас.

Ваш В. Набоков

P. S. Была ли какая-либо реакция от г-жи Симон на наше письмо?

34. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

Нью-Йорк. 29 марта 1949

Дорогой Владимир Владимирович.

Судьба Ваша решена — 7 мая! Итак:

Вечер такого-то.

Стихи и комментарии (м. б. лучше — комментарии к ним?).

Помещение снято. Ради Бога, больше не меняйте!

35. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака 31 March 1949[1]

Dorogoy Vladimir Michaylovich[2].
Splendid. The seventh of may is a most convenient day. I think the title should be simply «Stichi i commentarii»[3]. Thanks for all the trouble you are taking in fixing a suitable date.

Yours V. Nabokov[4]

36. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 2.4.<19>49.

Dorogoy Vladimir Michaylovich,
Pozhaluy ya deistvitelno prochtu rasskazetz (krome stikhov) — leta k surovoy prose klonyat[1].
Obnimayu Vas[2].

В. Набоков

37. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 22 апреля 1949

Милый Владимир Владимирович,
так как мне хочется, чтобы Ваше выступление в Нью-Йорке 7 мая было «событием», то я хочу Вам предложить такую «идею»: разослать всем могущим заинтересоваться Вашим вечером приглашение особого рода — в стихах или в прозе, за Вашей ли подписью, за подписью ли Общества «Надежда». Если написать что-нибудь оригинальное или завлекательное — а Вы мастак на такого рода выдумки, то это имело бы большой эффект. Мы беремся разослать такое «приглашение» по тысяче адресов! Не откликнитесь ли Вы на мою идею? Если Вам почему-либо не хочется под таким приглашением ставить Ваше имя, это может быть сделано совсем без него...
Жду ответа, так как если это делать, то надо делать немедленно. А не хотелось бы рассылать скучное официальное приглашение, как это делается обычно.

38. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 25 April 1949

Dorogoy moy Vladimir Mikhaylovich,
Pozhaluysta ne nuzhno nikakikh stishkov i tomu podobnikh shtuk. Chem proshche tem luchshe. Ya vprochem ochen' vam blagodaren za dobrïya namereniya.
S udovolstviem dumayu o blizkoy vstreche.
Vash[1]

В. Набоков

39. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 3 may 1949

Dorogoy Vladimir Mikhaylovich,
priedem v pyatnicu pozdno vecherom. stanovimsya v Hotel Wellington, 7th Avenue and 55th Street.
Pozvonite mne tuda v subbotu utrom (ne ran'she devyati) i skazhite gde vecher i v kotorom chasu.
S serdechnwm privetom
Vash

Vladimir Nabokov[1].

40. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

802 E. Seneca St<reet>.
Itaca, N<ew> Y<ork>.
11 may 1949

Dorogoy Vladimir Michaylovich.
Ochen' priyatno bwlo vas povidat'. Mw shaleli shto vw ne poekhali s nami v Itaku. Ne khotim vas toropit', no pozhaluysta reshite kak mozhno skoree, edete li s nami. Mw raschitwvaem puteshestvovat' 2—$2^1/_2$ mesyatza i, priekhav v Wyoming (posle 12-ti dney v Sold Lake City), osest' v kakoy — nibud' gornoy derevne. Esli sudit' po prospektam, kotorwye mw tol'ko shto poluchili, zhizn' tam na meste mozhet stoit' 45—50 v nedelyu s cheloveka, no m.b. udastsa nayti nemnogo deshevle.
Prostite, shto voz<v>rashchayu vash spisok nepodpisannwm: ea ne obshchestvennik, podpis' moya dlya dannago dela ne imeet ni tzenw ni vesa. K tomu zhe u menya printzip: nichevo ne podpiswvat, shto ne sam ya pisal[1]. Eshchyo raz — prostite! Prilagayu posil'nuyu leptu.

S serdechneyshim privetom ot menya i zhenw.

V. Nabokov[2]

41. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 22 июня 1949

Дорогой Владимир Владимирович,

быть может, Вы еще не укатили к мормонам ловить бабочек и это письмо застанет еще Вас в Итаке[1]. В таком случае обращаюсь к Вам по следующему поводу.

Взялся я за оставленную Вами мне рукопись, чтобы использовать ее для украшения второго номера «Известий Литературного фонда»[2], который я сейчас составляю, — и ахнул! Да ведь в этой рукописи нет ни одной стихотворной строки, одни только «комментарии»[3]! Это получилось нечто вроде пирога без начинки!

Я надеюсь, что у Вас есть копия того, что Вы мне передали. В этом переданном мне манускрипте имеется 12 страниц. Я предполагал — если место позволит — поместить полностью в «Известиях» — все, начиная со стр. 8. И вот — если бы Вы собрались с силами и прислали мне стихотворный (только стихотворный) текст, начиная со стр. 8, то у меня все было бы в порядке, и я мог бы воспроизвести все со стр. 8 до 12-й. И затем — как Вас подписать? Набоков? Набоков-Сирин? Сирин?

Был бы Вам очень благодарен за спешный ответ: хотелось бы отпечатать № 2 как можно скорее[4].

Когда едете? Конечно, как я и боялся — эта поездка для меня недоступная роскошь: как по расходам денег, так и по расходу времени... А как хотелось бы!!!

42. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

Teton Pas Raneh
Wilson
Wyoming
<Лето 1949 г.>

Дорогой Владимир Михайлович,

смотрим (и лазим) на баснословные горы и ужасно жалеем, что вам не удалось поехать с нами.

У меня здесь нету с собой адреса племянницы Ильюши, у которой наши бумаги. Сообщите мне его сюда еще раз, пожалуйста — если можно, обратной почтой.

Стихов моих у меня с собой нет.

Большинство из упомянутых в заметках напечатаны в «Современных записках»[1] и «Новом журнале».

Когда вернусь в Итаку (в начале сентября), посмотрю, что у меня есть.

Обнимаю вас, Вера шлет привет.

Ваш В. Набоков

43. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк. Лето 1949 г.>

Милый Владимир Владимирович,

был рад получить от Вас весточку — осторожнее ловите в горах бабочек, как бы не упасть!

Сообщаю Вам адрес Раисы Исидоровны Лебедевой и Наташи (Наталии Владимировны (!!!)) Симон:

22, Rue de Civry, Paris, XVI.

44. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 2 сентября 1949

Дорогой и милый Одиссей,

пишу Вам наугад, так как не знаю, вернулись ли Вы в свою (или на свою, если рассматривать Ваш город как остров!) Итаку...

Вот какая у нас здесь явилась мысль. «Надежда» открывает «сезон» 30 сентября (день Веры, Надежды, Любви). Снято уже очень хорошее помещение — зала на 250 человек. Мы предполагаем устроить «Лермонтовский вечер» — 2 октября 135 лет со дня рождения. Вступительное слово, чтение, пение. Читать согласилась Варвара Петровна Булгакова[1] (Московский Художеств<енный Театр) — замечательная чтица! Для музыкальной части намечено несколько лиц (из «Демона» и романсы), в том числе «Советский Собинов» — Жадан[2], недавно в качестве ДиПи приехавший сюда из Германии, кумир советских людей, здесь еще не выступавший — по общим отзывам, действительно, удивительный голос (тенор). Каковы у Вас личные отношения с Лермонтовым? Не согласитесь ли Вы сказать о нем вступительное слово — любых размеров, прозой или стихами. Это было бы замечательно!

Не знаю, захочется ли Вам и возможно ли это будет для Вас (по времени). Если согласитесь, напишите об условиях.

Во всяком случае — в ответ пошлите хотя бы открыточку.

Надеюсь, что хорошо съездили!?

45. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 13 September 1949

Dorogoy moy Vladimir Mikhaylovich,

prostite chto ne srazu otvetil: nachinaetsa akademicheskiy god, mnogo rabotw, a glavnoe — speshu konchit' rasskaz.

Priekhat' v kontze etovo mesiatza ne mogu, da krome tovo proiznosit' vstupitel'noe slovo eto ne po moey chasti'. Povidat' vas bwl bw rad, letom mw ne raz zhaleli chto vy s nami ne poekhali, mw pobwvali v mestakh neobwchaynwkh.

Serdechnwy privet ot nas oboikh.

Vash[1] *В. Набоков*

46. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 14 октября 1949

Милый Владимир Владимирович,

мне очень совестно беспокоить Вас по такому поводу, но дело в том, что присланный Вами в свое время через меня чек для Лит<ературного> фонда отчасти по моей вине вышел в тираж — со времени его подписания прошло уже почти полгода, и банк отказывается по нему выдать деньги. Не откажите, пожалуйста, поэтому выписать новый, а прилагаемый изорвать. Надеюсь, в этом с моей стороны никакого вымогательства нет, так как новый чек не потребует от Вас никаких новых затрат.

Привет Вам и Вашим сердечный и простите меня, грешного.

47. В. Е. НАБОКОВА — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 16.XI.<19>49.

Милый Владимир Михайлович.

Видя, что ему еще долго не собраться самому, Володя просил меня послать Вам новый чек для Литерат<урного> фонда, что я с удовольствием исполняю. Ни он, ни я не помним точного названия, т<ак> ч<то>, пожалуйста, впишите его сами.

Мы читаем «Слово» с опозданием в 4—5 месяцев и только теперь узнали про Чухнова[1] и компанию из их писем и Вашей статьи с цитатами из чухновских произведений[2].

Если это Вам известно и если найдется время, напишите нам, пожалуйста, каким образом, по чьей протекции, такие вот Чухновы попадают сюда?

У нас в этом году чудесная осень, и мы повторяем приглашение: не приедете ли погостить? Очень была бы рада Вас видеть!

Сердечный привет от нас обоих.

Вера Набокова

48. НАБОКОВЫ — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака. Декабрь 1950 или январь 1951 г.>

CRISTMAS GREETINGS AND BEST WISHES FOR the NEW YEAR[1]

В. и В. Набоковы

Недавно узнали, что Вы справляли 70-летие[2], посылаем запоздалое, но очень сердечное поздравление!

49. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 28 октября 1952

Дорогой Владимир Владимирович,

в Нью-Йорке мечтают о том, что Вы и в этом году выступите перед публикой — прошлогоднее Ваше выступление[1], как все говорят (меня тогда не было в Нью-Йорке), было очень интересно, и многие о нем до сих пор вспоминают. До меня дошли слухи, что Вы едете в Кембридж — может быть, и заедете сюда по дороге?

23 ноября у нас (в «Надежде») М. М. Карпович расскажет о своих впечатлениях о поездке в Европу. Ваш вечер мог бы быть устроен в ноябре или декабре, как Вам удобнее. Тему можете наметить, какую сами хотите (только... не о Чернышевском...). Одновременно высылаю Вам номер газеты с отзывом о новом сборнике Ваших стихов[2].

50. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

Mr. V. Zenzinov
294 Riverside rive
New York, N. Y.
<Итака> 20 ноября 1952 г.

Дорогой Владимир Михайлович,

спасибо за письмо и газету и за приглашение выступить. Я с удовольствием сделал бы это на Рождестве за сто долларов (я бедный профессор), если бы Вас удовлетворила программа из уже однажды напечатанного материала. У меня есть рассказы, давно всеми, кроме меня, забытые, есть стихи, не вошедшие в мой только что отпечатанный сборничек[1]. Если же старенькое не годится, то давайте отложим. В будущем году у меня начнут накопляться кусочки и главы из моей «Конклюсив Эвиденс»[2], которую Чехов поручил мне перевести на русский[3].

Ужасно жалко было узнать о кончине Веры Ивановны Руднevой...[4]

Сердечный Вам привет от нас обоих.

В. Набоков

51. ЗЕНЗИНОВ — НАБОКОВУ

<Нью-Йорк> 23 ноября 1952

Дорогой Владимир Владимирович,

немедленно Вам отвечаю: согласны на все Ваши предложения и условия. Итак: ждем Вас с рассказами и поэзией (старыми или новыми) на Рождество или вокруг Рождества.

Но мы должны немедленно закрепить за собой помещение, что должно зависеть от того дня, который Вы выберете.

Предлагаем Вам на выбор такие дни:

19 декабря (пятница), 20 декабря (суббота), 21 декабря (воскресенье), 27 декабря (суббота), 28 декабря (воскресенье), 2 января (пятница), 3 января (суббота).

Было бы хорошо, если бы Вы указали ДВА возможных для Вас дня, чтобы нам легче было манипулировать. Один из них мы закрепим окончательно (необходимо нам предварительно сговориться относительно помещения) и немедленно Вас известим.

Буду ждать от Вас ответа.

Долой Сталина!

52. В. Е. НАБОКОВА — ЗЕНЗИНОВУ

<Итака> 25.XI.<19>52.

Дорогой Владимир Михайлович,

Володя меня просит Вас за него поблагодарить. Он предлагает Вам три даты на выбор: 21-го, 27-го или 28-го. Озаглавить он предлагает так:

Владимир Набоков-Сирин

Чтение прозы и стихов.

Завтра утром мы едем в Кембридж, к сыну, а раньше у В<олоди еще две лекции, т<ак ч<то он уже лег.

Сердечный привет Вам от нас обоих.

Вера Набокова

53. НАБОКОВ — ЗЕНЗИНОВУ

Mr. V. Zenzinov
294 Riverside rive
New York, N. Y.
<Итака> December 2, 1952

Dear Vladimir Mikhailovich.

It has occurred to me that I might deliver a half-an-hour lecture on Alexandr Blok in the first part of my soiree, with a short story and a few poems to follow in the second. If this arrangement suits you, you might entitle the whole thing[1].

Vecher Vladimira Nabokova-Sirina. Pervaya chast' budet posvyashchena Slovu o Bloke, vtoraya sobstvennoy prose i stikham[2].

I embrace you,

Vash

V. Nabokov

Please let me know the date selected as soon, as you know it yourself[3].

КОММЕНТАРИИ

Письма печатаются по автографам, которые хранятся в Архиве русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете Нью-Йорка (Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University, New York (Бахметевский архив, в дальнейшем — BAR)): Zenzinov Papers. Box 2 (письма Набокова Зензинову), box 3 (письма Зензинова Набокову). Тексты переданы по правилам современной орфографии и пунктуации, с сохранением некоторых авторских особенностей (в своих русских письмах Набоков, как известно, пользовался старой орфографией).

Дата и место отправления, в тех случаях, когда они отсутствуют в оригинале, указываются в угловых скобках (как и любые редакторские конъектуры). Эти элементы, вместе с подписью автора, даются курсивом. Часть писем Набокова написана от руки, остальные напечатаны на русской или латинской машинке. Все письма, как и вся корреспонденция Зензинова, напечатаны на машинке.

В комментариях по персоналиям частично использованы сведения из следующих изданий:

1. Политические партии России. Конец XIX—первая половина XX в. Энциклопедия. М., 1996.

2. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XIX в. Энциклопедический библиографический словарь. М., 1997.

3. Писатели русского зарубежья. Литературная энциклопедия русского зарубежья. М., 1997.

4. *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского зарубежья. Париж, 1996.

Благодарю куратора Бахметевского архива, профессора R. Wortman'a (Columbia University) за разрешение публикации, а также профессора S. Rabinovizch (Amherst college Center for Russian Culture) за любезно предоставленные для работы ксерокопии переписки В. В. Набокова и К. И. Солнцева.

1. Набоков—Зензинову. 23 июля 1941 г.

На письме помета рукой Зензинова о получении: «28/VII».

[1] С июня по сентябрь 1941 г. Набоков читал два летних факультативных курса в Стэнфордском университете: по технике художественного творчества и по русской литературе.

[2] Tournure (*франц.*) — поворот, оборот (дел).

[3] В период войны СССР с Финляндией (1939—1940) Зензинов в качестве парижского корреспондента находился в Финляндии. Материал, собранный им за это время, составил ряд очерков и книгу «Встреча с Россией» (Нью-Йорк, 1944). Подробнее об этом см. вступ. ст. к «Переписке В. В. Набокова и В. М. Зензинова» в наст. изд. (с. 34—64).

[4] Марк Александрович Алданов (Ландау; 26 октября 1886, Киев — 25 февраля 1957, Ницца) — писатель, историк, критик русского зарубежья. По образованию — юрист и химик (юридический факультет и химическое отделение физико-математического факультета Киевского университета). Эмигрировал в апреле 1919 г. из Одессы через Константинополь в Париж. Соредактор журнала «Грядущая Россия» (1920). Постоянный автор журнала «Современные записки». Член Парижского союза русских писателей и журналистов. С 1925 г. — заведующий литературным отделом газеты «Дни», а с 1927 г. вместе с Ходасевичем — литературно-критического отдела газеты «Возрождение». С декабря 1940 г. — в США. С 1942 г. — соредактор (с М. О. Цетлиным) «Нового журнала» (№ 1—4). Член правления Нью-Йоркского литературного фонда помощи писателям и ученым. В 1947 г. переехал в Ниццу (Франция). Автор знаменитых исторических портретов и романов, переведенных на многочисленные языки.

См. рецензию Набокова на роман Алданова «Пещера» (Современные записки. 1936. № 61. С. 470—472) и приветствие к 70-летию Алданова (Новое русское слово. 1956. 4 ноября. С. 2). Алданов порекомендовал вместо себя Набокова для чтения лекций в Стэнфордском университете, что облегчило Набокову переезд в Америку. Их переписка американского периода (51 корр.) хранится в фонде Алданова в Бахметевском архиве Колумбийского университета (частично опубликована: Октябрь. 1996. № 1. С. 121—146).

[5] Клаус Манн (1906—1949) — сын немецкого писателя Т. Манна; прозаик, эссеист, драматург; автор романа «Мефисто» (1936). Один из первых писателей, покинувших гитлеровскую Германию (1933), он стал гражданином Чехословакии (1937) и США (1943). К. Манн дважды был в СССР, в 1934 г. — в качестве гостя 1-го съезда советских писателей. Основал и руководил двумя престижными журналами: «Die Sammlung» («Собрание») в Амстердаме и « ecision» («Решение») в Нью-Йорке, являвшимися его наиважнейшим вкладом в борьбу против Третьего рейха. Во время Второй мировой войны в составе американских армий принимал участие в освобождении Италии. За полгода написал 45 статей в армейскую газету. Как штатный корреспондент был послан в оккупированную США зону Германии. Испытывая социальные и личные разочарования, принял сверхдозу снотворного. Наиболее известные произведения: сборник рассказов об эмиграции в Америку (1930), роман «Путешествие в свободу» (1934), «Патетическая симфония» (роман о Чайковском, 1935), книга «Поворотный пункт» (1942) — история семьи Маннов. Последнее эссе — «Европейские поиски Нового кредо» (1949).

В письме от 9 января 1941 г. Набоков писал Э. Уилсону: «...a big spaseebo за то, что ты помог мне установить контакты с “ ecision” и “New irections”». У меня был очень приятный разговор с Клаусом Манном, который побудил меня написать для них статью в 2 тыс. слов» (The Nabokov—Wilson Letters 1940—1971 / Ed., An. and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. New York; London, 1979. P. 37). В качестве редактора журнала « ecision: A Review of Free Culture» («Решение: журнал свободной культуры», январь

1941 — январь-февраль 1942) К. Манн предлагал сотрудничество Набокову и Алданову. Предложенная Набоковым статья о советской литературе сталинского периода и перевод стихотворения Пушкина в журнале не появились (см. об этом письмо К. Манна Алданову от 20 мая 1941 г. — BAR. Aldanov Manuscripts. Box 6). Воспоминания Алданова о Горьком были напечатаны в номере журнала за ноябрь — декабрь 1941 г. (р. 25—30); перевод см.: Литературная газета. 1993. 24 марта.

8 мая 1941 г. Набоков послал Алданову открытку (датируется по почтовому штемпелю): «Дорогой Марк Александрович, Klaus Mann просит вас ему позвонить (причем мое имя он пишет Nabakov, а ваше — Aldonov — мы с вами трогательно обменялись главной гласной) в пятницу или субботу, либо утром в отель Bedford... либо в контору пополуднем...» (BAR. Aldanov Manuscripts. Box 6).

[6] Деньги предназначались для А. Л. Фейгин (см. о ней примеч. 1 к письму 3).

[7] Александр Федорович Керенский (22 апреля 1881, Симбирск — 11 июня 1970, Нью-Йорк) — общественно-политический деятель, юрист, публицист, историк. В 1912 г. возглавил комиссию 3-й Государственной Думы по расследованию обстоятельств Ленского расстрела рабочих. Был избран депутатом 4-й Государственной Думы по списку трудящихся граждан. С 1915 г. — председатель фракции труд. гр. В 4-й Государственной Думе вошел во Временный комитет. Во время Февральской революции — заместитель председателя Петроградского Совета. Во Временном правительстве занимал посты: министра юстиции, военного министра, морского министра, с сентября 1917 г. — главнокомандующий армии. 25 октября 1917 г. во время Октябрьского переворота, покинув столицу, хотел с помощью казачьих частей под командованием П. Н. Краснова оказать сопротивление большевистским силам, но потерпел неудачу. В 1918 г. от имени «Союза возрождения России» вел за границей переговоры с союзниками о совместных действиях против Советской России. В эмиграции издавал ежедневную газету «Дни», сначала в Берлине (1922—1925), затем — в Париже (1925—1928), как еженедельную и двухнедельную с сентября 1928 по июнь 1933 г. В Париже также издавал журнал «Новая Россия» (1936—1940). С 1940 г. жил в США, активно участвуя в политических делах русской эмиграции. В марте 1949 г. вошел в правление организованной в Нью-Йорке «Лиги борьбы за народную свободу», став редактором бюллетеня Лиги — «Грядущая Россия». Автор ряда публицистических статей, книг и мемуаров «Россия на историческом повороте» (М., 1993). В. М. Зензинова связывала с Керенским многолетняя дружба, продолжавшаяся все годы эмиграции. Портрет Керенского дан в очерке Зензинова «Февральские дни» (Новый журнал. 1953. № 34—35) и в работе Вл. Дм. Набокова (отца писателя) «Временное правительство и большевистский переворот» (Архив русской революции / Под ред. И. В. Гессена. Берлин, 1921. Т. 1).

[8] Роман Самойлович Тумаркин (1890—1977) — брат Марии Самойловны Цетлин (урожд. Тумаркиной), жены М. О. Цетлина (см. о нем: примеч. 4 к письму № 8).

[9] Наталья Алексеевна Шаховская (1903—1988) — первая жена композитора Н. Д. Набокова, двоюродного брата В. В. Набокова; сестра З. А. Шаховской.

[10] Дмитрий Владимирович Набоков (род. в 1934 г.) — сын В. В. Набокова.

[11] Имеется в виду «The Real Life of Sebastian Knight» (New York, 1941).

[12] См. письмо Набокова Алданову от 20 октября 1941 г.: «Скоро выходит мой английский роман «Sebastian Knight» (написанный, как я вам говорил, в 1936, на bidet, когда мы жили в одной комнате около Etoile, rue de Saigon) и только что получил "восторженный" отзыв от Edm. Wilson'a, которому издатель послал гранки. Я горд этой книжкой как тур де форсом и чисто волевым явлением...» (BAR. Aldanov papers. Box 6). Такую же характеристику роману Набоков дает в письме Э. Уилсону от 21 октября 1941 г. (см.: The Nabokov—Wilson Letters. P. 19—20).

[13] The Art of Translation // The New Republic. 1941. Aug. 4. P. 160—162. Дополнительная реплика Набокова к этой статье появилась в следующем месяце: The New Republic. 1941. Sept. 22.

[14] В письме М. Карповичу летом 1941 г. Набоков писал: «...я прохожу через довольно мучительный период, т. к. выяснилось, что приходится переводить не только стихи, но и прозу — например, "Шинель". Существующий перевод — мерзость и срам...» (BAR. Karpovich Papers. Box 2). В письме М. В. Добужинскому от 25 июля 1941 г. Набоков писал: «...Читаю свои лекции в общем с удовольствием, но мало у меня досуга для собственных трудов и много себе задаю лишней работы, особенно в смысле переводов на англ<ийский , но что поделаешь, когда существующие переводы (напр., Шинели) не перекладные лошади просвещения, а дикие ослы дикого невежества. Какая небрежность, какая недобросовестность...» (Звезда. 1996. № 11. С. 98). «Муж очень много работает и очень устает, не столько от лекций (их 7 в неделю), сколько от подготовки к каждой лекции: не находя порядочных переводов русских классиков, он сам их переводит для студентов. Только что кончил "Пир во время чумы" и теперь трудится над "Шинелью". Так преподавать русскую литературу, конечно, очень утомительно», — писала В. Е. Набокова А. А. Гольденвейзеру 26 июля 1941 г. (BAR. Goldenveyzer Papers. Box 3).

[15] Илья Исидорович Фондаминский (псевд. Бунаков; 17 февраля 1880, Москва — 19 ноября 1942, Освенцим) — общественно-политический деятель, историк, публицист, издатель; член ЦК партии эсеров. В 1906 г. через Финляндию эмигрировал во Францию. В 1917 г. вместе с Черновым, Авксентьевым, Савинковым и др. вернулся в Петроград. Комиссар Временного правительства Черноморского флота. Весной 1918 г. — в Москве — член Союза Возрождения России. 5 апреля 1919 г. вместе с В. В. Рудневым, А. Толстым, М. А. Алдановым и др. эмигрировал через Константинополь в Марсель и Париж. В 1919—1920 гг. сотрудничал в журнале «Грядущая Россия». В 1920 г. — соредактор журнала «Современные записки», где опубликовал исторически-философское исследование «Пути России». В 1931—1939 гг. вместе с Ф. А. Степуном и Г. П. Федотовым издавал журнал «Новый град»; член Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции. Участник литературного собрания «Зеленая лампа» (1927—1939) и литературного объединения «Круг» (1935—1939). В 1930 г. — один из организаторов «Лиги православной культуры». С 1935 г. — один из основателей (вместе с Н. Бердяевым и матерью Марией) объединения «Православное дело». Во время оккупации Парижа

22 июня 1941 г. был арестован. В августе 1942 г. был отправлен в Германию, погиб в концентрационном лагере.

2. Зензинов—Набокову. 8 августа 1941 г.

[1] Николай Дмитриевич Авксентьев (29 ноября 1878, Пенза — 4 марта 1943, Нью-Йорк) — общественно-политический деятель, публицист; член ЦК партии эсеров. С 1907 г. находился в эмиграции в Париже. 8 апреля 1917 г. вместе с Фондаминским и Черновым вернулся в Петроград. В июле-августе 1917 г. вошел во Временное правительство в качестве министра внутренних дел. В октябре — председатель Временного совета Российской республики. В марте 1918 г. — один из организаторов московского «Союза возрождения России»; в октябре-ноябре — председатель Всероссийского временного правительства (Уфимской директории). Арестован Колчаком и выслан в Китай. Эмигрировал в Париж. Соредактор журнала «Современные записки». В 1936—1937 гг. — соредактор журнала «Русские записки». В 1940 г., в связи с оккупацией Парижа, переехал в Нью-Йорк, где вместе с Зензиновым и Черновым издавал журнал «За свободу», будучи одним из его авторов. Был первым мужем М. С. Цетлин (1906—1909), вместе с нею входя в дружеский студенческий кружок будущих эсеров, в котором участвовали Зензинов, Фондаминский, Гоц. Руководил, вместе с И. Н. Альтшуллером, клубом «Горизонт» в Нью-Йорке, где весной 1944 г. должен был пройти вечер Набокова (см. ниже).

[2] Литературный фонд помощи российским писателям и ученым в изгнании — эмигрантская гуманитарная организация (США), работающая на основе принципов Красного Креста. Основан в 1918 г. Председатель правления — М. М. Карпович, товарищи председателя — М. Е. Вейнбаум, В. М. Зензинов, Б. И. Николаевский. Цель фонда — «содействие сохранению культурных сил России путем оказания материальной помощи нуждающимся российским писателям, журналистам и ученым, находящимся за границей, равно как и их семьям» (Устав Литературного фонда). Первоначально Литературный фонд ставил перед собой более широкие задачи — он помогал не только находившимся за границей, но и живущим в России: за период с 1919 по 1937 гг. он отправил в Советский Союз, преимущественно в форме продуктовых посылок, свыше 7000 долларов. В 1921 г. удалось послать продуктовую посылку А. Блоку, незадолго до его смерти, и Короленко, который был тронут заботой американских друзей. Но и тогда уже помощь направлялась не по индивидуальным адресам, а на адреса организаций, т. к. сношения с находившимися в эмиграции лицами и в особенности с эмигрантскими организациями советская власть приравнивала к политическому преступлению. Позднее всякая помощь Литературного фонда Советскому Союзу оказалась невозможной, и с 1937 г. Литературный фонд должен был ограничить свою деятельность исключительно помощью лицам и организациям, находящимся в эмиграции.

[3] Вероятно, пропущено слово «начала».

[4] Дмитрий Михайлович Одинец (1883—1950) — историк, профессор Сорбонны; сотрудник газеты «Последние новости»; председатель правления Тургеневской библиотеки в Париже. После войны перешел на просоветские позиции: редактировал издававшуюся в Париже Союзом русских патриотов газету «Советский патриот» (1945—1947). Газета «Новое рус-

ское слово» сообщала 1 февраля 1945 г.: «Русский Париж. Профессор Одинец, арестованный немцами в Париже за его попытки спасти Тургеневскую библиотеку, несколько лет просидел в лагере. Слухи о его депортации, к счастью, не подтвердились. Д. Одинец жив и находится в настоящий момент в Париже. В некоторых кругах его прочат в редакторы издающейся в Париже ежедневной газеты "Русский патриот", газеты, контролируемой советским посольством». В 1948 г. выехал в Советский Союз, жил в Казани, преподавал в Казанском университете. О нем см.: *Малышева С.* Автографы Компьеньского концлагеря // Евреи в культуре русского зарубежья. Т. 5. С. 22, 23.

[5] Вильям Грин, председатель Американской федерации труда, в 1940 г. обратился непосредственно к президенту Рузвельту, который в порядке исключения предписал выдать разрешения для въезда в США по спискам, утвержденным Еврейским рабочим комитетом (Телеграмма № 82 гос. Деп. от 6/VII 1940 г.). Право въезда в США было предоставлено без всяких формальностей, но — по «неэмигрантской визе». Этим путем въезжали в США независимо от национальности все, попавшие «в список», (напр., Н. Д. Авксентьев и Г. П. Федотов въехали в США по спискам Еврейского рабочего комитета).

[6] Михаил Михайлович Карпович (1888—1959) — историк и публицист. В 1914 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета; с мая 1917 до лета 1922 г. — сотрудник русского посольства в Вашингтоне. С 1927 по 1957 гг. — преподаватель, профессор истории в Гарвардском университете. С 1943 г. — соредактор, а с 1945 по 1959 гг. — главный редактор «Нового журнала». Соредактор сборника «Русский литературный архив» (1956). В 1940—1950 гг. — соредактор журналов «The Russian Review» и «The American Slavic and East European Review». Обширная переписка Набокова с Карповичем хранится в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

[7] Симеон Струнский (1879, Витебск, Россия — 1948, Prinston, США) — журналист. В США с 7-летнего возраста. Еще в школе получил премию Пулитцера (премия в области журналистики). После школы выиграл стипендию Колумбийского университета, который закончил в 1900 г. Первая профессиональная работа — редактор «Новой международной энциклопедии» — до 1906 г. С этого же года — штатный сотрудник газеты «The New York Evening Post», где работал до 1920 г. как автор передовых статей и репортер, ответственный за информацию о международных событиях. С 1920 г. — редактор этой газеты, вел редакторские страницы, сотрудничал также в субботнем литературном обозрении. С 1924 г. — редактор газеты «New York Times», где в течение 15 лет вел репортажи «Темы времени» (колонка редактора), опубликованные впоследствии отдельной книгой, а также воскресную колонку книжного обозрения: «О книгах — более или менее». В молодости — социалист по убеждениям, в зрелости стал более консервативен. Овдовев в 1906 г., в 1910 г. женился на М. Гордон. Член Национального института искусств и Американской Академии искусств и наук.

Мария Ефимовна Струнская (урожд. Гордон) (1882, Киев, Россия — 1945, New Canaan, Conn., США) — жена Симеона Струнского. Переехала в США в возрасте 14 лет. Прослушала курс истории и драмы в Колумбийском университете. Член Американского отделения Российской партии эсеров. Принимала активное участие в распространении революционной литературы и обеспечивала финансовую поддержку партии эсеров из

Америки. Дружила с Ек. Брешковской, А. Керенским и др. лидерами партии эсеров. Свою книгу об Америке «Железный скрежет» (Париж, 1937) Зензинов посвятил Струнской, которая помогала ему в его лекционном турне по Америке: «To my good friend Mrs Manya Gordon-Strunsky, by whose kind help I discovered the Unated States». В 1941 г. издала книгу «Рабочие "до" и "после" Ленина» (по материалам, собранным Н. В. Валентиновым). В 1944 г. — книга «Как отличить прогресс от реакции». По просьбе М. М. Карповича дала Набокову рекомендации в две газеты — «Times Book Review» и «Sun» и способствовала его деловым встречам для сотрудничества в американской прессе. Автор статей и рецензий в субботнем литературном обозрении в «New York Times». Работала над книгой исследований по русской литературе.

[8] Александр Федорович — Керенский. Его жена — Тереза Нелль (умерла в апреле 1946 г. в Австралии).

[9] Роман Самойлович Вишняк, кузен М. В. Вишняка (см. о нем примеч. 1 к письму № 4), с женой.

3. Набоков—Зензинову. Август 1941 г.

Датируется по предыдущему письму Зензинова.

[1] Анна Лазаревна Фейгин (26 декабря 1890, Минск — январь 1973, Нью-Йорк) — двоюродная сестра В. Е. Набоковой (Слоним), жены Набокова. Фамилия матери — Вигдорович. В Минске окончила гимназию, затем в Петербурге — Консерваторию по классу рояля. Пианистка. Давала уроки музыки. В 1922 — 1937 гг. жила в Берлине, с 1937 по 1939 гг. — в Париже. Во время оккупации Парижа переехала в Ниццу. 18 сентября 1942 г. — въехала в США.

[2] На письмо Набокова Алданов откликнулся 27 июля 1941 г.:

«Дорогой Владимир Владимирович,

простите, что не сразу вам ответил: я должен был навести справки о Вашем деле: о переводе денег. Я сам недавно послал в Ниццу три тыс. франков по хорошему курсу, но со времени объявления немцами войны России это стало гораздо труднее, так как у тех русских во Франции, через которых это делалось, блокированы счета в банках. Я справлялся у Ник. Дмитриевича. Литературный фонд посылает доллары по курсу 43. Справился у Тумаркина — у него сейчас нет возможности. Наконец, сегодня мне сказал Роман Самойлович Вишняк, кузен Марка Вениаминовича, что он может это для Вас сделать. Не снесетесь ли Вы прямо с ним, так как мы, верно, уедем на две недели. Вишняк делает это через знакомых и, разумеется, из любезности...» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

[3] С 1 октября 1941 г. Набоков получил постоянное место преподавателя курса сравнительной литературы в Wellesley College (Уэльслей, штат Массачусетс). Подробнее см. примеч. 3 к письму № 24.

4. Набоков—Зензинову. 2 января 1942 г.

Открытка. Почтовый штемпель: «Boston, Mass. Jan 6 1942. 7 pm». Адрес рукой Набокова: «V. M. Zenzinov 626 № 114 New York City». Под текстом приписка карандашом рукой Зензинова (?): «Набоков-Сирин».

[1] Вишняк Марк Вениаминович (1883, Москва — 31 августа 1977, Нью-Йорк) — политический деятель, публицист. Из купеческой семьи. После окончания гимназии поступил на юридический факультет Московского университета, который окончил в 1908 г. (в 1903—1904 гг. учился медицине в Германии). После первой русской революции в 1905 г. был принят в партию эсеров Гоцем и Фондаминским, членами Московского комитета партии эсеров. Активно занимался революционной работой, вместе с В. В. Рудневым и И. И. Фондаминским избран делегатом на 1-й съезд партии эсеров. Неоднократно подвергался арестам, высылался под гласный надзор полиции. В сентябре 1911 г. по распоряжению полиции выслан за границу (Париж). Сотрудничал в центральной газете партии «Знамя труда». В 1915—1916 гг. служил в Главном Комитете Всероссийского съезда городов, в редакции газеты «Известия» под руководством историка С. В. Бахрушина. Редактор газеты «Труд» (орган Московского комитета партии эсеров). В 1917 г. — главный эксперт партии по вопросам публичного права. От партии эсеров входил в Особое совещание по подготовке проекта Положения о выборах в Учредительное собрание. Входил в редакцию центральной газеты эсеров — «Дело народа». Входил в бюро эсеровской фракции Учредительного собрания. Не принял Октябрьской революции, считал, что революция исчерпала себя Февралем. Предпринимал неудачные попытки перебраться на Восточный фронт. В Киеве, потом в Одессе служил в бюро Земского и Городского союзов. 12 апреля 1919 г. с греческой визой покинул Одессу. В мае 1919 г. в Афинах получил французскую визу — через Марсель в Париж. В конце 1919 г. работал в Комитете еврейских делегаций при Конференции мира в Париже в качестве эксперта по вопросам защиты прав еврейских меньшинств. С 1920 г. — секретарь Российского общества защиты Лиги Наций. С 1922 г. — профессор русского юридического факультета при Парижском университете славяноведения. Читал курс лекций «Русские основные законы и политические идеи 1-й четверти XIX в.», вел семинар по русскому государственному праву. В 1920—1940 гг. — член редколлегии журнала «Современные записки», сыграл решающую роль в изъятии из печати 4-й главы (о Чернышевском) романа «Дар» (см. об этом примеч. 1 к письму 7). Сотрудничал в газете П. Н. Милюкова «Последние новости». С марта 1938 г. по сентябрь 1939 г. — секретарь журнала «Русские записки» (ред. Милюков). Сотрудничал в газете «Родина», «Еврейская трибуна», в эсеровских органах — «Сегодня» и «Дни». 13 октября 1940 г. из оккупированной Франции переехал в США. Вместе с Авксентьевым, Зензиновым, Черновым участвовал в издании журнала «За свободу» (до июля 1947 г.). Сотрудничал в «Новом журнале». Преподавал русский язык на курсах при Корнелльском университете (1943—1944), затем в Боулере (штат Колорадо, 1944—1946). С 1946 г. жил в Нью-Йорке, сотрудничал в еженедельнике «Time» в отделе по русским делам. Входил в Лигу борьбы за народную свободу (1948). Автор многочисленных статей, книг, рецензий, а также мемуаров: «Дань прошлому (1883—1918)» (Нью-Йорк, 1954), «Годы эмиграции (1919 — 1969)» (Стэнфорд, 1970), «Современные записки» (СПб., 1993).

5. Набоков—Зензинову. 1 октября 1942 г.

Открытка. Почтовый штемпель: «Hartsville. Oct 5 1942. 6 pm». Адрес рукой Набокова: «Mr. V. Zenzinov 327 E 20 New York City».

[1] Лев Маркович Камышников — журналист. С 1902 по 1907 г. — сотрудник газет «Южное обозрение», «Юг» (Херсон), «Одесские новости». Позднее — сотрудничал в петербургских газетах и журналах («Биржевые ведомости», «Солнце России», «Журнал для всех», «Нива», «Аполлон» и др.). С 1911 г. и до революции — редактор одесской газеты «Южная мысль», одновременно печатался в «Киевской газете», газете «Утро» (Харьков) и др. Эмигрировал после Октябрьского переворота. В Константинополе работал в газете «Вечерняя почта». С 1923 г. — в США (Нью-Йорк). Постоянный автор газеты «Новое русское слово». Печатался в «Новом журнале» (1942. № 3) и в «Новоселье» (1943. № 2). Издавал в Нью-Йорке иллюстрированный ежемесячник «Зеленый журнал» (1924. № 1—2).

Что имеет в виду Набоков, не установлено.

[2] Бикс — китайский биллиард, игра на наклонной доске. После каждого удара шарик скатывается в первоначальное положение.

[3] Ср. в письме Набокова Алданову от 29 марта 1941 г. (на бланке Wellesley College): «Дорогой друг Марк Александрович, ну вот, сегодня кончился мой курс здесь, — громил Горького, Хемингуэя и многих других — и в общем “имел великолепное время”. Говорил между прочим о вас, Бунине и себе (не громя)» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

Чуть раньше, 27 марта 1941 г., Набоков писал Э. Уилсону: «Мои лекции имеют приятный успех. Мимоходом я расправился с Максимом Горьким, Хемингуэем — и немногими другими, — трупы невозможно идентифицировать...» (Nabokov's letter to Wilson. 1941. March 27 // The Nabokov—Wilson Letters. P. 6).

6. Зензинов—Набокову. 28 апреля 1944 г.

[1] Вера Ивановна Руднева, урожд. Винокурова (1879 — 5 ноября 1952, Нью-Йорк) — жена видного эсера В. В. Руднева; в первом браке за доктором Э. В. Шмидтом. В 1905 г. — секретарь Московской организации партии эсеров. Прошла тюремное заключение и многолетнюю ссылку — сначала в Нарымском крае, потом вместе с мужем в якутской Амге. Арестована большевиками в 1918 г. как заложница мужа, содержалась в Бутырках. 5 апреля 1919 г. эмигрировала вместе с ним. До немецкой оккупации жила в Париже, где В. Руднев был соредактором «Современных записок». После его смерти (19 ноября 1940 г., По, Франция) переехала в США. С 3 июня 1941 г. жила в Нью-Йорке, зарабатывая на жизнь шитьем и работой на фабрике игрушек.

[2] Клуб «Горизонт» — объединение русских эмигрантов в Нью-Йорке для проведения мероприятий просветительского характера. Правление клуба — 25 человек, количество участников — 200 человек. Руководители — Исаак Наумович Альтшуллер и Н. Д. Авксентьев (см. примеч. 1 к письму № 2). После их смерти в 1943 г. председателем клуба стал А. П. Едвабник; казначей — С. С. Атран. Председателем лекционной комиссии был Зензинов, среди членов: Алданов, Николаевский и др. Программа лекций составлялась на сезон. «Горизонт» имел постоянное помещение на 200 мест, оплата лекторам составляла 25 долларов.

[3] «Новое русское слово» — ежедневная газета, выходит в Нью-Йорке с 1910 г. по настоящее время. Главные редакторы: В. И. Шимкин, М. Е. Вейн-

баум (1923—1973); А. Седых (Я. М. Цвибак) (1973—1993). В настоящее время президент и издатель — Валерий Вайнберг.

7. Набоков—Зензинову. 2 мая 1944 г.

[1] Роман В. В. Набокова «Дар» был напечатан в 1937—1938 гг. в журнале «Современные записки» (№ 63—67) с изъятием главы четвертой («Жизнь Чернышевского»). В № 67 в редакторском примечании было сказано, что глава «пропущена с согласия автора», хотя на самом деле Набоков категорически отверг какие-либо сокращения. Этому предшествовала бурная переписка Набокова с В. В. Рудневым, одним из соредакторов журнала (см.: Минувшее. Вып. 8. С. 274—281). Полностью роман был опубликован лишь в 1952 г. Издательством им. Чехова (Нью-Йорк).

[2] «Новый журнал» был основан в Нью-Йорке в 1942 г. М. А. Алдановым и М. О. Цетлиным и ими же редактировался: Алдановым до № 5, Цетлиным — до № 11. М. М. Карпович вошел в состав редакции с № 5 и после смерти М. О. Цетлина, начиная с 12-го номера, редактировал журнал самостоятельно на протяжении 13 лет (1946—1959). Следующим редактором был Р. Гуль (в соредакторстве с С. П. Денике и Н. С. Тимашевым). С 1990 г. — Ю. Д. Кашкаров, с 1995 г. по настоящее время — В. П. Крейд. Выходит один раз в квартал.

8. Зензинов—Набокову. 8 мая 1944 г.

[1] От лат. auspicium — предзнаменование, виды на будущее.

[2] Вероятно, пропущено слово «прогнозе».

[3] От лат. im (отриц. приставка) + pondera (взвешивать, судить) — то, о чем невозможно судить.

[4] Михаил Осипович Цетлин (псевд. Амари; 10 августа 1882, Москва — 10 ноября 1945, Нью-Йорк) — поэт и прозаик. Член партии эсеров. Эмигрировал в 1907 г. В 1910 г. женился на М. С. Тумаркиной (в первом браке — Авксентьевой). Автор книг «Стихотворения» (1906), «Лирика» (Париж, 1912, под псевд. «A. Marie»), «Глухие слова. Стихи 1912—1913 гг.» (изд-во «Зерна», 1916). До 1917 г. жил во Франции и Швейцарии, печатаясь в зарубежных русскоязычных изданиях. После Февральской революции семья Цетлиных вернулась в Россию, но в 1919 г. эмигрировала в Париж. Литературно-политический салон в парижском доме Цетлиных посещали известные писатели и политические деятели, близкие партии эсеров. В Париже Цетлин издал сборник стихов «Прозрачные тени» (1920). В 1923 г. совместно с женой издавал альманах «Окно» (№ 1—3). Принимал участие в заседаниях литературного объединения «Зеленая лампа» в квартире Мережковских. Участвовал в журнале «Современные записки», где был консультантом отдела поэзии и регулярно рецензировал новые сборники стихов (в третьей главе романа «Дар» рецензия критика Валентина Линева на книгу стихов Кончеева пародирует приемы рецензирования М. О. Цетлина). Опубликовал более 60 рецензий. (См. рец. М. Цетлина: «Король, Дама, Валет» В. Сирина. Берлин, 1928 (Современные записки. 1928. № 37. С. 536—537); «Возвращение Чорба» В. Сирина. Берлин, 1930 (Современные записки. 1930. № 42, С. 530—531); «Подвиг» В. Си-

рина. Париж, 1932 (Современные записки. 1933. № 51. С. 458—459)). Автор книги «Декабристы. Судьба одного поколения» (1933). С 1941 г. — в США. В 1942 г. вместе с Алдановым основал «Новый журнал», который издавал на свои средства и редактировал до своей смерти в 1945 г.

[5] Пятеро и другие (Могучая кучка). Нью-Йорк, 1944. Отрывки из книги были опубликованы в первых номерах «Нового журнала». Начиная с № 4 за 1943 г. в «Новом журнале» печаталось объявление о подписке на книгу, вышедшую затем в апреле 1944 г. См. рец. М. А. Алданова: Новый журнал. 1944. № 8. С. 405—408.

9. Зензинов — Набокову. Май (не ранее 8, не позднее 12) 1944 г.

Датируется по предыдущему и последующему письмам.

[1] На отдельном листе Зензинов воспроизвел «макет» билета:

«ВЕЧЕР ЧТЕНИЯ

В. В. НАБОКОВА-СИРИНА

СТИХИ И ПРОЗА

Вступительное слово М. А. Алданова

27 мая, суббота, 1944

«Горизонт» 23 Вест 53 Стрит»

В это же время Набоков писал Алданову:

«8.V.44.

Дорогой Марк Александрович,

спасибо за милое письмо.

Кажется, скоро повидаю вас. Зензинов мне писал о возможности устройства “выступления”. Давно я не слышал громогласного картавого чтения Сирина» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

[2] От франц. voila (вот так!).

11. Зензинов — Набокову. 15 мая 1944 г.

[1] Б. М. Авксентьева — вторая жена Н. Д. Авксентьева (см. примеч. 1 к письму № 2).

[2] М. С. Цетлина (урожд. Тумаркина; 1882—1976). С 1906 по 1909 г. жена Н. Д. Авксентьева; с 1910 г. — жена М. О. Цетлина (см. примеч. 4 к письму № 8). После смерти мужа, редактора «Нового журнала», принимала участие в его финансировании вплоть до 1950-х гг. С 1953 по 1958 г. финансировала журнал «Опыты». Дети: от первого брака — дочь Александра Николаевна Авксентьева (в замужестве Прегель), от второго брака — дочь Ангелина Михайловна Цетлин-Доминик.

12. Набоков — Зензинову. Около 15 мая 1944 г.

Датируется по помете Зензинова «18/V», поставленной при получении письма.

14. Зензинов — Набокову. 24 мая 1944 г.

[1] По поводу денег от Литературного фонда Алданов писал Зензинову 23 мая 1944 г.:

«Дорогой Владимир Михайлович.

Удалось сегодня получить в Фонде для Сирина 200 долларов, — точнее 175, поясню при встрече. Это, кажется, самая большая сумма, которую когда-либо выдавали отдельному лицу. Но деньги выдали, и я при сём препровождаю Вам чек на 200 долларов. Пошлете ли Вы их Владимиру Владимировичу? Т. к. он спрашивает Ваш номер телефона, то, вероятно, он приезжает в Нью-Йорк? Знаю, что он не то сегодня, не то завтра читает лекцию в Итаке. Решите вопрос о способах доставки ему денег сами. Комитет настойчиво просил о том, чтобы он прислал расписку (на имя Комитета, на 200 долл., для его отчетности).

Если можно, пожалуйста, подтвердите мне, что получили чек, — я всегда опасаюсь, что письмо может пропасть. Вечер же Владимира Владимировича, по-видимому, до осени устроить невозможно: я вполне с Вами согласен.

Шлю сердечный привет.

Ваш М. Ландау» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

Сохранилось ответное письмо Зензинова:

«New York. 29 мая 1944 г.

Дорогой Марк Александрович,

пересылаю Вам расписку В. В. о получении им у Лит. фонда 200 (двухсот) долларов» (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

15. Набоков — Зензинову. 28 мая 1944 г.

[1] Напечатано на бланке университета: «Stanford University. School of Letters. epartment of Slavic Languages».

[2] См. примеч. 1 к письму № 14.

[3] Так в тексте: «Iork» вместо «York».

[4] Пушкин в Кишиневе. Главы из романа Ив. Новикова «Пушкин на юге» (Новое русское слово. 1944. 15—20 мая; 22—27 мая; 29 мая).

16. Набоков — Зензинову. 11 декабря 1944 г.

[1] Summer school (*англ.*) — летняя школа.

[2] 8 ноября 1942 г. газета «Новое русское слово» сообщала: «Бунаков-Фондаминский отправлен в Германию». 31 августа 1943 г. в той же газете появились «Вести из Европы»: «Анатолий Штейгер подтверждает печальную весть о том, что И. И. Бунаков-Фондаминский был “перевезен в место, откуда еще никогда никто не выходил живым”. Его можно считать погибшим. Хочется плакать, когда вспоминаешь об этом прекрасном и талантливейшем человеке...» 25 ноября 1944 г. в заметке «Вести из Парижа» сообщалось: «Бунаков-Фондаминский депортирован в Польшу».

Через две недели после отправки письма Набоковым Зензинов писал Карповичу:

«30/XII 44.

<... Что касается Ильюши, то вот какие новые данные о нем имеются. Вера Ивановна отправила телеграмму Долгополову с запросом о знакомых и друзьях. 19 декабря она получила от Долгоп<олова такую телеграмму: «Рая (сестра Ильюши), Наташа (ее дочь), Феничка (Шлезингер-Ланде), Кампанари (знакомая Веры Ивановны) живы и здоровы. Ильюша депортирован, но есть слух, что он освобожден русскими» (BAR. Zenzinov Papers. Box 1).

19. Набоков—Зензинову. Февраль 1945 г.

На 1-й странице автографа — помета о получении письма рукой Зензинова: «6/III».

[1] Этот фрагмент письма был переведен на английский язык и опубликован в американской биографии Набокова. См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1990. P. 84.

[2] *Nabokov V.* An Evening of Russian Poetry // New-Yorker. 1945. March 3. P. 23—24.

20. Зензинов—Набокову. 7 марта 1945 г.

[1] Василий Алексеевич Маклаков (8 мая 1870, Москва — 15 июня 1957, Баден, Швейцария) — юрист, политик, публицист. С 1897 г. служил в московской адвокатуре. Член ЦК партии кадетов. В день Октябрьского переворота был назначен послом Временного правительства во Франции, но 17 ноября 1917 г. по распоряжению Л. Троцкого был лишен этого звания. Оставался в помещении посольства до 1924 г., когда Франция официально «признала» Советскую Россию. Во Франции Маклаков был представителем русских беженцев при Лиге Наций. Пользовался большим авторитетом не только в среде эмиграции, но и в международных дипломатических кругах, входил в Совет послов. 12 февраля 1945 г. возглавил группу русских эмигрантов, посетившую советского посла Богомолова в здании советского посольства в Париже. Этот поступок имел огромный резонанс и много обсуждался в эмигрантской прессе. См.: *Будницкий О.* Попытка примирения. СПб.: Феникс, 2001. С. 179—240.

[2] Митрополит Евлогий и В. А. Маклаков посетили советского посла Богомолова. (От парижского корреспондента «НРС» Я. Я. Кобецкого) // Новое русское слово. 1945. 7 марта. С. 1—2.

[3] Александр Ефремович Богомолов (1900—1969) — советский дипломат, имел ранг чрезвычайного и полномочного посла. На дипломатической работе находился с 1939 г. В 1939—1940 гг. — генеральный секретарь, заведующий Первым Западным отделением НКИД; в 1940—1941 гг. — советник полпредства, затем полпред СССР во Франции; в 1941—1943 гг. — посол СССР при союзных правительствах в Лондоне; в 1944—1950 гг. — посол СССР во Франции; в 1950—1952 гг. — зам. министра иностранных дел СССР; в 1952—1954 гг. — посол СССР в Чехословакии; в 1954—1957 гг. — посол СССР в Италии; в 1957—1962 гг. — на ответственной работе в центральном аппарате МИД СССР.

21. Набоков—Зензинову. 17 марта 1945 г.

Это письмо было переведено на английский язык и опубликовано в американской биографии Набокова. См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. P. 84—85. Возможно, что «визит» послужил поводом для сюжета рассказа « ouble Talk» (New-Yorker. 1943). См.: *Набоков В.* Групповой портрет // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 3. С. 218—232.

22. Зензинов—Набокову. 11 июня 1945 г.

[1] Александр Иванович Коновалов (17 сентября 1875 — 1948, Нью-Йорк) — фабрикант и политический деятель. В 1912 г. — член ЦК партии прогрессистов. Член IV Государственной Думы. В период Первой мировой войны — товарищ председателя Центрального военно-промышленного комитета. Министр торговли и промышленности Временного правительства. В июле 1917 г. вошел в ЦК партии кадетов. В октябре 1917 г., замещая Керенского, организовывал вооруженное сопротивление большевикам (25 октября 1917 г. им была послана последняя телеграмма Временного правительства в Ставку). В ночь с 25 на 26 ноября 1917 г. вместе с другими министрами Временного правительства был арестован. После освобождения в начале 1918 г. эмигрировал во Францию. В эмиграции — председатель «Союза общественных организаций». В 1921 г. вступил в группу, поддерживающую «новую тактику» П. Н. Милюкова (кадеты и правые эсеры). Один из руководителей Земгора. Во время немецкой оккупации Франции переехал в США, затем вернулся во Францию.

[2] Кедров Михаил Александрович (1878—1945) — вице-адмирал, командующий Черноморским флотом. Окончил Московский кадетский корпус (1896), затем — Морской кадетский корпус (1899). Участник русско-японской войны. Окончил Михайловскую артиллерийскую академию (1907), участник Первой мировой войны. Начальник минной дивизии Балтийского флота. После Февральской революции — помощник морского министра (5 марта 1917), начальник Морского генерального штаба (4 апреля 1917), уполномоченный морского министра при русском правительственном комитете в Лондоне (14 июня 1917). Правительством адмирала А. В. Колчака назначен командующим транспортом за границей по снабжению белых армий. В 1920 г. назначен командующим Черноморским флотом вместо вице-адмирала М. П. Саблина. Вывел Черноморский флот в Бизерту (Тунис). После разоружения и передачи кораблей Франции переехал в Париж. После окончания высшего учебного заведения получил диплом инженера путей сообщения. Один из основателей и член Военно-морского общества, Союза русских офицеров — участников войны. В эмиграции входил в РОВС.

[3] Михаил Матвеевич Тер-Погосьян (1890—1967) — эсер, депутат Учредительного собрания. Эмигрировал, жил в Париже. Масон, мастер ложи «Объединенное братство». См о нем: *Берберова Н.* Люди и ложи. Нью-Йорк, 1986. С. 168.

23. Набоков—Зензинову. 17 июня 1945 г.

На обороте письма рукой Зензинова запись карандашом адреса А. Ф. Даманской (см. примеч. 2 к данному письму): «A. amansky. 201.11d Pereire Paris XVII».

[1] В курсе (*франц.*).

[2] Августа Филипповна Даманская (28 июля 1877 — 27 января 1959) — писательница, переводчица. В 1818—1819 гг. член петроградского Союза деятелей художественной литературы (СДХЛ). Была лондонским корреспондентом газеты «Биржевые ведомости». Член Всероссийского общества профессиональных литераторов-переводчиков, как переводчица сотрудничала в издательстве «Всемирная литература». В 1920 г. нелегально перешла эстонскую границу. Жила в Ревеле. Публиковалась в эсеровских газетах «Народное дело» (ежедневный орган комитета группы эсеров северо-западной области, выходил в 1920—1921 гг. в Ревеле), «Воля России» (1920—1921), «Дни» (редактор Керенский, Берлин — Париж, 1921—1928); в рижской газете «Сегодня» (1919—1940). Благодаря И. В. Гессену, «позаботившемуся о визе», в 1921 г. Даманская переехала в Берлин и начала сотрудничать в газете «Руль». Даманская была свидетельницей убийства В. Д. Набокова 28 марта 1922 г. в Берлине и начала творческого пути юного В. Набокова, с которым сотрудничала в одном альманахе в издательстве «Грани». (См. рецензию Набокова на роман А. Даманской «Жены» (Руль. 1929).) С сентября 1923 г. Даманская переехала в Париж, стала постоянным сотрудником в газете «Последние новости». Еще в России Даманской были изданы три сборника рассказов; в эмиграции написаны книга «Карточные домики советского строительства» (Берлин, 1921), путевые очерки «По следам Гейне» (журнал «Воля России», 1921), роман «Вихоревы гнезда» (Берлин, 1923), повесть «Вода не идет» (Берлин, 1922), книга «Радость тихая: путевые заметки» (Париж, 1929), роман «Миранда» (Нью-Йорк, 1953). Даманская оставила огромное переводческое наследие. Мемуары Даманской «На экране моей памяти» см.: Новый журнал. 1995. № 198—199; 1996. № 201—204. Критикуя женскую прозу, публикуемую в «Новом журнале», Набоков иронически писал Алданову 6 мая 1942 года:

«...Из них для приза пошлости и мещанской вульгарности я по-прежнему выбираю Александру Толстую. Нина Федорова, которая сама по себе находится, конечно, вне литературы, кажется по сравнению с нею почти Даманской...» В ответном письме от 13 мая 1942 г. Алданов отвечал: «...Получил Ваше остроумное письмо, — хохотал, читая его (особенно о “почти Даманской”...)» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

24. В. Е. Набокова—Зензинову. 25 октября 1945 г.

[1] Сергей Владимирович Набоков (28 марта 1900, Санкт-Петербург — 10 января 1945, лагерь Нейе Гамма, Германия) — младший брат В. В. Набокова. Учился в Оксфорде (Англия). «Сергей был денди, эстет и балетоман», — вспоминала приятельница В. В. Набокова по Кембриджу *(Leon Noel L.* Playback // Triquarterly. 1970. № 176. P. 209). Характеристика и портрет Сергея даны во второй главе книги Н. Д. Набокова «Багаж» (Звезда. 1998. № 10). После гибели В. Д. Набокова и окончания универ-

ситета переехал в Париж. 1 октября 1945 г. в первом же письме брату после девятилетней разлуки Е. В. Сикорская писала: «Бедный Сережа! Он мог быть сейчас в Праге. За неделю до его ареста его пригласили сюда преподавать английский язык. Он не успел приехать. Я ничего не могу о нем узнать, хотя наводила всюду справки» (*Набоков В.* Переписка с сестрой. Ann Arbor, 1985. С. 7). В письме от 9 октября 1945 г. она же писала: «Хочу тебе написать подробности о Сереже <...> Он <...> работал в полурусском учреждении, открыто высказывал свое мнение. На него донесли, и 15 декабря 1943 года он попал в концентрационный лагерь. Я старалась с Е. К. <Евгения Константиновна Гофельд и Онечкой <Софья Дмитриевна Фазольт посылать ему все, что было возможно, но у нас у самих ничего не было. В марте этого года Онечка мне написала, что ей удалось выяснить, что бедный наш Сережа умер 10 января 1945 г. в тюрьме в Гамбурге (в Нейенгамме). Ей написали, что он умер от болезни желудка и сожжен в крематории. Ничего больше нельзя было узнать. Я наводила справки всюду, но ничего не удается узнать. Когда он тут был, он мне показался таким не от мира сего, словно на нем лежала печать его трагического конца» (Там же. С. 13). 25 октября 1945 г. Набоков отвечал: «Весть о Сереже меня особенно потрясла, потому что никаких опасений его судьба не вызывала» (Там же. С. 19), а год спустя, 23 декабря 1946 г., писал: «Получил добавочные сведения о бедном нашем Сереже. Он высказывал суждения — говорил (в Берлине!), что немцы никогда не сломят англичан и французов, и его сослуживцы (в бюро переводов, в Берлине) донесли на него, его арестовали, он держался героем до самого конца» (Там же. С. 42).

«С осени я в контакте с моими родными, живущими в Праге, — писал Набоков Алданову 8 декабря 1945 г. — Узнал от них, что брат мой Сергей был взят немцами и погиб в концентрационном лагере под Гамбургом. Говорят, живя в Берлине в 1943 году, он слишком откровенно выражался и был обвинен в англосаксонских симпатиях. Мне совершенно не приходило в голову, что он мог быть арестован <...> я полагал, что он спокойно живет в Париже или Австрии, но накануне получения известия о его гибели я в ужасном сне видел его лежащим на нарах и хватающим воздух в смертных содроганиях». 16 декабря 1945 г. Алданов отвечал: «...Я не узнал вашего брата, не знаю даже, был ли он Вам близок не только по крови, но я по своему опыту знаю, каково прочесть о гибели в лагере людей, с которыми прошла большая часть жизни. Всей душой сочувствую Вам, дорогой друг...» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

В письме к Э. Уилсону от 27 сентября 1945 г. Набоков писал: «...Мой дорогой брат был брошен немцами в один из самых страшных концентрационных лагерей (близ Гамбурга) и там исчез. Эта новость привела меня в страшный шок, ибо Сергей был последним человеком, относительно которого я мог бы вообразить, что он может быть арестован (за симпатии к англосаксам); он был мягким, слегка ленивым восторженным человеком, кто проводил свою жизнь в неопределенности, путешествуя между Латинским кварталом и замком в Австрии, который он делил вместе с другом» (The Nabokov — Wilson Letters. P. 156).

[2] В Праге с 1923 по 1947 г. проживала родная сестра Набокова — Елена Владимировна Сикорская (31 марта 1906 — 9 мая 2000). В 1945 г. там же жила воспитательница сестер Набокова Евгения Константиновна Гофельд (1886—1957) с сыном.

[3] С осени 1941 г. Набоков начал работать в Гарвардском музее компаративной зоологии сначала как волонтер (безвозмездно), а с 1942 по 1948 г. занимал платную должность куратора. Кроме того, с осени 1941 по весну 1942 г. он занимал должность приглашенного лектора по курсу сравнительной литературы в Wellesley College. С 1943 по 1948 г. в том же колледже Набоков работал в качестве временного лектора по русскому языку и литературе.

25. Зензинов — Набоковым. 27 марта 1946 г.

[1] Двоюродный брат В. В. Набокова — Николай Дмитриевич Набоков (17 апреля 1903, Любча Новогрудского уезда Минской губернии — 6 апреля 1978, Нью-Йорк) был знаменитым композитором. В 1920—1922 гг. учился в Консерватории в Штутгарте, а позже — в Консерватории Страсбурга. В Берлине брал уроки фортепиано у Ф. Бузони. В 1923 г. переехал в Париж, учился в Сорбонне, получив там степень бакалавра искусств. Работал с «Русским балетом» Дягилева. В 1933 г. переехал в США, где преподавал музыкальные дисциплины в различных колледжах. В 1945—1946 гг. Н. Д. Набоков был офицером по культурным связям при американских правительственных войсках в Германии. Одинаковые фамилии двоюродных братьев — композитора и писателя — часто приводили к путанице.

[2] Давид Натанович Шуб (1887, с. Поставы Виленской губ. — 1973, Нью-Йорк) — публицист и историк. Автор классических работ о Ленине. В ранней юности примкнул к социал-демократическому движению. В 1903 г. уехал за границу, жил в Лондоне, Париже, Женеве, встречался с Плехановым, Лениным, Потресовым, В. Засулич, Луначарским и др. В 1905 г. вернулся в Россию и принял участие в 1-й русской революции. Несколько раз был арестован, заключен в тюрьму, сослан в Сибирь, откуда в 1907 г. бежал за границу. В 1908 г. приехал в США. Работал как профессиональный журналист в русско-американской прессе. Постоянный сотрудник газеты «Forverts». Поддерживал связи с представителями русской эмиграции — Милюковым, Керенским, Бурцевым. В 1948 г. издал биографию Ленина по-английски, которая была переведена на 20 европейских языков (Lenin: A Biography), книга была принята частью университетов США в качестве учебного пособия по истории русской революции и коммунизма. Автор двухтомника «Герои и мученики» (биографии виднейших западноевропейских и русских социалистических деятелей и мыслителей конца XIX — начала XX в.) и книги «Политические деятели России 1850-х—1920-х годов» (1969). Делал передачи для радиостанции «Свобода».

[3] «Форвертс» — ежедневная, самая большая и влиятельная газета на идиш (Нью-Йорк), основана в 1897 г. С 1901 по 1951 г. редактор газеты — Абрам Каган. В годы расцвета тираж — более 200000 экз. Поддерживалась социал-демократической еврейской трудовой партией и профсоюзами. В настоящее время выходит на английском и русском языках.

[4] Берлин, 4 ноября 1945 г.

<... Я знаю, что ты интересуешься в основном русскими и тем, что происходит при русских... Я спросил Набокова, какова была реакция советских, когда они слышали его имя. Он сказал, что в большинстве случаев эта реакция была следующей: «О, Набоков это большое имя», и они отно-

сились к нему с глубоким уважением. Он даже встретил советского драматурга, некоего майора Щеглова, которого он знал со школьных дней еще до революции и который также очень тепло отнесся к нему. Конечно же, не все советские офицеры знают его имя. Один из них сказал: «Набоков, о, да, известный игрок на фаготе» (*англ.*).

[5] Борис Давидович Шуб — переводчик рассказов Бунина на английский язык.

[6] Речь, вероятнее всего, о младшем брате Набокова — Кирилле (4 июня 1911, с. Выра — 6 апреля 1964, Мюнхен), работавшем в военные годы переводчиком при американской армии в Берлине (см. о нем: *Ледковская М. В.* Забытый поэт // Новый журнал. 1997. № 209. С. 277—287).

[7] Набоков получил американское гражданство 12 июля 1945 г.

[8] См. письмо А. Ф. Керенского Н. Н. Берберовой от 17 апреля 1946 г. о смерти жены в кн.: *Берберова Н. Н.* Курсив мой. С. 353—355.

26. Набоков—Зензинову. 11 января 1948 г.

Ответ на неизвестное письмо Зензинова.

[1] С мая 1941 г. по июль 1947 г. нью-йоркская группа партии эсеров издавала свой журнал «За свободу». На 18-м номере издание прекратилось, т. к. группа не располагала необходимыми материальными средствами. Журнал распространялся не только в США, но и в других странах и на других континентах: в Европе и Австралии. Редакция: В. М. Зензинов, В. М. Чернов, М. О. Левин. Среди авторов: Н. Авксентьев, А. Керенский, С. Соловейчик, Г. Арансон, М. Вишняк, М. Алданов, И. Тартак, Г. Федотов, Д. Шуб.

27. Набоков—Зензинову. 18 июня 1949 г.

[1] Наталья Симон (урожд. Лебедева) — племянница И. И. Фондаминского, дочь его сестры Раисы Исидоровны.

[2] В. Г. Терентьев — Владимир Герасимович Терентьев (1896—1968). 2 апреля 1946 г. Г. Струве писал Набокову из Англии: «Не так давно много слыхал о Вас от В. Г. Терентьева, с которым познакомился здесь и часто встречался (я ему рекомендовал в ЮНО двух моих знакомых, которые, вероятно, скоро отправятся в Америку, и тогда Вы, м. б., с ними познакомитесь» (New York Public Library. Berg Collection. Nabokov Papers).

[3] *Зензинов В. М.* Памяти И. И. Фондаминского-Бунакова // Новый журнал. 1948. № 18. С. 299—316.

[4] В Корнельском университете (г. Итака, штат Нью-Йорк) Набоков преподавал с 1948 по 1959 г.; вел курсы: русской литературы, «Мастера европейской прозы»; спецкурсы: творчество Пушкина, модернизм в русской литературе.

28. Зензинов—Набокову. 28 июня 1948 г.

[1] Раиса Исидоровна Лебедева (урожд. Фондаминская).

29. Набоков—Зензинову. 10 января 1949 г.

Напечатано на бланке университета: «Cornell University. epartment of Russian Literature. Ithaca, New York».

[1] По ошибке датировано Набоковым «10 января 1948 г.». Правильная дата установлена по помете Зензинова, который получил письмо на следующий день и пометил датой: «Jan. 11 1949», что соответствует и содержанию письма.

[2] Константин Иванович Солнцев (1894, Спасск Рязанской губернии — 20 июля 1961, Нью-Йорк) — библиофил, коллекционер, журналист. Выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета. После революции 1917 г. эмигрировал в США, но вскоре вернулся в Европу, несколько лет прожил в Берлине, сотрудничал в газете «Руль». В середине 1920-х гг. переехал в Париж, где принимал участие в журнале С. П. Мельгунова «Голос минувшего на чужой стороне». Собирал материалы по русской литературе, истории и культуре, фиксировал события в жизни русской общины за рубежом. В его собрании — рукописи Ремизова и близкого ему литературного круга. В окрестностях Шартра построил павильон для своих книг и архива. После окончания Второй мировой войны принимал участие в организации Мельгуновым Комитета помощи новым эмигрантам, выдачи которых требовал Советский Союз, а позже — в создании Союза борьбы за свободу России (СБСР). В 1948 г. опять в США. С 1952 г. преподавал русский язык и литературу в университете (Сиракюз). Сотрудничал в «Новом журнале» и в газете «Новое русское слово».

[3] Сергей Петрович Мельгунов (24 декабря 1879, Москва — 29 мая 1956, Шампиньи, Франция) — общественно-политический деятель, историк, издатель; член ЦК Народно-социалистической партии. В 1911 г. — один из основателей издательства «Задруга». В марте 1917 г. назначен Временным правительством уполномоченным по обследованию архивов. Участник нелегальных антибольшевистских организаций «Союз возрождения России» и «Тактический центр». В августе 1920 г. по делу «Тактического центра» приговорен к смертной казни, замененной 10 годами тюрьмы. В 1921 г. освобожден под давлением научной общественности. В октябре 1922 г. выслан за границу. Вместе с В. А. Мякотиным и Т. И. Полнером издавал в Берлине, а затем в Париже (1923—1928) историко-литературный журнал «На чужой стороне» (с 1926 г. — «Голос минувшего на чужой стороне»). С 1926 г. издавал журнал «Борьба за Россию». Редактор журнала «Возрождение» (1949—1954) и «Русский демократ» (1948—1956). С 1946 по 1956 г. — председатель Союза борьбы за свободу России (СБСР). Исследователь Февральской, Октябрьской революций и гражданской войны. Автор около 50 статей и книг; наиболее известны: «Красный террор в России» (М., 1990; 5-е изд.); «На путях к дворцовому перевороту» (Нью-Йорк, 1989; 3-е изд.); «Судьба императора Николая II после отречения» (Париж, 1951).

30. Зензинов—Набокову. 15 и 16 января 1949 г.

[1] В тот же день, 15 января 1949 г., Зензинов запросил К. И. Солнцева о набоковских письмах к матери и сообщил адрес Набокова для непосред-

ственной переписки (см.: В. Зензинов — К. Солнцеву. 15 января 1949 г. — Amherst College Center for Russian Culture. K. Solntsev Papers).

[2] Общество взаимопомощи «Надежда» было основано в Нью-Йорке в 1945 г. группой общественных деятелей, приехавших из Европы после Второй мировой войны. В инициативную группу входили: председатель общества — В. М. Зензинов, Л. М. Розенталь, А. А. Гольденвейзер, А. С. Атран, И. Н. Левитин, А. С. Каган, Ю. Болотовский, Е. М. Далина, А. И. Литтон, В. А. Александрова, Р. В. Комар, А. И. Чернов, Г. С. Агаджанян. Общество периодически устраивало вечера и лекции и выдавало из своих доходов ссуды и пособия нуждающимся. Для получения ссуды необходимо было поручительство двух лиц. Последним председателем общества был Р. Б. Гуль, генеральным секретарем — Е. М. Далина. Здесь выступали с докладами М. М. Карпович, В. А. Александрова, С. С. Максимов, М. М. Коряков, В. К. Завалишин, М. В. Вишняк, Р. Б. Гуль, В. М. Зензинов; прошли вечера памяти С. Есенина и Саши Черного, вечер Тэффи, два вечера Г. Газданова и три вечера поэзии и прозы В. Набокова. Общество существовало до 1968 г.

[3] «Кружок русских юристов» был основан в Нью-Йорке в апреле 1945 г. по инициативе А. А. Гольденвейзера. В качестве докладчиков, кроме самого Гольденвейзера, выступали М. М. Карпович, М. В. Вишняк, Б. И. Николаевский, Я. Д. Робинзон, Н. С. Тимашев и др.

[4] Les beaux esprits se rencontrent — Великие умы всегда найдут общий язык! (*франц.*)

31. Набоков—Зензинову. 21 января 1949 г.

[1] Алексей Александрович Гольденвейзер (1890—1979) — потомственный юрист, писатель. Закончил юридический факультет Киевского университета. Преподавал государственное право и теорию права. В начале 1920-х гг. бежал из России в Германию, где работал в качестве юриста в «Союзе русских евреев». Участвовал в деятельности нансеновской комиссии по делам о беженцах при Лиге Наций. С 1937 г. жил в США. Инициатор создания в Нью-Йорке «Кружка русских юристов». Вел большое количество дел, связанных с иммиграционными визами. Книги, изданные в Нью-Йорке: «Я. Л. Тейтель» (1944); «В защиту права: Статьи и речи» (1952); «Сборник статей» (1960); «Книга о русском еврействе» (1968). Переписка семьи Набоковых с семьей Гольденвейзера началась со времени переезда последнего в Америку и длилась до середины 1970-х гг. С помощью Гольденвейзера жена Набокова с конца 1962 г. получала небольшую пожизненную пенсию — компенсацию от Германии за нанесенный жизненный ущерб: потерю работы и места жительства с приходом к власти Гитлера.

[2] В ответном письме Солнцеву от 21 января 1949 г. Набоков благодарит его «за труд, положенный на разборку и хранение бумаг, среди которых находятся письма матери». Только 16 декабря 1950 г. Солнцев сообщает Набокову о готовности вручить письма. В письме от 8 января 1951 г. он дает знать о посылке писем. 25 января 1951 г. В. Е. Набокова в ответном письме благодарит Солнцева за присылку 4-х писем матери Набокова и 2-х писем от английского издателя (См.: Amherst College Center for Russian Culture. K. Solntsev Papers).

32. Набоков—Зензинову. 8 марта 1949 г.

Ответ на неизвестное письмо Зензинова. Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] 8 марта 1949

Дорогой друг Владимир Михайлович.

Простите, что пишу по-английски, русская машинка болеет (*транслитерация*).

[2] Я мог бы читать в вашем клубе 16, 17, 18, 23, 24 или 25-го апреля.

Я мог бы прочитать только какие-нибудь стихи и короткий фрагмент прозы.

На все ушло бы приблизительно час и двадцать минут плюс короткий перерыв. Если Вы считаете, что это увеличило бы интерес к чтению, я мог бы еще включить стихотворение о русских делах на английском языке.

Мне бы хотелось сделать это darom, но у меня в этом году были слишком большие расходы. Не могли бы Вы мне выплатить 50 долларов, чтобы покрыть мои расходы? (*англ.*)

[3] Буду страшно рад Вас повидать. Ваш

В. Н. (*транслитерация*)

33. Набоков—Зензинову. Не позднее 22 марта 1949 г.

Написано на личном бланке Набокова, профессора Корнельского университета: «Cornell University. epartment of Russian Literature. Vladimir Nabokov...» На письме рукой Зензинова дата получения: «март 23 1949 года».

35. Набоков—Зензинову. 31 марта 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] 31 марта 1949 (*англ.*).

[2] Дорогой Владимир Михайлович (*транслитерация*).

[3] «Стихи и комментарии» (*транслитерация*).

Речь идет о вечере В. Набокова, состоявшемся 7 мая 1949 г.

Текст пригласительного билета:

ОБЩЕСТВО ВЗАИМОПОМОЩИ «НАДЕЖДА»

приглашает Вас на

ВЕЧЕР В. В. НАБОКОВА-СИРИНА

«СТИХИ И КОММЕНТАРИИ»

Вечер состоится в субботу, 7-го мая 1949 г.,

в 9 ч. веч. в зале «Академия» 314 West 91 St.»

(BAR. Nadejda Papers. Box 3. Invitation card).

[4] Блестяще. Седьмое мая наиболее удобный день. Я думаю, что название должно быть проще: «Стихи и комментарии». Спасибо за все хлопоты, которые Вы взяли на себя по устройству подходящей даты.

Ваш В. Набоков (*англ.*).

36. Набоков—Зензинову. 2 апреля 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] Цитата из «Евгения Онегина» (гл.VI, строфа XLIII).

[2] Дорогой Владимир Михайлович.

Пожалуй, я действительно прочту рассказец (кроме стихов) — лета к суровой прозе клонят.

Обнимаю Вас (*транслитерация*).

38. Набоков—Зензинову. 25 апреля 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] 25 апреля 1949

Дорогой мой Владимир Михайлович.

Пожалуйста не нужно никаких стихов и тому подобных штук. Чем проще, тем лучше. Я, впрочем, очень Вам благодарен за добрые намерения.

С удовольствием думаю о близкой встрече.

Ваш (*транслитерация*).

39. Набоков—Зензинову. 3 мая 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] 3 мая 1949

Дорогой Владимир Михайлович.

Приедем в пятницу поздно вечером. Остановимся в отеле Wellington, 7 Авеню и 55 Стрит. Позвоните мне туда в субботу утром (не раньше девяти) и скажите, где вечер и в котором часу.

С сердечным приветом

Ваш

Владимир Набоков (*транслитерация*).

40. Набоков—Зензинову. 11 мая 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом на бланке музея: «Museum of Comparative Zoology at Harvard College. Cambridge 38, Massachusetts».

[1] О каком списке идет речь, не установлено.

Ср. в романе «Bend Sinister (1945—1946): «За исключением юридических документов, — ответил Круг, — да и то еще не всяких, я никогда не подписывал и впредь не стану подписывать ничего, не мною написанного» (*Набоков В.* Под знаком незаконнорожденных. С. 248).

[2] 11 мая 1949

Дорогой Владимир Михайлович.

Очень приятно было вас повидать. Мы жалели, что вы не поехали с нами в Итаку. Не хотим вас торопить, но, пожалуйста, решите как можно скорее, едете ли с нами. Мы рассчитываем путешествовать 2—2 ½ меся-

ца и, приехав в Wyoming (после 12-ти дней в Salt Lake City), осесть в какой-нибудь горной деревне. Если судить по проспектам, которые мы только что получили, жизнь там на месте может стоить 45—50 в неделю с человека, но м. б. удастся найти немного дешевле.

Простите, что возвращаю ваш список неподписанным: я не общественник, и подпись моя для данного дела не имеет ни цены, ни веса. К тому же у меня принцип: ничего не подписывать, что не сам я писал. Еще раз — простите! Прилагаю посильную лепту.

С сердечным приветом от меня и жены.

В. Набоков (*транслитерация*).

41. Зензинов — Набокову. 22 июня 1949 г.

[1] См. приписку к письму № 27 и примеч. 4 к нему.

[2] «Известия Литературного фонда» — периодическое издание (в брошюрах), где печаталась информация Литературного фонда, а также письма с запросами и ответные письма от лиц, находящихся на оккупированных территориях послевоенной Европы и в лагерях «Ди-Пи».

[3] «Комментарии» Набокова на 12 страницах сохранились в BAR (Zenzinov Papers. Box 3). См. с. 135—138 наст. изд.

[4] В «Известиях Литературного фонда» эта публикация отсутствует.

42. Набоков — Зензинову. Лето 1949 г.

Датируется по содержанию предыдущих писем.

[1] «Современные записки» — ежемесячный общественно-политический и литературный журнал; выходил в Париже с 1920 по 1940 г. (№ 1—70). Соредакторы: Н. Д. Авксентьев, И. И. Бунаков, М. В. Вишняк, А. И. Гуковский, В. В. Руднев.

43. Зензинов — Набокову. Лето 1949 г.

Датируется по содержанию предыдущих писем.

44. Зензинов — Набокову. 2 сентября 1949 г.

[1] Варвара Петровна Булгакова — актриса МХАТа. С 1918 по 1924 г. училась у Станиславского и играла в спектаклях «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне» и в других пьесах русского репертуара. Во время длительных гастролей МХАТа в Америке в 1922—1924 гг. В. Булгакова и ее муж Л. Булгаков приняли решение о невозвращении. В Америке они организовали студию театрального искусства, где в основу обучения театральному мастерству был положен метод Станиславского. Здесь Булгакова была занята в спектаклях «Принцесса Турандот», «На дне», «Однажды в воскресенье после полудня», «Пролог к подвигу» и др. Играла также в театре на Бродвее, выступала в концертах русской эмигрантской общины Нью-Йорка.

[2] Иван Данилович Жадан (22 ноября 1902, Луганск — 1995, США) — певец, заслуженный артист РСФСР, первый лирический тенор Большого театра в Москве. В возрасте 10 лет был подмастерьем кузнеца и пел в церкви дер. Купанная. Учился пению в Луганске. В 1923 г. уехал в Москву для поступления в Консерваторию, имея с собой рекомендательное письмо к Сталину от маршала К. Ворошилова, родившегося тоже в Луганске. Директор Консерватории композитор Ипполитов-Иванов слышал пение Жадана, и он был принят. Одновременно для заработка работал инструктором по работе с горячим металлом в московской Аэровоздушной академии. Среди его учеников — Яковлев и Туполев — будущие конструкторы самолетов. После знакомства со Станиславским поступил в театр Станиславского, исполнял арии в операх: Чайковского «Евгений Онегин» (партия Ленского), Римского-Корсакова «Царская невеста» (партия Вани), Верди «Богема» (партия Рудольфа). В 1927 г. был принят в Большой театр, где пел с 1927 по 1941 год. Ему стали поручать ведущие роли; он исполнял партии Синодала в опере Рубинштейна «Демон», индийского гостя в опере Римского-Корсакова «Садко», Берендея в его же «Снегурочке», Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского, герцога в «Риголетто» Верди. По желанию Сталина Жадан исполнял арию Надира из оперы Бизе «Искатели жемчуга». Специально по просьбе вождя Жадан выучил и исполнял «Калинку». Репетитором и аккомпаниатором Жадана был Матвей Иванович Сахаров — друг С. Рахманинова и дядя физика Андрея Сахарова. Жадан много гастролировал с концертами по Советскому Союзу. В 1935 г. вместе с Д. Шостаковичем и Д. Ойстрахом ездил на гастроли в Турцию; в 1937 г. прошли триумфальные гастроли в Риге. В спектакле «Евгений Онегин», посвященном памяти Пушкина, выступал с Козловским и Лемешевым: в первом действии оперы арию «Я люблю вас...» пел Жадан, во втором действии арию «В вашем доме...» — Лемешев, в третьем — «Куда, куда вы удалились...» — Козловский. После рижских гастролей наступила опала. Жадану было запрещено ехать на гастроли в Таллин и Вильнюс. Его репертуар был ограничен двумя партиями: Ленского и Синодала. Был арестован хорошо относившийся к певцу директор Большого театра Владимир Иванович Мутных. Был отозван посол СССР из Латвии, помогавший доставлять костюмы из Москвы. Сильнейшим ударом было отлучение от концертов в Кремле. Жадан отказался вступить в КПСС. В 1941 г. его имя стояло в черном списке театра.

В начале войны старшего сына забрали в армию. Жадан с женой и младшим сыном переехал из московской квартиры на подмосковную дачу в Манихино. Осенью 1941 г. Манихино было оккупировано, дома, где проживали артисты, были захвачены. 13 артистов Большого театра были вынуждены двигаться на Запад вместе с отступающими немцами. Жадан был отправлен в Versorgungsheim — в дом для престарелых, сирот и больных в Оффенбахе на Майне. Дом принадлежал католическим монахам, которые были рады человеку с «золотыми руками».

После окончания войны по Ялтинскому соглашению русские беженцы были подвергнуты насильственной репатриации. Жадан оказался в Германии в американской зоне оккупации. Вернуться на родину категорически отказался; ему пришлось скрываться, менять фамилию. Семейные узы были расторгнуты. После его исчезновения мать жены и старший сын были репрессированы — сосланы в Красноярский край — об этом он узнал много лет спустя. После войны находился на положении «Ди-Пи».

В апреле 1949 г. получил визу в США. Выступал в Карнеги-Холл — два сольных концерта, Таун-Холл (рецензия «Times Magazine». 1950. March 6) и концертах русских эмигрантских общин. В январе 1951 г. переехал во Флориду, в июне 1951-го в г. Тампа женился на Дорисс Клабаф. Последние 40 лет жизни прожил в местечке Сент-Джон, Вирджинские о-ва. В феврале 1958 г. выступал в лютеранской церкви Св. Иоанна с арией «Молитва Бога», посвященной этой церкви, с концертами во Флориде. Критики отмечали «величайшую чистоту, совершенное звучание звука и феноменальный талант». В 1994 г. впервые за полвека приехал в Москву, где встретился со своим сыном Владимиром и семьей. В Тампе в течение 1953—1955 г. Жадан сделал большое количество записей. Сейчас репертуар Жадана с 1929 по 1955 гг. (Россия, Германия, США) представлен на 28 компакт-дисках. Архив Жадана принадлежит его сыну — Владиславу Жадану (см.: http://members.aol.com/ijadan/). Также см.: Интервью с Ив. Жаданом для радиостанции «Свобода» // Новое русское слово. 1949. 12 октября; *Журин А.* «Отверженный». Интервью с Ив. Жаданом // Труд. 1994. 3 августа. С. 7; *Сумеркин А.* Иван Жадан, или Русский Робинзон Карузо // Русская мысль. 1997. 18—24 сентября. С. 14.

45. Набоков—Зензинову. 13 сентября 1949 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом.

[1] 13 сентября 1949

Дорогой мой Владимир Михайлович.

Простите, что не сразу ответил: начинается академический год, много работы, а главное — спешу кончить рассказ.

Приехать в конце этого месяца не могу, да кроме того произносить вступительное слово — это не по моей части. Повидать Вас был бы рад, летом мы не раз жалели, что вы с нами не поехали, мы побывали в местах необычайных.

Сердечный привет от нас обоих.

Ваш (*транслитерация*).

47. В. Е. Набокова—Зензинову. 16 ноября 1949 г.

[1] Николай Чухнов — монархист; разделял идеологию создателей «Союза русского народа». После войны находился на положении «Ди-Пи» в лагере Шлейсгейм (под Мюнхеном). Издавал на ротаторе 4-страничную листовку «Огни» (с 1 июня 1946 г.) и «Обзор иностранной печати». В Германии входил в объединение Союз Андреевского флага генерала Глазенапа (САФ). В 1949 г. въехал в США, где начал издавать еженедельную газету «Знамя России» (с 4 сент. 1949 г.). Входил в Русское общемонархическое объединение Северной Америки. Ратовал за «всеэмигрантское объединение» под руководством князя С. С. Белосельского. Выступал против левого крыла русской эмиграции. Автор книги «В смятенные годы. Очерки нашей борьбы в годы 1941—1965» (Всеславянское издательство, 1967; издание осуществлено при поддержке кн. С. С. Белосельского). 17 декабря 1952 г. М. Алданов писал В. Маклакову: «Чухнов — отребье эмиграции» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

[2] См.: *Зензинов В. М.* «Знамя России» или «Русское знамя»? // Новое русское слово. 1949. 25 сентября. С. 6; К послужному списку Н. Чухнова // Там же (подборка цитат из статей Чухнова и его коллег в газете «Русский бюллетень», выходившей в Белграде в 1941 г.). См. также: Письма в редакцию // Новое русское слово. 1949. 19 августа; Письмо в редакцию // Там же. 1949. 26 августа.

48. Набоковы—Зензинову. Декабрь 1950 или январь 1951 г.

Датируется по содержанию.

[1] Рождественские поздравления и лучшие пожелания в Новом году (*англ.*).

[2] 70-летие Зензинова отмечалось 29 ноября 1950 г.

49. Зензинов—Набокову. 28 октября 1952 г.

[1] Сохранился пригласительный билет:

ОБЩЕСТВО ВЗАИМОПОМОЩИ «НАДЕЖДА»
ПРИГЛАШАЕТ ВАС НА ВЕЧЕР
В. В. НАБОКОВА-СИРИНА
в субботу 8 декабря 1951 г. в 8.30 веч.
в помещении Master Institute Hall 323 W. 103 ул.
и Riverside rive» (BAR. Nadejda Papers. Box 3. Invitation card).

[2] *Набоков В.* Стихотворения 1929—1951. Париж, 1952. Г. С. Евангулов (?): «...Не дошел ли до Вас сборник Сирина? Евангулов написал о нем идиотски-высокомерно. Это блестящее хамство, но все-таки блестящее, а местами (редко) и самая настоящая поэзия. Терапиано тоже фыркает, а в одной сиринской строчке все-таки больше таланта, чем во всех парижских потугах...» (Г. Адамович — А. Бахраху. 20 июля 1952 г. BAR. Bakhrakh Papers. Box 1.). Газетные рецензии за этот период не обнаружены. Позднее были опубликованы рецензии: *Немирок А.* Стихи В. Набокова // Грани. 1952. № 16. С. 179—180; *Иваск Ю.* Рифма (Новые сборники стихов) // Опыты. 1953. № 1. С. 194—199.; *Адамович Г.* По поводу стихов Вл. Набокова // Новое русское слово. 1953. 29 марта. С. 8; 26 апреля. С. 8; *Таубер Е.* «Стихотворения» В. Набокова // Возрождение. 1955. Январь. Тетр. 37. С. 139—141.

50. Набоков—Зензинову. 20 ноября 1952 г.

На конверте: «V. Nabokov. Goldwin Smith Hall. Cornell University. Ithaca, N.Y.» Почтовый штемпель: «Ithaca, N.Y. Nov. 20 1952».

[1] См. примеч. 2 к письму 49.

[2] *Nabokov V.* Conclusive Evidence. A Memoir. New York, 1951.

[3] *Набоков В.* Другие берега. Нью-Йорк, 1954.

[4] Вера Ивановна Руднева скончалась 5 ноября 1952 г., о чем извещала газета «Новое русское слово».

53. Набоков—Зензинову. 2 декабря 1952 г.

Напечатано на машинке с латинским шрифтом. На конверте: «V. Nabokov. Goldwin Smith Hall. Cornell University. Ithaca, N. Y.» Почтовый штемпель: «Ithaca, N. Y. Nov 20 1952».

[1] Декабрь 2, 1952

Дорогой Владимир Михайлович.

Мне пришла мысль прочитать получасовую лекцию об Александре Блоке в первой части моего вечера, а затем последует короткий рассказ и несколько стихотворений во второй части. Если такая программа Вас устраивает, Вы можете придумать заглавие для всего мероприятия (*англ.*).

[2] Вечер Владимира Набокова-Сирина. Первая часть будет посвящена Слову о Блоке, вторая — собственной прозе и стихам (*транслитерация*).

Вечер Набокова, устройство которого обсуждается в письмах 49—50, состоялся 21 декабря 1952 г. в помещении Master Institute Hall 323 W 103 St. and Riverside rive (см.: Новое русское слово. 1952. 20 декабря). Текст «Слова о Блоке» неизвестен. В ответ на просьбу Р. Н. Гринберга дать материал для первого номера «Опытов» В. Е. Набокова, по поручению мужа, писала 19 января 1953 г.: «...относительно “материала”. В<олодя просит передать, что “Доклад о Блоке” он решил не печатать, т. к., просмотрев его с точки зрения журнальной, пришел к выводу, что не меньше двух недель пришлось бы ухлопать на “облизывание” этого, решительно устного доклада...» (Library of Congress (Washington). Manuscript division. Vozdushnye Puti. Box 2).

[3] Я обнимаю Вас,

Ваш В. Набоков

Пожалуйста, сообщите мне дату, как только будете знать ее сами (*англ.*).

Заметки <для авторского вечера «Стихи и комментарии» 7 мая 1949 г.>*

Вступительная статья, публикация и комментарии Г. Глушанок

НАБОКОВ В РОЛИ НАБОКОВА**

В личном архиве Набокова в Монтрё хранятся уникальные альбомы, заведенные еще матерью Набокова — Еленой Ивановной, и продолженные его женой. В них вклеены газетные вырезки — рецензии на книги и выступления. В 1930-м году Елена Ивановна, жившая после гибели мужа в Праге, вероятно, присутствовала на вечере сына. Она сохранила газетную заметку об этом выступлении:

«Вечер В. В. Сирина
Союз русских писателей и журналистов воспользовался пребыванием в Праге В. В. Сирина и 20 мая в зале Ираска устроил вечер, посвященный чтению его произведений. В. В. Сирин читает мастерски, захватывая внимание слушателей... Переполненная аудитория горячими искренними аплодисментами приветствовала даровитого писателя и прекрасного чтеца...»[1]

На этом вечере Набоков читал отрывок из романа «Соглядатай», стихи и небольшой рассказ.

Публичные выступления в Праге, Брюсселе, Лондоне, Париже, а позднее и в Нью-Йорке, были для писателя не только материальным подспорьем в его часто бедственном положении, но и своеобразным актерским экспериментом — волнующей,

---

* Впервые: Наше наследие. М., 2000. № 55. С. 75—89.

** В название статьи сознательно введена перекличка с заглавием книги Л. И. Вольперт «Пушкин в роли Пушкина» (М., 1999).

[1] Неделя. Прага. 1930. 28 мая. № 60.

живой встречей с читателями. Современники оставили многочисленные свидетельства о своих переживаниях во время литературных чтений в переполненных залах.

* * *

15 ноября 1932 г. состоялось первое организованное И. Фондаминским выступление Набокова в Париже. Н. Н. Берберова вспоминала: «Вечера чтений Набоковым своих вещей обычно происходили в старом и мрачном зале Лас-Каз, на улице Лас-Каз. В зале могло поместиться около 160 человек. В задних рядах "младшее поколение" (т. е. поколение самого Набокова), не будучи лично с ним знакомо, но конечно, зная каждую строку его книг, слушало холодно и угрюмо. "Сливки" эмигрантской интеллигенции (средний возраст 45—50 лет) принимали Набокова с гораздо большим восторгом в то время. Позже были жалобы, особенно после "Приглашения на казнь", что он стал писать "непонятно". Это было естественно для тех, кто был чужд западной литературе нашего столетия, но было ли наше столетие — их столетием? Что касается "младших", то, сознаюсь, дело это далекого прошлого, и пора сказать, что для их холодности (если не сказать — враждебности) было три причины: да, была несомненная зависть — что скрывать? — особенно среди прозаиков и сотрудников журнала "Числа"; был также дурной вкус, все еще живущий у молодых "реалистов" (не называю имен); и наконец была печальная неподготовленность к самой возможности к возникновению в их среде чего-то крупного, столь отличного от других, благородного, своеобразного, в мировом масштабе — значительного...»[2]

Воспоминания В. С. Яновского, представлявшего как раз «младшее поколение», подтверждают «расслоение» зрительного зала, жадный интерес публики к сенсации и вечное противостояние «художника и толпы»: «Большие, парадные вечера — смотры парижской литературы — обычно устраивались в зале Географического общества <...> Я пришел явно с недоброжелательными поползновениями; Сирин в "Руле" печатал плоские рецензии и выругал мой "Мир"[3]. В переполненном зале преобладали такого же порядка ревнивые, завистливые и мстительные слушатели. Старики — Бунин и прочие — не могли простить Сирину его

[2] *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 370.

[3] *Сирин В.* Волк, волк! <Рец. на: В. С. Яновский «Мир» // Наш век. Берлин. 1932. № 31.

блеска и “легкого” успеха. Молодежь полагала, что он слишком много “пишет”. <...> Читал он в тот раз главу из “Отчаяния”, где герой совершенно случайно встречает свое “тождество” — двойника. Тема старая, но от этого не менее злободневная. От “Двойника” Достоевского до “Соглядатая” того же Сирина всех писателей волновала тайна личности. Но, увы, публика кругом, профессиональная, только злорадствовала и сопротивлялась. Для меня вид худощавого юноши с впалой (казалось) грудью и тяжелым носом боксера, в смокинге, вдохновенно картавящего и убедительно рассказывающего чужим, враждебным ему людям о самом сокровенном, для меня в этом вечере было нечто праздничное, победоносно-героическое. Я охотно начал склоняться на его сторону. Бледный молодой спортсмен в черной паре, старающийся переубедить слепую чернь и, по-видимому, даже преуспевающий в этом! Один против всех, и побеждает. Здесь было что-то подкупающее, я от всей души желал ему успеха. <...> Увы, переубежденных после этого вечера оказалось мало. Стариков образумить невозможно, хоть кол теши у них на темени. Проморгал же Бунин и Белого, и Блока. Поэтам же нашим вообще было наплевать на прозу; они вели тяжбу с Сириным за его стихи, оценивая последние в духе виршей Бунина, приблизительно. А общественники в один голос твердили: “Чудно, чудно, но кому это нужно...”»[4]

Уже тогда «русский Париж проявил исключительное внимание к писателю, в короткое время составившему себе крупное имя. <...> репутация искусного чтеца, которую имеет Сирин, оказалась оправданной. Если стихи он читает скорее как актер, чем как поэт, то в прозе обнаружил и чувство меры, и умение одной, едва заметной интонацией подчеркнуть нужное слово»[5].

Еще одно парижское выступление воскрешают воспоминания И. В. Гессена, друга отца Набокова: «Накануне возвращения в Берлин удалось еще побывать на литературном вечере, где Сирин читал отрывок из тогда еще не напечатанного романа “Дар” и чудесный рассказ “Оповещение”. Впечатление усиливалось мастерским чтением, не выпускавшим слушателя из взволнованного напряжения, несмотря на отталкивание, внушаемое большинству слушателей его творческими дерзаниями. Оно и понятно, потому что в новаторстве чувствуется высокомерие, неуважение (у Сирина так и было в немалой степени) к установившимся вкусам и интересам публики. <...> С этой точки зрения понятно, что наиболее не-

[4] *Яновский В.* Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983. С. 247—248.

[5] Последние новости. Париж. 1932. 17 ноября. См. также об этом вечере: Встреча с В. Сириным (от парижского корреспондента «Сегодня») // Сегодня. 1932. 4 ноября.

примиримой должна быть своя же братия, писатели и критики — как наиболее увязшие в доминирующей толпе»[6].

В своей автобиографии, написанной по-английски, Набоков вспоминал: «Но только в конце тридцатых годов мы покинули Берлин навсегда, хотя уже задолго до этого я повадился навещать Париж для публичных чтений. Немыслимая частость этих литературных чтений, проводимых в частных домах или наемных залах, была приметной особенностью эмигрантской жизни, вполне отвечавшей ее скитальческому и театральному характеру»[7]. Далее следуют портреты «различных типов исполнителей», выписанные с беспощадным сатирическим блеском и вполне узнаваемые — от Плевицкой до Бунина. «...(вечер — вот русское слово, приставшее к представлению этого рода)»[8], — уточняет Набоков, описывая под именем Степана Ивановича Степанова — И. Фондаминского, в доме которого он останавливался, приезжая в Париж для этих выступлений.

Мимолетные сценки и реплики, разбросанные в автобиографических и художественных текстах Набокова, подчеркивают значимость таких публичных «экзаменов» в жизни писателя: «...помнится, однажды двое литераторов, спозаранку явившихся в эту соседнюю столовую, заговорили обо мне. “Что, были вчера на вечере Сирина? — Был. — Ну — как? — Да так, знаете”»[9].

«Крупного поэта Бориса Морозова, похожего на дружелюбного медведя, спросили, как прошел его вечер в Берлине, и он ответил: “Ничево” — и затем рассказал смешную, но не запомнившуюся историю о новом председателе Союза русских писателей-эмигрантов в Германии»[10].

«За три дня до отъезда матери, в большом, хорошо знакомом русским берлинцам зале, принадлежащем обществу зубных врачей, судя по портретам маститых дантистов, глядящих со стен, состоялся открытый литературный вечер, в котором участвовал и Федор Константинович. <...> После перерыва густо пошел поэт: высокий юноша с пуговичным лицом, другой, низенький, но с большим носом, барышня, пожилой в пенсне, еще барышня, еще молодой, наконец — Кончеев, в отличие от победоносной чеканности прочих тихо и вяло пробормотавший

---

[6] *Гессен И. В.* Годы изгнания: Жизненный отчет. Париж, 1979. С. 255.

[7] *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 559.

[8] *Набоков В.* Смотри на арлекинов! // Там же. С. 164.

[9] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 5. С. 317.

[10] *Набоков В.* Смотри на арлекинов! С. 149.

свои стихи, но в них сама по себе жила такая музыка, в темном как будто стихе такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки и так изумительно было, что вот, из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах, своеродное совершенство, что впервые за вечер рукоплескания были непритворны. Последним выступил Годунов-Чердынцев»[11].

24 января 1937 г. Набоков читал в Париже начало «Дара». Чтение это предваряло «Слово о Сирине» В. Ходасевича, оформленное позже в статью. Быть может, впервые «ключ ко всему Сирину» был найден: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов <...> но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес... Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами...»[12] Если в творчестве писатель использовал «режиссерско-постановочные» приемы, то на настоящей сцене прием доводился до абсолюта. Автор скетчей и девяти пьес, Набоков вполне владел актерским мастерством и режиссерским талантом. Он играл в пантомимах по новеллам Боккаччо, в 1925 году в Берлине изображал в комическом розыгрыше драматурга и режиссера Николая Евреинова, а в следующем году исполнил в театрализованном суде роль Позднышева, героя повести Толстого «Крейцерова соната». В отзывах, рецензиях, письмах современников и его творчество, и его поведение приравниваются к лицедейству, которому необходимы подмостки и зрители: «Не могу Вам передать, в какое восхищение меня приводит эта, — да и предыдущая — главы романа! — писал 26 ноября 1937 г. В. В. Руднев Набокову, прочитав третью главу “Дара”. — Отдельные страницы положительно изумительны по внутренней острой — пусть даже отравленной прелести, по обольстительной черной магии Вашего словесного искусства. За Вами, как за

[11] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 275—276.

[12] *Ходасевич Вл.* О Сирине // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 2. С. 391.

гимнастом на трапеции, следишь с замиранием сердца: вот-вот сорвется, безумец, — а глядишь, проделав смертельный перелет, он уже опять беззаботно (по видимости) покачивается». И в том же письме — о репетициях набоковской пьесы «Событие», которая была поставлена Русским театром в Париже 4 марта 1938 г.: «Когда же Вы наконец приедете в Париж? Во всяком случае, к репетициям Вашей пьесы в Русском театре, не правда ли? И останетесь до триумфа первого спектакля: было бы безбожно лишить слушателей удовольствия после первого действия поорать: "автора! автора!" А Вы будете выходить раскланиваться и притворитесь смущенным»[13].

«Правда ли, что Вы написали пьесу? Приедете ли, как подобает драматургу, на премьеру? Будете ли выходить на вызовы? Влюбитесь ли в исполнительницу главной роли? Я, впрочем, все равно решил идти на первый спектакль — из любви к Вам и назло человечеству...»[14] — спрашивал Ходасевич Набокова в письме двумя месяцами позже, 25 января 1938 г.

Тридцать лет спустя американские критики отметят эту игровую природу творческого дара писателя и назовут свои рецензии весьма характерно: «Маскарад Набокова»[15], «Кукольный театр Набокова»[16], «Маг Набоков»[17].

«Набоков был столь великолепным актером (одно из основных требований, предъявляемых "великолепным учителям"), что никто и не подозревал за ним конспектов, которые он писал для своих лекций дословно, включая ироничные "отступления", — вспоминал его ученик по Корнельскому университету[18].

И даже смерть не завершила тему, а лишь ее продолжила. «Исчезновение Набокова» — так назвал свой некролог В. Вейдле: «Он был, мало сказать, мастер; такой он был колдун и чаро-

---

[13] New York Public Library. Berg Collection. Nabokov Papers. Ср. в «Парижской поэме» Набокова: «Смерть еще далека (послезавтра я / все продумаю), но иногда / сердцу хочется "автора, автора". / В зале автора нет, господа» (*Набоков В.* Круг. Л., 1990. С. 149—150).

[14] *Ходасевич Вл.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 533.

[15] *Burges A.* Nabokov Masquerad // Yorkshire Post. 1962. November 15. P. 4.

[16] *Appel A.* Nabokov's Puppet Show // New Republic. 1967. Vol. 156. № 2 (January 14). P. 27—30; № 3 (January 21). P. 25—32.

[17] *Janeway E.* Nabokov the Magician // Atlantic. 1967. Vol. 220. № 1 (July). P. 66—71.

[18] *Wetzcteon R.* Nabokov as a teacher // Triquarterly. 1970. № 17. P. 240—246.

дей, что именно исчезновением хочется назвать его кончину...»[19]

* * *

Первое выступление Набокова в Америке состоялось уже через четыре месяца после его приезда — 12 октября 1940 года[20]. «Переполнившая зал Общества друзей русской культуры аудитория чрезвычайно тепло, временами даже горячо, приветствовала автора, напряженно следя за каждым звуком... Мастер сам давал свои объяснения, в добавление к слову — мимикой, жестами, интонациями, взлетами и падениями, ритмическими переходами своего голоса...» — писал рецензент[21]. Набоков прочел тогда четыре стихотворения и рассказ «Лик». Через месяц публика потребовала нового концерта[22].

«Заметки», как сам Набоков озаглавил свои комментарии к рассказам и стихам, были написаны им весной 1949 года специально для публичного выступления, состоявшегося 7 мая этого года в Нью-Йорке. «Стихи и комментарии» — так по желанию Набокова назывался в пригласительных билетах литературный вечер[23]. Набоков, как всегда, заранее приготовил твердый текст для

---

[19] *Вейдле В.* Исчезновение Набокова // Новый журнал. 1977. № 129. С. 271—274.

[20] 10 октября 1940 г. газета «Новое русское слово» сообщала:

«Общество друзей русской культуры

В субботу 12 октября в Публичной библиотеке на 145 улице

Вечер В. В. Сирина (Набокова)

Чтение автором его произведений.

Вступительное слово Л. И. Тартака. Начало в 8.30».

[21] *Васильев В.* Вечер В. В. Сирина // Новое русское слово. 1940. 15 октября.

[22] 10 ноября 1940 г. газета «Новое русское слово» сообщала: «Объединенная организация деятелей искусств “Шиворот навыворот” извещает своих друзей, что в помещении клуба художников 121 Вест 54 улица сегодня, 10 ноября, состоится Вечер поэзии В. В. Сирина. Начало ровно в 8.30 веч.».

[23] ОБЩЕСТВО ВЗАИМОПОМОЩИ «НАДЕЖДА»

приглашает Вас на

ВЕЧЕР В. В. НАБОКОВА-СИРИНА

«СТИХИ И КОММЕНТАРИИ»

Вечер состоится в субботу, 7-го мая 1949 г., в 9 ч. веч. в зале «Академия» 314 West 91 St. (BAR. Nadejda Papers. Box 3. Invitation card).

«произнесения» его перед аудиторией. На вечере он прочел рассказ «Тяжелый дым» и одиннадцать стихотворений.

Организатором вечера был В. М. Зензинов[24], который, помимо многих прочих обязанностей и должностей, был председателем эмигрантского общества взаимопомощи «Надежда», основанного в Нью-Йорке в 1945 году. По переписке Набокова и Зензинова прослеживаются все этапы подготовки этого «мероприятия»: выбор удобной для всех даты, оплата объявления, реклама, печатание и распространение билетов[25]. Позже Зензинов хотел опубликовать заметки в «Известиях Литературного фонда», где он был тогда редактором, но не обнаружил в своем экземпляре самих стихов и рассказа, прочитанных в тот вечер. 22 июня 1949 г. он писал об этом Набокову: «Взялся я за оставленную Вами мне рукопись, чтобы использовать ее для украшения второго номера “Известий Литературного фонда”, который я сейчас составляю — и ахнул! Да ведь в этой рукописи нет ни одной стихотворной строки, одни только комментарии! Это получилось нечто вроде пирога без начинки! Я надеюсь, что у Вас есть копия того, что Вы мне передали. В этом переданном мне манускрипте имеется 12 страниц. Я предполагал — если место позволит — поместить полностью в “Известиях” — все, начиная со стр. 8. И вот — если бы Вы собрались с силами и прислали мне стихотворный (только стихотворный) текст, начиная со стр. 8, то у меня все было бы в порядке, и я мог бы воспроизвести все со стр. 8 до 12-й...»[26] Однако учебный год в Корнелльском университете уже закончился, и Набоковы уехали. Так и остался в архиве Зензинова «пирог без начинки».

За пять лет до этого Набоков шутливо сообщал М. А. Алданову: «Зензинов мне писал о возможности устройства “выступления”. Давно я не слышал громогласного картавого чтения Сирина»[27]. В газетной публикации на состоявшийся 7 мая вечер известный общественно-политический деятель Г. Я. Аронсон отмечал: «Аудитория буквально упивалась мастерством каждой строки поэта, его чудесной властью над словом, его проникновением в тайну слова, очаровательными неожиданностями — и все эти особенности Сирина-поэта подчеркивались и замечательной его дикцией, и в не меньшей мере “комментариями”,

---

[24] См. вступ. ст. к «Переписке В. В. Набокова с В. М. Зензиновым» в наст. изд. (с. 34—64).

[25] См. письма В. В. Набокова и В. М. Зензинова от апреля—мая 1944 г. и от марта—мая 1949 г. в наст. изд. (с. 69—74; 87—90).

[26] BAR. Zenzinov Papers. Box 3.

[27] Письмо от 8 мая 1944 г. (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

которыми он сопровождал чтение, — грациозными, меткими, остроумными»[28].

«Твой приезд и выступление произвели большое действие в здешних умах, — писал Набокову Р. Н. Гринберг[29]. — Ты сам об этом знаешь. Ты, наверное, читал Арансона. А Николаевский[30] мне говорил: “Сирин произнес исповедь”. Чувствительный

---

[28] *Арансон Г.* Встреча с поэтом (На литературном вечере В. В. Набокова-Сирина) // Новое русское слово. 1949. 26 мая. Григорий Яковлевич Арансон (1887—1968) — общественно-политический деятель, меньшевик, публицист, журналист, поэт, мемуарист. Писал также на английском языке и на идиш. В январе 1922 г. выслан из Советской России, обосновался в Берлине. В 1922—1951 гг. — член ЦК Бунда. Член Заграничной делегации РСДРП. В 1921—1931 гг. — генеральный секретарь «Орт-Юнион» (Берлин). В 1930-е годы жил в Париже. С 1940 г. — в США (Нью-Йорк). В 1944—1957 гг. — сотрудник редакции газеты «Новое русское слово». Соредактор сборника «Памяти В. И. Лебедева» (1958), «Книги о русском еврействе» (1968). Умер в Нью-Йорке.

[29] См. о нем примеч. 89 с. 60 наст. изд.

[30] Николаевский Борис Иванович (8 октября 1887, Белебей Уфимской губ. — 1966, Нью-Йорк) — общественно-политический деятель, крупнейший архивист и собиратель документов по политической истории России. В 1917 г. — левый меньшевик. На 1-м Всероссийском съезде Советов избран в состав ВЦИК. В 1919—1921 гг. работал в Москве в Историко-революционном архиве, сотрудничал в журнале «Былое». С 1920 г. — член ЦК меньшевиков. 21 февраля 1921 г. арестован, заключен в Бутырскую тюрьму; освобожден и в феврале 1922 г. после длительной голодовки (вместе с Ф. И. Даном и др. меньшевиками) выслан за границу. Жил в Берлине, сотрудничал в журнале «Новая русская книга» (1922—1923), в сборниках «На чужой стороне» (1924—1925), «Голос минувшего на чужой стороне» (1926), в журналах «Современные записки» (1938—1940) и «Русские записки» (1938—1939). Один из основателей журнала «Летопись революции» (1923) и редактор одноименной мемуарной серии. Представитель Русского заграничного пражского архива в Берлине, в 1924—1931 гг. — представитель Института Маркса и Энгельса за границей: по поручению директора института Д. Б. Рязанова собирал в западноевропейских странах документы по истории международного рабочего движения. Сотрудничал в выходивших в СССР исторических журналах «Каторга и ссылка» (1922—1931), «Летописи марксизма» (1926—1928). Осудил коллективизацию и репрессии сталинского режима в феврале 1932 г., лишен советского гражданства. В 1933 г., после прихода к власти Гитлера, переехал в Париж; вывез из Берлина архив германской Социал-демократической партии и передал его Международному институту социальной истории в Амстердаме. Был директором

и нежный старик Церетели[31] <...> вспоминает твои стихи, и охает, и приговаривает: "Таких я и не подозревал!" Словом, ты пришелся по вкусу и общественникам! Не удивительно ли?.. Я сначала не понимал, как так вышло. Помогли твои нужные комментарии...»[32]

Два с половиной года спустя в Нью-Йорке состоялся еще один вечер[33], в первой части которого Набоков читал отрывки из своей книги о Гоголе[34], а во второй — стихи. Неделю спустя он писал Гринбергу о своих переживаниях: «Но должен вот что отметить: эти выступления с собственными стихами, эти редкие погружения в прорубь редкого моего сочинительства про-

---

Парижского отделения института. С 1940 г. — в США. Сотрудничал в русских эмигрантских изданиях: «Новый журнал», «Народная правда», «Новое русское слово»; издавал журнал «За рубежом». После Второй мировой войны, пытаясь объединить русскую эмиграцию, основал «Лигу борьбы за народную свободу». В 1948 г. издал в Лондоне вместе с Д. Ю. Далиным книгу «Принудительный труд в Советском Союзе». Входил в редакцию «Социалистического вестника». Большая часть архива и библиотеки Николаевского в 1940 г. была захвачена гитлеровцами и, по-видимому, погибла в Германии. В США возобновил собирательскую деятельность. В 1963 г. продал свою коллекцию (свыше 250 фондов) Гуверовскому институту при Стэнфордском университете. Автор работ по истории РСДРП и партии эсеров и статей о советской политике и деятелях СССР.

[31] Церетели Ираклий Георгиевич (20 ноября 1881, Кутаис —20 мая 1959, Нью-Йорк) — политический деятель, один из лидеров меньшевиков. Участник Общероссийской конференции меньшевиков в Женеве (1905). Депутат II Государственной Думы. Делегат 5 съезда РСДРП (Лондон, 1907). Закончил юридический факультет Московского и Берлинского университетов. Церетели — один из организаторов Грузинской Демократической Республики (1918). После падения меньшевистского правительства в Грузии (1921) остался в эмиграции, представлял грузинскую Социал-демократическую партию в Международном социалистическом бюро и исполкоме Социнтерна.

[32] Р. Н. Гринберг — В. В. Набокову. 28 мая 1949 г. // Library of Congress, Washington. Manuscri pt ivision. Vozdushnye puti. Box 2.

[33] ОБЩЕСТВО ВЗАИМОПОМОЩИ «НАДЕЖДА»
приглашает Вас на вечер
В. В. НАБОКОВА-СИРИНА
в субботу 8 декабря 1951 г. в 8.30 веч.
в помещении Master Institute Hall 323 W/ 103 ул.
и Riverside rive.
(BAR. Nadejda Papers. Box 3. Invitation card.)

[34] *Nabokov V.* Nicolai Gogol. New York, 1944.

изводят на меня болезненное, потрясающее действие. Я несколько дней как-то не мог прийти в себя. Вероятно, это идет на пользу в струнном отношении души, но самое переживание — острое и бередливое, *if you know what I mean*[35], как говорят русские»[36]. «После Вашего отъезда, — отвечал Гринберг, — мы множество раз слышали о впечатлениях, переживаниях, чувствах, мыслях тех, кто ходил тебя смотреть на эстраде. Все всегда говорят со страстью, как говорят о своей вере или любви, немножечко туманно. Ты всех здорово растормошил, и это главное! "О чем это он говорил, не понял, но как прекрасно говорил!" — мнение общественников-культурников — сам слышал. "Я уходила оттуда на крыльях", — сказала мне одна мадама. А Тартак собирается читать лекцию о непонятных поэтах: Ходасевич, Цветаева, Сирин...»[37]

«Поэты обыкновенно плохо читают свои стихи и редко бывают хорошими докладчиками. Набоков в этом смысле исключение. Он прекрасный докладчик — острый и парадоксальный. Свою трудную, но насыщенную мыслью и образами поэзию он читает выпукло, живо и как бы с некоторым вызовом», — отмечал очередной журналист[38].

Стихам, прочитанным на вечере 7 мая 1949 г., предшествовало прозаическое описание их появления — но эта проза была — та же поэзия: «Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов — "хлад", "брег", "ветр", — ничтожные, бренные стихи, которые к сроку появления следующих неизбежно зачахнут, как зачахли одни за другими все прежние, записанные в черную тетрадь; но все равно: сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье — лучшее, что есть на земле»[39].

---

[35] Если ты понимаешь, что я имею в виду (*англ.*).

[36] В. Набоков — Р. Гринбергу. 15 декабря 1951 г. (BAR. Grynberg papers. Box 1).

[37] Р. Гринберг — В. Набокову. 29/XII 1951 г. (New York Public Library. Berg Collection. Nabokov papers).

[38] И. Л. Т. <Тартак>? О вечере Владимира Набокова // Новое русское слово. 1951. 13 декабря.

[39] *Набоков В.* Тяжелый дым // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 552—557.

<I>

Сначала я прочту небольшой рассказ — страничек семь. Называется он «Тяжелый дым». Место действия: Берлин, — русский эмигрантский Берлин, оставивший суховатый, но не совсем лишенный аромата, могильный веночек у многих из нас в памяти. Выбирая рассказ для нынешнего вечера, я остановился на этом рассказе потому, что я его люблю, да он как-то подходит по своему настроению к стихотворной части моей программы. Жизнь, в нем изображенная, — не моя, молодой туманный лирик, в нем сочиняющий стихи, — не я, но мне была близка и хорошо знакома эта жизнь эмигрантского юноши в русском Берлине.

Время действия — середина тридцатых годов.

Рассказ «Тяжелый дым»[1].

<II>

Мне хотелось бы поделиться со слушателями несколькими образцами моих собственных поэтических выделений за последние двадцать лет. Однако нет ничего скучнее сплошного чтения стихов, а кроме того, за годы работы в здешних университетах я привык к некоторым, так сказать, автоматическим замашкам профессорского образца. Поэтому мне показалось заманчивым предпослать каждому стихотворению кое-какие объяснительные заметки.

Я начал писать еще отроком. Однажды, в Петербурге, мой отец на заседании Литературного фонда показал Зинаиде Гиппиус мои первые опыты. Ознакомившись с ними, «Передайте вашему сыну, — отвечала эта сивилла, — что никогда писателем он не будет»[2]. Нет сомнения, что книжечка, выпущенная мной в 1916 году — «Стихотворения Валентина Набокова»[3] (я уже тогда питал слабость к неуместным псевдонимам)[4], была плохонькая. Только десять лет спустя, за границей, в Англии, в Германии, во Франции, кое-что во мне выправилось, лужицы несколько подсохли, послышались в голых рощах сравнительно чистые голоса.

Довольно естественно, что для молодого изгнанника утрата отечества сливалась бы с утратой любовной. Из многочисленных лирических стихов такого рода, которые я сочинял в Европе в ту пору, я отобрал несколько таких, которые все еще отвечают моим сегодняшним требованиям.

«На закате, у той же скамьи...»[5].

<III>

Следующее стихотворение, состоящее из нескольких легкосцепленных частей, обращено сначала как бы к двойнику поэта, рвущемуся на родину, в какую-то несуществующую Россию, вон из той гнусной Германии, где я тогда прозябал. Окончание относится уже прямо к родине.

«Такой зеленый...»[6].

<IV>

К этой же группе хочу отнести и следующее стихотворение, очень пришедшееся по вкусу покойному Иосифу Владимировичу Гессену[7], человеку, чье художественное чутье и свобода суждений были мне так ценны.

«Мы с тобою так верили в связь бытия...»[8].

<V>

Я теперь прочту три стихотворения, сочиненных мною в Париже в начале войны. Первые два появились в «Современных записках» за выдуманной подписью «Василий Шишков». Не могу удержаться, чтобы не объяснить причину этого скромного маскарада. В те годы я догадывался, почему проницательность влиятельнейшего зарубежного критика[9] делалась до странности тусклой, когда он брался за мои стихи. Этот талантливый человек был известен тем, что личные чувства — соображения дружбы и расчет неприязни — руководили, увы, его[10] пером. Мне показалось забавным испробовать на деле, будет ли он так же вяло отзываться о моих стихах, если не будет знать, что они мои. При содействии двух редакторов «Современных записок», дорогих и совершенно незабвенных Фондаминского[11] и Руднева[12], я прибегнул к этой маленькой хитрости, приписав мои стихи несуществующему Шишкову. Результат был блестящий. Критик восторженно отозвался о Шишкове в «Последних новостях»[13] и чрезвычайно на меня обиделся, когда выяснилась правда.

«Поэты» («Из комнаты в сени свеча переходит...»)[14].

<VI>

Второе стихотворение этого парижского «цикла» (как любят выражаться молодые поэты) оказалось последним из моих многочисленных обращений к отечеству. Оно было вызвано известным пакостным пактом[15] между двумя тоталитарными чудови-

щами, и уже после этого если я и обращался к России, то лишь косвенно или через посредников.

«К России» («Отвяжись... я тебя умоляю...»)[16].

<VII>

Третье стихотворение несколько длиннее прочих — и по появлении своем в нью-йоркском «Новом журнале» вызвало устные упреки в туманности. Оно станет яснее, если иметь в виду, что вступительные его строки передают попытку поэта, изображенного в этих стихах, преодолеть то хаотическое, нечленораздельное волнение, когда в сознании брезжит только ритм будущего создания, а не прямой его смысл.

«Парижская поэма»[17].

<VIII>

При счастливом переезде в Америку, вот уже девять лет тому назад, меня, помнится, прежде всего поразила летним вечером удивительная нежность сиреневых зданий вокруг Central Park и какое-то чувство нездешности, Нового Света, нового освещения. Следующее маленькое стихотворение начинается со слова «Вечереет» в кавычках, т. е. употребленное с такой интонацией, с какой старомодный художник мог бы озаглавить пастельный пейзаж.

«Вечереет...»[18].

<IX>

За последние годы я писал мало. Тут у меня два стихотворения 1945 года, откровенно гражданского пошиба. В первом из них намечена пародия на манеру покойного Владимира Маяковского. Рифмы, упомянутые в конце, подразумевают имена Сталин и (в русском произношении) Черчилль[19]. В этом стихотворении явно выражается раздражение, вызванное низкопоклонничеством перед громовержцами.

«О правителях»[20].

<X>

Стихотворение, которое я теперь прочитаю, посвящено моему большому приятелю, известному автомобильному гонщику, князю Сергею Михайловичу Качурину[21]. Года тридцать четыре тому

назад представился случай инкогнито побывать в России, и добрейший Сергей Михайлович очень уговаривал меня этим случаем воспользоваться. Я живо представил себе мое путешествие туда и написал следующие стихи.

«Качурин, твой совет я принял...»[22].

<XI>

Как известно, по какому-то странному совокуплению разнородных мыслей, военная слава России послужила для некоторых архибуржуазных кругов поводом к примирению с ее режимом. Один литературный журнал, который специализировался на этом патриотическом трепете, обратился ко мне с просьбой сотрудничать и получил от меня следующую, довольно неожиданную для него лепту:

«Каким бы полотном батальным <не являлась>...»[23].

<XII>

О последнем стихотворении, которое я сегодня прочту, говорить много не приходится. Скажу только, что в нем некий дьявол, похожий на восковую фигуру, соблазняет свободного поэта всякими вещественными наградами. На псевдоним «Сирин», под которым я так много писал, намекается в одной из строф образом человека, загримированного птицей[24]. Те, кто помнит «Памятник» Пушкина, заметят в одном месте маленькую парафразу[25].

«Слава»[26].

КОММЕНТАРИИ

Печатаются в современной орфографии по машинописи, имеющей заглавие (карандаш) «Копия заметок», хранящейся в Архиве русской и восточноевропейской истории и культуры (Бахметевском) Колумбийского университета в Нью-Йорке, США (Bakmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University, New York, USA, в дальнейшем — BAR), в фонде В. М. Зензинова (Zenzinov Papers. Box 3). Каждая заметка напечатана на отдельном листе по старой орфографии. Вверху первого листа слева по белому полю от руки подпись: «В. Набоков (Сирин)». В большинстве своем широкодоступные в настоящее время тексты стихов и рассказа «Тяжелый дым» в настоящей публикации не приводятся.

<I>

[1] Впервые: Последние новости. 1935. 3 марта. Впоследствии вошел в книгу рассказов и стихов «Весна в Фиальте» (Нью-Йорк, 1956).

<II>

[2] Ср. в «Других берегах»: «Спешу добавить, что первая эта моя книжечка стихов была исключительно плохая, и никогда бы не следовало ее издавать. Ее по заслугам немедленно растерзали те немногие рецензенты, которые заметили ее. Директор Тенишевского училища, В. В. Гиппиус <... принес как-то экземпляр моего сборничка в класс и подробно его разнес при всеобщем, или почти всеобщем, смехе. <... Его значительно более знаменитая, но менее талантливая кузина Зинаида, встретившись на заседании Литературного фонда с моим отцом, который был, кажется, его председателем, сказала ему: «Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет», — своего пророчества она потом лет тридцать не могла мне забыть» (*Набоков В.* Другие берега. С. 291).

[3] *Набоков В.* Стихи. Петроград, 1916.

[4] 15 августа 1974 г. Г. Струве, собиравший библиографию Набокова, спрашивал в письме, адресованном В. Е. Набоковой: «P. S. Между прочим, где и когда В. В. пользовался “псевдонимом” “Валентин Набоков”? Таковой указан в числе “псевдонимов” у Фостер, но ни одного примера употребления его не приведено (в отличие от других). Правда, она не включила в свою библиографию газетных публикаций. Но был где-нибудь такой псевдоним (или такая ошибочная подпись)?» Внизу того же письма рукой Веры Евсеевны карандашом даны названия нескольких стихотворений с указаниями журналов, и далее она пишет: «Он ухаживал за барышней, которую звали Валентина, а псевдоним ему был нужен, чтобы не было путаницы с отцом». В письме от 20 сентября 1974 г. Г. Струве опровергает данные В. Е. Набоковой о стихах, т. к. в указанных ею изданиях — другие подписи (New York Public Library. Berg Collection. Nabokov Papers).

[5] Вошло в кн.: *Набоков В.* Стихотворения 1929—1951. Париж, 1952. Автограф этого стихотворения хранится в архиве К. Солнцева с дарственной надписью: «Переписано для дорогого Владимира Михайловича Зензинова 12-го февраля 1936, в Париже». (Amherst college center for Russian Culture. K. Solntsev papers).

<III>

[6] Впервые (в подборке из трех стихотворений под общим заглавием «Стихи»): Последние новости. 1934. 3 мая.

<IV>

[7] И. В. Гессен (1865—1943) — юрист, издатель, редактор, мемуарист; друг В. Д. Набокова, отца писателя. Основал в Петербурге журнал «Право» (1898—1918), куда пригласил сотрудничать В. Д. Набокова. С этого времени началась их дружба, продлившаяся до трагической гибели В. Д. Набокова в Берлине в 1922 г. В 1905 г. — один из основателей КД-партии, с 1906 г. — член ее ЦК. Вместе с П. Н Милюковым редактировал ежедневную газету «Речь», являвшуюся органом КД-партии. Издатели «Речи» — В. Д. Набоков и И. И. Петрункевич. В 1919 г. эмигрировал в Финляндию, затем в Германию. В 1936 г. уехал из нацистской Германии во Францию, в июне 1940 г. перед вступлением фашистских войск в Париж бежал на юг Франции, в неоккупированную зону. В ноябре 1942 г. выехал в США. В Берлине организовал издательство «Слово», где вышли романы Сирина «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», пе-

ревод Р. Роллана «Кола Брюньон» — «Николка Персик» и сборник рассказов и стихов «Возвращение Чорба». В Берлине был председателем русского Союза писателей и журналистов, издавал газету «Руль» при ближайшем участии В. Д. Набокова и А. И. Каминки. Издатель исторических сборников «Архив русской революции», где в 1921 г. опубликовал воспоминания В. Д. Набокова «Временное правительство и большевистский переворот». Автор мемуаров: «В двух веках (Архив русской революции) (Берлин, 1937), «Годы скитаний» (Нью-Йорк, 1979), «Годы изгнания: Жизненный отчет» (Париж, 1979). В мемуарах Гессена даны портреты семьи Набоковых. А в мемуарах Набокова «Другие берега» упомянут Гессен: «О "Руле" вспоминаю с благодарностью. Иосиф Владимирович Гессен был моим первым читателем. Задолго до того, как в его же издательстве стали выходить мои книги, он с отеческим попустительством мне давал питать "Руль" незрелыми стихами» (*Набоков В.* Другие берега. С. 316). На смерть Гессена Набоков написал некролог (Новое русское слово. 1943. 31 марта). О Гессене: *Гессен В. Ю.* Гессены и Набоковы — сотрудничество и дружба // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 182—192.

[8] Вошло в кн.: *Набоков В.* Стихотворения 1929—1951. Автограф стихотворения в подборке из двух стихотворений с общим заголовком «Обращение» находится в архиве З. Шаховской (Manuscript division Library of Congress, Washington. Z. Shakhovskaj Papers). О другом автографе этого стихотворения за подписью «В. Шишков» см.: *Старк В.* Неизвестный автограф Набокова, или История одной мистификации // Звезда. 1999. № 4. С. 40—41.

<V>

[9] Набоков имеет в виду Г. В. Адамовича (1894—1972), поэта и критика. В сборнике «Poems and Problems» (1970) Набоков сообщал, что стихотворение «Поэты», опубликованное в журнале «Современные записки» под псевдонимом «Василий Шишков», «было написано с целью поймать в ловушку почтенного критика, который автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал. Уловка удалась: в своем недельном отчете он с таким красноречивым энтузиазмом приветствовал появление "таинственного нового поэта", что я не мог удержаться от того, чтобы не продлить шутку, описав мои встречи с несуществующим Шишковым в рассказе, в котором среди прочего изюма был критический разбор самого стихотворения и похвал Адамовича». Это примечание В. Е. Набокова поместила в сборнике: *Набоков В.* Стихи. Ann Arbor, 1979. С. 319—320. В рассказе «Василий Шишков» Набоков, продолжая мистификацию, пишет: «Стихи были очень хороши, — я надеюсь как-нибудь поговорить о них гораздо подробнее. Недавно по моему почину одно из них появилось на свет, и любители поэзии заметили его своеобразность...» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 410). В газете «Последние новости» Адамович регулярно рецензировал произведения Набокова, печатавшиеся в журнале «Современные записки», ему же посвятил отдельный очерк в книге «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955). О творческом антагонизме Адамовича и Набокова см.: *Долинин А.* Три заметки о романе «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 704—717.

[10] Зачеркнуто: несколько женственным.

[11] Об И. И. Фондаминском см. примеч. 15 на с. 100 наст. изд.

[12] Руднев Вадим Викторович (1879, Острогожск Воронежской губ. — 19/XI 1940, По, Франция) — общественно-политический деятель, журналист,

издатель; член ЦК партии эсеров. В 1908 г. арестован в Москве, выслан вместе с женой в Енисейскую губернию, где находился четыре года. Во время Февральской революции находился в Москве на должности земского врача Московской губернии. В начале 1917 г. в результате победы эсеров на выборах в Московскую городскую думу избран городским головой. В апреле 1919 г. через Одессу, Константинополь, Марсель эмигрировал в Париж. Работал секретарем в редакции газеты «Еврейская трибуна» (Париж, издатель — М. М. Винавер). Один из основателей журнала «Современные записки». С 1936 г., по воспоминаниям М. В. Вишняка, фактически единоличный редактор этого журнала.

[13] Последние новости. 1939. 17 августа.

[14] Впервые (под псевдонимом «Василий Шишков»): Современные записки. 1939. № 69. С. 214—215 с заглавием «Обращение».

<VI>

[15] 23 августа 1939 г. в Москве между Германией и СССР был подписан договор о ненападении (Пакт «Молотова—Риббентропа»).

[16] Впервые (под псевдонимом «Василий Шишков»): Современные записки. 1940. № 70. С. 128—129. Автограф стихотворения с подписью «Вас. Шишков» и датой «X.39» (Manuscript division Library of Congress, Washington. Z. Shakhovskaj Papers).

<VII>

[17] Впервые: Новый журнал. 1944. № 70. С. 159—163. Р. Н. Гринберг в письме к Набокову от 22 апреля 1944 г. рассказывает о чтении Ю. Тувимом, бывшим накануне в гостях у Гринберга, «Парижской поэмы» в присутствии Э. Уилсона. (New York Public Library. Berg Collection. Nabokov Papers).

<VIII>

[18] Вариант стихотворения «Целиком в мастерскую высокую...» был опубликован впервые: Новый журнал. 1956. № 46. С. 43.

См. об этом: Глушанок Г. Об одном стихотворении // Набоковский вестник. Вып. 6: В. В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001. С. 213—215.

<IX>

[19]

Покойный мой тезка,
писавший стихи и в полоску
и в клетку, на самом восходе
всесоюзно-мещанского класса,
кабы дожил до полдня,
нынче бы рифмы натягивал
на «монументален»,
на «переперчил» —
и так далее.

(«О правителях»)

Ср.: в рассказе Набокова «Занятой человек» граф Иг, «поставляющий стихи в газету», рифмовал «проталин» и «Сталин» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 3. С. 558).

[20] Впервые: Новый журнал. 1945. № 10. С. 172—173.

<X>

[21] Князь Качурин — лицо вымышленное. Впервые эта фамилия — в романе «Дар»: Федор Константинович Годунов-Чердынцев видит в книжной лавке «несколько эмигрантских новинок: новый, дородный роман генерала Качурина “Красная княжна”» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 347—348). В примечании Набокова к стихотворению, перешедшему из сборника «Poems and problems», князь Качурин наделен и вымышленной биографией: «Качурин Стефан Мстиславович. Мой бедный друг, бывший полковник Белой Армии, умерший несколько лет тому назад в монастыре на Аляске. Только золотым сердцем, ограниченными умственными способностями и старческим оптимизмом можно оправдать то, что он присоветовал описываемое здесь путешествие. Его дочь вышла замуж за композитора Торнитсена» (*Набоков В.* Стихи. С. 320). Но прецеденты подобных путешествий были в реальной жизни. Так, один из соредакторов пражского журнала «Воля России» — В. И. Лебедев (1883—1956) в 1929 г. нелегально посетил СССР с чужим паспортом и, вернувшись, опубликовал в журнале цикл очерков (1929. № 9—12; 1930. № 1—6), который Набоков, конечно же, знал. Также находясь в эмиграции, дважды, в 1924 и 1926 гг., нелегально переходил советскую границу и ездил по стране Павел Дмитриевич Долгоруков (1866—1927), член ЦК партии КД, депутат II Государственной Думы. Во время последней поездки он был арестован и в 1927 г. расстрелян. Мотив возвращения на родину — один из самых устойчивых в творчестве Набокова. В архиве Э. Уилсона (Yale's Beinecke Library) сохранился набоковский автограф: перевод этого стихотворения на английский язык с подстрочными прозаическими комментариями, сделанными специально для Уилсона (см.: «“To prince Kachurin” — for Edmund Wilson» (by G. Barabtarlo) // Nabokovian. 1992. № 29. P. 30—34).

[22] Впервые: Новый журнал. 1947. № 15. С. 81—83.

<XI>

[23] Впервые в: *Арансон Г.* О «внутренней эволюции» СССР // Социалистический вестник. Нью-Йорк. 1944. № 5—6. 17 марта. С. 60.

Автограф стихотворения, написанного 2 апреля 1943 г., хранится в архиве С. Ю. Прегель (Slavic collection University of Illinois, Urbana, USA). Весной 1943 г. на предложение С. Ю. Прегель, издававшей в Нью-Йорке журнал просоветской ориентации «Новоселье», сотрудничать в ее журнале Набоков ответил стихами.

В. Набоков 2-го апреля 1943 г.
8 Креги Серкель
Кембридж, Масс.

Каким бы полотном батальным ни являлась
Советская сусальнейшая Русь,
Какой бы жалостью душа ни наполнялась, —
Не поклонюсь, не примирюсь

Со всею мерзостью, жестокостью и скукой
Немого рабства; нет, о нет,
Еще я духом жив, еще не сыт разлукой, —
Увольте, — я еще поэт.

Посылаю Вам, дорогая София Юльевна, этот экспромт с дружеским приветом.

В. Набоков-Сирин

(Из архива С. Ю. Прегель / Публ. Ю. Гаухман // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1995. Т. 4. С. 281).

Тремя днями позже Набоков отправил «Экспромт» своему американскому другу — писателю Э. Уилсону: «Здесь стихотворение, которое я посылаю редактору "Новоселья" в ответ на оптимистическое требование дать некоторые из моих материалов» (Letter № 54, 5.04.1943 // The Nabokov—Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971 / Ed., An. and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. New York; London, 1980. P. 100—101).

Наверное, Набоков послал стихи еще кому-то из своего окружения, потому что они быстро распространились в частной переписке. Дошли они и до А. Ф. Керенского, который просил их опубликовать редактора «Нового журнала» М. М. Карповича, на что 10 мая 1943 г. Карпович отвечал: «Дорогой Александр Федорович, к сожалению, я набоковского стихотворения не видел, а только слышал восторженные отзывы о нем от Татьяны Николаевны, которая как-то была у Набокова без меня. Из рассказа Т. Н. я понял, что В. В. послал это стихотворение Прегель, в ответ на просьбу прислать что-нибудь для "Новоселья". Как же мы можем напечатать его в "Новом журнале"? Во всяком случае я поговорю об этом с В. В. ...» (BAR. Karpovich Papers. Box 2.). В фонде Карповича сохранилась машинопись стихотворения с небольшими синтаксическими разночтениями, подписью Набокова и его припиской от руки: «апрель или май 1943 г. (в ответ на предложение Софии Прегель написать что-нибудь для "Новоселья")» (BAR. Karpovich Papers. Box 3).

В тот же день, 10 мая 1943 г., Алданов писал Набокову из Абингдонского санатория: «Я же о Вас ничего не знаю, — надеюсь узнать от Фрумкина, когда вернусь в Нью-Йорк. Слышал только о стихах, посвященных "Новоселию"» (BAR. Aldanov Papers. Box 6).

Видимо, Карпович, по просьбе Керенского, спросил Набокова о стихах. В письме к Уилсону месяцем позже Набоков писал: «Говорят, Керенский прослезился, когда ему показали стихи, те, что я послал тебе...» (Letter 56, 11.06.1943 // The Nabokov—Wilson Letters. P. 103).

В конце концов Г. Арансоном, по его собственному признанию (Новое русское слово. 1944. 26 мая), стихи были переданы в «Социалистический вестник», где они и появились без имени автора. Ситуация эта весьма позабавила Набокова, который писал своему корреспонденту Э. Уилсону: «Мое маленькое импровизированное стихотворение "Советская сусальнейшая Русь" секретно циркулирует в копиях и рекопируется среди русских социалистов окружения Керенского, что дает им исключительность ощущения давно утраченного возбуждения, проистекающего от распространения "запрещенных стихов", как они это делали при царе, — вплоть до того, что один из этих социалистов опубликовал их анонимно в "Социалистическом вестнике" (в конце какой-то антисталинской статьи), применяя ритуалистически осторожную манеру ссылок, которая обычно использовалась, когда речь шла о революционных стихах пятидесятилетней давности. Двумя прекрасными моментами здесь являются:

1) такое превосходное гражданское стихотворение становится общей собственностью и 2) имя поэта не разглашается, иначе он был бы президентом Рузвельтом сослан в Сибирь или Лабрадор. Если ты знаком с обычаями, средой, стилем русской публицистики левого крыла 1845—1945, ты оценишь деликатную забавность ситуации» (Letter № 82, 26.03.1944. The Nabokov—Wilson Letters. P. 132).

23. 05. 1965 Набоков, забраковав перевод В. Ф. Маркова, сам перевел это стихотворение на английский язык для антологии, составителем которой был Марков: Modern Russian poetry. London, 1966. P. 478—479. В письме от 23 мая 1965 г. В. Е. Набокова пишет об этом Маркову (Public Library, New York. Berg Collection. Nabokov Papers).

Спустя 28 лет, составляя сборник «Poems and Problems», Набоков ошибочно датировал стихотворение 1944 годом.

<XII>

[24] «Я божком себя вижу, волшебником с птичьей / головой, в изумрудных перчатках, в чулках / из лазурных чешуй. Прохожу. Перечтите / и остановитесь на этих строках...» («Слава»).

[25] «Нет, никто никогда на просторе великом / ни одной не помянет страницы твоей: / ныне дикий пребудет в неведенье диком, / друг степей для тебя не забудет степей» («Слава»).

[26] Впервые: Новый журнал. 1942. № 3. С. 157—161.

<Интервью, данное Андрею Седых>

Сирин приехал в Париж устраивать свой вечер[1]; думаю, к нему пойдет публика не только потому, что любит его как писателя, но из любопытства: как выглядит автор «Защиты Лужина»? Любопытные увидят 33-летнего юношу спортивного типа, очень гибкого, нервного, порывистого. От Петербурга остались учтивые манеры и изысканная, слегка грассирующая речь; Кембридж дал спортивный отпечаток; Берлин — добротность и некоторую мешковатость костюма: в Париже редко кто носит такие макинтоши на пристегивающейся подкладке.

У него — продолговатое, худое лицо, высокий, загорелый лоб, породистые черты лица. Сирин говорит быстро и с увлечением. Но какая-то целомудренность мешает ему рассказывать о самом себе. И потом — это очень трудно. Писателю легче создать вымышленную жизнь, нежели увлекательно рассказать свою собственную... В 33 года укладывается Тенишевское училище, бегство из Крыма, счастливое время Кембриджа, книги и скучная берлинская жизнь, с которой нет сил расстаться только потому, что лень трогаться с места — да и не все ли равно, где жить?

— Если отбросить писательскую работу, очень для меня мучительную и кропотливую, — рассказывает Сирин, дымя папиросой, — останется только зоология, которую я изучал в Кембридже, романские языки, большая любовь к теннису, футболу и боксу. Кажется, я не плохой голкипер...

Он говорит это с гордостью, — на мгновенье спортсмен берет верх над писателем. Но мы быстро находим прерванную нить разговора.

— ...Вас обвиняют в «не-русскости», в сильном иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от «Короля, дамы, валета» до «Камеры обскура».

— Смешно! Да, обвиняли во влиянии немецких писателей, которых я не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорей о влиянии французском:

я люблю Флобера и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательно не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и — ближе к нам — Чехова.

— Ваш Лужин повесился[2]; Мартын Эдельвейс свихнулся и — неизвестно для чего поехал в Россию совершать свой «Подвиг»; Кречмар из «Камеры обскура» увлекался уличной женщиной. Роман целиком еще не напечатан, но конец его предвидеть не трудно. Кречмар, конечно, кончит плохо... Почему у физически и морально здорового, спортивного человека все герои такие свихнувшиеся люди?

— Свихнувшиеся люди?.. Да, может быть. Вы правы. Трудно это объяснить. Кажется, что в страданиях человека есть больше значительного и интересного, чем в спокойной жизни. Человеческая натура раскрывается полней. Я думаю — все в этом. Есть что-то влекущее в страданиях. Сейчас я пишу роман «Отчаяние». Рассказ ведется от первого лица, обрусевшего немца. Это — история одного преступления.

— Какова техника вашей писательской работы?

— В том, что я пишу, главную роль играет настроение, — все, что от чистого разума, отступает на второй план. Замысел моего романа возникает неожиданно, рождается в одну минуту. Это — главное. Остается только проявить зафиксированную где-то в глубине пластинку. Уже все есть, все основные элементы; нужно только написать самый роман, проделать тяжелую, техническую работу. Автор в процессе работы никогда не олицетворяет себя с главным действующим лицом романа, его герой живет самостоятельной, независимой жизнью; в жизни этой все заранее предопределено, и никто уже не в силах изменить ее размеренный ход.

Важен первый толчок. Есть писатели, смотрящие на свой труд как на ремесло: каждый день должно быть написано определенное количество страниц. А я верю в какую-то внутреннюю интуицию, вдохновение писательское; иногда я пишу запоем, по 12 часов подряд — я болен при этом и очень плохо себя чувствую. А иногда приходится бесчисленное количество раз переделывать и переписывать — есть рассказы, над которыми я работал по два месяца. И потом много времени отнимают мелочи, детали обработки: какой-нибудь пейзаж, цвет трамваев в провинциальном городке, куда попал мой герой, всякие технические подробности работы. Иногда приходится переписывать и переделывать каждое слово. Только в этой области я неленив и терпелив. Например, чтобы написать Лужина, пришлось очень много заниматься шахматами. К сло-

ву сказать, Алехин утверждал, что я имел в виду изобразить Тартаковера[3]. Но я его совсем не знаю. Мой Лужин — чистейший плод воображения. Так в алдановском Семене Исидоровиче Кременецком[4] во что бы то ни стало старались найти черты какого-нибудь известного петербургского адвоката, живущего сейчас в эмиграции. И, конечно, находили. Но Алданов слишком осторожный писатель, чтобы списывать свой портрет с живого лица. Его Кременецкий родился и жил в воображении одного только Алданова. Честь и слава писателю, герои которого кажутся людьми, живущими среди нас, нашей повседневной жизнью[5].

Сирин задумался и замолчал. Разговор на литературные темы не возобновился.

КОММЕНТАРИИ

Беседа Набокова с Андреем Седых, явившаяся первым интервью писателя, была опубликована в рижской газете «Сегодня» 4 ноября 1932 года. Печатается по данной публикации. Отрывки интервью приводятся Р. Д. Тименчиком в качестве примечаний к рассказу В. Набокова «Хват» (Даугава. 1987. № 12. С. 78—79), а также Борисом Носиком в его книге «Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография писателя» (М., 1995. С. 297). Также интервью было опубликовано в «Литературном обозрении» (1999. № 2. С. 3—5).

[1] Речь идет о первом литературном вечере Набокова в Париже, организованном И. И. Фондаминским и состоявшемся 15 ноября 1932 года в Musйe Sociale на улице Las-Cases. «Последние новости» констатировали: «...полный зал, общее оживление < ... Русский Париж проявил исключительное внимание к писателю, в короткое время составившему себе крупное имя» (Париж. 1932. 17 ноября. С. 3). После открытия Сирин читал стихи, которые к тому времени уже составляли его постоянный репертуар: «К музе», «Воздушный остров», «Окно», «Будущему читателю», «Первая любовь», «Сам треугольный, двукрылый, безногий», «Вечер на пустыре», и затем — рассказ «Музыка». Во втором отделении прозвучали «две начальные главы “Отчаяния”, тридцать четыре страницы в общей сложности» (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 396). Хроникер «Последних новостей» отметил: «...репутация искусного чтеца, которую имеет Сирин, оказалась оправданной. Если стихи он читает скорее как актер, чем как поэт, то в прозе обнаружил и чувство меры, и умение одной, едва заметной интонацией подчеркнуть нужное слово» (там же).

[2] Эта версия развязки «Защиты Лужина» принадлежит интервьюеру.

[3] Тартаковер Савелий Григорьевич (1887—1954) — известный шахматист, поэт. Намек на «гипермодернистов» или «неоромантиков» — шахматную школу 1910—1920 гг., к которой принадлежал Тартаковер, появляется в «Защите Лужина» с введением в текст стратегии лужин-

ского противника Турати («Этот игрок, представитель новейшего течения в шахматах...»). При этом автор отмечает, что Турати «...по манере игры, по склонности к фантастической дислокации был игрок ему <Лужину родственного склада, но только пошедший дальше (*Набоков В.* Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 54, 78). Подробно об этом: *Johnson . B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 89—90). Тень Тартаковера, возможно, также возникает в романе при появлении Лужина, которое сопровождается бормотанием Турати: «Тар, тар, третар». (Что возводимо и к французскому «tard, tard, trиs tard» — «поздно, поздно, очень поздно», как это делает Вера Полищук. См.: *Полищук В.* Жизнь приема у Набокова // В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 815.) Характерно, что играл с именами и сам Тартаковер, подписав свою, как известно, ставшую объектом набоковской иронии «Антологию лунных поэтов» (1928) «С. Ревократ». Что касается А. А. Алехина, то электрическая тема ключевой партии Лужина вторит картине игры русского шахматиста, воссозданной Е. А. Зноско-Боровским в его книге «Капабланка и Алехин», которую Набоков назвал в рецензии «мастерской». Ср. о Лужине: «...движение фигуры представлялось ему как разряд, как удар, как молния, — и все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал, тут собирая, там освобождая электрическую силу» (Там же. С. 51) и об Алехине: «...все насыщено электричеством, каждая клетка дрожит в нервном напряжении <... Кажется, миллиарды электрических волн излучает из себя всякая фигура, которой касается Алехин, каждая клетка, в которую он метит» (*Зноско-Боровский Е. А.* Капабланка и Алехин. Борьба за мировое первенство в шахматах. Париж, 1927. С. 83). (Ср. версию Норы Букс, согласно которой электрическая тема Лужина восходит к другому возможному прототипу героя — В. Стейницу. Стейницу, страдавшему нервным расстройством, казалось, «что из него выходит электрический ток, который передвигает фигуры на доске». См.: *Букс Н.* Двое игроков за одной доской. Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: pro et contra. С. 531—532.)

[4] Семен Исидорович Кременецкий — герой трилогии М. А. Алданова «Ключ» — «Бегство» — «Пещера». В предисловии к первому книжному изданию «Ключа» автор писал: «Добавлю в качестве курьеза, что мне называли *пять* адвокатов, с которых будто бы писан (и тоже "портретно") Кременецкий. Скажу кратко <... в этих указаниях нет ни одного слова правды» (*Алданов М.* Ключ. Берлин, 1930. С. 6).

[5] Подобно Кременецкому, имя Лужина в 30-е годы становится нарицательным. В кругу шахматистов говорят о необходимости «защиты от Лужина», «защиты против Лужина», то есть об опасности безумия, подстерегающей шахматных гениев. См.: *Зноско-Боровский Е.* Магия и безумие шахмат (Сеанс вслепую А. А. Алехина в Париже) // Руль. Берлин. 1931. 4 июня. С. 4.

Воспоминания о В. В. Набокове

А. АРБАЗИНО

Владимир Набоков*

Автор «Лолиты» — уже не молодой, очень приятный господин, одетый в превосходный серый костюм, хорошо гармонирующий с его сединой. Чем-то он напоминает спокойного, исполненного чувства собственного достоинства Палаццески[1]. Рядом с ним жена, женщина с виду очень деятельная, которая никогда его не оставляет; она прекрасно выглядит: безупречный цвет лица, седые, хорошо уложенные волосы, красивая фигура, красивый жемчуг, красивое черное платье, красивая горжетка из норки. Мы сидим в красивой гостиной одного из номеров гостиницы «Grand Hotel» в Риме.

Они впервые вместе приезжают в Италию, и для обоих это первое настоящее путешествие в эту страну. Да, оба уже приезжали в Милан на несколько дней — но много лет назад, еще детьми; и, естественно, тогда они еще не были знакомы. Впоследствии у них больше не было повода приехать сюда, если не считать его короткой поездки на машине с Лазурного побережья в Вентимилья незадолго до войны.

Они хотят открывать для себя Италию не спеша, чтобы насладиться этим, поэтому собираются пробыть здесь долго. Скоро они уедут из Рима, потому что здесь плохая погода и холодно. Решено уже обосноваться в окрестностях Неаполя и вернуться в Тоскану, когда погода наладится.

«Как я слышал, все вы считаете, что ваша страна становится все более вульгарной, — замечает Набоков. — Но иностранец, приехавший сюда в первый раз, обращает внимание на вещи вечные, самые что ни на есть простые: и именно они убеждают меня в том, что Италия — самая изысканная страна... Идет дождь, стоит плохая погода — неважно. Мы уже очарованы».

---

* Глава из кн.: *Arbasino A.* Vladimir Nabokov // RIGA. Milano, 2000. Vol. 16. Maj. P. 93—96.

Его очень легко вызвать на разговор о книге. Сейчас о ней можно услышать самые невероятные мнения, и во всем мире читатели и критики воспринимают ее совершенно по-разному: то как книгу комическую, вызывающую бурю веселья, то как мрачную, греховную (проклятую Богом), несущую в себе нечто дьявольское. Для одних это великая поэма о самом понятии любви, для других это смутный экскурс в жизнь современной Америки. Это аллегорическое изображение старой Европы, которая развращает молодую Америку, — или метафорический образ молодой Америки, которая толкает старую Европу к гибели. Жуткая порнография, безвкусная пошлость — или исполненная изящества беседа о темах и стилях многочисленных знаменитых авторов от Бальзака до Фрейда, от Аристофана до Пруста, Диккенса, Тургенева...[2]

Не стоит удивляться, что рецензенты первой книги, читая ее без определенных знаний, «слегка» теряли голову, находя в ней абсолютно все: и быстро сменяющие друг друга переживания уже зрелого человека и невинной, но вместе с тем развращенной девочки; и авантюрную поездку с ее необычными, волнующими пейзажами; и использование достаточно сильного гротеска в самых трагических эпизодах; и, самое главное, двух незабываемых персонажей — человека незаурядного ума, одержимого одной-единственной страстью, и полное жизни создание, которое играет в теннис, ест мороженое, скачет по кровати, но никто не может понять, о чем оно думает; и, наконец, изящную игру слов и фраз, тщательно подобранных и немного напыщенных... После выхода романа в Лондоне английские рецензенты также выступают с самыми разнообразными оценками.

Набоков просматривает эти статьи, только что вырезанные из газет. В одной говорится, что «Лолита» — это высокоморальное произведение, в другой — что оно глубоко непристойно. Ее считают то шедевром, написанным удивительно образным языком, то не чем иным, как сатирой, обличающей ужасы современной действительности; нравоучительной проповедью об опасности отношения к живым существам как к вещам, клиническим отчетом либо лирической картиной. Ребекке Уэст[3] книга вовсе не нравится: она находит ее чрезвычайно грустной и угнетающей. Однако она сравнивает ее с неопубликованным отрывком «Бесов» о Ставрогине и девочке... Спросим же у самого автора, что он об этом думает.

«Вам наверняка известно мое мнение, — отвечает он, — для меня истинный смысл книги заключается в том, что речь идет о взаимоотношениях автора и английского языка. Мне важно

было подчинить язык самым невероятным требованиям, достичь, как фокуснику, невероятного эффекта изысканности, несмотря на то, что для меня настоящей трагедией стала необходимость оставить свой родной язык, русский язык, гораздо более богатый, гибкий, волшебный во всех отношениях. Естественно, возможных трактовок "Лолиты" очень много, но я согласен со всеми. По сути, разнообразие откликов — это лучшая похвала для автора. Чем их больше, тем лучше.

Естественно, я встречал и негативное отношение, но мне относительно повезло: обычно оно исходило от писателей, которые меня совсем не интересуют. Так что неуважение взаимно, и все в порядке. Бывали случаи, когда люди, которым не понравилась книга, решительно защищали ее от всех нападок (так поступил, например, самый значительный современный английский писатель Э. М. Форстер[4]). А случается и наоборот: люди, которые, как мне точно известно, восхищались ею, даже слишком, осуждают ее, притворяясь возмущенными, когда говорят или пишут о ней.

Более интересным представляется с определенной точки зрения взглянуть на то, чем становится феномен "лолитизма" в трактовках, предлагаемых массовыми газетами, комиксами, журналами, которые интересуются скандалами из жизни актрис. Всплывают невероятные вещи, не имеющие к книге никакого отношения. Однако самым удивительным мне кажется то, что к ней проявляет интерес так много людей простых, без литературного образования, не привыкших много читать, — они все-таки преодолевают сложность стиля, добираются до сути дела и сразу все понимают...»

«Мы получаем очень много писем от подобного рода читателей, — говорит госпожа Набокова, — и они не перестают удивлять нас. Только подумайте, многие из них начинаются следующим образом: "Я простая домохозяйка, сейчас я дома одна, дочка в школе, так что, пользуясь свободным временем, хочу написать вам и сказать, что ваша книга мне очень понравилась..." Среди них есть такие, которые "болеют" за главного героя, а многие — за девочку. Горничные в нашей гостинице в Париже все прочли нашу книгу и нашли сюжет очень трогательным. Они и мысли не могли допустить, что в нем есть и что-то смешное».

Набоков отпивает глоток виски и добавляет: «Естественно, многие, наиболее искушенные читатели утверждают, что ценность книги не столько в описании переживаний человека, но скорее в том, что она представляет собой немного фантастический репортаж об Америке наших дней, данный глазами

старого европейца, пресыщенного культурой. Однако, по-моему, "Лолита" не должна восприниматься как документальный фильм о Соединенных Штатах. Так же как бессмысленно было бы принимать Гоголя как русского репортера той эпохи, или Данте — как репортера, отображавшего жизнь средневекового общества. Взгляд художника — это явление гораздо более сложное, ему свойственна крайняя субъективность, и, по сути дела, я всегда воспринимал реальность именно таким образом. Кажется, я с детства обладал неплохими творческими способностями и даже начал рисовать. Мой учитель живописи первым делом сказал мне: "А теперь садись и нарисуй мне почтовый ящик". Естественно, я видел почтовые ящики постоянно, ежедневно. Но когда понадобилось нарисовать, изобразить его, я осознал, что не могу: я больше его не видел. Я вышел на улицу, и первый почтовый ящик, который я увидел, показался мне совсем не таким, как я думал. То есть я посмотрел на него другими глазами. И с "Лолитой" происходило то же самое. Ты смотришь на то, что тебя окружает, и это под твоим взором действительность обретает форму.

Например, в Риме первым, что мне бросилось в глаза, были старушки, которые на улицах кормят бездомных кошек. Мои итальянские друзья удивляются, когда я им это говорю: они так привыкли к этому зрелищу, что просто не замечают его. Но некоторые необычные, менее привычные моменты не перестают глубоко поражать меня, это происходит каждый раз; например, я был изумлен, увидев, как священники Ara Coeli выбивают ковры на лестнице, ведущей к церкви, не обращая внимания ни на несущийся мимо поток машин, ни на полицейских, которые следят за порядком. Это смешение истории, мифа и современной действительности, и оно каждый раз меня изумляет. Вероятно, с позиции европейца, я и Америку воспринял так же...»

Мы тут же вновь возвращаемся к разговору о «Лолите». «Я считаю эту книгу скорее трагической, чем комической, — говорит он. — В самом деле, что же это, если не история печальной девочки в очень печальном мире?» «Но если бы эта история была рассказана не героем, а самой Лолитой, — вставляет госпожа Набокова, — была бы она столь же печальной?» Набоков продолжает: «У многих читателей мой герой вызывает сострадание. У меня — ничего. В конце концов, он получил то, что хотел, и теперь за это горько расплачивается. Если рассуждать таким образом, руководствуясь чувством сострадания, происходит так, как с теми глупышками, которые жалеют бедных победителей в американских телевикторинах, где все

заранее решено. Но как можно их жалеть, когда они выиграли кучу денег? Пусть они платят...»

«Приятно ли писать подобную книгу? Не приносит ли это одновременно страдания?» — «Нет, — отвечает он, — страдание? Вовсе нет. Работу — да, и очень много, надо собрать столько материала, столько информации по темам, которые, в конечном счете, мало известны: читать книги по медицине, изучать топографические карты, заключения судов по делам малолетних... Я проделал огромную организационную работу, словно составлял не более и не менее как академический труд (кроме того, моя деятельность всегда носила ученый характер). Эту книгу писать было очень тяжело, хотя и небезынтересно: многие страницы мне пришлось выбросить или переделать. Я особенно хотел, чтобы гнетущая, немного завораживающая сторона книги тесно переплелась бы со стороной комической. Таким образом получаешь удовольствие от игры, но в то же время испытываешь смятение, оказавшись вовлеченным в столь драматическую ситуацию...»

«Вы не опасаетесь того, что теперь все будут бегать за вами, чтобы узнать ваше мнение об итальянских девушках?» — «Что за вульгарные обобщения! — отвечает он, — я сказал бы, что не выношу пустых разговоров: вы ведь понимаете, что я не в первый раз слышу подобные вопросы...» «Да, это так, — подтверждает его жена, — вот уже два года, как нас ни о чем другом не спрашивают. Не правда ли, дорогой?» «Конечно, дорогая, — отвечает он, — а потом, скажи мне, знакома ли ты с какой-нибудь итальянкой?» «Не думаю, — говорит она, — да, в Америке мы знакомились с итальянскими юношами или с детьми итальянцев, но итальянок мы не знаем, возможно, в Америку они не едут...»

«А тех, что вы видите на улицах?» — «Все похожи на Бардо, так же как и повсюду в мире, но эта мода уйдет через три месяца. В мое же время все были похожи на Грету Гарбо (и это до сих пор мой идеал...). Однако должен признаться, — продолжает он, — что итальянские женщины в повседневной жизни мне кажутся гораздо оригинальнее других: они гораздо более независимы от стандартов в поведении... у них очаровательные манеры... это настоящая "художественная" любовь к жизни... даже у горничной, которая приносит салфетки, жесты просто очаровательны...» «Наверняка эта горничная — художник», — парирует госпожа Набокова.

«А что теперь?» — «Я напишу о приключениях романа "Лолита" в разных странах, и у меня есть уже достаточно забавная история для журнала "Нью-Йоркер". К тому же я подумываю о новой книге, которая будет совершенно другой. "Лолита"

пишется всего лишь один раз... Все примутся сравнивать... Ничего, я к этому готов».

«Но, в итоге, что же такое “Лолита” на самом деле?» — «Что за вопросы... Что за бесполезные вопросы... Лучше было бы расслабиться, читая эту книгу, которая есть просто история, и не надо искать в ней “послания”, которого нет... Мораль этой книги — сама книга. Вы хотите понять ее мораль? Так прочтите ее!»

Перевод с итальянского
Чечилии Пило Бойл и Юлии Чубаровой

КОММЕНТАРИИ

[1] Палаццески (1885—1974, наст. фам. Джурлани) — итальянский поэт и прозаик.

[2] Подборку статей о «Лолите» см. в кн.: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 268—335.

[3] Статью Ребекки Уэст «„Лолита”: Трагический роман с ехидной ухмылкой» см.: Там же. С. 301—303.

[4] Э. М. Форстер (1879—1970) — английский писатель, киносценарист, критик.

Б. АХМАДУЛИНА

Из эссе «Робкий путь к Набокову»*

<...> И вот,осмысленным приступом одной целой ночи, я, без черновика и второго экземпляра, написала письмо Набокову и поздним утром опустила его в почтовый ящик[1], дивясь простоте этого жеста. Теперь оно незначительно принадлежит архивам Набокова и, вскоре продиктованное по памяти, — коллекции Ренэ Герра.

Нынешней глубокой ночью, двадцать лет спустя, я могу лишь приблизительно точно восстановить отправленный из Парижа текст, точнее, конспект его, но смысл послания жив и свеж во мне, усиленный и удостоверенный истекшим временем. Эта ночь оказалась много трудней и короче той.

Дневная репродукция вкратце такова. Я писала Набокову, что несмелая весть затеяна вдалеке и давно, но всегда действовала в содержании моей жизни. Что меня не страшила, а искушала возможность перлюстрации: де, пусть некто знает, что все подлежит их рассмотрению, но не все — усмотрению, но в этом случае письмо разминулось бы с получателем или поставило бы его в затруднительное положение иносказательного ответа или не-ответа. Что я прихожусь ему таким читателем, как описано в «Других берегах» кружение лепестка, черешни, точно-впопад съединяющегося с отражением лепестка в темной воде канала, настигающего свою двуединую цельность. И совсем не одна я не слабоумно живу в России, которую ему не удалось покинуть: почитателей у него больше, чем лепестков у черешни, воды у канала, но все же он величественно вернется на родину не вымышленным Никербокером, а Набоковым во всей красе. (Мне доводилось в воду смотреть:

---

* Фрагмент эссе, вошедшего в книгу Б. Ахмадулиной «Миг бытия» (М., 1997).

когда-то давно я ответила директору издательства на упреки в моем пристрастии к Бродскому, мешающем, вместе с другими ошибками, изданию моей книги: «О чем вы хлопочете? Бродский получит Нобелевскую премию[2], этого мне достанет для успеха».) Я подробно описывала, как я, Борис Мессерер и его кузен Азарик Плисецкий[3] пришли в дом Набоковых на Большой Морской в Петербурге, тогда — на улице Герцена в Ленинграде. Злобная бабка — таких сподручно брать в понятые — преградила нам путь. Я не обратила на нее внимания. За препятствием бабки, внизу, некогда жил припеваючи швейцар Устин — но и меха[7] подаваючи, и двери открываючи, что было скушнее господских благодеяний. Это он услужливо преподнес восторжествовавшим грабителям открыто потаенную шкатулку, чьим волшебно переливчатым содержимым тешила молодая мать Набокова хворобы маленького сына. В новой, посмертной для Устина, но не иссякающей жизни, повышенный в звании, он вполне может служить синекуре посольской охраны. Сейчас внизу несло сильным запахом плохой еды. Витраж, судя по надписи в углу, собранный рижским мастером, кротко мерцал, как и в былые дни, но причинял печаль. Я говорила, что вон там стояла мраморная безрукая Венера, а под ней — малахитовая ваза для визитных карточек. Бабка, всполошившись, побежала за начальником ничтожного учреждения. Вышел от всего уставший начальник. За эти слова, в немыслимом, невозможном будущем, похвалит меня Набоков. Потом я узна[7]ю, что сестра его Елена Владимировна прежде нас посетила этот дом, но бабка ее не пустила: «Куда идете, нельзя!» — «Я жила в этом доме...» — «В какой комнате?» — «Во всех...» — «Идите-ка отсюда, не морочьте голову!» Уставший от всего начальник устало оглядел нас: «Чего вы хотите?» — «Позвольте оглядеть дом. Мы — безвредные люди». И он позволил. Дом был изувечен, измучен, нарушен, но не убит, и, казалось, тоже узнал нас и осенил признательной взаимностью. К тому времени сохранились столовая, отделанная дубом, где и обитал уставший начальник, имевший столовую в бывшем Устиновом жилище, на втором этаже — комната с эркером, где родился Набоков.

Письмо вспоминается ощупи более объемистым, чем уму, думаю, в нем содержались и другие доказательства того, что лепесток настиг свое отражение и с ним неразлучен.

Разговаривая с Машей[4] по телефону о возможной поездке в Швейцарию, я не думала о Монтрё: Набоков был повсеместен, моя подпись под письмом это заверяла, мне полегчало.

<...> В Женеву отправилась с нами и Наталия Ивановна[5]. На перроне нас встречала Маша с друзьями. Завидев их, Наталия

Ивановна встрепенулась: «Это не опасно для вас? Вы хорошо знаете этих людей?» Я радостно утвердила: «О да!» Устроились в гостинице, заказали ужин. Вдруг Борис спросил Машу: «Монтрё — далеко отсюда?» Маша ответила: «Это близко. Но еще есть и телефон». Я испугалась до бледности, но Маша, поощряемая Борисом, сразу позвонила Елене Владимировне Набоковой (в замужестве Сикорской). Та откликнулась близким обнимающим голосом: «Брат получил Ваше письмо и ответил Вам. Он будет рад Вас видеть. Сейчас я съединю Вас с ним». Мы не знали, что в наше отсутствие консьержка Маринининого дома[6] взяла из рук почтальона автограф Набокова, хранимый нами. Бывало, прятали его от каких-нибудь устинов, но они, открытым способом, не пожаловали. Телефон сработал мгновенно и невероятно, но я успела расплакаться, как плакса. Я не посягала видеть Набокова. Трижды терпела я бедствие обожания: при встрече с Пастернаком, с Ахматовой, и вот теперь, с небывалой силой. ГОЛОС — вступил в слух, заполнил соседние с ним области, не оставив им ничего лишнего другого: «Вам будет ли удобно и угодно посетить нас завтра в четыре часа пополудни?» Замаранная слезами, я бесслезно ответила: «Да, благодарю Вас. Мы всенепременно будем». <...

...Без пяти минут четыре мы с Машей, запыхавшись, присоединились к спутникам при входе в отель. Услужающий почтительно предупредил, что нас ожидают наверху, в «Зеленом холле». Поднялись Маша, Борис и я.

«Зеленый холл» был зелен. Перед тем как, с боязливым затруднением, вернувшись в него сейчас, ноябрьской московской ночью, я, на пред-предыдущей странице, прилежно зачеркнула пустозначные эпитеты, отнесенные к Голосу, услышанному в телефоне, и не нашла других. Этот Голос пригласил Машу остаться: «Вы не хотите побыть вместе с нами? Я не смогу долго беседовать: неловко признаваться, но я все хворал и теперь не совсем здоров». Благородная Маша отказалась, ничего не взяв себе из целиком оставленного нам события. Был почат март 1977 года. Правдивая оговорка имела, наверное, и другой, робко защитительный, смысл: званые пришельцы, хоть и умеющие писать складно-бессвязные письма, все же явились из новородной, терзающей, неведомой стороны. Пожалуй, наши вид и повадка опровергали ее предполагаемые новые правила, могли разочаровывать или обнадеживать. Сначала я различала только сплошную зелень, оцепенев на ее дне подводным тритоном.

Прелестная, хрупкая, исполненная остро грациозной и ревнивой женственности, Вера Евсеевна[7] распорядилась приютить цветы и опустить прозрачные зеленые шторы. Стало еще зеленее.

Голос осведомился: «Что вы желаете выпить?» Подали джинтоник, и спасибо ему.

Меня поразило лицо Набокова, столь не похожее на все знаменитые фотографии и описания. В продолжение беседы, далеко вышедшей за пределы обещанного срока, Лицо нисколько не имело оборонительной надменности, запрета вольничать, видя, что такой угрозы никак не может быть.

Я выговорила: «Владимир Владимирович, поверьте, я не хотела видеть Вас». Он мягко и ласково усмехнулся — ведь и он не искал этой встречи, это моя судьба сильно играла мной на шахматной доске Лужина. Осмелев, я искренне и печально призналась: «Вдобавок ко всему, Вы ненаглядно хороши собой». Опять милостиво, смущенно улыбнувшись, он ответил: «Вот если бы лет двадцать назад, или даже десять...» Я сказала: «Когда я писала Вам, я не имела самолюбивых художественных намерений, просто я хотела оповестить Вас о том, что Вы влиятельно обитаете в России, то ли еще будет — вопреки всему». Набоков возразил: «Вам не удалось отсутствие художественных намерений. Особенно: этот, от всего уставший начальник». Я бы не удивилась, если бы впоследствии Набоков или Вера Евсеевна мельком вернулись к этой встрече, исправив щедрую ошибку великодушной поблажки, отступление от устоев отдельности, недоступности, но было — так, как говорю, непоправимым грехом сочла бы я малое прегрешение перед Набоковым. Он доверчиво спросил: «А в библиутеке — можно взять мои книги?» Горек и безвыходен был наш ответ. Вера Евсеевна застенчиво продолжила: «Американцы говорили, что забрасывали Володины книги на родину — через Аляску». Набоков снова улыбнулся: «Вот и читают их там белые медведи». Он спросил: «Вы вправду находите мой русский язык хорошим?» Я: «Лучше не бывает». Он: «А я думал, что это замороженная земляника». Вера Евсеевна иронически вмешалась: «Сейчас она заплачет». Я твердо супротивно отозвалась: «Я не заплбчу».

Набоков много и вопросительно говорил о русской эмигрантской литературе, очень хвалил Сашу Соколова. Его отзыв был уже известен мне по обложке «Школы для дураков», я снова с ним восторженно согласилась. Когда недавно Саша Соколов получал в Москве Пушкинскую премию Германии[8], я возрадовалась, подтвердив слова Набокова, которые я не только читала, но и слышала от него самого. Он задумчиво остановился на фразе из романа Владимира Максимова[9], одобрив ее музыкальность: «Еще не вечер», что она означает? Потом, в Москве, всезнающий Семен Израилевич Липкин[10] удивился: неужели Набоков мог быть озадачен библейской фразой? В Тенишевском училище ненавязчиво

преподавали Закон Божий, но, вероятно, имелись в виду слова не из Священного Писания, а из романа. Перед прощанием я объяснила, что они не сознательно грубо бытуют в просторечии, например: я вижу, что гостеприимный хозяин утомлен еще не прошедшим недугом, но не захочу уходить, как недуг, и кощунственно промолвлю эти слова, что, разумеется, невозможно.

Я пристально любовалась лицом Набокова, и впрямь, ненаглядно красивым, несдержанно и открыто добрым, очевидно посвященным месту земли, из которого мы небывало свалились. Но и он пристально смотрел на нас: неужто вживе есть Россия, где он влиятельно обитает, и кто-то явно уцелел в ней для исполнения этого влияния?

Незадолго до ухода я спросила: «Владимир Владимирович, Вы не охладели к Америке, не разлюбили ее?» Он горячо уверил нас: «О нет, нимало, напротив. Просто здесь — спокойнее, уединенней. Почему вы спросили?» — «У нас есть тщательно оформленное приглашение Калифорнийского университета UCLA (Ю СИ ЭЛ ЭЙ), но нет и, наверное, не будет советского разрешения». С неимоверной живостью современной отечественной интонации он испуганно осведомился: «Что они вам за это сделают?» — «Да навряд ли что-нибудь слишком новое и ужасное». Набоков внимательно, даже торжественно, произнес: «Благословляю вас лететь в Америку». Мы, склонив головы, крепко усвоили это благословение.

Вот что еще говорит память утренней ночи. Набоков сожалел, что его английские сочинения закрыты для нас, полагался на будущие переводы. Да, его самородный, невиданный-неслыханный язык не по уму и всеведущим словарям, но впору влюбленному проницательному предчувствию. Он сказал также, что в жару болезни сочинил роман по-английски: «Осталось положить его на бумагу». Откровенно печалился, что его не посетил очень ожидаемый Солженицын: «Наверное, я кажусь ему слишком словесным, беспечно аполитичным?» — мы утешительно искали другую причину. Вера Евсеевна с грустью призналась, что ее муж болезненно ощущает не изъявленную впрямую неприязнь Надежды Яковлевны Мандельштам. Я опровергала это с пылким преувеличением, соразмерно которому, в дальнейшем, Н. Я. круто переменила свои чувства — конечно, по собственному усмотрению, но мы потакали. (Надежда Яковлевна зорко прислушивалась к Борису, со мной любила смеяться, шаля острояэычием: я внимала и подыгрывала, но без вялости.)

Еще вспомнилось: Владимир Владимирович, как бы извиняясь перед нами, обмолвился, что никогда не бывал в Москве, — но имя и образ его волновали. Меня задело и растрогало,

что ему, по его словам, мечталось побывать в Грузии (Борису кажется: вообще на Кавказе): там, по его подсчетам, должна водиться Бабочка, которую он нигде ни разу не встречал. (Встречала ли я? Водится ли теперь?)

Внезапно — для обомлевших нас, выдыхом пожизненной тайны легких, Набоков беззащитно, почти искательно (или мы так услышали) проговорил: «Может быть... мне не следовало уезжать из России? Или — следовало вернуться?» Я ужаснулась: «Что Вы говорите?! Никто никогда бы не прочитал Ваших книг, потому что — Вы бы их не написали».

Мы простились — словно вплавь выбираясь из обволакивающей и разъединяющей путаницы туманно-зеленых колеблющихся струений.

После непредвиденно долгого ожидания наши сподвижники встретили нас внизу с молчаливым уважительным состраданием. <...>

В Женеве мы еще раз увидели Елену Владимировну. Она радостно сообщила, что говорила с братом по телефону и услышала удовлетворительный отзыв о нашем визите <...>.

В конце прошлого года Борис и я оказались в Женеве — участниками равну глубокомысленного и бессмысленного конгресса. Азарик Плисецкий, с которым навещали мы дом Набокова, работает в Швейцарии у Мориса Бежара[11]. Мы увидели замечательную, тревожащую балетную постановку «Короля Лира»[12]. Пугающе одинокий, поверженный, безутешный старый Король и был сам Бежар. (То-то бы осерчал Толстой[13].)

Вместе с Азариком, в его машине, медленно пронеслись мы мимо Лозанны, мимо Веве, <...>.

Поднялись на кладбище Монтрё и долго недвижно стояли возле мраморных могильных плит Владимира Владимировича и Веры Евсеевны Набоковых.

Внизу, ярко, по-зимнему серьезно, мерцало Женевское озеро, цветные автомобили мчались во Францию, в Италию, в Германию — кто куда хочет. Справа, в невидимой прибрежной глубине, помещался замок «Шильонского узника». Пространная лучезарная округа, ограниченная уже заснеженными горами, отрицала свою тайную связь с Петербургом, станцией «Сиверская», с Вырой, Рождественом, солнце уходило в обратную им сторону.

Наверное, нет лучшего места для упокоения, чем это утешное, торжественное, неоспоримое кладбище. Но нам, остро сведенным тесным сиротским братством, невольно и несправедливо подумалось: «Почему? За что?»

На обратном пути мы помедлили возле отеля «Монтрё-Палас». Праздничная чуждая сутолока не иссякала: швейцары и грумы распахивали дверцы лимузинов, отводили их на место, уносили багаж, на мгновение открывали зонты над нарядными посетителями, дамы, ступая на ковер, придерживали шляпы и шлейфы. Нам отель показался необитаемо пустынным, громоздко ненужным.

Тогда, в 1977 году, наше путешествие вызвало нескончаемые расспросы, толки и пересуды. Все наши впечатления превысила и на долгое время остановила весть о смерти Владимира Владимировича Набокова, настигшая и постигшая нас вскоре после возвращения. Пределы этой разрушительной вести и сейчас трудно преступить.

Дом на Большой Морской давно опекаем, жива спасенная Выра, книги Набокова можно взять на прилавке и в библиотеке, но, напоследок согбенно склоняясь над многодневными и многонощными страницами, я помышляю о чем-то большем и высшем, имеющем быть и длиться. Так или иначе, все это соотнесено с названием вольного изложения значительной части моей жизни.

1996

КОММЕНТАРИИ

[1] Точная дата отправления письма не указана. С декабря 1976 г. по март 1977 г. Б. Ахмадулина жила в Париже; в марте 1977 г. по ответному (телефонному) приглашению В. В. Набокова посетила его в Монтрё.

[2] И. А. Бродский (1936—1996) получил Нобелевскую премию в 1987 г.

[3] Б. А. Мессерер (р. 1933) — живописец, график, художник-сценограф; муж Б. Ахмадулиной. А. М. Плисецкий (р. 1937) — артист балета, балетмейстер, педагог, брат М. М. Плисецкой.

[4] Маша — швейцарская знакомая Б. Ахмадулиной.

[5] Н. И. Столярова (1915—1984) — литератор.

[6] Б. Ахмадулина и Б. Мессерер жили в Париже по приглашению Марины Влади (актерский псевдоним М. В. Поляковой-Байдаровой), тогда — жены В. С. Высоцкого.

[7] В. Е. Набокова (1902—1991) — жена В. В. Набокова.

[8] Саша Соколов — литературный псевдоним Александра Всеволодовича Соколова (р. 1943). Его роман «Школа для дураков» был впервые издан в Америке в 1976 г., Пушкинскую премию он получил в 1996 г.

[9] Владимир Емельянович Максимов (1932—1995) — писатель.

[10] С. И. Липкин (р. 1911) — прозаик, поэт, переводчик.

[11] Морис Бежар (наст. фамилия — Берже; р. 1927) — французский артист балета, балетмейстер, педагог.

[12] Европейская премьера «Короля Лира» состоялась летом 1994 г. на балетном фестивале в Монпелье.

[13] Известна крайняя неприязнь Л. Толстого к Шекспиру (в частности, к образу короля Лира), к театру как таковому и, в особенности, — к искусству балета.

Статьи и материалы

А. СОЛЖЕНИЦЫН

Шведской Королевской Академии*

12 апреля 1972 г.

Многоуважаемые господа!

Я осмеливаюсь писать это письмо лишь потому, что, по моим сведениям, бывшие нобелевские лауреаты имеют право выдвижения кандидатов на текущий год и выдвижение начинается с февраля. Если я такого права не имею, прошу простить меня и считать мое письмо недействительным.

Как сказал г-н К. Р. Гиров в речи при несостоявшемся вручении мне нобелевских знаков, Нобелевская премия не есть акт вежливости по отношению к какой-либо стране. Беру на себя смелость более широко понять и истолковать так: не есть акт вежливости или очередности по отношению к национальным литературам или к художественным или идеологическим направлениям. Поэтому я не поддамся национальному эгоизму и не буду аргументировать тем, что русская литература представлена в нобелевских лауреатах непропорционально мало своему истинному мировому весу.

Но, именно основываясь на правильной и широкой точке зрения г-на Гирова, а вероятно, и других членов Академии, я обращаюсь к вам с просьбой не поддаться рутине «очередности» ни в национальном отношении, ни в лично-биографическом, ни в каком-либо ином. Именно эти соображения могли бы помешать вам в 1972 году объективно рассмотреть кандидатуру *Владимира Владимировича Набокова* — из-за того, что лишь два года назад вашей премии удостоен русский и лишь три года назад — писатель сходной двуязыковой судьбы, прославившийся даже главным образом не в своей родной литературе.

---

* Печатается по «Новой газете» (1998. № 1 (473). 12—18 января. С. 8).

Я не буду пространно аргументировать и выскажу о В. Набокове только свое личное мнение. Это писатель ослепительного литературного дарования, именно такого, которое мы зовем гениальностью. Он достиг вершин в тончайших психологических наблюдениях, в изощренной игре языка (*двух* выдающихся языков мира!), в блистательной композиции. Он совершенно своеобразен, узнается с одного абзаца — признак истинной яркости, неповторимости таланта. В развитой литературе XX века он занимает особое, высокое и несравнимое положение.

Всего этого, мне кажется, с избытком достаточно, чтобы присудить В. В. Набокову Нобелевскую премию по литературе и поспешить с этим актом в 1972 году, так как автору столько же лет, сколько и нашему веку. Обиднее всего бывает осознать с опозданием непоправимость ошибки.

Присуждение премии Набокову, по моему уверенному убеждению, укрепит и возвысит сам институт Нобелевских премий.

С самым глубоким уважением
к вашему литературному суду
ваш *А. Солженицын*

А. АРЬЕВ

Вести из вечности

(О СМЫСЛЕ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ В. В. НАБОКОВА)*

Во всяком случае, говоря о Набокове можно утверждать: культура берет начало в культуре сна. Гармония улавливается, «не разжимая росистых и блаженных век»[1]. Не радужный сон, а проницающая его жизнь тупа, следует чуждому природе творческого сознания параграфу причинно-следственного расписания.

Сколько ни радуйся освещенному пути и дальним огням семафоров, вспышка неведомой жизни проскальзывает на шелковистую изнанку наших век много раньше того, как мы открываем глаза. В упоении светом рискуешь перестать видеть невидимое. Художественный мир Набокова погружен в область «прозрачной тени», «transperent shadow», а его персонажи обручены с «теневыми спутниками», «umbral companions»[2]. Или сами мыслят себя тенями: «Я тень, я свиристель, убитый

---

* Переработанный вариант доклада, прочитанного 28 ноября 1996 г. в Сорбонне (Париж) на конференции «Владимир Набоков-Сирин: европейские годы». (Vladimir Nabokov-Sirine: les anne˙s europe˙nnes. Publie˙ sous la direction de Nora Buhks // Cahiers de l'ймigration russe, 5. Paris, 1999). В сокращенном виде опубликован в журнале «Звезда» (1999, № 4) под названием «И сны, и явь».

[1] Из стихотворения Набокова «Глаза прикрою — и мгновенно...» (1923).

[2] Выражения из романа «Transperent Things» (1972). Существующие русские переводы названия — «Просвечивающие предметы», «Прозрачные вещи» — не охватывают всего его смысла. По свидетельству Г. А. Барабтарло, вдова Набокова вместо попытки буквального перевода предлагала использовать образ из набоковского стихотворения «Неродившемуся читателю» (1930): «Сквозняк из прошлого». Что, по крайней мере, эффектнее звучит и смыслу романа не противоречит.

влет...»[3]. Всякое письмо о жизни проступает с оборотной стороны листа знаками смерти. Чем ярче узор земного бытия, тем эти знаки отчетливей. Метафизика искусства есть метафизика двоемирия — это основная антиномия набоковского творчества. Из чего следует, что Набоков родился и остался человеком «серебряного века».

Конечно, тут необходимо уточнение: видеть «творческие сны» на языке русских модернистов начала века имело смысл только на перегоне «a realibus ad realiora» — «от реального к реальнейшему» — по выражению Вячеслава Иванова. Набоков на столбовой дороге нового искусства ориентировался не хуже прочих, но не полюбил саму «маршрутную мысль». Оставив каузальные фишки бытия в небрежении, все свое внимание он уделил зыбкой промежуточной инстанции, предлогу «ad». Задачей его искусства стало превратить этот «ад» бессодержательности в «рай», в паузу эволюции, место благоденствия разума: «Старые книги ошибаются. Мир был создан в день отдыха» («Другие берега»[4]).

Разум Набокова открыт прежде всего вымыслу, сюжетно структурированному по законам сновидения. Сон есть искомая пауза жизни, а пауза жизни суть поэзия, по одну сторону от которой грубость «реального», по другую — бесплотность «реальнейшего».

«Настоящий человек», по Набокову, это всегда и только поэт, волонтер свободной зоны. Если мы не воспринимаем подобной надменной точки зрения в качестве возможной, то автора «Дара» лучше всего из головы выкинуть.

Оригинальность позиции Набокова среди художников, воспринявших токи русского «серебряного века», в том и состоит, что для него равно вторичны и превозносимое символистами «реальнейшее», и милое сердцу акмеистов «реальное».

«Двойное бытие» художников «серебряного века» диктовало им и еще одну особенность их мировосприятия. Если существует двоемирие (у Набокова, можно сказать, «троемирие»), то один из двух миров оказывается неподлинным, карикатурным, пародийным. Что вызывает у художника скорее тревогу, даже ужас, чем тягу изобличать мнимости, выставлять их в смешном свете. Подменный мир — как раз тот, в котором пребывает

---

[3] «I was the shadow of the waxwing slain...» — Первая строчка из поэмы Джона Шейда в романе «Бледное пламя» («Pale Fire», 1962). Пер. А. Глебовской и С. Ильина.

[4] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 295. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

художник. В большей степени, чем низким литературным жанром, пародия становится неотъемлемым элементом этой культуры — и в отношении искусства, и, что не менее существенно, в отношении жизни:

«Зачем вы пришли? — спросил Цинциннат, шагая по камере. — Ни вам этого не нужно, ни мне. Зачем? Ведь это дурно и неинтересно. Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все. И если меня угощают такой ловкой пародией на мать... Но представьте себе, например, что я возложил надежду на какой-нибудь далекий звук, как же мне верить в него, если даже вы обман» (IV, 75).

Окружающий мир в «Приглашении на казнь» просвечивает, обмирает, потому что является пародией на реальность поэтическую. Приближаясь к выражению неких идеальных сущностей, сон в нем осязаемее камней крепости. Сон — не подверженная распаду метафора, догадка о существовании пространства между действительностью и запредельностью, а во временном плане — догадка о паузе между бытием и небытием. Озеро жизни обрамлено в творениях Набокова береговой каемкой сна, каемкой потусторонности.

Эту идею соблазнительно выдать за набоковскую «маршрутную мысль»: ненавидя чужие маршруты, свои он ценил высоко. На эту тему, тему просвечиваемости того, что мы полагаем реальным, предметным миром, написан его поздний английский роман «Transperent Things». Сравнив в нем сон с анаграммой яви, Набоков дал ключ к тайне своего художественного метода: писатель берет на себя роль небесного шифровальщика. Любой его сюжет есть запечатление элегантно переставленной комбинации знаков судьбы. Эти знаки «потусторонни» по отношению к земному ходу событий, каждый эпизод набоковской прозы завершается посрамлением веры в здравый смысл, демонстрацией чьих-нибудь обманутых надежд. Набоковский жанр — это «повесть о несбывшихся ожиданиях».

Никому из его персонажей не дано постичь, что творится с карточной колодой судьбы, тасуемой без их ведома. Подобно манекенам в витрине, они не знают языка прилаженных к ним бирок (уподобление не уничижительное, взятое из набоковских автоописаний). Не подозревают, что «Король, дама, валет», в глазах автора, может статься, всего лишь аббревиатура паутины европейских универмагов KDW, полных вещей, странным образом не взлюбивших посетителей и с грубой откровенностью распоряжающихся их судьбой — подобно золотому портсигару в последней главе поименованного романа. Власть вещей в нем не менее явная тема, чем хитросплетения любовных интриг

и карточных подтекстов, «треугольников» и «трельяжей». Весь этот роман можно назвать «Сном о вещах» — с автомобилем «Икар», возвышающим и убивающим персонажей, в главной роли, роли хлебнувшего крови призрака. Не сводится ли его фабула к тому, что «Дэнди», магазин, в котором служит незадачливый любовник Дамы, оказывается наглядной инкарнацией ее образа? Что «Дэнди» и Дама — она же Мартовская Кошка — разнополые близнецы из смежных слоев сна Франца, этой расслабленной марионетки в вертлявых руках судьбы?

Совершенно прямо рассматриваемая коллизия предложена на обозрение в рассказе «Пильграм». Содержанием жизни его героя являются «необыкновенные сны», гений этого человека проскальзывает только в них. Для всех сторонних наблюдателей он никто, обрюзгший немецкий лавочник.

И уже в ранней «Венецианке» Набоков думает о «лучезарном» преодолении «мирового однообразия».

Превращенное в игру отвращение к «реальному» составляет нерв набоковского критического метода. Роль «теории отражения» в его эстетике должна бы быть отведена синонимичной ей «теории пародии».

«...Пародия всегда сопутствует истинной поэзии» — утверждается в самом начале «Дара» (III, 13). Суждение, высшим примером поясненное в конце (жизни): пародиен пушкинский «Памятник», поскольку несет в себе «отражение» «Памятника» державинского. Культурной простоте и задушевности переживаний «лирического героя» Набоков предпочитает лукавый взгляд знающего себе цену остроглазого «вожатого» из «Капитанской дочки». Начиная с избранного автором псевдонима Сирин и кончая стилизованным характером трактуемых тем (христианства, например), принцип пародийности утвердился в набоковском искусстве вполне отчетливо. Что же касается пародийного рефрена набоковской прозы, то о нем можно говорить применительно к каждому беллетристическому тексту писателя. Утверждение Годунова-Чердынцева — «я хочу все это держать как бы на самом краю пародии» (III, 180) — это несомненно авторское утверждение.

Иное название все того же явления — известная философская тема писателя, тема мимикрии. Но тут Набоков хочет, чтобы его отпечатки казались достовернее следов, оставленных как посторонними, так и потусторонними чудовищами. В «Истинной жизни Себастьяна Найта» он написал о художнике как «мимикрирующем ангеле», «an angel mimicking». Что, конечно, является пародией на «реальнейшее».

Все сотворенное — пародийно, ибо вторично. То есть ущербно по отношению к творцу. О том же Себастьяне Найте повество-

ватель говорит: «Он использовал пародию как своего рода трамплин для прыжка в высшие сферы истинного чувства»[5]. Художник «серебряного века» занят не «смыслом жизни», а «смыслом творчества». Творчество у него объемлет жизнь, вбирая в себя равно «бывшее» и «небывшее».

О пародийности набоковского типа культуры отчетливо можно судить по ее реминисцентной отзывчивости, по ее скрытой и скрытной цитатности. Пародия в данной ситуации — это и есть сакрализованная цитата, помещенная в развоплощающий ее контекст. Она не обязательно смешна, она может отозваться драмой. «...Вы иногда доводите пародию до такой натуральности, что она, в сущности, становится настоящей серьезной мыслью» (III, 305), — с тенью упрека констатирует положение вещей в эстетике Годунова-Чердынцева воображаемый Кончеев (то есть так, устами собеседника, думает сам герой). Наблюдение обоюдоострое и тоже пародийное! Потому что в равной мере относится и к набоковскому искусству, и к искусству поглядывающего из-за спины Кончеева Владислава Ходасевича[6].

Без дальнейших уточнений заметим: и вся культура «серебряного века» пародийна, ибо вся — цитатна. Гротескные образы для нее сплошь и рядом реальнее живых людей. Самые изощренные философы полагают тут Смердякова или Передонова инакомыслящими ораторами. И никто не усомнится искать протагонистов среди персонажей вроде Козьмы Пруткова или капитана Лебядкина. Во всяком случае по отношению к подобным героям модернизм неустанно играет на повышение.

Когда б не сны.

В случае Набокова, в его художественной системе сон есть преодоление цитаты, способ уничтожения подобий, выход к

---

[5] «...He used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion» (*Nabokov V.* Novels and Memoirs 1941—1951. New York, 1996. P. 70).

[6] Имеется в виду не столько даже знаменитый ходасевичевский пастиш (пассеистская форма пародии) «Жизнь Василия Травникова», сколько сердцевина его лирики, такие, например, стихи, как «Перешагни, перескочи...», «Берлинское», да и «Европейская ночь» в целом, в которую последнее стихотворение входит. В противоположном ходасевичевско-набоковскому стане ощущение нового искусства как пародийного выражалось столь же отчетливо. «...Я эту поэму-брошюру, — пишет Роман Якобсон об „Игре в аду" Крученых и Хлебникова, — раздобыл и вчитался. Она меня поразила — поразила тем, что я себе тогда совершенно не так представлял новаторский стих — это было в значительной степени почти что пародийной версификацией, пародией на пушкинский стих. Меня это тут же захватило». (*Янгфельдт Б.* Якобсон — будетлянин. Stockholm, 1992. С. 14).

собственному нетиражированному бытию, обретение «я». Того самого, что обладает памятью, превосходящей словарный и образный запас языка, на котором это «я» себя выражает. Выражение — продукт невыраженного, таящегося в сне, того, что «пригрезилось».

Если искусство что-либо и тиражирует, то как раз дубляжу неподвластное: паузу, зазор между бывшим и небывшим. Иначе говоря, искусство в чистом виде есть выражение вневременной длительности, верифицированный сон. О чем и пишутся лучшие стихи:

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.[7]

Россия, рвы и овраги которой завалены трупами, — обычная картина времен гражданской войны, тысячу раз изображенная художниками, и ни красные, ни белые, ни модернисты, ни традиционалисты ничего поэтического в ней справедливо не находили.

Не то у Набокова:

Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.

Никакой человек, никакой Набоков ради этой роскоши на расстрел не отправится. Да речь здесь, вопреки фабуле, ни о каком расстреле и не идет. В этих строчках раскрывается доминирующий художественный принцип Набокова. Его, можно сказать, идеал: сделать осязаемой мысль, локализованную в вымысле, а не в житейской логике. Прошлое для него ценно лишь в той степени, в какой оно содержит вневременное настоящее. Волшебство искусства, по его собственным словам, — «другое, другое, другое»[8].

Боже упаси подумать, что Набоков воссоздает в написанном собственные сновидения, поставляя материал для психоанали-

---

[7] Стихотворение «Расстрел» (1927).

[8] Из стихотворения «Слава» (1942). Вдова Набокова в предисловии к его сборнику «Стихи» (1979) отозвалась о «главной теме» поэта как о теме «потусторонности», сославшись и на стихотворение «Слава». В нем, по мнению Веры Набоковой, автор подошел к своей «главной теме» «ближе всего», «определил ее совершенно откровенно как тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не

тиков. Нет. Но при помощи «другого» куется мощное оружие для исполнения долга художника: иметь власть делать бывшее небывшим, устранять смерть, воскрешать мертвых. Как это и описывается в стихотворении «Сновидение» (1927):

Как благодарен силам неземным,
что могут мертвые нам сниться!
Как этим сном, событием ночным,
душа смятенная гордится.

Сон у Набокова — это художественный способ прорыва к «другому», попытка это «другое» обозначить, вызванная в том числе и личным многоуровневым типом восприимчивости. В «Других берегах» она названа «просачиванием и смешением

может» (цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 348). Наша исследовательская задача как раз и состоит в том, чтобы к набоковской тайне по возможности приблизиться. «Потусторонность» и «сон» в нашей работе трактуются в духе слитной шекспировской метафоры из «Бури» (акт 4, сцена 1):

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь.
(*Пер. М. Донского*)

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

Метафизический аспект темы «потусторонность» подробнее других исследовал В. Е. Александров в книге «Набоков и потусторонность (СПб., 1999); англ. издание: *Alexandrov V.* Nabokov's therword. Princeton, 1991. В работе Александрова приблизительно то же самое, что у нас трактуется как «сон», называется «космической синхронизацией» («cosmic synchronization»). Автор полагает, что к сновидению как таковому Набоков относится скорее с раздражением, чем с доверием. Это так. Сон может трактоваться и как пародия на жизнь, а не только как зашифрованное выражение ее смысла. Но как раз из-за наглядной амбивалентности понятия «сон», его прямой связи с чепухово легкомысленным сновидением, мы и выбрали эту метафору для выражения сущностной категории набоковской эстетики. В сне есть то самое одновременно и унижающее и возвышающее содержание, что, по Набокову, таится и в парной «сну» категории «пародия». Термин «космическая синхронизация», хотя и восходит к самому Набокову (рассказ «Первое стихотворение», «First Poem», включенный в английские версии его мемуаров), чуть более пышен, торжествен, чем того требует набоковская поэтика. И сам Набоков употребляет его с иронической отстраненностью, вкладывая в уста своего философического двойника Вивиан Дамор-Блок.

чувств». Для того чтобы их органично структурировать, нужна система выражения, подобная сну. Лишь из него можно извлечь «стройную действительность прошедшей и предстоящей яви», как говорится в тех же «Других берегах» о людях, «дневное мышление которых особенно неуимчиво» (IV, 150). Например, в стихотворении Набокова «Мать» (о нем — дальше) апостол «сквозь сон» осязает «прошедшую и предстоящую явь»: «стенанья и сомненья» Марии, ставшие откровением — с точки зрения поэта — по отношению ко всему христианскому миропониманию, к его этике в целом.

Итак — «другое». Но не «другие». На «других» Набоков пишет пародии. Они неотличимы от драмы, когда «другими» оказываются «близкие», из родственного или дружеского окружения героя. По праву родства это окружение захватывает человека в свой водоворот — как бедного Лужина, доигравшегося со своими конфидентами и оппонентами до того, что высшую приятность от шахматного творчества ощущал под конец от одной игры вслепую, то есть от сна наяву.

Всякое подобие, сходство Набоковым отвергается априори или пародируется. В «двойничестве» истинное черпается из разности, а не из сходства.

«Художник видит именно разницу, — говорится в «Отчаянии». — Сходство видит профан» (III, 357).

Значимость этого высказывания ослепительна: в нем и философский (в паскалевском духе[9]) мотив, и эстетическое кредо, и ключевая фраза ко всему роману, ключ к его сюжету. Герой «Отчаяния», большевизанствующий эмигрантский делец, случайно встречает некоего бродягу, похожего на него «как две капли крови», пользуясь издевательским выражением героя. У него созревает план — и он его технически виртуозно выполняет — превратить бродягу в полное свое подобие и, убив, выдать его тело за свое. После чего начать «новую жизнь» с преданной ему женой, которая получит за его застрахованную оболочку круглую сумму. Он выполняет задуманное, осуществив операцию даже с некоторым художественным шиком (достаточно вспомнить, например, как от стрижет бродяге перед убийством ногти, чтобы и в этой мельчайшей детали не

[9] «Чем умнее человек, тем больше своеобычности видит он в каждом, с кем сообщается. Для человека заурядного все люди на одно лицо» (*Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1995. С. 10. Пер. Э. Линецкой). Подобная философия в «серебряном веке» стала эстетикой: художественное сознание ищет различие, а не сходство. Набокову выпала честь выразить это положение с аксиоматической четкостью.

разрушилось правдоподобие). И все же его план проваливается. Как думает сам герой — из-за грубой промашки: он оставил на месте преступления палку бродяги с выжженным на ней именем. Но он так до конца и не понял самого главного: в своем двойнике он искал и находил только сходство. И не видел различий. Никто из его близких, опознавших труп, ни на мгновение не усомнился: перед ним человек совершенно не знакомый. Лицедей, поставивший на сходство, оказался профаном. Сходство, повторим, всегда пародийно.

Все набоковские монстры, все его убийцы собираются на этом полюсе профанности. Завершается внушительная галерея подобных типов образом убийцы Градуса в «Бледном пламени». Этот воплощенный Набоковым антинабоков убежден в одном: общие места угодны Богу («the generality was godly»). Сообщенное «между прочим» — это самое кощунственное из всех философских убеждений набоковских персонажей. Ибо устами негодяя прямо выражает центральное положение авторитетнейшей европейской духовной традиции — философии Платона и христианского реализма. Заявление, подчеркнутое и усугубленное тем, что все особенное, частное для Градуса — от лукавого («the specific <was> diabolical»). У автора «Бледного пламени» все обстоит как раз противоположным образом. «Говоря „человек", я имею в виду только себя самого», — отчеканил он тридцатью годами раньше (доклад «Человек и вещи»)[10]. Поэтому, устанавливая бесчисленные параллели между текстами Набокова и текстами других писателей, вместо сходства мы чаще всего находим преображающий сходство в несходство мотив. Чем больше в набоковской прозе обнаруживается сюжетов, восходящих к тому же Платону, тем вернее проступает их антиплатоновский замысел[11]. Чем чаще в его стихах появляются персонажи Священного Писания, тем понятнее становится отделенность от них поэта. Ничто доминирующее в человеческой истории не истинно, подразумевает Набоков.

Набоковский художник живет в наипрофаннейшем из миров — этим обусловлена драматическая коллизия творчества писателя в целом. Окружающая реальность есть лишь пища для неутоляемой хищной наблюдательности творца. Этот

---

[10] Звезда. 1999. № 4. С. 19.

[11] Так, даже тотальная эксплуатация дискурса платоновского «Тимея» в «Приглашении на казнь» (как это превосходно показано в статье С. М. Козловой в настоящем издании) не делает автора романа платоником: то, что в «Тимее», по современным понятиям, «утопия», у Сирина — «антиутопия».

творец — многоочитый Аргус, не сходящий с ума лишь потому, что половина его глаз постоянно обращена в себя. В «Даре» есть великолепное признание на этот счет: «Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» (III, 7).

Чем больше творец «добирает натурой», чем больше он наблюдает, тем сильнее зависит от предмета наблюдения, от «натуры». А зависимость порождает мстительные чувства, влечет к карикатуре, к пародии. Освобождение ради «другого, другого, другого» становится возможным лишь в воображении, в вымысле, в сне.

Таким образом, «другое» для Набокова — это вектор художественной мысли, «другие» же — знак зависимости от заведенного порядка человеческого бытия, преграда, зеркало, неотвязно показывающее художнику его бренную оболочку.

Но может ли такой писатель, как Набоков, с его принципом неумолимой наблюдательности не видеть своих скорбных отражений, не видеть установленной самой природой системы зеркальности, может ли он преодолеть ее ради «другого»? Да, может. И только в одном состоянии, состоянии сна. Ибо решающей особенностью сновидений как раз и является это их свойство — *человек никогда не видит в снах своего лица*. Из этой правды и исходит откровение цитированной строфы:

Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.

Героя здесь нет, но он при самом себе присутствует. Ибо духовные силуэты героев Набокова не совпадают с их физическими контурами. Его сны — это бытие в чистом виде, бытие, освобождающее от личины, от материализованной субъектности. Остается чистая субъективность, «сладкий ужас солипсизма», как провозглашается в «Ultima Thule», нигде и никем не повторяемая индивидуальность, которая может проскочить, оставить за собой смерть, заглянуть за край бытия — неостывающее желание Набокова. Во сне можно выжить даже после расстрела, постичь «странность жизни, странность ее волшебства, — как пишет Набоков в «Даре» — как будто на миг она завернулась и он увидел ее необыкновенную подкладку», увидел «все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи...» (III, 164, 26).

Разумеется, сновидческая тема разрабатывалась в европейской литературе и до Набокова. Помимо «вещих» снов, сновпредупреждений о трагической судьбе героя, в литературе

немецкого романтизма, у Жерара де Нерваля и некоторых других авторов существовала и сходная с набоковской метафизическая трактовка сна как прорыва к более глубокой, чем предлежащая жизнь, реальности. Ведь если реальное само по себе смешивается во сне с ирреальным и не отличается от него, то это и есть свидетельство о возможности иного качества бытия, о чем-то «другом» (не вдаваясь в анализ обширной темы отношений писателя с «венской делегацией» — о чем есть соответствующая литература, — заметим только, что Набокова явно не устраивает в психоанализе его редукционный характер, его игра на понижение по отношению к правде сновидений, игра, сводящаяся прежде всего к «излечению» от детства, состояния, по Набокову, идеального. Он прокручивает свои сны не о прошлом, а о будущем. Художественный вымысел для него — это будущее, отраженное в сегодняшнем дне).

Набокову «другое» подает о себе весть то сонным, чудным «звездным гулом», то «раковинным гулом вечного небытия»[12]. При всей минорности последнего образа он все же не говорит о чистом ничто. Подобно Тютчеву, Набоков ощущает наполненность небытия[13].

Стоит выделить у Набокова и истинно тютчевскую оппозицию «сон—хаос», интерпретируя в этом пункте его мироощущение точно таким же образом, как это делает по отношению к Тютчеву Ю. М. Лотман: «...в мире сна подчеркнута именно конструктивность. Не случайно здесь на равных основаниях выступают создания человеческого гения: “сады-лавиринфы, чертоги, столпы” и создания творческой силы природы (“зрел тварей волшебных, таинственных птиц”). Сон соединяет “разумный гений человека” с “творящей силой естества”»[14].

Основные сюжетные коллизии Набокова этим обстоятельством и обусловлены: *его персонажи живут совсем не в такой реальности, какой они ее себе представляют*. То, что им кажется сквозняком из форточки, оказывается сквозняком из вечности, скажем мы, развивая метафору самого писателя.

Знаменитые сцены иллюзорных бесед Годунова-Чердынцева с Кончеевым тому ясное подтверждение. Но еще чаще Набоков,

---

[12] Образ, дважды повторенный в «Отчаянии». О сугубо философских аспектах этого романа см. статью: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173—186.

[13] По замечанию Ю. М. Лотмана, у Тютчева «небытию соответствует не тишина, а именно гул». *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 154.

[14] Там же. С. 156—157.

вместо того чтобы при помощи сна наяву лирически интимизировать содержание, использует этот дымчатый дискурс воображения для гротеска или пародии, как, например, в «Соглядатае». У Набокова, как ни у какого другого художника, пародии бывают страшны.

Достаточно вспомнить «Защиту Лужина», самый, по общему мнению, лукаво поддержанному автором, «теплый», «человечный» его роман. Не буду перечислять лежащие на поверхности черты сходства между героем и автором — от оредежских прогулок и платиновой проволочки, выравнивающей детские зубы, до эмигрантских маршрутов и пристрастия к шахматным задачам. Мы знаем, какие обманные выводы можно сделать на основании бросающихся в глаза сближений. Обращу внимание лишь на один организующий сюжетную коллизию прием: первая строчка романа сообщает об утрате героем собственного имени («Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» — II, 5), последняя — о его обретении («Александр Иванович! Александр Иванович!» — заревело несколько голосов. — Но никакого Александра Ивановича не было» — II, 150).

Через ночное морозное окно, словно вернувшись на чердак с оконцем из первой сцены романа, герой проваливается в мир универсального единичного измерения, в сон детства, в сферу первичных и тем самым неповторимых, нетиражированных ощущений, в рай, где нет обуславливающего нашу жизнь прошлого, где каждый день все «другое, другое, другое».

Грубая существенность фабулы (пусть труп Лужина и не выставлен в финале, никаких оснований отрицать факт его самоубийства у нас не имеется) преодолевается у Набокова чудесной метафизической проекцией самого сюжета. Воображение у него торжествует над реальностью.

В чудный мир «другого» проваливаются в финале и герои двух самых крупных русских романов Набокова — Цинциннат Ц. и Федор Годунов-Чердынцев. Один погибает, другой обретает дар, но метафизически их судьбы идентичны. То же самое можно сказать и об исчезновении Мартына в «Подвиге».

Это вообще тема набоковской прозы — прокладывание каждый раз заново причудливых тропинок в страну снов, за пределы так называемой реальности. Его герои не умирают, но замирают на небесах, «где сходят с ума земные линии»[15].

---

[15] Фраза из «Защиты Лужина» (II, 18). Но еще задолго до этого романа, можно сказать прямо в детской, Набокову открылась прелесть алогичных решений по книгам Льюиса Кэрролла об Алисе. «Детскость», «потусторонность», «пародийность» — эти кэрролловские мотивы вплетены во все книги Набокова.

По прихотливому маршруту набоковской музы — через заводь детства — они переходят в иное измерение — сна.

Ибо только сон интимен, все остальное в мире — публично.

Детское сокровенное «наименование вещей» — это и есть радостная цель искусства. Смерть автора будет поименована последней: ее единственную не изобразишь «до бессмертности ясно». Сон, сфера воображаемого служат Набокову средством для создания иных мотивировок и связей, чем те, которых придерживаются другие люди, люди пораженные тотальным недугом веры в «здравый смысл».

По мнению Арнольда Хаузера, сон в модернистском искусстве XX века стал едва ли не единственной панацеей от бед разобщенности и отчуждения. В «Социальной истории искусства» он утверждает, что в модернистской эстетике «сон становится парадигмой целостной картины мира» и что ее «неразложимое и необъяснимое единство» как раз и осуществимо благодаря разнородности компонентов — «реального и ирреального, логического и фантастического, банального и возвышенного»[16].

Применительно к первому роману Набокова Нора Букс пишет об этом так: «Ганин — персонаж настоящего, Машенька — прошлого. Соединение героев возможно в пространстве, лишенном временны[?]х измерений, каким является сон, мечта, воспоминание, медитация...»[17]

Несколько формализовав эти общие соображения скажем: сон — это уничтожение причинно-следственных связей, опутавших «серийные» земные души, сон — это отрицание детерминистских принципов понимания происходящего, погружение в чистую изобразительность лишенного темпорального ига детского рая. Являясь лишь фрагментом нашего существования, сон объемлет его целиком. Точно так же часть (детство) для Набокова заведомо больше целого (жизни). Подвиг Набокова — в побеге из реальности, а не в борьбе с ней. «...Удаляясь в свои путешествия, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то...» (III, 104). Притворяясь слепком с неведомого ей самой оригинала, реальность ничем иным, кроме как пародией на этот самый неведомый оригинал, быть не может. Над людской судьбой простерта ложнокарающая длань рока,

---

[16] *Hauser A.* The Social History of Art. New York, 1985. Vol. 4. P. 236. Применительно к русскому модернизму отметим мнение Александра Блока о совмещении «рационального» и «иррационального» в восхищавшей Набокова поэзии Осипа Мандельштама: «Его стихи возникают из снов...» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 371).

[17] *Букс Н.* Звуки и запахи: О романе Вл. Набокова «Машенька»// Новое литературное обозрение. М., 1996. № 17. С. 296.

чей философский синоним «детерминизм». Это магистральный сюжет Набокова в его изображении жизни.

Конечно, вопрос о том, куда ведет побег из реальности — в смерть или во что-то «другое», скажем, в творчество, — однозначно решить в пользу «другого» было бы помпезной пошлостью. Полвека Набоков возил с собой, не публикуя, самую масштабную свою вещь в стихах — «Трагедию господина Морна». В ней ответ недвусмыслен — в смерть.

И все же в художественном мире Набокова самый впечатляющий из силлогизмов здравого смысла — «все люди смертны, я — человек, следовательно, я смертен» — этот силлогизм преобразован в совершенно иную логическую фигуру: «все люди — другие, я — человек, следовательно, достоин иной участи». «Я смертен иначе, чем вы», — говорится в «Ultima Thule». И тут же утверждается: «...выбранный человек <... перестает быть *всяким*» (IV, 458).

Эту выношенную между прозаических строк мысль Набоков в конце концов кладет на рифмы и вдобавок оснащает курсивом — в «Бледном пламени»:

> Вот силлогизм: *другие смертны, да,*
> *Я — не «другой»: я буду жить всегда*[18].

В статье о поэзии Набокова Всеволод Сечкарев утверждает совершенно прямо: «Набоков несомненно верил в ряд инкарнаций»[19]. Не думаю, чтобы это утверждение было вполне корректным. Хотя бы потому, что отсылает к слишком уж массовому для Набокова восточному опыту. Но мельком — и, следовательно, самым адекватным для этого писателя образом брошенные в «Ultima Thule» слова о вере в «неизвестную еще энергию» говорят о религиозной интуиции Набокова достаточно определенно.

Как и другие русские писатели «серебряного века», Набоков руководствовался романтическим принципом внеконфессиональных поисков высшего смысла, поиском Бога вне соборных стен. И остался верен этому принципу, кажется, до конца (в отличие от многих других художников, смиренно вернувшихся

---

[18] A sillogism: *other men die; but I*
Am not another: therefore I'll not die.
(«Pale Fire», стихи 213—214 в поэме Джона Шейда. Пер. А. Глебовской и С. Ильина (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 317).

[19] *Сечкарев В.* К тематике поэзии Владимира Набокова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1996. Кн. 197. С. 47.

в лоно православия). Во всяком случае, русский период его творчества закончился словами:

> ...остаюсь я безбожником с вольной душой
> в этом мире, кишащем богами[20].

Вершиной многочисленных стихотворных стилизаций в христианском роде, относящихся к двадцатым годам, оказалось — для меня несомненно — его стихотворение 1925 года «Мать». В нем — «на чужом поле» — положительные принципы его религиозно-философской интуиции прояснены самым определенным и ярким образом. Вопрос о Богоматери ставится в стихотворении так:

> ...Что, если этих слез
> не стоит наше искупленье?

Вот в этот момент Набоков — с иванкарамазовской почтительностью и окончательной, я думаю, твердостью — Богу «билет возвращает».

Единственным объединяющим людей состоянием, объединяющим их нелживо, единственным их достоянием Набоков видит состояние горя (об этом он несколько раз обмолвился и в более поздних вещах). У каждого оно, понятно, свое. И за горе никакого воздаяния ни на земле, ни на небесах не существует. Грехи человеческие и не искупаются, и не наказуются. Человеку не воздается ни по его молитвам, ни по его грехам. Эта тема становится не только подспудной, но и явной в романах «Камера обскура», «Приглашение на казнь».

Надеяться на причинно-следственную связь в вопросах, объясняющих смысл человеческого существования, — самый коварный из соблазнов. А между тем на этой неотвратимой каузальности все христианство — по Набокову — и стоит. Тем более ею жива церковь.

Даже если Христос — живой Бог, мы не имеем оснований спасаться за Его счет. Неблагородно пользоваться чужим страданием для собственного блаженства, пусть даже вечного. Если Богоматерь страдала за Богочеловека, то не должно быть следствием этого грандиозного горя мелкое наше благоденствие. Поэтому сама идея искупительной жертвы сомнительна. Что и декларируется Набоковым в самой, быть может, выразительной из его поэтических строф:

---

[20] Из стихотворения «Слава».

Мария, что тебе до бреда рыбарей!
Неосязаемо над горестью твоей
дни проплывают, и ни в третий,
ни в сотый, никогда не вспрянет он на зов,
твой смуглый первенец, лепивший воробьев
на солнцепеке, в Назарете.

Так же, как знание Платона, знание Набоковым апокрифических Евангелий, по одному из которых Христос младенцем оживлял вылепленных Им из глины птиц, говорит об эрудиции и пристальном внимании Набокова к избранной теме, а не о его вере. Но тема невозможности, недостойности нашего спасения «в условном плане земного быта»[21] — вот эта тема впечатляет по-настоящему:

Что, если у нее остался бы Христос
и плотничал и пел? Что, если этих слез
не стоит наше искупленье?

Здесь я хочу перейти к эпизодам необъяснимой без высказанных предварительных соображений, тайной и чрезвычайно жесткой полемики Набокова с одним из великих русских поэтов XX века, о лирике которого, во всяком случае о всем направлении этой лирики, было сказано пренебрежительнейшим образом: «душеспасительные стишки», «лечебная лирика». Я имею в виду поэта, самым каноническим для христианина образом — через грех и страдание — впитавшего в себя православие, поэта по психологической живости и точности художественного рисунка Набокову внятного и, тем не менее, как раз по причине этой внятности, резко отвергнутого — сначала на личностном уровне (в «Волшебнике»), а затем и на литературном (в «Пнине»).

В маленькой повести «Волшебник» есть одно обстоятельство и одна фраза, до сих пор не истолкованные и не отмеченные набоковедами, в том числе Геннадием Барабтарло, наиболее точно исследовавшим это произведение, его фольклорные мотивы[22]. Барабтарло даже и строчку, интересующую меня в данную минуту, процитировал, но не заподозрил в ней относящегося к литературной полемике смысла.

В этой повести мать девочки, за которой охотится ювелирных дел мастер, признается этому одинокому волку: «Я дурная мать». Повесть, как доказал Барабтарло, имеет разветвленную систему фольклорных мотивов, но как раз упомянутая фраза

---

[21] Часть фразы из рассказа «Лик» (IV, 366).

[22] *Барабтарло Г.* Бирюк в чепце // Звезда. 1996. № 11. С. 192—207.

воспроизводит не собственно фольклорную, но стилизованную под фольклор необычайно популярную «Колыбельную» Анны Ахматовой 1915 года, которую Набоков не мог не знать:

Спи, мой тихий, спи, мой мальчик,
Я дурная мать.

О том, что у Набокова имеет место случайное совпадение слов, нельзя говорить по следующим соображениям. Во-первых, героиня «Волшебника» с ее хроническими внутренними недугами (о недомоганиях Ахматовой, о ее туберкулезе было известно достаточно широко) «лет семь» была замужем и овдовела (приблизительно столько же Ахматова жила с Гумилевым). Во-вторых, индифферентное отношение вдовы к ребенку, отсылаемому к каким-то полуродственникам-полузнакомым, подчеркнутое в повести, увы, ассоциируется с судьбой Льва Гумилева, ахматовского сына, постоянно пребывавшего в детские годы вне ахматовского дома. Набокову, полагавшему счастливое детство необходимым и достаточным залогом воспитания, подобное отношение к ребенку не могло не казаться чудовищным, тем более к ребенку горячо любимого им поэта-героя Николая Гумилева. И вот это отношение Ахматовой, к тому же декларируемое в стихотворении, предназначенном по жанру для детских ушей, не могло не вызвать у него шока. Шока, усугубленного тем, что в стихах Ахматовой ужасное признание тут же оборачивается покаянием в духе канонической православной религиозности. Детское горе в «Колыбельной» вводится в порядок христианских вещей, что для Набокова со всей очевидностью неприемлемо.

После замаскированного в «Волшебнике» выпада совершенно ясной и внутренне мотивированной оказывается набоковская решительная, лишь кое-как, ради приличия, закамуфлированная атака на саму поэзию Ахматовой в «Пнине». Лизе Боголеповой, сбежавшей жене Пнина, «дурной матери», бросившей сына, поэтессе из круга Жоржика Уранского (читай — Георгия Адамовича с Георгием Ивановым), автор вкладывает в уста воспроизведенные в английском тексте по-русски стихи:

Я надела темное платье,
И монашенки я скромней.
Из слоновой кости распятье
Над холодной постелью моей.

Но огни небывалых оргий
Прожигают мое забытье.

И шепчу я имя Георгий —
Золотое имя твое[23].

Забавно, что эти стихи Боголепова (фамилия, конечно, значащая)[24] читает лежа — характерная поза Анны Андреевны. Не забавно, что они попадают в самое больное место Ахматовой, являются едва ли не иллюстрацией к уже существовавшему в момент написания «Пнина» докладу А. А. Жданова 1946 года с прозвучавшей на весь мир аттестацией: «не то монахиня, не то блудница».

По свидетельству Лидии Чуковской, «Пнин» был «гневной темой» одного вечера, проведенного ею у Ахматовой. «Книга ей вообще не понравилась, а по отношению к себе она нашла ее пасквилянтской», — пишет Чуковская. Сама Лидия Корнеевна от окончательного суждения о прототипе воздержалась, предоставив это сделать читателям[25]. Что и необходимо выполнить. Потому что хамский пассаж кремлевского докладчика имеет, помимо прямого карательного назначения, весьма четкую литературную подоплеку. Без сомнения, брань подсказали Жданову какие-то референты, ознакомившись с книгой об Ахматовой одного из лучших русских литературоведов Бориса Эйхенбаума, книгой 1923 года. Ее Ахматова переживала — по свидетельству Н. Н. Пунина — тяжелее и болезненнее всего о ней написанного.

Процитировав строфу из «Четок»:

---

[23] В английском издании русские стихи записаны латиницей.

[24] В истории каштановокудрой Лизы Боголеповой можно различить черты и знаки судьбы Ирины Одоевцевой, жены Георгия Иванова (пышная фамилия, богемная парижская жизнь, лицемерно похвальные отзывы о ее стихах Жоржа Уранского-Адамовича, «золотое имя» Георгий — все это лукаво наводит на сомнительный след). На роман Одоевцевой «Изольда» (героиню, кстати, зовут Лизой) Набоков написал в берлинском «Руле» (30 октября 1929 г.) едкую рецензию. В ответ Георгий Иванов в парижских «Числах» (1930, № 1) осуществил самую грубую из всех атак, предпринятых литературной эмиграцией против Набокова. Возможно, через четверть века Набоков решил задеть Одоевцеву еще раз. Но главное направление его удара было иным: самые тяжкие, с точки зрения автора «Пнина», недостатки героини — «дурная мать» и дурная, в ахматовском роде, поэтесса — никакого отношения к Одоевцевой не имеют.

[25] *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 2 т. СПб.; Харьков, 1996. Т. 2. С. 347. В записи от 4 февраля 1961 г. Чуковская отмечает реакцию Ахматовой на приведенные стихи: «Анна Андреевна усматривает безусловный пасквиль».

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути? —

Эйхенбаум пишет: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то "блудницы" с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощение[26].

Стихи Лизы Боголеповой в «Пнине» написаны человеком, прочитавшим это резюме. Лишь из корректности Набоков говорит о своей героине как поэтессе из круга многочисленных подражательниц Ахматовой. На подражателей пародий не пишут, тем более авторы масштаба Набокова. То есть невозможно спародировать копию, не пародируя оригинал.

Набоков выделяет искусство в особую, завершающую реальность суверенную область. Он категорически против «лечебной лирики», как он выразился в некрологе Ходасевичу, против ее пребывания в «густо населенной области душевных излияний»[27]. Когда Набоков хочет изобразить олицетворенную бездарность, он приписывает ей такой строй мыслей: «Писатель должен быть с душой, — твердил Илья Борисович» (IV, 430). Он решительно не согласен с тем, чтобы при помощи искусства подогревали атмосферу духовной и религиозной жизни человека. Искусство само — запредельно.

Отсутствие «душевности» и самой «души» — основной упрек Набокову-писателю и со стороны массы сердобольных читателей, и со стороны многих собратьев по профессии. «Сирина, лично, никак не принимаю, — он без "души", у него нет заветного, он совсем, конечно, ненационален, никакой, а просто... Очень манерно выписывает, чтобы "оглушить"», — размышляет такой почтенный автор, как И. С. Шмелев[28].

Между тем «заветного» и «национального» у Набокова в свое время было как раз с избытком — почти вся его стиховая продукция начала 1920-х годов. Чуть ли не каждую неделю он писал стихи о России, о Родине. Его ранние эмигрантские медитации больше всего походили как раз на образцы «лечебной лирики»: «...Да будут злобные пустынные сердца / моими песнями лучистыми согреты...» Такую роль он отводил «поэту»

---

[26] *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 136.

[27] *Набоков В.* О Ходасевиче // *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 224.

[28] Благодарю Г. Б. Глушанок за предоставление неопубликованного отрывка из письма И. С. Шмелева от 20 июня 1946 г.

в одноименном стихотворении 1921 (приблизительно) года. Так что «душевность» он изживал, заботясь о своей же душе художника. «Ахматову» преодолевал в самом себе, почувствовав, что и сам обретается в «густонаселенной области душевных излияний». Поэзия, однако, довлеет себе. Стихотворение, которое Набоков считал своим лучшим — «Ласточка» («Однажды мы под вечер оба...»), — в высшей степени душевно и задушевно. Но в том-то и дело: какие бы стихи ему ни удавалось написать, он не поэт, а прозаик. Он защищает свое, прозаическое, слово. Поэтому и говорит, что ни «подкупающая искренность», ни «личное отчаяние» к поэзии отношения не имеют. Имеет отношение иное — их преодоление словом. Над гробом исключительно ценимого Ходасевича Набоков подтверждает свою верность заветам Гумилева, сделанным автором «Моих читателей» после окончательного разрыва с Ахматовой:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой...

Кредо отчетливо антиахматовское, усиленное конкретным биографическим мотивом дальнейших строк:

И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», —
Я учу их, как улыбнуться
И уйти, и не возвращаться больше.

Набоков этой улыбке научился. Когда хотел, он был читателем благодарным.

И хотя литературная отзывчивость влекла его к пародии, она часто находится у него на грани с тем, что со времен Гюго и Бодлера называют в искусстве «новым трепетом», «frisson nouveau». Его смысл — в отвоевывании для стихов непоэтических областей действительности и пренебрежении областями завоеванными. Именно поэтому особенно ценимые в современном Набокову поэтическом обиходе (в частности, поэтами «парижской ноты») «искренность» и «простота» выводятся им из круга эстетических категорий. В литературе «теплому свету человечности» он противопоставляет «чистейший и самый основной акт человеческого сознания» — «распутывание загадки», загадки судьбы творца[29].

---

[29] Фрагменты из стилизованной под чужую рецензию заключительной главы автобиографии Набокова «Убедительные доказательства»

Так называемая «связь с жизнью» в книгах Набокова, разумеется, наличествует, есть в них и причинно-следственные связи. Больше того: все построения Набокова хрустально логичны. Никто из его героев не своевольничает, никому из них автор не подчиняется ни в малейшей степени. Искусство — «другое», не жизнь. Не герои, а автор в ответе за связь его искусства с данным миропорядком. Этим Набоков тоже резко отличен от современных ему художников, склонных к браваде: дескать, персонажи (или даже целые поэмы, как у Ахматовой, но не как у Гумилева) «повели себя» удивительным, самим творцам неведомым образом. Набоков же подчеркивает: он знает и прошлое и будущее своих персонажей «в каждой детали», «in every detail», как говорится в «Transperent Things». Набоковская логика подчинена правилам воображенной, вышедшей за пределы реальности игры. Цель искусства «лежит напротив его источника»[30]. Оставаясь верным вымыслу, Набоков сам является постановщиком своих снов. Бог Набокова-художника — его конкурент, а не его Владыка.

Не может не возникнуть вопрос о случайности, — альтернативе детерминированности. Набоков исследует «этиологические тайны случайных происшествий», как он пишет об одном симпатичном ему персонаже, тоже писателе[31].

«...Вопрос *везения*, лотерейного счастья, — того самого билета, без которого, может быть, не дается благополучия в вечности», как сказано в рассказе «Ultima Thule» (IV, 441), для Набокова принципиален.

Попытаемся вытянуть этот билет со счастливой формулой набоковского волшебства, взглянув, вместо лицевой стороны, на его «необыкновенную подкладку».

Догадаться, где он припрятан, легче, чем до него дотянуться: он провалился в щель между «пародией» и «поэзией», «другими» и «другим», «реальным» и «реальнейшим».

Из «Крайней Фулы» от существа вполне потустороннего ищущим его следов на земле долетает весть о вере «в поэзию

(«Conclusive Evidence»). Цит. по пер. М. Маликовой и Д. Трезьяк в их работе «Сквозняк из прошлого» (Звезда. 1999. № 4. С. 83—84). В оригинале: «...the deep humen glow...» и «the unravelling of a riddle is the purest and most basic act of the human mind» (The New Yorker. ec. 28. 1998 — Jan 4. 1999. P. 124, 126).

[30] *Набоков В.* О Ходасевиче. С. 224.

[31] О Себастьяне Найте в романе «The Real Life of Sebastian Knight». См.: *Nabokov V.* Novels and Memoirs 1941—1951. P. 74. «The probing of the aetiological of aleatory occurrences» входило в задачу его повествования.

полевого цветка или в силу денег» (IV, 455). Так ее интерпретирует медиум Фальтер, то ли чародей, то ли шарлатан, которому якобы открылась «истина» (слово, призванное при помощи магии устранять неразрешимые противоречия). Подкладка этого странного вероисповедания мелькнула, как это обычно случается у Набокова, задолго до демонстрации ее оболочки. В последней европейской публикации писателя, начале романа «Solux Rex», поведано о короле, процарствовавшем сказочные «тридцать с лишним лет <...> одинаково веря в силу добра и силу денег»[32]. Эти исходные секрет и мера доступных современным людям идей обыгрываются в напечатанном вслед, уже в Америке, рассказе «Ultima Thule», — вероятно фрагменте того же романа. Его призрачная героиня при помощи цветных мелков на грифельной дощечке фантазирует о различных «смешных вещах». Главная из них та, что больше всего в жизни она любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» (IV, 449).

Фокус в том, что первый же абзац «Solux Rex» содержит упоминание «грифельной дощечки с паролем»[33]. Королевский код передан через нее. Следом оглашен и пароль — в «Ultima Thule». Чем, кстати, подтверждается принадлежность обоих текстов единому замыслу. А также его вписанность в общую систему русской культуры — на грифельной дощечке о тленности и звуках лиры писал предсмертные стихи Державин:

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы[34].

«Последнее» у Державина, у Набокова стало «первым». Слово «судьба» — главное, ключевое слово набоковской художественной философии, ее «пароль». Умение различать знаки судьбы доминирует в его художественном методе. Ответ на ее вызов у Набокова один, но кардинальный: нет общей судьбы, есть только судьба частная — со стихами, полевыми цветами и... иностранными деньгами. Разрыв между миром априорных, изначальных идей и сплетением единичных сущностей —

---

[32] *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. С. 162.

[33] Там же. С. 158.

[34] Из стихотворения «Река времен в своем стремленьи...» (1816). Подробно о взаимопроникающей тайне сюжетов «Solux Rex» и «Ultima Thule» рассказано в моей работе «Отражение в аспидной доске» (печатается).

основная антиномия рассказа «Ultima Thule», если не набоковской прозы в целом.

Так пародия преображается в «настоящую серьезную мысль», лапидарно изысканную и интригующе парадоксальную, просквозившую из вечности.

Мертвые, вообще говоря, у Набокова нередко вещают убедительнее и красочнее живых — это его способ посрамления «реального». Переданная Фальтером весточка из потустороннего мира (сюжетно репликой о полевом цветке и силе денег доказывается его связь с трансцендентным: наблюдать за предсмертным письмом героини или слушать ее он не мог) невзначай обручает самую земную из земных тайн с небесной тайной, тайной добра и красоты. Ее разгадка — не в выборе между «поэзией и правдой». Но в сохранении паузы перед выбором, в фиксации вневременной длительности. Смысл сюжета «Ultima Thule» — в описании этой паузы. Дурачась, но с «оттенком высшего значения», ее держит в рассказе Фальтер, семипудовый мотылек, о котором трудно сказать здраво: чародей он или шарлатан. В объяснении английским читателям автор говорит, что он и сам колеблется: может быть, первое, но, может, и второе. Это уже совсем «тепло». Достаточно чуть изменить акценты. Нельзя сказать: Фальтер или провидец, или продувная бестия. Но можно и нужно: если провидец, то и продувная бестия. Точно так же для профанов, что ни шарлатан, то чародей.

Еще прямее: если творец, то и артист... Обратный случай нас тут не интересует.

Когда Набоков хочет написать идиллию — в итоговой «Аде», — он прежде всего пишет повесть о спутанном времени. Игривый сюжет этой вещи жив одним мотивом: в отсутствие убедительных следствий любовная интрига романа раз за разом возвращается к сугубо причинным местам.

Герои Набокова — тут автор с ними солидарен — гораздо интимнее воспринимают тот факт, что человека когда-то не было, чем тот, что его когда-нибудь не станет. Смерть отстраняется движением руки художника — слева направо. Так пишут в России. Так пишут в Европе, и в этом смысле каждый отечественный автор — европеец. Сам способ вождения пером по бумаге знаменует у нас протест. Это жест, отбрасывающий от себя, сметающий неумолимым махом предлежащую реальность. Жест восточного писателя иной — справа налево. Жест, пригребающий реальность в себе, к своему сердцу.

В таком случае Набоков — это русский европеец-левша. Его вещи застегиваются налево и распахиваются направо. (Лев-

шами, по утверждению Д. Бартона Джонсона, являются оба героя «Ultima Thule» — и Синеусов, и Фальтер[35].)

Главным врагом Набокова была реальность, от которой отчуждено художественное воображение, реальность без сна, без путешествия в Крайнюю Фулу. Он достиг ее в поисках «некоего отечества <...> наименее выразимых мыслей»[36]. Художественное произведение должно обладать органической убедительностью сна, вместо того чтобы быть плодом коллективных фантазий и поверий. Не спящего разоблачает сон, как полагает психоаналитик, а проспавшего, доверившегося общим местам, больного этими общими местами «раба связности»[37].

Чем глубже познается бытие, тем отчетливее проявляется наличие другого, в бытии видимым образом не содержащегося. Познание, память всегда и везде указывают на нечто другое, данное не в опыте, но в ощущении. Оно воспринимается как весть из вечности и делает осмысленными «накарябанные впотьмах» знаки жизни[38].

Вести из вечности являются той художественной реальностью, которую постигал и выражал Набоков. Реальностью, по одну сторону которой грубоватое «реальное», по другую — гипотетическое «реальнейшее». «Можно подбираться к реальности все ближе и ближе, — говорит писатель, — но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима <... мы живем в окружении более или менее призрачных предметов...»[39]

Таким образом настоящий художник оказывается на том уровне реальности, которого ни для кого другого на земле не существует. Это уровень сна. «Ближе всего к ощущению художественного чуда, — сказал Набоков, — миг, когда мы на четверть проснулись»[40].

---

[35] См.: *Jonson D. B.* World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 214.

[36] Фраза из рассказа «Ultima Thule» (IV, 450).

[37] Словосочетание из рассказа «Solux Rex» (*Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. С. 161).

[38] В поэме Джона Шейда из «Бледного пламени» курсивом выделен афоризм: «*Жизнь — это весть, накарябанная впотьмах*» («*Life is a message scribbled in the dark*»; Line 235).

[39] Из интервью телевидению Би-Би-Си, 1962 г. / Пер. М. Маликовой под ред. С. Ильина // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 568.

[40] *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл. Звезда. 1996, № 11. С. 70. Пер. Н. Ермаковой.

Нечего говорить: формула «культура берет начало в культуре сна» привиделась мне, когда я еще не успел открыть глаза, но уже, видимо, думал об этом сюжете и повернул из сна на запад.

Мыслю, следовательно, сплю. То есть вижу *другое*, то, где и в чем меня сейчас нет. Например, Россию:

> ...вся Россия делится на сны,
> что несметным странникам даны
> на чужбине, ночью темной[41].

Таков в трех словах смысл творчества Владимира Сирина, аргусоглазого автора с райским вечным пером. Когда он на четверть проснулся писателем Набоковым — в «Истинной жизни Себастьяна Найта», — то вмиг вообразил себе и «аргусоглазого автора», «author seems arguseyed», и «сонное царство России», «the dreamland of Russia»[42].

[41] Из стихотворения «Сны» (1926).

[42] *Nabokov V.* Novels and Memoirs 1941—1951. P. 75, 109.

Г. БАРАБТАРЛО

Троичное начало у Набокова*

О ДВИЖЕНИИ НАБОКОВСКИХ ТЕМ

Дав времени воспоминанье, облик
Пространству, веществу — любовь.

Дандилио

1. Тема

Всякий учащийся набоковской школы старших классов вправе, да и должен, задать себе вопрос: нет ли в многогранной фигуре всего им сочиненного какой-нибудь одной, особенной грани, благодаря которой эти сочинения так далеко и так явственно выступают из самого верхнего художественного ряда? Ведь едва ли действительно *начитанный* читатель Набокова не согласится с Мартином Амисом (средней руки, но модным английским беллетристом, каковым был и отец его Кингслей Амис, в отличие от сына не любивший Набокова), который сказал, что у Набокова «обыкновенные вещи, вроде выделки персонажей, продергиванья сюжетных нитей, вообще писания прозы — выходят лучше чем у кого бы то ни было»[1].

Здесь нужно заметить, что наиболее поразительное отличие случайного читателя Набокова, хотя бы и интеллигентного, прочитавшего много других хороших книг, от бывалого естество-

---

* Авторское правописание и оформление сносок сохранено без изменений. — *Ред*.

[1] В его эссе «Возвышенное и смешное», в сборнике статей памяти Набокова (*M. Amis.* The Sublime and the Ridicule // Vladimir Nabokov: A Tribute / Ed. P. Quennell. London, 1979. P. 73).

испытателя именно произведений Набокова, многократно исходившего их тропы взад и вперед, состоит прежде всего в том, что тонкие оттенки смысла не дадутся первому. Какая этому причина? Та, что для проникновения в вышние отделы его повествовательной стратегии надобно во всяком случае прочитать его роман много раз в обоих направлениях, с каждым новым поворотом подымаясь на новую высоту и двигаясь к трудно-доступной вершине как бы по траверсу. Сопротивление и затруднения, которые приходится испытать и преодолеть при этом восхождении весьма разнообразны, от нижних лексических (что такое «ольял»? «лоден»? «тычь»?) до композиционных (например, замкнутые построения, где выход из книги приводит обратно ко входу: «Защита Лужина», «Дар», «Пнин» и множество других) и далее к созерцательным высотам метафизического плана. Раньше или позже, в зависимости от личного дарования и сноровки такого следопыта-перечитывателя, он, оглянувшись, непременно заметит ненавязчивое повторение характерных черт, картин, и положений, образующих — если разглядывать сцену действия с возвышенно-удаленной точки — правильный переплет тематических линий. И вот как раз этот осмысленный, сложный, и в высшей степени функциональный узор (тут разумеются его художественные, а сверх того и метафизические изводы и возможности) и есть, на наш взгляд, главная, от всех других писателей отличная, особенность произведений Набокова.

Этот очерк имеет в предмете тему Набоковских *тем*, причем я пытаюсь выделить в них и соположить несколько крупных видов, на нескольких примерах, останавливаясь подробнее на «Весне в Фиальте». Во второй части я беру для развернутой иллюстрации одно из самых ранних произведений, только недавно напечатанное, и показываю на его примере, как неимоверно рано установились эти тематические виды и как на удивление долго они оставались в употреблении у Набокова*.

Но нужно вперед определить понятия «темы» применительно к Набокову. В области этого рода терминологии (т. е. заимствованной у музыкантов) царит страшный ералаш, и лучшее, по-моему, т. е. наиболее отчетливое, определенное можно найти во второй главе солидной книги Ричарда Левина[2]. Он различает

---

* Вторая часть этой статьи напечатана в майской книжке журнала «Звезда» за прошлый год.

[2] *R. Levin*. New readings vs. ld Plays (Старые пьесы в новом чтении). Chicago, 1979.

два основных определения: одно относится к изучению тем, которые «очерчивают» в одном взятом произведении, а то и в нескольких, повторения разнообразных мотивов или концепций, прямо высказанных персонажем, или обнаруживаемых в действии, или в положении, или в описании, или в символике, или в ином каком составляющем»[3]. Левин тут видит лишь табельный перечень, который может быть весьма полезен, но имеет тот досадный для серьезного исследователя недостаток, что допускает любое количество толкований, не предпочитая и даже не ограничивая ни одного из них. Другое, на его (и на мой) взгляд, более удобное тематическое чтение предполагает «приближение к истолкованию», т. е. пытается сортировать повторы и выбрать среди них «действительную тему исследуемого сочинения». Такой подход позволяет читателю толковать произведение художественной словесности «как предмет или выражение некоей отвлеченной идеи, которая таким образом сообщает этому произведению целостность и смысл». Конец этой фразы представляется мне особенно хрупким в своей ригористической простоте. Кто может назвать «основную идею» какого угодно романа Набокова? Кроме того, можно с осторожной уверенностью сказать, что в его случае родовое различие между «безыдейными» и «идейными» темами неявно, потому что пространство его вымысла как-бы заранее основательно распаханно, передвоено, промерено, размечено, и всячески упорядочено создателем этого вымысла, и оттого всякую повторяемость события или положения, всякий рецидив явления, каждый новый случай dйja vu, следует понимать как тематическую, и стало быть, задуманную функцию этого пространства. Набоков называл всякое такое нарочное напоминательное повторение «темой», все равно в применении-ли к собственным или чужим сочинениям — и вот в этом-то значении я и буду употреблять здесь это понятие[4].

Брайан Бойд, который неторопливо, по главе в полгода, публикует подробное толкование «Ады», насчитывает около трехсот тем в своем рабочем реестре. Он называет их «мотивами» (заметьте коренное происхождение этого слова, которое нам вскоре понадобится); вот примеры их на двух всего страницах романа: *поколения, санатория, цветы, черный* и даже *экс-* и *транс-*[5]. Как будто мы здесь имеем дело с перечнем

---

[3] Там же. С. 11—12.

[4] См., напр., его «Лекции по литературе» (первое американское издание, 1980). P. 91, 139, 283.

[5] The Nabokovian. 1997. № 39. P. 52—55.

«тем» в первом определении Левина. Однако это не так, потому что в зрелых сочинениях Набокова такого рода повторения суть настоящие и мощные конденсаторы, проводящие тематический разряд или на ограниченном местном пространстве (части или главы книги), или на всем протяжении романа по подводным или подземным линиям, которые через известные промежутки появляются на поверхности. Более того, эти многочисленные тематические провода обычно переплетаются или связываются в сложные фигуры, *антемионы* (одно из предварительных названий «Других берегов»). Вот отчего читатель, упустивший два-три тематических узла, рискует разорвать всю цепь; впрочем, надо и то сказать, что Набоков довольно часто дублирует проводку в особенно важных случаях.

2. Обращение тем

Как бы ни было справедливо сказанное выше, или сколь бы часто и разнообразно ни повторялись в печати эти и сходные с ними предположения, возможно посмотреть на дело решительно другим взглядом, несколько сощурившись, так сказать, — с тем, чтобы уплотнить количество действительно задуманных, «идейных» тем в произведениях Набокова до весьма небольшого числа.

Если мысленно пробежать всё написанное Набоковым на обоих языках в порядке хронологическом, то можно заметить постепенный переход от пестрого, чрезкрайнего, всеядного изобилия «тем» (в первом левинском смысле) к более целесообразному и сосредоточенному подбору «формирующих тем», среди которых иные делаются постоянными и даже навязчивыми. Глобальное «око» — широко раскрытое, всевидящее, немигающее (хотя иногда и подмигивающее), ненасытное — его ранних опытов к концу двадцатых годов делается гораздо разборчивее, зорче, и иногда слезится вовсе не от пыли. Нити, соединяющие тематические точки, образуют всё более замысловатые сети, и самая эта замысловатость приобретает все больше смысла по мере того как искусство Набокова набирает силу. Очень скоро настоящий его читатель — разумею не случайного гостя той или другой книги, но такого, который навещает всех их через известные промежутки времени — замечает, что иные темы у него кочуют из книги в книгу, развиваясь по мере развития взглядов, убеждений, предпочтений, и верований автора. Этот редкий читатель может достичь, — затратив немалые, но доставляющие большое удовольствие усилия, — той возвышенной обзорной точки,

с которой романы Набокова, знаменитые изящной крепостью постройки, словно бы сливаются в одну огромную композицию, в которой соединительные линии тем сначала тянутся между соседними сочинениями, затем перебрасываются на целые группы книг, и наконец можно уже разглядывать весь комплекс художественных трудов Набокова на двух языках на одном широком поле, поделенном на доли, но орошаемом одной и той же системою главных тем.

Что-же это за темы? Королевское одиночество и неотвязное самосознание (ума, сердца, или дарования); благородство напротив или наискосок подлости и пошлости; унылый или несчастливый брак; плотская страсть; искаженное представление о действительности человека, одержимого страстью; заботливое или просто инспекционное посещение сюжета его автором (Вэйн Бут совершенно верно заметил, что у Набокова автор сносится с читателем за спиной повествователя); смерть, обыкновенно насильственная; полупрозрачный загробный мир. Этот перечень можно, конечно, удлинить вдвое, но пожалуй и не более того (если оставаться на этом уровне обобщения). С другой стороны, хотя каждая из перечисленных тем может легко разветвляться на множество более мелких, возможно также и *большее* уплотнение и собирание их под *меньшим* числом рубрик. Разумеется, при таком скоплении темы эти сделаются общими многим писателям, но их особенная, патентованная набоковская трактовка очевидна более пристальному взгляду, который заметит, например, что в книгах у Набокова дитя в семье чрезвычайно редко имеет братьев или сестер, но очень часто родители лишаются единственного своего чада; или что совершенно извращенное видение мира маниаком кажется изумительно правдоподобным благодаря хитроумной повествовательной технологии; или что повествователь в первом лице, если ему суждено пережить свою повесть, не имеет фамильи[6]; или что автор часто усиливает или повторяет природные явле-

[6] Взять, например, «Отчаяние», «Действительную жизнь Себастьана Найта», «Пнина», «Сестер Вэйн» или «Весну в Фиальте». В «Арлекинах» эта особенность делается необыкновенно важной. В «Лолите» и «Бледном Огне» встречаются интересные случаи умерших повествователей (их смерть узнается косвенным путем), фамильи которых невозможно узнать с достоверностью из самого романа. В «Защите Лужина» героиня совсем безымянна, а самого Лужина зовут только по фамильи от первого до предпоследнего предложения книги. «Волшебник» представляет в этом отношении единственный в своем роде опыт: здесь Набоков совершенно не упоминает никаких имен (за одним важным исключением).

ния, как-то ветер, дождь, грозу, пожар от молнии, тучи комаров, полет патрульной бабочки, — в критический момент повествования, а иногда посылает своего полномочного агента для осмотра сцены; или что мир за гробом представлен проницаемым для взора только в одном направлении, вроде тех специально устроенных комнат для допросов, где сидя внутри видишь на стене какое-нибудь зеркало или снотворный пейзажик, подозревая, однако, что стекло это на самом деле совершенно прозрачно для невидимых, но внимательных наблюдателей, стоящих снаружи.

3. Частная мякоть. «Весна в Фиальте»

Кто хорошо знает жизнь и искусство Набокова не мог не заметить ещё до появления аналитической биографии Бойда (и уж конечно читая этот незаменимый, превосходный труд), что эти и им подобные темы расположены в некоем косвенном соответствии с темами жизни Набокова, с его психологическими обстоятельствами и верованиями. Можно даже сказать, что художественный выбор и обработка известной темы подвергаются с течением времени переменам, которые сообразны изменениям этих обстоятельств и воззрений. Да и что такое «Другие берега», если не длинный и чрезвычайно изощренный трактат о таком именно контрапунктном соположении искусства и жизни — здешней и тамошней?

Внезапная смерть отца, убитого в 1922-м; женитьба в 1925-м, явственно и загадочно переменившая многие взгляды Набокова и самую его художественную систему; рождение единственного сына в 1934-м; опасность потерять и жену (особенно в 1934-м, родами, в 37-м, разрывом, и в 54-м, недугом) и сына (этот страх не покидал его никогда); смерть матери в 1939-м — эти судьбоносные события питают художественную инженерию его русских романов и сказываются и на английских, но не иначе как отразившись в нескольких призмах и зеркальцах, и часто с тайною целью предупредить возможное несчастие, заранее описав его во всех доступных мощному воображению подробностях.

Наиболее очевидные примеры частных опытов этого рода можно обнаружить в разнообразных изложениях трагедии утраты, или опасности утраты сына или дочери (всегда единственного чада), будь то вследствие болезни («Камера обскура», «Событие»), или насилия дегенеративного коммунистического общества («Под знаком незаконнорожденных»), или особенно яркого умопомешательства («Условные знаки»), или героически-несчастного случая («Ланс»), или происков на редкость талант-

ливого полового маниака («Волшебник» и «Лолита»); или самоубийства («Бледный Огонь»). Со всем своим чрезвычайным, несравненным, напористым воображением Набоков в известном смысле на удивление эмпирический писатель.

То, что в новые времена стали по-русски именовать «художественной литературой», по-английски называется литературой «фантастической» (imaginative) или просто фикцией. Серьезная-же фикция создается посредством последовательных измельчительных и смесительных операций воображения и памяти, отчасти усвоенных, отчасти безотчетных, отчасти-же таинственного происхождения, которые и отдаленно не известны непосвященным. Зерна частной жизни надо размолоть в «крупицы пристальной прозы», а эти в свой черед растереть или растворить с другими составляющими, и только потом придать раствору форму, подобающую «фантастической литературе». В конце «Дара», как раз перед одним из самых страшных мест у Набокова (о праведнике, кончающем жизнь на чумном пиру), его герой объясняет своей невесте, что для будущего своего романа (т. е. того самого, который читатель кончает читать), он так «перетасует, перекрутит, смешает, разжует и отрыгнет все ингредиенты, таких своих специй добавит, что от автобиографии останется только пыль — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо».

Не прав ли Т. Хендерсон, который пишет, что «...у Набокова повсюду чувствуешь автобиографию, но почти всегда (это „почти" необходимо, т. к. он никогда не позволяет делать слишком размашистых обобщений) с трагическим и чисто фантастическим изъяном. Он думает, что у него пороков нет, или, может быть, он не терпит саморазоблачения на людях. И вот он изобретает беды, которых у него нет, чудовищные извращения своей души в виде педерастии, или содомии, или фундаментализма, или изображая себя распутником, или тупицею, или пошляком, или умалишенным, или убийцей, или американцем. Он „хлещет себя напастями" („Гамлет"), нищетою, пьянством, смертью жены и сына, безвыходным ужасом. Поэтому сам-то стоит на твердой почве... и в то же самое время владеет этим огромным участком зыбучего песка, где его воображение может носиться без узды»[7].

Справедливость последнего убедительно доказуется в повести «Весна в Фиальте», одной из самых лучших вещей Набокова

[7] Это замечание появилось в эфемерном набоковском дискуссионном клубе международной электронной сети (NAB KV-L) 4-го октября 1997 года.

в отношении слога и композиции. Она как-будто основана на весьма личной и мучительной пяди зыбучего песка. Современная тому самому происшествию, запал которого вероятно и привел в движение механизм фабулы, эта повесть была написана в апреле 1936 года, по возвращении Набокова из Парижа, где зимой того же года, он познакомился с Ириной Гваданини[8]. «Весна в Фиальте» странным и несвойственным Набокову образом движется порой в тесной близости к огороженной разделительной полосе «действительной жизни», вплоть до таких частностей как «тропическая страна», куда уехал служить жених героини, в то время как сама она остается в Европе[9]. Имя её (Нина) двояко перекликается с именем и фамильей своего образца, разными своими падежными формами рифмуясь с обоими. Имя самого повествователя, Василий, связано с именем сочинителя (его святой, князь Владимир, был назван Василием в крещении, что Набоков отлично знал). Важность для Набокова этой удобной близости обнаруживается и в том обстоятельстве, что переводя повесть на английский язык (вернее, переделывая перевод Петра Перцова), он изменил Василия на Виктора, потому что иначе пропало бы фонетическое сходство (Василий по-английски «Бэзил»), а исторического сходства (Владимир-Василий) для не-русского читателя, конечно, не существует.

Но особенно сильно поражает в этой повести другое обстоятельство её внутреннего устроения, а именно то, что тема кратких, пронзительных, судорожных встреч двух странных любовников, не взирая на отмеченную выше личную ноту, не главная здесь, в художественном смысле слова. То же можно сказать и об автомобильной смерти Нины, объявленной заранее посредством периодических напоминаний о приближении к городу заезжего цирка, огромный фургон которого должен столкнуться с Нининым желтым Икаром, покидающим Фиальту. Эта смерть происходит за сценой,

---

[8] Замечательно, что, печатая повесть в 1956-м году в книге рассказов (которой она дала название), Набоков пометил её 1938-м годом и Парижем, а не 1936-м и Берлином, как следовало (из Парижа он вернулся 29 февраля и повесть писал в апреле); эту ошибку он повторил и в примечаниях к английским изданиям. Таким образом выходило, что он словно бы написал её не в прологе личной драмы, но ex post factum; во всяком случае, так ему казалось на отдалении в двадцать лет.

[9] См.: *B. Boyd.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. Y., 1990. P. 433, и работы *Ch. Nicol.* Ghastly Rich Glass. Russian Literature TriQuarterly. 1991. № 24. P. 173—184.

т. е. буквально *за городом*, за его пределами, и стало быть, за границею повести, главная тема которой и есть этот город, сама Фиальта, слепленная из Фьюме и Ялты, и не просто Фиальта, но Фиальта весною. И название, и начало («Весна в Фиальте облачна и скучна») выводят эту тему на обозрение и любование, и на каждом шагу повествование бросает свой весьма простой, пунктирный сюжет чтобы предаться восторженным, бурным, и изумительно ярким описаниям как самомалейших, так и панорамных подробностей этого именно времени года в этом именно месте. Сонная, млечная, влажная, и свежая Фиальта, эта как бы итальянским курсивом набранная *Ялта* с её мучительно-тихими чеховскими ассоциациями[10], целиком выдумана и в то же время целиком узнаваема. Кто из нас не видел, или, вернее, не *воображает, что видел*, губки, «умирающие от жажды» в окне колониальной лавки на морском курорте, или не входил в эту лавку сквозь «струящуюся» завесу бисером низанных нитей, или не замечал «компании комаров, занимавшихся штопанием воздуха над мимозой», — но Набоков уже побывал в этих местах прежде нас, и ловко поймал эти образы, как ловил мотыльков, расправляя их и описывая, и сила действия его художества зависит от нашего усилия усвоить и присвоить образ, то есть ввести его в обиход собственной нашей памяти. Эти его образы до того наглядны, что нередко это присвоение происходит неприметно и без видимого усилия, словно бы они и вправду были пойманы и описаны *нами*, и принадлежали нашему опыту, а не нашему освоенному и зараженному искусством Набокова воображению.

Интересно, что в русском подлиннике второй абзац повести начинается так: «Раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё...», а засим следует список чудесных подробностей. В английском переводе Набоков растворяет восприятие гораздо шире, и вместо раскрытого глаза у него стоит «...я оказался на одной из крутых улочек Фиальты, и *все пять моих чувств были широко распахнуты*». И хотя здесь *все* чувства повествователя жадно вбирают «всё», все-таки именно это раскрытое, немигающее око, пристально, с любовным вниманием рассматривающее мир вещей и поло-

[10] Этого же рода полускрытую ссылку на «Даму с собачкой» находим в конце рассказа «Что как-то раз в Алеппо», где сходны и место действия (приморский городок), и характер сюжета (мучительно щемящая любовная история, повествуемая спокойно-размеренным, до безумия, тоном).

жений, делает «Весну в Фиальте» столь легко внушаемой и воображению, и памяти. И не то чтобы это всё впитывающее око у входа в повесть было каким-то особенным, специально для этой оказии изобретенным приемом; Набоков и раньше его употреблял, и потом, от «Соглядатая» до «Сестер Вэйн» («...я только еще пуще разохотился искать игру света и тени в других местах, и вот бродил в состоянии оголенного ощущения всего на свете, что, казалось, обратило всё моё существо в одно большое око, вращающееся в глазнице мира») и до «Сквозняка из прошлого»[11], где это глазное яблоко вращается в глазнице бесплотного мира, из которого оно взирает на нас.

Обратите внимание на то курьёзное обстоятельство, что «автор» повести, столь мастерски написанной, сам по-видимому не-писатель, а вот именно человек прекрасно образованный, интеллигентный, который в эмиграции принужден служить в кинематографической как-будто фирме, но который «никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке <... будь я литератором, лишь сердцу позволял бы иметь воображение» и прочая в этом духе. Таким образом, повествователь, своею повестью являющий высшее мастерство художественного сочинения, объявляет изнутри этой искусно плетомой им повести, что он отнюдь не писатель (в смысле сочинительства), вымыслов не признает и художества этого не одобряет. Этот хорошо вообще известный *технический* парадокс навязан, конечно, самим образом повествования от первого лица, крайне стеснительного во всех отношениях: например, в «Подвиге», герой которого тоже одаренный не-писатель, трудность легко устраняется благодаря объективному повествованию (от третьего лица), которым написаны почти все русские романы Набокова (тогда как почти все английские, напротив, изложены субъективно). В «Весне» он в одном месте пытается как-будто намекнуть, что, как бы там ни было, В. все-таки имеет привычку писателя. Вспоминая прошлые посещения Нины, он замечает, что когда она однажды позвонила в его дверь, он писал «лежа в постели», и потом одной фразой дает

---

[11] Мне уже случалось писать, что В. Е. Набокова — а лучше её никто таких вещей не знал — считала, что этой строчкой из раннего стихотворения Набокова следует называть по-русски его «Transparent Things», а не теми неловкими способами, которыми его простодушно передают советские переводчики. Нельзя забывать, что в этой книге не только предметы прозрачны для повествователей, но и сами эти духи — тоже things в полу-шутливом английском хождении этого слова — прозрачны для взора героя (и читателей). Здесь перелив смысла в обоих направлениях, и лексиконному переводу это не под силу.

нам понять, что было вслед за тем: «...и я никогда не дописал начатого, а за её сундуком через много месяцев явился симпатичный немец». При обработке перевода Набоков, должно быть, увидел здесь иное противоречие с нарочным утверждением о «не-писательстве», чего хороший читатель не мог бы не заметить — ведь не конторские же отчеты он писал лежа в постели, а если бы письма, то не сказал бы наверное, что никогда не дописал начатого. И вот он совершенно изъял всякое упоминание о писании в этом эпизоде, и вместо того В. указывает, по уходе Нины, на оброненную шпильку на полу жестом, понятным с полуслова.

Другой, и на сей раз необычный, *тематический* парадокс повести, о котором говорилось вскользь выше, состоит в том, что повторения её романтической и трагической темы подчеркивают, выделяют, и раскрашивают повторения другой, главной темы — «весны в Фиальте» — а не наоборот, как это обыкновенно бывает в изящной словесности. Это именно Нина — неуловимая и вместе с тем доступная, великодушная и вместе равнодушная, ветреная и щемящая сердце — походит на стеклянистую на просвет Фиальту и напоминает о ней при каждом повороте пробега этих двух пульсирующих, параллельных тем — а не наоборот, как можно было бы того ожидать. Вот на выбор прекрасный пример этой кажущейся странности: «Сегюр пожаловался мне на погоду, а я даже сперва не понял, о какой погоде он говорит: весеннюю, серую, оранжерейно-влажную сущность Фиальты если и можно было назвать погодой, то находилась она в такой же мере вне того, что могло служить нам с ним предметом разговора, как худенький Нинин локоть, который я держал между двумя пальцами, или сверкание серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой». Мало того, что худенький локоть Нины служит здесь простой инстанцией линейного сопоставления со средою и «сущностью» Фиальты как главного предмета повести, но он даже и не единственная такая инстанция: серебряной обвертке дается не меньший вес в этом любовном воспевании Фиальты. Если и подразумевается здесь, что и *Нинина* сущность тоже влажная, серая, и оранжерейная, то это обстоятельство слишком тонко для слов и лучше оставить его неизъясненным прямо, но намекать на него в разных укромных углах повести. Кроме того, читатель должен заметить, что серебряная бумажка здесь недаром брошена, но указывает на Фердинанда, лошадинообразного мужа Нины, который в предыдущем абзаце посасывает длинный леденец (о леденце «лунного блеска» между прочим сказано, что то была «специальность Фиальты»). Итак, обе эти тонкие подробности окольным путем приводят нас назад, к началу аналогии.

В самом последнем, невероятной лепки предложении знаменитого Набоковского каскадного типа[12] (напоминающего этим витой и длинный финал «Волшебника»), которое суммирует повесть, приводит и разрешает её основную тему, тему Фиальты весною, и извещает о смерти Нины, мы узнаем наконец отчего этот кусочек фольги *сверкал*: гигроскопическое небо над Фиальтой, мутно-серое в начале повести, все время незаметно наливалось извнутри солнцем, прорвавшимся в последнем предложении наружу, как раз перед самым объявлением об автомобильной катастрофе, причем и Нинин слегка отвратительный муж, и его престранный спутник остались невредимы, но сама Нина не уцелела.

Короче говоря, это без сомнения *любовная история*, но только особенного Набоковского рода, где любовь к человеку или к месту возводится на высоту небывалого описания, способного увековечить предмет любви, независимо от того, одушевлен он или нет. Словесное выражение этой любви подчиняет себе и выставляет напоказ романтическую тему повести, и в конце концов распоряжается ею. Эту тему можно было бы определить сказав, что в правильно и хорошо описанном мире — в сочиненном на бумаге мире, пытающемся подражать миру хорошо-сотворенному — или, как говорит Джон Шейд, во вселенной «с правильным ритмическим размером», даже трагическая любовь, даже смерть — учтена и разрешена (как диссонанс), либо в плане повествования, либо скорее в иной, высшей плоскости, где радиусы любви, исходя из «нежного личного ядра» художника, сливаются в единый луч в какой-то немыслимой запредельности.

В первой книге рассказов, «Возвращение Чорба», Набоков расположил два важных рассказа, «Благость» и «Ужас» в конце и в близости друг от друга, почти рядом, поместив между ними «Картофельного эльфа». Первый из них посвящен теме преобладающей любви к человекам, любви превозмогающей личное несчастье и замазывающей трещины жизни; последний показывает ссаженное, стертое до тканей вещество бытия, лишенное защитного покрытия, подаваемого сочувствием и, более того, состраданием окружающему, и оттого бытие это кажется буквально неузнаваемым, не имеющим лица. Жизнь в «Ужасе» сама не своя, или, как говорят, *на ней лица не было*, а только личина. Что же до рассказа, помещенного между этими двумя, то он сплетает оба этих смежных тезиса, благость любви и ужас нелюбви, в одну искусную двухчастную композицию.

---

[12] Улучшенного Диккенсова патента. См.: «Лекции по литературе». P. 21, и мою книгу «Phantom of Fact». 1989. С. 106—107.

4. Три плоскости

Все движется любовью, и ею же живится искусство Набокова в трехступенчатом своем движении.

Во всяком своем сочинении, даже в самократчайшем своем рассказе, он пытается схватить и изобразить черты «мира внешнего», движимый ненасытной любовью к вещественной подробности, доступной любому из пяти воспринимательных чувств. Часто он помимо того испытывает «мир внутренний», сокровенную от внешнего взгляда жизнь души, для чего испытуемый человек помещается в крайние или катастрофические положения. При сем любовь к тварному естественному миру, в его непостижимом разнообразии и невыразимой красе, внушает и обрамляет сочувствующее (или антипатическое) изображение психологического состояния человеческой твари, столь же разнообразного, пульсирующего между благостным и ужасным.

Наконец, во многих сочинениях он предпринимает исследование собственно пределов как внешней, так и внутренней области и прожектирует свою мысль от границ обоих миров в воображаемый «мир иной», прекрасно сознавая его абсолютно неодолимое сопротивление всякому предварительному испытанию, даже восхищаясь самой неодолимостию задачи, и однако признавая, что самое желание повторять эти попытки равно непреодолимо. Вот ведь и Дмитрий Синеусов, и Джон Шейд — в разных полушариях, в разные времена — пришли к выводу, что в этом деле самые заблуждения и тупики если ничего не приоткрывают, то кое-чем вознаграждают честно ищущего.

Все эти три ступени, различимые в прозе и поэзии Набокова, подверглись сосредоточенному, хотя и не совокупному изучению западных ученых за последние тридцать лет, причем перемены в направлении их внимания следовали указанному здесь порядку: от более очевидных способностей к более трудно-доступным, а оттуда — к недоступным. Нужно при этом заметить, что каждая ступень имела свою группу заинтересованных лиц, которая не отказывалась от веры в преобладающую важность своего способа воззрения на Набокова с появлением нового направления и новой группы исследователей. Таким образом, волны ученых работ перекатывались друг через друга довольно скорой чередой, друг друга же сменяя, но не одолевая. Брайан Бойд первым попытался сопрячь эти три плана в своей книге об «Аде» и в монументальной биографии Набокова[13]. Рисуя интимный портрет

[13] *B. Boyd.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness (Ann Arbor: Ardis, 1985); *B. Boyd.* Vladimir Nabokov: The Russian Years;

матери в «Других берегах» Набоков дает нам подсмотреть одно причинное звено, оказывающееся очень важным для верного понимания его эстетики, звено между любовью и памятью, одаренной любовно выбранными и накопленными дарами. «Любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе — таково было её простое правило. „Вот запомни", — говорила она, с таинственным видом предлагая моему вниманию заветную подробность: жаворонка, поднимающегося в мутно-перламутровое небо бессолнечного весеннего дня, вспышки ночных зарниц, снимающих в разных положениях далекую рощу[14], краски кленовых листьев на палитре мокрой террасы, клинопись птичьей прогулки на свежем снегу». Этот этиологический переход от условия «любить всей душой» к откладыванию на сохранение в памяти заветных подробностей чрезвычайно важен для предмета моей статьи. Бывает, что Набоков запускает в действие этот прием в самом ходе описания принципа его действия; вот и в приведенном только что отрывке он нарочно пользуется теми самыми словами, которыми его мать, бывало, побуждала его запомнить что-нибудь, и чем же ещё объясняется выбор этих именно слов как не тем, что любовь к матери и есть та самая причина, по которой он удержал её слова в сокровенном несгораемом ящике души, и теперь достает их оттуда обволокнутыми в её манеру произносить, в её интонации, и даже вместе с особенным таинственным выражением её лица при этом. Набоков никогда ведь не скажет просто, что он нежно любил свою мать, или отца, или другого кого, потому что это «так не говорится», а на это, как и на все почти, есть свои неявные способы.

Заветные эти подробности, здесь перечисленные для примера, пошли все на его прозу, после всяких преобразований, конечно, и внимательный читатель, послушавшийся совета матери Набокова, приветствует их кивком внезапного узнавания на каком-нибудь перекрестке или в закоулке его романа или в строчке его стихотворения[15].

Vladimir Nabokov: The American Years (Princeton University Press, 1990—1991).

[14] Этот образ на удивление близок к стихам Пастернака из «Сестры»: «...снявши шапку, / Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память гром». Эту книгу (изданную и в Берлине) Набоков очевидно знал, и во всяком случае поставил на полку среди избранных любимцев одному своему герою из поэтов (в «Тяжелом дыме»).

[15] Например, эту птичью клинопись на снегу можно видеть в начале «Бледного Огня» Шейда.

Любовь влечения к чему, любовь привлекательная, всегда имеет прямой объект своего приложения, т. е. всегда имеет и направление, и цель. Она-то и движет («мотивирует») исследование настоящим художником мира, данного чувствам, равно как и мира им недоступного, — то самое, чем Набоков совершенно сознательно занимался всю жизнь. Это внутреннее движение, этот «мотив», нельзя вычитать в опубликованных Набоковым словах. Только однажды, когда того требовали необычайные личнохудожественные обстоятельства, он приподнял забрало: говорю о напряженном лирическом пассаже в самом (относительно, конечно) откровенном его сочинении, — в тщательно рассчитанных, как роман, воспоминаниях, где требовалась дрожащая нота частного признания. Так же точно как в начале книги он вспоминает совет матери сберегать заветные подробности, так и теперь в последней её главе Набоков обращается ко второму лицу, к *другому*, к другу, к «ты» возлюбленной мемуариста, которой эта книга (как, впрочем, и другие его книги) обязана многим — о чем и восклицает его знаменитое краткое посвящение, повсеместное и красноречивое. Повествователь первого лица возвращается домой из родильного приюта около пяти часов утра; второе лицо его повествования вот-вот произведет на свет третье лицо, и это событие должно завершить, замкнуть окружное строение книги и придать её вселенной «правильный ритм».

«В чистоте и пустоте незнакомого часа, тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишенная некоторого изящества, вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с бесконечными прохожими, уходящими в отвлеченный мир, — который вдруг перестает быть забавным и обдает душу волною ужаса <заметьте теперь этот резкий переход от внезапного “ужаса” к внезапной же “благости”. В русском переводе здесь нет даже и красной строки. — *Г. Б.* . Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка производить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим <в английском подлиннике, “удаленным” точкам вселенной. Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам, — к пустотам между звезд, к туманностям (самая удаленность коих уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, ко всей этой беспомощности, холоду, головокружению <в подлиннике следует: “непознаваемому за пределами неведомого” , крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое... Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие

края и обволакивая меня сознанием чего-то значительно более настоящего, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать молниеносный инвентарь мира <по-английски: "как спящий пытается примирить с разумом нелепицу своего положения, убеждая себя в том, что спит">, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унизительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования».

Набоковское саможизнеописание рождено и воспитано его любовью к двум сокровенно-тесным семейным кругам: один имеет своим центром «Выру», другой «Вѣру», и на этих двух осях они вращаются в этой книге, и орбиты их вращения пересекаются на большой общей плоскости. В первом кругу, в начале воспоминаний, Набоков выводит себя недавно родившимся «третьим лицом», ведомым родителями за руки с обеих сторон по еловой просади к усадьбе. Во втором, «я» и «ты» держат своего шестилетнего сына за руки и ведут его в сторону заката, и на том книга закрывается.

Все вышеназванные главные составляющие изобразительного, испытательно-психологического, и созерцательного планов искусства Набокова доведены в «Других берегах» до предельной своей напряженности и вместе изощренности в том, что касается координации тем и мастерского соположения частей. Их умышленное соотношение характерно для всей системы Набокова. Что в ней всего заметнее, что бросается в глаза, даже невооруженные опытом? Избыточность восхитительно свежих подробностей тварного мира, мира общего для повествователя и читателя, — подробностей, пропитанных особым гнилоупорным составом (литературного производства, понятно). Гораздо менее заметно полу-погруженное в воду психологическое описание человеческих эмоций и отношений. Наконец, неопытным глазом никак не разглядеть пунктирной касательной темы тайны смерти и загробного мира. Даже на наикратчайшем пространстве приведенного отрывка можно видеть все эти три составляющие в последовательной цепи их точно рассчитанного возгорания: вот знакомая улица делается вдруг странно-неузнаваемой в раннем утреннем свете; вот эта вступительная странность усиливается затейливым сравнением с образом внешнего мира в зеркале брадобрея (можно не сомневаться, что в эту самую минуту повествователь проходит мимо

парикмахерского заведения); а вот следует восторженная песнь смертной любви, т. е. любви ограниченной в своей длительности, но по безошибочно-острому ощущению направленной в сторону бесконечности и заряженной на веки веков, для «непознаваемого и неведомого» бессмертия.

Этот принцип постепенного восхождения от «внешнего» к «внутреннему» и далее к «иному» особенно легко видеть в «Защите Лужина», где тщательно воспроизведены переливчатые грани вещественного мира; где звучит трагическая тема разрушительной силы страсти, поглощающей человека, и целительной силы бескорыстного сострадания; где, наконец, тайно нависает над всем простором действия призрачный сюжет титанической и вместе замедленно-тихой борьбы двух духов, незримо, но изобретательно тянущих Лужинскую душу каждый в свою сторону. И эти три плоскости пересекают друг друга с почти астрономической точностью и сложностью. Вот отчего этот роман принадлежит к чрезвычайно малому числу действительно трехмерных произведений словесности.

На площади двух-трех всего начальных страниц Набоков будит и изостряет все чувства читающего, одно за другим, более всего полагаясь на нашу способность узнавать в образе вещи старого знакомца, на которого, однако, прежде не обращалось внимания, во всяком случае, такого пристального, с каким этот образ здесь схвачен и описан. Это двойное требование к образу и его описанию (чтобы у читателя было ощущение старого и личного, но обойденного вниманием знакомства) почти всегда определяет выбор детали у Набокова. *Запахи* «сирени, сенокоса, сухих листьев» (заметьте начальный и сквозной свирест в каждом из четырех слов), к которым сводится дачное лето для мальчика Лужина, сладкочернильный *вкус* лакричных палочек под языком, плетеное сиденье кресла, принимающее с «рассыпчатым потрескиванием» (воспоминательный слух) тучную француженку; осязательное зрение комара, который, «присосавшись к его ободранному колену, поднимал в блаженстве рубиновое брюшко»; шерсть плаща, щиплющая шею — все эти образчики взяты из первых двух страниц книги (кроме последнего, из пятой), и все пять чувств здесь с неимоверным искусством и разделены, и перевиты, и каждый оттенок восприятия ярок и правдив в своей единственной красе — а в то же время каждый помещен на своем месте как некий межевой знак, потому что он будет отыскан и вспомнится (т. е. должен быть воспомнен и разыскан, если читатель достоин книги) потом, когда Лужин будет припоминать свои детские годы.

* * *

Все лучшие книги Набокова написаны в согласии с этой системой. Можно даже сказать что самое его побуждение сочинять происходило отчасти из желания разрядить, выразить свою любовь на этих трех уровнях. Это разумеется справедливо для всякого так называемого творческого усилия, но Набоков, повторяю, изобрел свою *систему*, в которой точное описание воспринимаемой данности не просто ведет к высшим и более сложным фазам художественного исследования, но и является необходимым и непременно предварительным условием возможного в дальнейшем метафизического эксперимента. Согласно этой системе, человек ненаблюдательный или равнодушный не может мыслить оригинально и сильно, и, например, профессор Болотов и даже профессор Пнин (несмотря на странные, грезо-подобные интуиции последнего) гораздо дальше от крайних урочищ неведомого мира, чем профессор Круг или, скажем, поэты Кончеев и Шейд. Я полагаю, что столь неприятное для советских почитателей Набокова — и столь раздражительное для его нелюбителей — презрение им Достоевского как оригинального ума, не говоря уже о писателе, проистекало из того неоспоримого обстоятельства, что Достоевский не умел и стало быть не желал замечать внешнего мира в его особенности и пренебрегал такими основными его данностями, обыкновенно с любовью выискиваемыми и изображаемыми и большими, и слабыми художниками как пейзаж, погода, времена года, растительный ландшафт, хроматическое разнообразие мира, особенности наружности земли и человека. Набоков специально наделяет этим изъяном иных из своих пишущих персонажей, например Ивана Лужина или Ширина (из «Дара»), причем порок этот подается как прозаика непоправимо калечащий.

В своих Корнельских лекциях он делает остроумное, и в сущности своей глубоко верное допущение, что Достоевский чуть ли не с самого начала угодил в чуждый себе литературный жанр, ибо его плотно набитые диалогом книги не суть романы в строгом смысле слова, по которому искусство романа есть собственно и прежде всего искусство *описания*, но скорее страшно растянутые (по драматическим правилам) трагедии, причем попирается, — где безотчетно, где нарочно, — большинство драматических условностей[16]. На взгляд Набокова,

---

[16] Схожее замечание сделали еще в 1930-е годы по крайней мере два писателя в изгнании; см. об этом: *А. Долинин.* Плата за проезд: Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова // Набоковский вестник. СПб., 1998. № 1; *А. Долинин.* Три

романы Достоевского, если их представить в виде опытов драматического изучения обостренных или ущемленных состояний страждущей человеческой души, сами в художественном отношении страдают тяжелым увечьем, потому что они все суть недопроработанное сырье, художественно неприготовлены, некультивированы. Набоков твердо верил в то, что в художественной литературе психологический эксперимент не приводит к успеху, если нет того любовного внимания, каким человеческое восприятие обязано миру, чувствам доступному. Другими словами, невозможно изучать извращение в глубинах души человека, сокровенных от взора, если не можешь увидеть и изучить (т. е. полюбить) совершенства вокруг себя самого, в мире откровенном и взору и прочим чувствам, потому что в наказание объявятся грубые ошибки и несуразности как раз того рода, из которого так раздраженно и наспех набирает совсем не лучшие примеры Набоков в своих лекциях. Вымышленный мир, коль скоро он так худо устроен, распадается при первом умелом тычке знатока, которому известны его слабые места.

заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 697—740.

М. ЛОТМАН

А та звезда над Пулковом…

ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ И СТИХОСЛОЖЕНИИ В. НАБОКОВА*

Читатель стихов Набокова (заметим, что читатель в России знакомится с творчеством Набокова в порядке как бы обратном хронологическому: от «Лолиты» к стихам) сталкивается с некоторыми, едва ли не шокирующими, неожиданностями.

Во-первых, это темы, которые мы встречаем только в набоковской поэзии: читая его стихи, мы с удивлением замечаем, например, какое значительное место занимает в них религиозная тематика. В прозе Набоков этой темы не только не касается, но и, кажется, тщательно ее избегает. Другая неожиданность, едва ли не еще более шокирующая — уже не тематическая, а стилистическая: набоковская поэтическая вещь прямолинейна, даже простовата. В докладе Анны Бродской[1] было убедительно показано, что Набоков чуждается всяких штампов, старательно избегает даже малейших намеков на клишированность. Но это оказывается справедливым лишь в отношении прозы. В поэзии Набокова мы встречаем очень многие поэтические клише и типичные конструкции и формулы, заимствованные не только из поэзии начала века, но и более ранних периодов. В частности, неожиданна сама поза автора — неоднократно подчеркивается: *я поэт*. В прозе Набокова такое невозможно. Заметим, что сказанное касается только русских стихов, его

---

* Впервые: Вышгород. 1999. № 3.

[1] См.: *Бродская А.* Роман «Лолита» и послевоенное эмигрантское сознание // Вышгород. 1999. № 3. С. 84—92.

английские стихи как раз очень соответствуют имиджу Набокова-прозаика.

Второе. Темы, знакомые нам по прозе, встречаются и в поэзии Набокова, но решаются они в принципиально ином стилистическом ключе. Это, в первую очередь, тема ностальгии. В прозе она решается исключительно тонко, я бы сказал, снобистски; в поэзии она (за весьма немногочисленными исключениями, связанными с «прозаическим» белым стихом) преподносится самым прямолинейным образом, со всеми относящимися сюда штампами, включая тоску по березкам. Сказанное справедливо и в отношении метапоэтической тематики. Набоков и в прозе и в стихах создает не только тексты, но и метатексты: тексты текстов и тексты о текстах. Но то, что в прозе предстает так изощренно и элегантно, в поэзии подается прямолинейно, нередко с помощью заезженных штампов.

Можно было бы, конечно, предположить, что дело здесь лишь в творческой эволюции, в развитии автора: молодой, неопытный поэт в своем творчестве наивен и несамостоятелен, зрелый автор переходит к прозе, в которой достигает значительной оригинальности. Думается все же, что дело к этой схеме (само'й в достаточной мере клишированной) не сводится. Набоков не прекращает писать стихи и тогда, когда основные его творческие усилия связаны с прозой. Я полагаю, что Набоков идет в своем творчестве на сознательное распределение ролей и поэт Сирин — автор принципиально иного типа, нежели прозаик Набоков. Еще важнее то, что стихи становятся органической частью некоторых его прозаических текстов. В первую очередь речь идет, конечно, о «Даре».

Героем «Дара» является поэт Федор Константинович Годунов-Чердынцев; в романе содержатся как стихи этого персонажа, так и его проза. И стихи, и проза Годунова-Чердынцева в ряде отношений отличаются от стихов и прозы самого Набокова, у них разная поэтика.

Представляется, что здесь мы сталкиваемся с довольно серьезной проблемой, значение которой отнюдь не ограничивается рамками набоковского наследия, проблемой, имеющей и теоретико-литературное, и чисто прикладное измерение: как издавать произведения Годунова-Чердынцева? В современных изданиях поэзии Набокова мы встречаем специальный раздел — стихи из романа «Дар»: это и тексты из сборника Годунова-Чердынцева «Стихи», и другие стихотворные произведения и отрывки. Как к этим текстам подходить? Считать ли их набоковскими? Я обсуждал эту проблему с покойным Кириллом Федоровичем Тарановским, классиком русского стиховедения.

Он предположил, что Набоков специально сделал своего персонажа Годунова-Чердынцева автором плохих стихов. Я не думаю, что специально — плохих, но убежден, что специально — других. Годунов-Чердынцев пишет *другие* стихи, чем Набоков, и гораздо больше они напоминают творчество Набокова-прозаика, нежели Сирина-поэта. Годунов-Чердынцев — в первую очередь изощренный автор, он одновременно аскет и сноб, крайне сдержанный и в выборе стилистических средств, и в выборе тематики. Правда, как мы вскорости убедимся, аскетизм этот тоже не без подвоха.

Так как все-таки, как атрибутировать стихи Годунова-Чердынцева? Кого, попросту говоря, считать их автором? Такого рода проблемы, конечно, не специфичны для этого писателя: все-таки творчество Набокова-поэта ни в какое сравнение не идет по значению с творчеством Набокова-прозаика. В русской литературе есть гораздо более важная проблема, которая решается совершенно неудовлетворительно — это стихотворения Юрия Живаго. Проблемы просто как бы не существует: это стихотворения Пастернака, более того, считается, — его лучшие стихотворения. Традиция, идущая от Ольги Фрейденберг, и Пастернак молчаливо согласился, что это действительно лучшие его стихи. Но это *другие* стихи. Я не хочу затевать здесь спор о качестве — в конце концов, это дело вкуса, более того, весьма вероятно, что Пастернак хотел сделать своего героя поэтом лучшим, нежели он сам; дело в другом: Пастернак создает эти — во многих отношениях принципиально непастернаковские — стихи вместе с их создателем доктором Живаго. Никто не включает «сатирическое стихотворение» Архипа Лысого в корпус стихотворений Пушкина, его «законное» место лишь в «Истории села Горюхина». Подобно Архипу Лысому, Козьме Пруткову, капитану Лебядкину и Юрию Живаго, Годунов-Чердынцев не только плод творчества, но и творец, чьи творения характеризуются определенной самостоятельностью и не могут быть сведены к творчеству его творца.

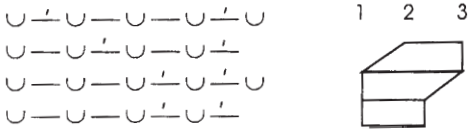
* * *

Теперь несколько замечаний о самих этих стихах. Начну с метапоэтических размышлений их автора. После того как Годунов-Чердынцев издал сборник «Стихи», его творческая манера меняется. Я цитирую: «...монументальное исследование Андрея Белого о ритмах загипнотизировало меня своей системой наглядного отмечания и подсчитывания полуударений, так

что все свои старые четырехстопные стихи я немедленно просмотрел с этой новой точки зрения, страшно был огорчен преобладанием прямой линии, с пробелами и одиночными точками, при отсутствии каких-либо трапеций и прямоугольников; и с той поры, в продолжение почти года <... , — я старался писать так, чтобы получилась как можно более сложная и богатая схема:

Задумчиво и безнадежно
распространяет аромат,
и неосуществимо нежно
уж полуувядает сад...»[2]

Здесь имеется в виду «графический метод» Андрея Белого: точками отмечаются пропуски схемных ударений («полуударений» или «мест ускорений» в терминологии Белого); соседствующие точки соединяются между собой прямыми линиями[3]. В данном случае мы получаем «богатый» ритм, образуемый двумя трапециями и квадратом:



Задумчиво и безнадежно — это 5-я форма 4-стопного ямба, *распространяет аромат* — 6-я форма, но главная особенность связана с заключительными стихами этого отрывка: *и неосуществимо нежно* и *уж полуувядает сад*, демонстрирующих уникальную 7-ю форму. Вспомним, что Белый не сумел привести ни одного бесспорного примера из реальной практики русской поэзии и ему пришлось придумать искусственный пример: «И велосипедист летит»[4].

---

[2] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 135—136. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[3] «Фигура есть соединение двух и более строк, равно или разно отступающих от метра; соединяя места ускорений, обозначаемых точками, прямыми линиями, мы получаем фигуру» (*Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 300—301).

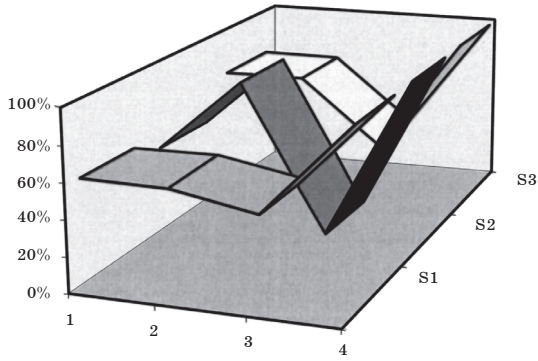
[4] Ср.: «Этого рода строку мы встретили лишь один раз в чистом виде, а именно: у Каролины Павловой — в стихотворении,

Итак, дело якобы обстоит таким образом, что первоначально Годунов-Чердынцев слагал стихотворения «бедного» ритма (они составили его первый сборник «Стихи»), знакомство же с исследованиями Белого заставило его искать «богатые» ритмы. Но Белый опубликовал «Символизм» в десятом году, а Годунов-Чердынцев слагал стихотворения, составившие сборник «Стихи», уже в 1920-е годы в Праге. Читая стихотворения этого сборника, мы видим, что ритм, по крайней мере в некоторых из них, как раз очень «богатый» (в смысле Белого). Автор их даже если по каким-то причинам и не читал еще сенсационной книги Белого, непосредственно влиявшей на ритмические предпочтения своего времени (тут свидетельство Годунова-Чердынцева весьма ценно, хотя и анахронистично — речь должна была бы идти о начале 1910-х годов), то явно учитывал перемены, ею внесенные, а подчас и просто стремился щегольнуть изысканным ритмическим ходом. Так, в одном из стихотворений им вспоминается лишь двустишие:

при музыке миниатюрной
с произношением смешным (III, 13),

отсылающее уже не просто к Белому, но и — через его посредничество — чуть ли не к Ломоносову (сочетание 5-й и 6-й форм). Создается даже впечатление, что в заключительных стихотворениях сборника Набоков специально демонстрирует сравнительно «бедный» ритм, чтобы оправдать приведенное рассуждение об исследованиях Белого. Ср. ритмическую структуру начального и заключительного стихотворения сборника:

посвященном Языкову; за неимением книги, мы лишены возможности привести этот ход. У Пушкина лишь раз встречается ход, лишь отчасти напоминающий вышеприведенный, а именно: “Еще не перестали топать” (“Евгений Онегин”); если прочесть “Еще / не перестали топать”, то нарушится логическое ударение (вне зависимости от способа чтения, современное стиховедение относит этот стих к 3-й, но никак не к 7-й форме. — *М. Л.*). У меня этот ход встречается в неудачной строке: “Хоть и не без предубежденья” (совсем уже непозволительная ошибка: этот стих может быть отнесен либо к 6-й, либо — с некоторой натяжкой — к уникальнейшей 8-й (так его интерпретировал К. Ф. Тарановский), но никак не к 7-й форме. — *М. Л.*). Вот случайно придуманная строка, где осуществлен характеризуемый ход: “И велосипедист летит”» (*Белый А.* Символизм. С. 294—295).



S1 — ритмический профиль первого стихотворения;
S2 — ритмический профиль последнего стихотворения*;
S3 — ритмический профиль сборника «Стихи» в целом.

Как видно, «пеонический» профиль, завещанный пушкинской традицией, характеризующий заключительное стихотворение, резко выделяется на общем «модернистском» фоне ритмики сборника. Это здесь преобладают столь якобы огорчившая автора «прямая линия» (проходящая сквозь третью стопу) и «точки» (на первой стопе). В целом же для сборника характерен «богатый», разнообразный ритм.

Более того, в одном случае кажется, что дело идет о прямой отсылке к «Символизму». Единственное, чего нет в ритмике четырехстопного ямба «Стихов» Годунова-Чердынцева, — это 7-й формы. Но как мы помним, реального примера ее не смог привести и Белый, пришлось придумывать искусственный стих: «И велосипедист летит». Этот летящий велосипед подхватывает Годунов-Чердынцев, восстанавливающий равновесие ритмическое: вместо крайне асимметричной 7-й формы (две безударных стопы подряд в первом полустишии и две ударных во втором) — 5-я, симметричная и устойчивая (ударная стопа, две безударных, ударная), и — как следствие этого — физическое: велосипед не падает:

А завтра пролетаешь через,
и как во сне поддержки нет,
и этой простоте доверясь,
не падает велосипед (III, 25).

---

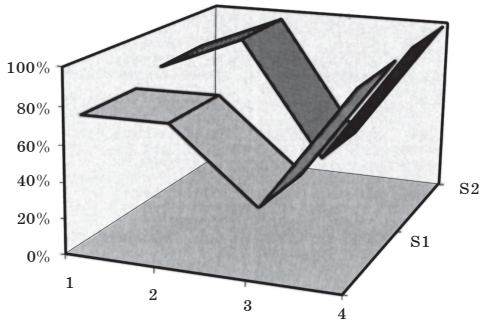
* «Сборник открывался стихотворением “Пропавший мяч”...» (III, 11); «замыкается он стихами “О Мяче найденном”» (III, 27) — Примеч. ред.

* * *

Сборник «Стихи» состоит из 12-стиший четырехстопного ямба, написанных без разбивки на строфы. Почти каждое стихотворение характеризуется своей ритмической структурой, встречается и традиционная, и модернистская.

Еще одной важной характеристикой ритма является средняя отягченность икта (т. е. метрически сильной позиции). В русском четырехстопном ямбе это оказывается исключительно устойчивым параметром. За исключением первых опытов Ломоносова, профиль ударности которых был очень завышен, средняя отягченность икта установилась где-то на уровне 80%. И общая тенденция развития стихотворной техники сводится к ее некоторому снижению. Но что значит «некоторое» снижение? Поскольку дело идет о среднем значении, то тут оказываются важными даже доли процента.

Абсолютным рекордсменом по «хрупкости» стиха (а низкий профиль ударности воспринимается именно как «хрупкость») считался ранний Мандельштам, у которого средняя отягченность икта составляла всего около 73%. Но это не идет ни в какое сравнение с тем, что мы имеем у Годунова-Чердынцева в сборнике «Стихи». Его показатель — 69,6%, что ниже даже показателя языковой модели (71,2%)[5]. Заметим, что стихи самого Набокова демонстрируют другую ритмическую схему.



S1 — Годунов-Чердынцев «Стихи»;
S2 — Набоков «Университетская поэма».

[5] Языковая модель рассчитывается теоретически на основании частотного словаря языка; показатель средней отягченности икта у всех обследованных авторов выше, чем в языковой модели. Четырехстопный ямб Ф. К. Годунова-Чердынцева — единственное известное исключение.

Как видно, ритм поэмы Набокова значительно более традиционен, нежели у стихов его героя (у Набокова ритм, условно говоря, «пушкинский», у Годунова-Чердынцева — «мандельштамовский»), и, главное, средняя отягченность икта у Набокова существенно выше: 76,8% против 69,6% у Годунова-Чердынцева.

* * *

Стихи Годунова-Чердынцева отличаются от набоковских не только своей ритмикой, но и архитектоникой. Как он характеризует собственные стихотворения? Как максимально простые и естественные: самая распространенная форма — 12 строк, самого распространенного размера — четырехстопного ямба. У самого Набокова мы в точности такой формы не обнаруживаем. Есть пара 12-стишных стихотворений в четырехстопном ямбе, но они графически разбиты на четверостишия, в то время как у Годунова-Чердынцева они записаны без графических пробелов. Различия в строении стиха коррелируют, как уже было сказано, с различиями тематическими и стилистическими: воспоминания о детстве даются в совершенно ином, нежели у самого Набокова, ключе. Тут я еще раз должен упомянуть Мандельштама. Если нам «Стихотворения» Годунова-Чердынцева и напоминают что-то, то это, в первую очередь, мандельштамовский «Камень» издания 1913 года, особенно же стихотворения, созданные в сравнительно короткий период его акмеистического ригоризма, такие как «Теннис», «Американка» и т. д.

Эта неожиданная связь заставляет задуматься над проблемой прототипов. Постоянно муссируются вопросы, кто является прототипом Кончеева или Яши Чернышевского. Но гораздо более интересен вопрос о возможных прототипах самого Годунова-Чердынцева. Обычно он решается просто, т. е. просто не решается: такой проблемы вроде бы и нет, Годунов-Чердынцев — сам Набоков. Но, как мы уже убедились, это не совсем так.

Чтобы закончить с этой темой, следует отметить, что мандельштамовские образы и мотивы повторяются в связи с Годуновым-Чердынцевым в очень разных и подчас неожиданных местах романа. Я не буду говорить о летейской теме, демонстративно (и, одновременно, полемически) отсылающей к «Tristia», ограничусь лишь декларативным стихотворением Годунова-Чердынцева «Люби лишь то, что редкостно и мнимо...»:

У тех ворот — кривая тень Багдада.
а та звезда над Пулковом висит...

— с очевидной отсылкой к Мандельштаму с его поэтикой экзотики обыденного:

Недалеко до Смирны и Багдада,
Но трудно плыть, а звезды всюду те же.

(Это стихотворение Годунова-Чердынцева крайне неудачно — я бы сказал: «простодушно» — воспроизводится в собраниях стихотворений Набокова: две различные редакции, следующие одна за другой, механически сводятся в одну[6].)

* * *

Проблемы, которые ставит «Дар» перед стиховедением, отнюдь не сводятся к проблемам, связанным с ритмикой. Одна из фундаментальных проблем стиховедения — проблема определения стиха, его признаков. Один из основных экспериментов, которые Набоков проводит над читателем в «Даре», — проверка его способности ощутить графически не выделенный стих в потоке прозы. Читая, казалось бы, невиннейший пассаж, читатель обнаруживает вдруг, что он в западне, в стихотворной ловушке, выбраться из которой возможно, лишь вернувшись назад и определив границы поэтической вставки. Но и это оказывается подчас совсем не просто. Читатель постоянно попадает в ситуацию, когда он должен решать задачу, подобную тем шахматным, которые придумывает и решает сам Набоков, придуманный им Годунов-Чердынцев и придуманный последним исторический Чернышевский. Приведем несколько примеров.

«Год Семь. Бродячим призраком государства было сразу принято это летосчисление, сходное с тем, которое некогда ввел французский ражий гражданин в честь новорожденной свободы. Но счет растет, и честь не тешит; воспоминание либо тает...» (III, 17)

---

[6] Например, отрывки: «Близ фонаря, с оттенком маскарада, / лист жилками зелеными сквозит. / У тех ворот — кривая тень Багдада, / а та звезда над Пулковом висит.» (III, 140) и «За пустырем, как персик, небо тает: / вода в огнях, Венеция сквозит, —/ а улица кончается в Китае, / а та звезда над Волгою висит» (III, 159) — представляют собой не две различные строфы, а два варианта одной и той же (т. е. речь здесь не идет о различных звездах).

Вероятно, если бы речь шла о любом другом авторе, было бы естественно считать, что мы имеем здесь дело с так называемыми «случайными ямбами». Но только не в случае с Набоковым, снимавшим и с пушкинских ямбов в прозе подозрение в случайности: «Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба и затем преодолевал его, — живым примером служило:

> “Не приведи Бог видеть русский бунт
> бессмысленный и беспощадный”» (III, 87).

Так и у самого Набокова читатель должен заметить и «доведение» до ямба, и «преодоление» его:

> Французский ражий гражданин
> в честь новорожденной свободы.
> Но счет растет, и честь не тешит;
> воспоминание либо тает...

Как только читателю удается заметить в приведенном пассаже стихи четырехстопного ямба, он ощущает необходимость вернуться и прочесть этот отрывок уже совершенно иначе — как поэзию (в частности, он должен будет отметить и изощренную звуковую инструментовку третьего стиха). Последний «стих» здесь уже разрушает («преодолевает») ямб, хотя лишь чисто орфографическими средствами: «воспоминание» вместо «воспоминанье». Однако, не успев разрешить эту задачу, читатель оказывается перед следующей, ничуть не менее коварной: а зачем вообще здесь ямб?

Другой пример: «Хотя отец фольклора недолюбливал, он бывало приводил одну замечательную киргизскую сказку. Единственный сын великого хана, заблудившись во время охоты (чем начинаются лучшие сказки и кончаются лучшие жизни), заприметил между деревьями какое-то сверкание. Приблизившись, он увидел, что это собирает хворост девушка в платье из рыбьей чешуи; однако не мог решить, что именно сверкало так: лицо ее или одежда. Пойдя с ней к ее старухе матери, царевич предложил дать в калым кусок золота с конскую голову. “Нет, — сказала невеста, — а вот возьми этот мешочек — он, видишь, едва больше наперстка, да и наполни его”. Царевич, рассмеявшись (“И одна, — говорит, — не войдет”), бросил туда монету, бросил другую, третью, а там и все бывшие при нем. Весьма озадаченный, пошел он к своему отцу. Все сокровища собрав, все в мешочек побросав, хан опустошил казну, ухо приложил ко дну, накидал еще вдвойне, — только

звякает на дне. Призвали старуху: "Это, — говорит, — человеческий глаз, хотящий вместить все на свете", — взяла щепотку земли да и разом мешочек наполнила» (III, 121).

Стихи здесь прослушиваются значительно лучше: они отмечены и синтаксически, и рифмой (любопытно отметить, что этот отрывок также остался незамеченным публикаторами стихов из «Дара»):

Все сокровища собрав,
все в мешочек побросав,
хан опустошил казну,
ухо приложил ко дну,
накидал еще вдвойне, —
только звякает на дне.

Проблема в другом: почему киргизская сказка, начало которой подозрительно напоминает «Пеллеаса и Мелисанду», заканчивается размером русских сказок Пушкина: четырехстопный хорей парной рифмовки (правда, в отличие от Пушкина, со сплошными женскими окончаниями)?

Иногда Набоков подсказывает читателю: то, что он только что прочел, — стихи: «Перевожу стихами [Маркса. — *М. Л.*], чтобы не было так скучно». Или: «Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора "Москвы"» (III, 141).

Несколько слов об этом «капустном гекзаметре». Надо вспомнить один стиховедческий сюжет. С. Бонди, знаменитый пушкинист, проделал такой эксперимент. Он записал гекзаметрический отрывок из Жуковского «прозой» (*in continuo*) и утверждал, что даже филологи не смогут отличить стихи от прозы. Аналогичный, однако, еще более изощренный эксперимент проделывает и Набоков: «В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла Николаевна; шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами. Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора "Москвы"» (III, 141).

Издатели не знают, как с этим поступить. С одной стороны, они явно слышат, что здесь стихи, да и само слово «гекзаметр» к этому обязывает, с другой стороны, они оказываются не в состоянии определить границы стиха и печатают как прозу *in continuo*, что не мешает им считать весь отрывок стихотворным и помещать его в раздел «Стихи из романа "Дар"»[7].

---

[7] *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. Харьков; М., 1997. С. 468 (тексты воспроизводятся по изданию: *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991).

Еще хуже обстоят дела с этим фрагментом в сборнике, специально посвященном поэзии Ф. К. Годунова-Чердынцева. Составитель безуспешно пытается, в соответствии с авторским указанием, разбить текст на гексаметрические (т. е. шестистопные) стихи и получает в результате совершенно невразумительную запись:

> В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно
> трахнул замок: это с рынка домой Марианна пришла
> Николаевна;
> шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес
> мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами.
> Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным
> гекзаметром автора «Москвы»[8].

В комментарии сказано, что «капустный гекзаметр автора "Москвы"» — это метрическая проза Андрея Белого. Не совсем так. Метрическая проза у Андрея Белого — другая: ударения следуют через каждые два слога, это бесконечный трехсложный метр; если глава заканчивается на середине стопы, то следующая начинается не с начала стопы, а продолжает ту, прерванную. У Набокова иначе: здесь встречаются и нулевые интервалы, и односложные. И тем не менее очевидно, что в приведенном отрывке есть что-то и от гексаметра, и от метрической прозы. Итак, мы имеем здесь дело с тремя формами: с «чистой» прозой, с «чистым» стихом (гексаметром) и с промежуточной формой, в духе метрической прозы Белого. Все это записывается подряд, *in continuo*, читателю предлагается самому разобраться, что есть что. Попробуем:

«В полдень послышался клюнувший ключ, и характерно трахнул замок» — это либо метризованная проза, либо два фрагмента гексаметрического стиха; «это с рынка домой Марианна пришла Николаевна» — гексаметр (в пользу этой трактовки свидетельствует не только метрика, но и типичная «гексаметрическая» инверсия). Дальше — метрическая проза в духе Белого (11 дактилических стоп подряд): «шаг ее тяжкий под тошный шумок макинтоша отнес мимо двери на кухню пудовую сетку с продуктами». Но дактилический метрический импульс продолжается и в следующей фразе: «Муза Российская прозы, простись навсегда с капустным гекзаметром автора "Москвы"». Где он кончается? Не там, где точка, а там, где «навсегда»: «муза Российская прозы, простись навсегда»! А дальше идет

[8] *Годунов-Чердынцев Ф.* Стихи. СПб., 1994. С. 22.

уже «обычная» (не «метрическая») проза: «с капустным гекзаметром автора “Москвы”». Заметим, однако, что «муза Российская прозы, простись навсегда» может интерпретироваться и в качестве фрагмента гексаметрического стиха; в пользу этой трактовки говорят его лексико-стилистические характеристики.

Одной из целей Набокова является преодоление линейности противопоставления стиха и прозы. В графически гомогенный прозаический текст вводятся явные фрагменты рифмованного стиха, переходящие либо снова в прозу, либо в форму стиха безрифменного (так, рифмованный пятистопный ямб с альтернацией женских и мужских окончаний «Под липовым цветением мигает...» переходит в безрифменный стих того же размера со сплошными женскими клаузулами: «Из темноты, для глаз всегда нежданно...»[9], а пассаж с «капустным гекзаметром» непосредственно следовал за первоначальным вариантом первого стихотворения), который, в свою очередь, может перейти как в «простую» прозу, так и в метризованную. Другой целью автора является, по-видимому, проверка способности читателя различать эти формы.

* * *

«Дар» — это одновременно роман и метароман, включающий и книгу Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского», и историю ее написания, рецепцию и т. п. Итак, роман в романе. Он начинается... С чего он начинается? На этот простой вопрос ответить совсем не просто. Проще ответить на вопрос о границах типографского текста. Он открывается шестью строчками (два трехстишия) шестистопного ямба и завершается восьмью строчками (два четверостишия) того же размера. Сверхзадача Годунова-Чердынцева, как и самого Набокова, — победа над временем, по крайней мере, над его линеарностью. Книга Годунова-Чердынцева не линеарна, но циклична. И графическое начало текста никак не может считаться началом самого жизнеописания Чернышевского — это, скорее, его конец, поскольку стихи, о которых шла речь, оказываются заключительными терцетами сонета, начальные катрены которого

[9] В упомянутых изданиях это стихотворение по каким-то причинам воспроизводится без заключительного стиха «Посвящено Георгию Чулкову».

помещены на последней странице[10]. Потом этот конфликт линеарности и цикличности обыгрывается, когда «бесхитростный» критик недоумевает, почему шестистишие называется сонетом.

Сонет, открывающий/завершающий «Жизнь Чернышевского» Годунова-Чердынцева, очевидным образом соотносится с концовкой самого «Дара»: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (III, 330).

Персонажа по имени «Евгений» у Набокова нет; это — Евгений Онегин, и «Дар» завершается онегинской строфой. Почему? «Евгений Онегин» — роман без конца, и эту без-конечность Набоков возводит в конструктивный принцип: последняя строка одновременно является и концом, и его отрицанием: «И не кончается строка».

[10] Как следует воспроизводить этот сонет в собраниях стихотворений, не вполне понятно. В существующих изданиях он «выпрямляется», и катрены помещаются перед терцетами.

В. АЛЕКСАНДРОВ

К вопросу об антидарвинизме Набокова, или Почему в «Даре» обезьяны питаются бабочками

Отнюдь не являясь всего лишь эксцентричным хобби или чем-то, дополняющим занятие писательством, страстное увлечение Владимира Набокова бабочками, длившееся всю жизнь, органически связано с основными мотивами его творчества. Собирание бабочек и писательство были тесно связаны для Набокова, так как от этих занятий он получал удовольствие, которое называл «самым сильным из всех, известных человеку», и период с 1941 по 1948 год, когда он классифицировал бабочек в Гарвардском музее сравнительной зоологии, писатель вспоминал как один из самых счастливых периодов своей жизни[1].

Для Набокова связь между творчеством и бабочками основывается на его концепции мимикрии в природе[2]. Он категорически отвергает предлагаемое наукой стандартное, или дарвинистское объяснение миметического поведения насекомых, согласно которому в борьбе за существование насекомому полезно быть похожим на что-то другое (другое существо, возможно, неприятное на вкус, или лист, или какой-то неодушевленный объект) по той простой причине, что это может обмануть хищников. Ключ к пониманию набоковского неприятия Дарвина — его убеждение в том, что степень обмана, которую можно наблюдать в конкретных случаях мимикрии, сильно

---

[1] См., напр.: *Nabokov V.* Strong pinions. New York, 1973. P. 3; *Nabokov V.* Speak, Memory. New York, 1966. P. 125—126.

[2] Более подробно см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 26—28, 60—62, 274—277.

превышает относительно грубые (как представляется Набокову) способности зрительного восприятия животных-хищников и, в сущности, свидетельствует о такой эстетической утонченности окраски, строения поверхности и движений, которой можно найти только эстетическое объяснение: «“Естественный подбор” в дарвиновском смысле не может служить объяснением чудотворного совпадения подражания внешнего и подражательного поведения; с другой же стороны, и к “борьбе за существование” апеллировать невозможно, когда защитная уловка доводится до такой точки миметической изощренности, изобильности и роскоши, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг врага»[3]. Более того, этот взгляд Набокова распространялся на все естественные явления, а также на искусство: «Все искусство — это обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения»[4].

Важное следствие понимания мимикрии Набоковым, отвергавшим устоявшиеся представления о ней, — отрицание материалистического детерминизма, который лежит в основе теории эволюции Дарвина, особенно в случае ее применения к человеку. Он высмеивал идею о том, что «борьба за существование» могла привести к какому бы то ни было эволюционному прогрессу, потому что «проклятие труда и битв ведет человека обратно к кабану, к хрюкающей твари, одержимой поисками еды» (V, 573). Вместо этого Набоков видит в природе те же самые «бесполезные упоения, которых искал в искусстве. И та и другое суть формы магии, и та и другое — игры, полные замысловатого волхвования и лукавства» (V, 421)[5].

Хотя набоковское отрицание Дарвина является попыткой свергнуть с пьедестала материалистическую причинность, он на самом деле не выдвигает ни в какой форме принцип бесцельной свободной игры в мире природы. Ведь если природа во всем так же обманчива, как и искусство, тогда какая-то действующая сила должна была сотворить природу, и, следова-

---

[3] *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 421. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[4] В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 140.

[5] *Nabokov V.* Speak, Memory. P. 298, 124. См. также: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N. J., 1991. P. 37.

тельно, ее искусственность, — доказательство существования Творца, который стоит за пределами средства выражения. В сущности, как в своих дискурсивных работах, так и в художественных произведениях Набоков постоянно, подолгу и в самой разнообразной форме возвращается к теме таинственной «потусторонней» силы, которая, кажется, является создателем всех природных явлений, включая пророческие узоры, оттиснутые на существовании человека[6]. Это интуитивное знание лежит в основе оригинального набоковского толкования понятий «природа» и «искусственность», которые для него являются синонимами, а не антонимами. Поэтому часто бросающаяся в глаза металитературность его художественных произведений — то, что они различными путями привлекают внимание к самим себе как к чему-то сделанному, — является, как ни парадоксально, следствием его своеобразного понимания естественного.

Нигде в своем художественном творчестве Набоков так подробно не обращается к этим привлекавшим его аспектам лепидоптерологии, как в романе «Дар», который он называл своим любимым русским романом и в котором рассказывается о писателе, во многих отношениях напоминающем самого автора[7]. И именно здесь мы найдем особенно интересный и яркий вариант набоковской полемики с дарвинизмом.

С самого начала наибольшее количество разногласий вызывало утверждение Дарвина, что отдаленными предками людей были приматы, от которых также произошли обезьяны. Хотя в принципе отсюда можно прийти к выводу о том, что человек — венец творения, чаще всего этим утверждением пользовались для того, чтобы свергнуть человеческий род с пьедестала и указать, что человек — только одно из звеньев в длинной цепи эволюции млекопитающих.

В «Даре» Набоков атакует эту теорию через своего героя, Федора Годунова-Чердынцева, который вспоминает, что рассказывал ему о чудесах мимикрии бабочек отец, знаменитый натуралист и исследователь. Федор предвосхищает то, что будет высказано позднее в «Память, говори», где Набоков рассуждает о «невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь». Затем он замечает, что миметическое поведение «словно придумано забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека», и добавляет

---

[6] См.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность... С. 56—62.

[7] Там же. С. 132—165.

в скобках, что это — «догадка, которая могла бы далеко увести эволюциониста, наблюдавшего питающихся бабочками обезьян»[8]. Образ, небрежно созданный в этом замечании в скобках, — довольно гротескный, но его смысл тем не менее понятен: обезьяны, похоже, принципиально отличаются от людей в эволюционном смысле, потому что, когда они смотрят на бабочек, они не видят того, что могут увидеть люди. Другими словами это можно выразить так: человек — уникален, так как он воспринимает природу эстетизированно. Набоков намекает на то, что биологи-эволюционисты недостаточно обдумали следствия этой возможности.

Оказывается, что образ обезьян, питающихся бабочками, — не плод прихотливого воображения Набокова, а, возможно, намек на знаменитый эксперимент, проводившийся в Африке в начале XX века известным английским энтомологом, Дж. Д. Хейлом Карпентером, который специально задался целью найти эмпирическое подтверждение дарвиновскому объяснению мимикрии. Натуралисты впервые описали мимикрию у бабочек через несколько лет после публикации «Происхождения видов» в 1859 году, и они быстро причислили это явление к тем, которые поддерживают эволюционную теорию Дарвина, так что мимикрия бабочек и дарвинизм с тех пор были тесно связаны[9]. Таким образом, эксперимент Карпентера был сознательно направлен на то, чтобы найти дополнительное подтверждение одному из первых важных эмпирических «доказательств» теории Дарвина, и набоковское замечание в скобках об обезьянах оказывается тщательно направленным ударом по хорошо известному положению дарвинизма.

Карпентер сделал следующее: он просто отметил, с какой готовностью две молодые обезьяны поедали различных насекомых, включая бабочек, которых он клал перед ними. Он обнаружил, что обезьяны избегали насекомых, как он выразился, с «апосематической», или предупреждающей, окраской, которая своей яркостью «оповещает», что насекомые могут иметь

---

[8] Из русского оригинала этого важного заявления в скобках более, чем из английского перевода, понятно, что Набоков, в сущности, подчеркивает нереализованную возможность сделать далеко идущий вывод из этого явления: «догадка, которая *могла бы* далеко увести эволюциониста, наблюдавшего питающихся бабочками обезьян» (Курсив мой. — *В. А.*); *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 100.

[9] *Carpenter G. . H.* and *Ford E. B.* Mimicry. London, 1933. P. 5.

неприятный вкус, однако с готовностью поедали насекомых с «прокриптической», или защитной, окраской, когда последних переносили в такое окружение, где их можно было легко заметить. Карпентер заключил, что «вся теория мимикрии обусловлена выбором определенного вида пищи в предпочтение другим». Таким образом, следуя этой аргументации, можно сказать, что прокриптически окрашенные насекомые развивают в качестве маскировки некоторые поверхностные черты путем случайных генетических изменений и сохраняют и усиливают эту маскировку путем естественного отбора; чем более успешна маскировка вида, тем больше шансов на то, что его потомство выживет и будет процветать[10].

Поскольку Набоков увлекся бабочками и начал много читать о них еще в раннем детстве и, очевидно, очень интересовался скрытым смыслом мимикрии, кажется весьма вероятным, что к тому времени, когда он писал «Дар» в 1935—1937 годах, он знал об опыте Карпентера и его выводах, впервые опубликованных в 1921 году. Но в то время как Карпентер заключил, что маскировка — необходимая защита для тех насекомых, которые иначе были бы съедены в естественных условиях, Набоков сделал нечто вроде хода конем с данными Карпентера: он перешел на нематериалистический уровень размышления и, исходя из поведения обезьян, сделал вывод о том, что человеческое сознание — явление совсем другого порядка, нежели сознание животных, произведенных теорией Дарвина в дальних родственников человечества.

Это признание привилегированного положения человеческого сознания находится в полной гармонии с тематикой и формальными построениями «Дара» (да и всего художественного творчества Набокова). Художественное вдохновение Федора, острота его восприятия, преодоление времени с помощью памяти, способность увидеть творческий замысел в природе и пророческий узор в жизни, а также интуитивные прозрения бес-

---

[10] Дж. Д. Хейл Карпентер, ставший профессором зоологии (энтомологии) в Оксфорде в 1933 году, описал свои эксперименты в нескольких публикациях, в частности в статье, помещенной 8 октября 1921 года в журнале «Transactions of the Entomological Society of London» (Набоков, должно быть, знал этот журнал) и в двух книгах: 1) «A Naturalist in East Africa» (xford: Clarendon, 1925) 2) совместно с E. B. Ford «Mimicry», а также в брошюре «Insects as Material for Study: Two Inaugural Lectures delivered on 17 and 24 November 1933» (xford: Clarendon, 1934), откуда и взята цитата, приведенная в этой статье (P. 24).

смертия — все это возможно только благодаря его максимально развитому сознанию. Точно так же, характерные формальные и стилистические особенности «Дара» — загадки, ложные подсказки, скрытые аллюзии, завуалированные мотивы, календарные игры и тому подобное, то есть все, что читатель должен попытаться расшифровать, чтобы понять эту книгу (процесс, аналогичный распознаванию насекомого, несмотря на миметическую маскировку), — подчиняются той важной роли и тем требованиям, которые Набоков возлагает на читательское сознание, которое в идеале должно функционировать так же, как сознание его героев или как его собственное[11].

Набоков также сделал сознание основополагающей, определяющей характеристикой человека за пределами своих художественных произведений, например, когда он сформулировал следующие краткие определения: «Время без сознания — мир низших животных; время плюс сознание — человек; сознание без времени — некое еще более высокое состояние» (III, 572)[12]. Хотя эта схема кажется эволюционной, немыслимый разрыв между человеком и «неким еще более высоким состоянием», который основывается на возможности какой-то формы бытия вне времени, предполагает в равной степени непреодолимый барьер между человеком и теми существами, которые находятся в иерархии ниже него, включая его «предков» по Дарвину[13].

---

[11] Более подробно эти особенности романа рассматриваются в IV главе книги *В. Александрова* «Набоков и потусторонность...» (С. 132—165).

[12] *Nabokov V.* Strong pinions. P. 30.

[13] В своей важной лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков делает предположение, что «естественный ход эволюции никогда бы не обратил обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без урода (freak)» (*Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 467). Однако, как становится очевидным из лекции, Набоков считал «уродство» (freakishness) отличительной характеристикой человеческой элиты. Дальше в лекции он ссылается на свою готовность принять эволюцию «по крайней мере как условную формулу», но затем добавляет, что «одно дело — нашаривать звенья и ступени жизни, и совсем другое — понимать, что такое в действительности жизнь и феномен вдохновения» (Там же. С. 473—474). Вопрос, могут ли обезьяны сознательно пользоваться языком или нет, находится в центре спора о том, насколько они близки человеку или далеки от него. См. обзорную статью лорда Закермана о ряде книг по этим вопросам, в которой он приходит к выводу, что обезьяны не способны пользоваться языком, этим уникальным даром человека: Apes R not Us. New York, Review of Books, 1991. 30 may. P. 43—49.

Но если Набоков допускал хотя бы возможность развития человека к высшему состоянию бытия — состоянию, фактически, бесконечного сознания, — какой процесс он мог иметь в виду вместо дарвинизма? Учитывая центральную роль, которую занимает в мировосприятии Набокова интуитивное знание о сфере потустороннего, приходится предположить: каким-то образом что-то, находящееся за пределами этого мира, должно быть вовлечено в любой акт выхода человеческого «я» за свои пределы. Именно это Набоков подразумевает под «космической синхронизацией» (или «вдохновением»), которую он в ряде случаев описывает как полумистическое переживание, момент прозрения, который отмечает высшие точки существования, такие, как рождение в уме произведения искусства, вид знакомых бабочек в их естественном окружении, составление шахматной задачи или осознание любви к членам семьи: «Вы одновременно чувствуете и как вся Вселенная входит в вас, и как вы без остатка растворяетесь в окружающей вас Вселенной»[14]. Кроме того, космическая синхронизация — переживание, которое привело Набокова не более и не менее как к прозрению того, что «земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души» и что «индивидуальный секрет» человека не исчезает в процессе «истлевания плоти»[15].

Однако, как кажется, Набоков был слишком увлеченным натуралистом, привязанным к этому миру, чтобы положиться исключительно на веру в неуловимое, но могущественное запредельное, пытаясь понять механизм человеческой эволюции. Гипотетический процесс, который он предлагает в «Память, говори», по сути дела, ставит дарвинизм с ног на голову. После рассуждений о чудесах сознания ребенка, он переходит к тому, как могло функционировать сознание примитивного человека. Подразумеваемая параллель наводит на мысль о том, что Набоков, возможно, основывается на теории Эрнста Геккеля, согласно которой развитие индивида повторяет эволюцию вида (с той очевидной разницей, что теория Геккеля была создана в поддержку Дарвина). Делая типичный для него акцент на идее о внезапном рывке сознания, Набоков утверждает, что «юное человечество», наверное, испытало «радостное потрясение», отметив такое явление, как «чудотворная» природа объекта в полете, который «пожирает пространство простым постоянством вращения, — вместо того, чтобы передвигаться, раз за

---

[14] *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл. С. 474.

[15] Там же. С. 472. См. также: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность... С. 37—41, 142—144.

разом вздымая тяжелые конечности» (V, 576). Другими словами, Набоков предполагает, что человеческое сознание, должно быть, развилось в результате перцепционных и когнитивных скачков, а не в результате предшествовавшей органической эволюции, которая создает материальную основу или потенциал для этих скачков. Именно это имеет в виду Набоков, когда в том же абзаце он персонифицирует «юное человечество» в «мечтательном маленьком варваре» и заставляет его всматриваться в «костер... или неуклонный ход лесного пожара» (V, 576). Но как наследие такого когнитивного опыта сохраняется для последующих поколений? Гипотеза Набокова заключается в том, что когнитивные скачки «варвара» не могли пройти без долговременных последствий и, должно быть, повлияли «за спиною Ламарка на хромосому-другую, повлияли загадочным образом, в который западные генетики не склонны вникать...» (V, 576). Таким образом, эволюционный механизм, предлагаемый Набоковым для человека, — это, похоже, модифицированный ламаркизм: он не говорит, что организмы, реагируя на стимулы в окружающей среде, развивают новые физические черты и передают их своему потомству; он считает, что более развитое сознание становится частью человеческого наследия вследствие неизбежных столкновений уникального человеческого ума и внешнего мира. Такая позизия в корне отличается от дарвиновского утверждения, что случайные генетические изменения приводят к появлению черты, которой благоприятствует естественный отбор, если она повышает способность индивида к выживанию.

Конечно, Набоков не был систематическим философом, и нет причины ожидать, что в его работах будет четкое разграничение между потусторонними влияниями и относительной важностью приобретенных характеристик для человеческого развития и эволюции. Говоря о себе, он иногда намекал, что его сущность была сформирована за пределами этого мира. В «Память, говори» он приходит к выводу: «ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, сформировавший меня, безымянный каландр, оттиснувший на моей жизни некий замысловатый водяной знак» (V, 330). В одном из ранних русских стихотворений, в котором используется тот же образ — водяной знак — Набоков более определенно говорит о происхождении основы своего «я»: он представляет себе, что когда его душу поднимут из земного мрака и поднесут к свету, «просияет» «узор, придуманный в раю»[16]. С другой стороны,

[16] *Набоков В.* Смерть // Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1979. С. 130.

в «Память, говори» Набоков постоянно стремится отыскать общие с родителями черты характера, — особенно с матерью, а также пророческие параллели с жизнью членов своей семьи. Сходство кажется в некотором смысле наследственным, даже если в конечном итоге его истоки оказываются в области, находящейся за пределами материального мира. Точно так же, в «Даре» в представления Федора о характере и достижениях глубоко чтимого им отца входит устойчивое ощущение, что он унаследовал часть таинственных даров отца, которые явно получены благодаря контакту с потусторонним миром, а не просто как следствие реального влияния, испытанного в детстве.

Таким образом, антидарвинизм Набокова принимает довольно неожиданную форму по сравнению с теми возражениями, которые появились вскоре после опубликования «Происхождения видов». С одной стороны, он возражает Дарвину, поскольку разделяет широко распространенное и древнее, берущее начало по крайней мере в Библии (Рим 1, 20), убеждение в том, что творческий замысел в природе — свидетельство существования трансцендентного творца, хотя этот телеологический довод получает у него своеобразное преломление. Но, с другой стороны, Набоков не приводит возражений против того железного детерминизма, который многие считали неизбежно связанным с естественным отбором. Вместо того, чтобы настаивать на абсолютной свободе как на человеческом идеале, Набоков парадоксальным образом прославляет способность человеческого сознания постоянно расширять пределы своих возможностей, но всегда — в контексте таинственного мира потусторонности, который является как стимулом, так и пределом для возможностей человека и для областей применения его способностей[17].

Перевод с английского
Татьяны Стрелковой

[17] Вопрос об отношении Набокова к свободе и детерминизму осложняется тем фактом, что, хотя он провозглашал свою веру в первую, его романы полны доказательств последнего. Более подробно об этом см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность... С. 56—57, 285 (примеч. 48), 294 (примеч. 16).

М. ДЫМАРСКИЙ

Deus ex *texto*, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива

0.1. Текст — категория исторически изменчивая. В разные эпохи набор признаков, достаточных для признания некоторой знаковой продукции текстом, был различен, хотя, возможно, никому в Средние века не приходило в голову формулировать подобные требования эксплицитно. Можно — очень грубо — наметить линию развития нарративного текста, которая ведет от античности к Новому времени и характеризуется возрастанием значимости самой категории *текст*, что с неотвратимостью влечет постепенное изгнание Автора — а вместе с ним и признаков *процессуальности* наррации — за его пределы. Если верно, что нарратив рождался из устного повествования и моделировал его структуру (ср. включенность сведений об авторе-повествователе непосредственно в текст или — в другой модели — вообще отсутствие таковых: на обложке и титуле безгранично господствовало название, но не имя автора), то верным будет и то утверждение, что нарратив отталкивался *от дискурса*. Но именно *отталкивался*. Классики Нового времени были уже весьма стеснены в средствах самообнаружения в тексте, и А. Дюма, допустим, в этом плане не считал возможным ничего, кроме заявлений типа ***«мы увидим** в дальнейшем»* (выделено мной. — *М. Д.*) («Три мушкетера», XXX) и т. п., то есть ограничивался сугубо конвенциональными средствами авторского самообнаружения. Самодостаточность повествовательного текста, безграничность возможностей непрямого самовыражения в нем осознавались все непреложнее — и все более ужесточалась модель нарратива в отношении возможностей самовыражения прямого. Эпитет *суровая* при слове *проза* у великого *лирика* далеко не случаен! И только тогда, когда отторжение процессуальности повество-

вания достигло максимальной точки и себя, следовательно, исчерпало, возникли эксперименты с повествовательной рамкой («Повести Белкина», «После бала» и мн. др.): то, что полностью утратило права на органическое существование, обрело новое существование — в статусе *приема*.

Модернизм, разумеется, приемами классиков не удовлетворялся. Думается, что в целом поиски модернизма могут быть осмыслены и как попытка «вернуть» нарратив от текста — к дискурсу, как *«дискурсивизация»* текста. Конечно, речь идет не о простом *возврате* к плюсквамперфекту, а о создании принципиально иной, нежели классическая и нежели ей *предшествовавшая*, модели нарратива. Однако предварительно уточним нашу интерпретацию различий между категориями *текст* и *дискурс*.

0.2. Ни одному из существующих пониманий последнего, кроме утратившего актуальность приравнивания дискурса к связному тексту, не противоречит утверждение о том, что *дискурс обладает признаком процессности*[1]. Это означает не просто наличие у него признака временно̆й протяженности. Это означает ***невозможность существования дискурса вне прикрепленности к реальному, физическому времени, в котором он протекает***, — ср. наличие идеи *течения*, *протекания* в самой внутренней форме франц. *discours* (← *cours*), англ. *discourse* (← *course*). Не случайно Н. Д. Арутюнова пишет: «Дискурс — это речь, “погруженная в жизнь”. Поэтому термин “дискурс”, в отличие от термина “текст”, не применяется к древним и др. текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно»[2]. Дискурс, в отличие от текста, неспособен *накапливать* информацию. Дискурс, в сущности, лишь способ передачи информации, но не средство ее накопления и умножения. Результатом дискурсивного процесса является умножение информации в мире — но не в дискурсе; последний исчезает в прошлом, уходит в небытие немедленно после своего окончания. Носителем информации, переданной в дискурсе, оказывается человеческая память, магнитофонная или видеопленка, бумага и т. д., — но ни на одном из этих носителей собственно дискурс, во всей своей полноте, уже не зафиксирован. «Записать» дискурс полностью

---

[1] Подробнее см.: *Дымарский М. Я.* Текст — дискурс — художественный текст // Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. ст. науч.-метод. семинара «Textus». Вып. 3. Ч. I. СПб.; Ставрополь, 1998.

[2] *Арутюнова Н. Д.* Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136—137.

так же невозможно, как невозможно «записать» жизнь человека или даже небольшой ее фрагмент — в совокупности не только слуховых и зрительных впечатлений, но также тактильных, обонятельных, вкусовых, соматических ощущений, психологических переживаний, психических процессов, потока мыслей и т. д.

Именно в этом смысле дискурс противопоставлен тексту — как фиксированному результату, продукту (процесса), причем такому продукту, который ***в принципе самодостаточен*** и может работать как «генератор смыслов» (Ю. М. Лотман). В отличие от дискурса, текст лишен жесткой прикрепленности к реальному времени, его связь с этим временем носит косвенный, опосредованный характер. Текст существует в физическом времени не сам по себе, а лишь в оболочке материального объекта — носителя текста, который, как и любой материальный объект, подвержен старению и распаду. Собственно же текст существует не в этом времени, а во времени—пространстве культуры.

Текст на порядок сложнее дискурса (во всяком случае художественный), ибо он представляет собой «упакованную» коммуникацию, включая в свернутом виде не только все элементы коммуникативного акта, но и сигналы для их дешифровки. Но это ни в коем случае не означает, что текст *является* дискурсом. Последний в филогенезе предшествует тексту, подобно тому как диалог предшествует монологу, а речь — языковой системе.

1. Творчество В. В. Набокова дает редкую возможность наблюдать переход того Рубикона, который разделяет классическую[3]

---

[3] Под «классической» моделью здесь — разумеется, условно — понимается более или менее устоявшаяся в русской литературе XIX в. система презумпций, нормирующих организацию повествования. Очевидно, что творчество каждого крупного писателя в той или иной мере разрушает рамки какой бы то ни было нормы, поэтому весьма непросто говорить о некоей общей, единой для Пушкина, Лермонтова, Гоголя (Тургенева, Гончарова, Толстого, Лескова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова…) системе. Тем не менее такая система в XIX в. все-таки сложилась, и в этом убеждают по меньшей мере два обстоятельства. Во-первых, новаторские произведения, будь то «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Левша» или «Степь», на фоне **всей** литературы века **сохраняют качествоуникальности**. Во-вторых, эти вершины возвышаются, как известно, над огромной литературой (особенно второй половины века), не слишком претендовавшей на формальное новаторство, но от этого отнюдь не становившейся второсортной — и утверждавшей как раз ту норму, о которой идет речь. Именно это относится к творчеству Григоровича, Писемского, Помяловского, Слепцова, Гаршина,

и модернистскую[4] модели нарратива. Понятно, что этот переход определяется целым рядом глубоких структурных сдвигов, свойства и совокупность которых в каждом творчестве индивидуальны. Можно полагать, что в творчестве Набокова одним из таких моментов (и может быть, ключевым) является **сдвиг характера локализации автора в структуре текста**. За этим признаком, как мы постараемся показать, скрываются существеннейшие параметры текста, и в конечном счете — собственно текстовый или иной, *не-собственно-текстовый* статус того, что составляет целое языковой формы художественного произведения.

Присмотримся к некоторым деталям этого процесса.

До тех пор пока локализация автора в структуре текста стабильна на всем его протяжении, мы находимся в русле классической традиции. Две основные разновидности этой модели (Я-герой и ОН-герой; в терминах Е. В. Падучевой — традиционные повествовательные формы): 1) с *диегетическим* повествователем, принадлежащим миру текста, иначе — перволичная форма; 2) с *экзегетическим* повествователем, не входящим во внутренний мир текста, иначе — аукториальная форма, или нарратив

Короленко, Телешова, Н. Успенского и Г. Успенского... а также ко многим произведениям авторов, перечисленных в «первом» списке. От дальнейших обоснований автора освобождает довольно обстоятельная работа Е. В. Падучевой «Семантика нарратива» (*Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика вида и времени в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С. 195—404), целиком посвященная традиционному нарративу. Характерно, кстати, что исследовательница вообще не ставит вопроса о правомерности рассуждений о традиционном/нетрадиционном нарративе.

[4] Среди литературоведов, как известно, нет единомыслия по поводу квалификации творчества В. Набокова как явления модернизма или постмодернизма. Целый ряд исследователей (особенно американских) склоняется к признанию его творчества постмодернистским; однако Магдалена Медарич, например, выдвигает тезис о принадлежности его прозы к «синтетическому этапу русского авангарда» (*Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 454—455). М. Н. Липовецкий считает «метапрозу» В. В. Набокова «соединившей русский постмодернизм с традициями мирового модернизма» и располагает ее в «предыстории русского модернизма» (*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 44). Однако корректность любой квалификации производна от избираемой степени точности. Поскольку нас интересуют здесь не различия между модернизмом и постмодернизмом, а крупный сдвиг, отличающий *в целом* набоковскую прозу от классики XIX в., постольку использование квалификации «модернистская проза» представляется в данном случае допустимым.

3-го лица[5], предполагают неизменность позиции повествователя как представителя автора в тексте, и в этом смысле — стабильность локализации автора. Если же вводятся дополнительная маска или рамка (изменяется локализация автора), то они ***маркируются***, читателю ясно дается понять, кто есть кто.

При всей своей тривиальности эти рассуждения побуждают к более широкой постановке вопроса. Характер локализации автора в тексте — это признак наиболее явный; за ним просматривается нечто, может быть, менее очевидное, но не менее действительное. Е. В. Падучева глубоко права, утверждая, что различия в типах повествователя, лежащие в основе типологии нарратива, могут быть переформулированы как различные ответы на вопрос, *в чьих руках находится управление эгоцентрическими элементами* — как первичными, так и вторичными, имеющими опосредованную референцию[6]. В самом деле, читатель может составить представление об изображаемом мире, в частности о его важнейших параметрах — пространственно-временных, — только опираясь на данную текстом точку отсчета; а это и есть тот «аналог говорящего», в чьем ведении находятся все эгоцентрики и к кому они отсылают. Значимость этого факта усугубляется тем, что, в отличие от слушающего в «канонической ситуации» речевого общения, читателю вообще больше не на что опереться: ни временны[7]е, ни пространственные координаты автора и читателя не совпадают [7]. Поэтому от характера локализации автора в тексте — ее стабильности или нестабильности — прямо зависит возможность или невозможность для читателя построить непротиворечивую и достаточно определенную модель изображаемого мира. Другими словами, за этим характером скрывается важнейший признак текста: определенность/неопределенность всех содержащихся в нем референций, и прежде всего основных, базирующихся на дейксисе — субъектных и пространственно-временных. Назовем этот признак **дейктическим модусом текста.**

Следует оговорить, что речь в данном случае идет о *вторичном* дейксисе (Ю. Д. Апресян). Формирование классической модели нарратива (и нарративного текста, характеризующегося

---

[5] Третью форму — «свободный косвенный дискурс» («повествователь <… отсутствует или играет пониженную роль в композиции» (*Падучева 1996*: Семантические исследования… С. 214), ср. сказ) — здесь не рассматриваем как более позднюю и менее для нас существенную.

[6] Там же. С. 265—271.

[7] Там же. С. 198—201.

определенностью дейктического модуса), собственно, и было связано с формированием развитой системы средств вторичного — текстового — дейксиса, в отличие от дейксиса первичного, связанного с прототипической моделью актуальной коммуникации.

Помимо субъектного и пространственно-временного дейксиса, к сфере дейктического модуса текста следует отнести также систему базисных логических принципов (например, принцип причинности). Столь расширительное толкование представляется обоснованным в силу того, что и этот пласт семантики текста выводится читателем, декодирующим заложенную в нем модель «возможного мира», все из той же точки отсчета — аналога говорящего, повествователя. Применительно к моделям и формам нарратива «возможный мир» представляет собой категорию, область определения которой ограничена довольно строго: это всего лишь один из изводов, одна из версий, проекций реального мира, который заведомо богаче любого «возможного». Не случайно А. Г. Баранов, говоря о «референтивной модальности» текста и о «референциальном статусе текста», пишет: «С усложнением текстовой деятельности, ее диверсификацией и ослаблением связи текста с непосредственной ситуацией общения <... возрастает роль и чисто вербальных механизмов референции, и когнитивной системы индивида как инструментов осуществления "достижимости" возможного текстового мира из мира актуального»[8]. Поэтому классическая модель нарратива проецирует на любой «возможный мир» его важнейший признак: определенность пространственно-временных координат, для чего и требуется неподвижная точка отсчета — стабильно локализованный в структуре текста повествователь. Парадоксально, но факт: отталкиваясь от дискурсивной, по своей сути, модели актуальной коммуникации, классический нарратив как бы лишался и этой фигуры (повествователя); ведь формирование системы вторичного дейксиса есть не что иное, как превращение «материально обозначенного» повествователя в «нуль» повествователя[9]. Но этот «нуль», если «правило нуля» (см. ниже «3-е правило классического нарратива») в течении текста не нарушается, вполне справляется с функцией стабильной точки отсчета.

С тем же основанием можно утверждать, что традиционный нарратив, основываясь на аналогичном механизме, проецирует на «возможный мир» логику действительного; соблюдение

---

[8] *Баранов А. Г.* Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов-на-Дону, 1993. С. 136.

[9] Точнее — повествователя с «нулевым экспонентом».

этой логики естественно и незаметно; но нарушения этой логики не просто маркированы — они становятся сюжетообразующими элементами.

Итак, дейктический модус текста имеет одно из двух значений: определенность или неопределенность. Для читателя дейктическая определенность означает возможность составить непротиворечивую картину изображаемого «возможного мира». Можно сказать, что в этом случае имеет место **дейктический паритет** между автором и читателем: читателю предоставляется равная возможность проникать вместе с автором в любую точку художественного пространства-времени; хронотоп не имеет закрытых для читателя зон. Дейктическая определенность текста и дейктический паритет автора и читателя — настолько существенные признаки классического (традиционного) нарратива, что их соблюдение — хотя бы в основном — позволяет автору иногда ошибаться (иногда намеренно). В самом деле: требуется, как правило, специальное исследовательское усилие, чтобы обнаружить (нечаянные) огрехи автора, те нарушения правил игры, которых ему не удалось избежать[10].

Сказанное можно попытаться выразить и более строго. Допустим, имеется предложение:

В 8 вечера Таня увидела его у ограды Михайловского сада. (0)

Совершенно очевидно, что, пока мы находимся в рамках классической модели нарратива, количество возможных продолжений для данного предложения хоть и велико, но не бесконечно. Можно без особого труда представить себе около полутора

---

[10] См., например, замечания Б. М. Эйхенбаума об отсутствии некоторых явно необходимых мотивировок в «Герое нашего времени» — «при всей заботе Лермонтова о мотивировке» приемов построения сюжета и текста *(Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 267—272). Ср. также целую литературу о противоречиях в романе «Евгений Онегин»: *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971.*; Билинкис Я. С.* Об авторском присутствии в «Евгении Онегине» // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 34. № 6. 1975; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995 [Глава «Принцип противоречий»: с. 395—411.] (англ. перевод: The Structure of *Eugene negin* // Russian Views of Pushkin's *Eugene negin*. Bloomington, 1988); *Nabokov Vladimir. Eugene negin*: A Commentary. Princeton, 1975; *Haard Eric de.* n the Narrative Structure of *Eugene negin* // Russian Literature XXVI, 1989, и мн. др. (список заимствован из статьи Гэри Роя: *Roy G.* The Resolution of the Paradoxes in "Eugene negin" and the Author's Relationshi p with the Reader // Русский текст: Российско-американский журнал по русской филологии. 1997. № 5. С. 52—63).

десятков вариантов следующего предложения, однако невозможными окажутся, например, такие варианты:

В 30 метрах ближе к Марсову полю стоял он же; (1)

Пятью минутами раньше она умерла; (2)

Свободный, или «органический», стих сейчас преобладает в поэзии США. (3)

Заметим, что эти варианты— отнюдь не неправильные и отвергаемые языком предложения; они невозможны только как продолжения исходного (0).

Вариант (1) неприемлем, так как предполагает возможность одновременно физически находиться в двух местах, тогда как, скажем, евклидовы представления о пространстве, определяющие локальные параметры классического повествования, предполагают обратное. **Вывод (*1-е правило классического нарратива*)**: невозможна последовательность из двух высказываний, сообщающих о нахождении одного и того же предмета (лица) в одно и то же время в разных точках пространства.

Вариант (2) неприемлем, так как противоречит естественной логике вещей: умерший человек не может действовать и воспринимать, как живой; шире, исключается (немаркированная) инверсия реального следования антецедента и консеквента[11]. **Вывод (*2-е правило классического нарратива*)**: невозможна последовательность из двух высказываний, между предикатами которых такие отношения, что второй не может предшествовать первому и не может с ним сосуществовать.

Легко видеть, что первые два вывода («правила») описывают не что иное, как условия определенности дейктического модуса текста, дейктического паритета, а именно пространственно-временной и естественно-логический[12] их аспекты. В этом свете может показаться, что вариант (3) неприемлем по иным причинам, так как нарушает правила иного порядка — правила связности текста. Но за этими последними также стоит

---

[11] Подразумевается, что мы имеем дело с прямыми значениями предикатов.

[12] Как известно, в формальной логике принято различать традиционную логику, математическую логику и др., но при этом часто подчеркивается, что построения, истинные с формально-логических позиций, не обязательно верны «в естественном языке, т. е. в обыденной речи» (*Кондаков Н. И.* Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 194). Говоря о естественно-логической основе текстовых последовательностей, мы имеем в виду именно расширенное понимание логики и логичности: описываемое с помощью аппарата формальной логики, но обогащенное и корректируемое опытом, — с позиций которого и читатель оценивает содержание текста как логичное или наоборот.

естественная логика: как показала М. В. Сосаре, в основе всех видов семантической связности лежат отношения импликации[13]. Это означает (***3-е правило классического нарратива***), что между хотя бы двумя соответствующими компонентами семантических структур соседних предложений должны устанавливаться отношения импликации[14].

Что касается субъектного дейксиса, то «формализовать» условия его определенности можно лишь с учетом структуры текстовой коммуникации, в которую в качестве обязательных составляющих входят, помимо сообщения-текста, субъект коммуникации (отправитель сообщения, автор текста) и ее объект (адресат, читатель). Определенность субъектного дейксиса сохраняется при одном из следующих условий: а) субъект коммуникации совпадает с одним из персонажей (диегетический повествователь, по Е. В. Падучевой); б) субъект коммуникации не совпадает ни с одним из персонажей (экзегетический повествователь, по Е. В. Падучевой); при этом возможны переходы от модели (а) к модели (б) и наоборот, а также переходы внутри модели (а) — субъект повествования в разных частях текста может совпадать с разными персонажами, — ***но*** любые подобные переходы *обязательно маркируются* (частное, и наиболее частотное, проявление этого правила фигурировало выше как «правило нуля»)[15]. Кроме того, условие (б) означает, что, поскольку повествователь в качестве персонажа в сюжет не включен, он пользуется жестко ограниченными правами: это

---

[13] *Сосаре М. В.* Лингвистические основы делимитации текста (К проблеме описания структуры текста): Автореф. дис. <... канд. филол. наук. М., 1984.

[14] Это касается, впрочем, предложений, входящих в достаточно тесное смысловое единство. Для более широкого текстового пространства это правило формулируется несколько иначе: неприемлемо предложение i, если ни один компонент его семантической структуры не связан отношениями импликации с соответствующим компонентом структуры хотя бы одного из множества I всех остальных предложений данного текста.

[15] «Связи и отношения между разными типами повествования внутри произведения относительно закреплены, поскольку они заданы повествователем и представляют собой некую норму организации текста. Та или иная позиция повествователя предполагает (или допускает) использование одних типов повествования и исключает (или ограничивает) возможности использования других. <... Чем более конкретно “я”, будь то “я” автора-наблюдателя или “я” рассказчика, тем больше ограничений с ним связано» (*Кожевникова Н. А.* Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. С. 286—291).

условный субъект коммуникации, которому позволено лишь повествовать сюжет; ни биографии его, ни поступкам, ни каким-либо суждениям, не связанным прямо с тем или иным сюжетным мотивом, в тексте не место. Его положение напоминает положение играющего в «Вы поедете на бал?» («Да» и «нет» не говорить, губы бантиком держать и т. д.). Именно это и делал дисциплинированный А. Дюма.

2. В модернистской модели нарратива картина резко меняется. Дейктический модус текста принимает значение неопределенности, дейктический паритет утрачивается. Если рассмотреть под этим углом зрения рассказы из книги В. В. Набокова «Весна в Фиальте», то станет ясно, что эта книга представляет собой своеобразный полигон, роль мишеней на котором была уготована всем без исключения аспектам дейктического модуса текста. Приглядимся к нескольким рассказам, а затем подробнее остановимся на «Корольке» и «Круге».

2.1. «Весна в Фиальте»: в первом же рассказе обнаруживаем смещение нормальных пространственно-временных параметров и логических мотивировок на метафорическом и синтаксическом уровнях: *«Именно в один из таких дней* ***раскрываюсь****, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все...»*[16]. Происхождение и смысл метафоры становятся ясны только из финальной фразы, содержащей и упомянутое смещение пространственно-временных представлений: *«Но <...> внезапно я понял <...> почему <...> мерцало море: белое небо* ***над Фиальтой*** *незаметно налилось солнцем... и это белое сияние ширилось <...> все растворялось в нем, все исчезало,* ***и я уже стоял на вокзале, в Милане****, с газетой, из которой узнал, что <...> Нина <...> оказалась все-таки смертной* (IV, 321—322; выделено мной. — *М. Д.*): «раскрываюсь» — потому, что весь процесс повествования оказывается процессом вспоминания. Этим же мотивируется и немыслимый пространственно-временной скачок в пределах одного предложения. Перед нами как раз тот случай, который выше представлен как невозможный в «1-м правиле классического нарратива».

«Посещение музея»: разрушение логических связей (пронизывающее весь рассказ, вплоть до финальной фразы; ср. не только сюжетный алогизм, но особенно диалоги: это не просто нарушение, а *другая* логика) и пространственно-временного континуума. «Гвоздь программы», однако, не в том, что происходит такое нарушение, а в том, что оно происходит на

---

[16] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 305. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

фоне самой обыкновенной, кондовой логики (другие посетители музея) и самого обыкновенного, не обнаруживающего никаких признаков сумасшествия пространства-времени: *«Не стану рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило неимоверного терпения и трудов обратно выбраться за границу...»* (IV, 360). В результате читатель вынужден отнюдь не проникаться трепетом перед другим — «возможным» — миром, а искать в тексте объяснения наказанию (?), которому подвергся герой, — и, разумеется, тщетно.

«Посещение музея» особенно ярко высвечивает существенную особенность модернистского нарратива, прямо вытекающую из дейктической неопределенности текста и отсутствия дейктического паритета. Ролан Барт, анализируя рассказ Бальзака «Sarrasine», показывает, как с самого начала повествования в нем обнаруживаются 5 кодов (полей), к которым тяготеют все означаемые текста: герменевтический («голос истины»), семический («голос личности»), символический («голос символа»), акциональный (= проэретический, «голос эмпирии»), референциальный (= культурный, «голос знания»). Эти коды «образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст»[17]. Метод, примененный Бартом, заслуживает экстраполяции на любой повествовательный текст, и процитированное авторское обобщение отнюдь не выглядит поспешным. Что же произойдет, если мы попытаемся приложить этот аппарат к текстам Набокова? Обнаружится, что количество кодов, «ячеистых сетей», удваивается, утраивается... потому что мультипликации подвергается количество точек отсчета. Герой «Посещения музея» существует в трех пространствах — двух, как кажется, стабильных и одном переходном, — и в каждом своя система кодов (*«Навстречу мне из тумана вышел человек в меховой шапке, с портфелем под мышкой и* ***кинул на меня удивленный взгляд, а потом еще обернулся,*** *пройдя. Я подождал, пока он скрылся, и тогда начал страшно быстро вытаскивать все, что у меня было в карманах, и рвать, бросать в снег, утаптывать <... но для того,* ***чтобы совершенно отделаться от всех эмигрантских чешуй, необходимо было бы содрать и уничтожить одежду, белье, обувь, все, — остаться идеально нагим...***») (IV, 359—360). Модернистское повествование, как правило, отказывается от предоставления читателю ниточки-интерпретанты: оно моделирует *другого читателя*,

[17] *Барт Р.* S/Z. М., 1994. С. 28—32.

способного такую ниточку если не отыскать, то досочинить, и *таким образом* получить «удовольствие от текста».

Особенно головокружителен кульбит, любезно предлагаемый читателю в **«Адмиралтейской игле»**. Оставляя в стороне этический аспект внутреннего сюжета — отношений между Катей—«Ольгой» и «Леонидом» и нынешнего отношения каждого из них к общему прошлому, — обратим внимание на «перевернутый» субъектно-объектный дейксис. Рассказ по форме представляет собой письмо читателя автору романа «Адмиралтейская игла», и, поскольку роман и его авторесса существуют только в мире рассказа, точнее — только в тексте этого письма, постольку *субъект и объект меняются местами*: «читатель» выступает в функции автора, «автор» — в роли адресата, читателя (ср. выше «3-е правило»). Добавим, что эта мена, составляющая важнейший элемент внешнего сюжета рассказа, превосходным образом коррелирует с внутренним сюжетом отношений героев.

2.2. «Королек»: «перевернутое» соотношение виртуального и актуального миров (не первый «вложен» во второй, а — как бы — наоборот); почти полная энтропия субъектного и пространственно-временного дейксиса в виртуальном мире (который на самом деле, конечно, и есть единственный реальный): кто — «Я»? где, когда, почему/зачем/как происходит сотворение мира, в котором убивают «моего бедного Романтовского», в отношении которого его же творец («Я»), как выясняется, заблуждался, думая, что он не фальшивомонетчик, а «замечательный поэт» (!)?.. Пожалуй, здесь один из наиболее ярких у Набокова случаев, к которым могут быть прямо отнесены известные слова Ю. М. Лотмана: «Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код»[18]. Но суть дела в том, что не собственно введение рамки в текст (вещь не слишком новая) интересует нашего требовательного автора. Здесь не просто продолжение известных экспериментов с рамкой, сопровождаемое дальнейшим разрушением дейктического паритета, а моделирование принципиально нового сюжета, в центре которого — процесс создания произведения («Королек» написан в 1933 г.). В этом смысле в один ряд становятся почти все рассказы книги (из еще не названных — «Тяжелый дым», «Василий Шишков», «Адмиралтейская игла», «Уста к устам»).

Посмотрим внимательнее на то, как это сделано. Вот первые два абзаца этого текста:

---

[18] *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 159.

«Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность: с кем больше хлопот, с тем кочевником или с этим — с молодым тополем, скажем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда? Поторопитесь, пожалуйста.

Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал, где ему приказано — у высокой кирпичной стены — целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы. Там и сям распределяются по двору: бочка, еще бочка, легкая тень листвы, какая-то урна и каменный крест, прислоненный к стене. И хотя все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди — братья Густав и Антон, — а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец — Романтовский» (IV, 331).

Прежде всего отметим, что субъект повествования или его «заместители», равно как и какие-нибудь одушевленные субъекты действий (что позволило бы читателю реконструировать дейктический центр), в инициальной фразе текста не даны. Однако в этом отношении данная фраза выглядит на фоне классической повествовательной традиции не слишком эпатирующе, поскольку и в прозе XIX века наряду со случаями, когда дейктический центр задается в зачине текста[19], нередки также случаи, когда дейктический центр конструируется постепенно и приобретает определенность к середине или финалу инициального абзаца (или ССЦ). Достаточно вспомнить знаменитое пушкинское начало:

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»[20].

---

[19] Ср.: «В числе молодых людей, отправленных Петром Великим в чужие края, для приобретения сведений, необходимых государству преобразованному, находился его крестник, арап Ибрагим» (*Пушкин А. С.* Арап Петра Великого // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 8. С. 3.); «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году» (*Пушкин А. С.* Капитанская дочка // Там же. С. 279). В первом случае очевидно несовпадение повествователя с протагонистом, что подтвердится и позже, из чего следует вывод о «третьеличной» форме повествования («экзегетический» повествователь, по Е. В. Падучевой); во втором случае очевидно противоположное — «перволичная» форма («диегетический» повествователь).

[20] *Пушкин А. С.* Пиковая дама // Там же. С. 227.

Таким образом, само по себе отсутствие в зачине набоковского рассказа прямых сигналов, позволяющих идентифицировать дейктический центр, еще не несет ничего неожиданного. Но идентификация дейктического центра неотделима от восприятия всего инициального высказывания **в целом**, она является одной из обязательных составляющих первичной ориентации читателя в воображаемом пространстве-времени. А собственно денотативное (точнее, сигнификативное) содержание первой фразы рассказа В. В. Набокова в этом плане как раз весьма своеобразно — и более неожиданно, нежели отсутствие прямых дейктических сигналов. Если в традиционном зачине изображаемая сигнификативная ситуация предстает перед читателем в ясных, поддающихся достаточно полной идентификации контурах, то в данном случае не совсем ясно, о чем, собственно, идет речь: описывается течение некоторой ситуации, но самая суть происходящего реконструкции не поддается. Пушкин апеллирует прежде всего к опыту более или менее «среднего» читателя (ср. особенно зачин «Станционного смотрителя»; ср. также характерные прямые ссылки на этот опыт: «Жизнь армейского офицера известна» — с последующей, столь же характерной, конкретизацией «известного» («Выстрел»)[21]; ср., кроме того, заботу о понимании в тех случаях, когда на читательский тезаурус особенно рассчитывать не приходится («Арап Петра Великого»))[22]. Набоков же апеллирует к тому опыту, которого у читателя, по определению, как бы не должно быть (*как бы* — потому, что Набоков убежден в обратном и иного читателя в расчет не принимает).

Более того. В классической повествовательной традиции ясно просматривается *дедуктивный* принцип представления инициальной ситуации в начальном фрагменте текста: сначала дается более общая ситуативная номинация («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»; «Гости съезжались на дачу» и мн. под.) или такая номинация предваряется введением лишь базовых компонентов ситуации — хронотопических и субъектных («Мы стояли в местечке ***»; «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р**» («Метель»);

---

[21] Там же. С. 65.

[22] Иронические, эстетико-полемические и пр. дополнительные смыслы, заложенные Пушкиным в самое форму повествования, адресованные не «среднему», а, напротив, весьма искушенному читателю и имеющие отношение не к смыслу текста, а к смыслу произведения, в данном случае не рассматриваем.

«В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова» («Барышня-крестьянка»); «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин, Кирила Петрович Троекуров» («Дубровский»[23]); иногда инициальная фраза совмещает общее представление ситуации с введением не только базовых, но и факультативных компонентов ситуации («Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» («Гробовщик»[24]), — и лишь затем содержание ситуации конкретизируется. В рассматриваемом же набоковском зачине ни того, ни другого, ни третьего нет. Описываемая ситуация не только принципиально незнакома «среднему» читателю, не имеющему опыта созидания художественной действительности, но и никак не названа. Автор как бы предлагает читателю *индуктивным* путем реконструировать сигнификативную ситуацию, но информационные опоры для такой реконструкции минимальны. Лишь глагольные формы позволяют хоть как-то представить себе происходящее, хотя представление это в высшей степени неконкретно: *некто откуда-то вызывает какие-то предметы* (?).

Эти же глагольные формы являются единственными косвенными сигналами, которые могли бы дать какую-то опору для идентификации дейктического центра. Но присмотримся к значениям этих глагольных форм[25]: «***Собираются, стягиваются*** с разных мест вызываемые предметы, причем иным ***приходится преодолевать*** не только даль, но и давность: <... ». Формы настоящего времени, по-видимому, имеют здесь абсолютное значение, т. к. другой точки отсчета не дано. Однако остается неясным, каков тип речи: ситуативно актуализированный или ситуативно неактуализированный. Центр временного дейксиса может здесь реконструироваться двояко:

1) ориентация на момент речи говорящего (настоящее актуальное);

---

[23] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 65, 77, 109, 161.

[24] Там же. С. 89.

[25] В дальнейшем анализе мы используем аппарат, разработанный, прежде всего, А. В. Бондарко и его школой (см.: *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола: Значение и употребление. М., 1971; Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л., 1990).

2) ориентация на условную точку отсчета «эпического» времени[26]. В этом случае правомерно и предположение о значении «литературного» настоящего исторического[27] у данных форм; исключается лишь «разговорное» настоящее историческое, так как примет живой коммуникации контекст лишен.

Однако, несмотря на недостаток информации, читатель, ориентирующийся на классическую модель нарратива, склонен воспринимать содержание в плане ситуативно неактуализированного эпического настоящего. Правда, и в этом случае остается неясным, какова разновидность значения временных форм, поскольку существуют два подтипа классического повествования в плане настоящего эпического (примеры опускаем):

а) с (нулевым) модальным оператором «Обычно» (текстовая модальность типичности);

б) с (нулевым) модальным оператором «Бывает и так», «Однажды, впрочем» и т. п. (текстовая модальность нетипичности).

Никаких сигналов, которые позволили бы читателю сделать выбор между этими двумя значениями временной отнесенности контекста, набоковский зачин не содержит.

Итак, здесь возможна троякая интерпретация временных значений глагольных форм — и всего фрагмента.

«...с кем больше хлопот, с тем кочевником или этим — с молодым тополем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда?»

В дополнение к прежней неопределенности возникает новая: реализуется уже введенный выше мотив «преодоления не только дали, но и давности», но точка привязки сразу двух хронотопических оппозиций (*теперь—давно* и *здесь—далеко отсюда*) по-прежнему неизвестна.

Читателю может показаться, что «теперь» и «и по сей час» актуализируют момент речи. В этом случае происходит переосмысление значений форм презенса в первой части зачина: вместо ситуативно неактуализированного эпического настоящего их значения воспринимаются как ситуативно актуализированное настоящее момента речи (письма); тогда дейктический центр совмещается

---

[26] В терминологическом смысле это выражение употреблял, например, Ю. С. Маслов: *Маслов Ю. С.* Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании // Теория грамматического значения и аспектологические исследования. Л., 1984. С. 22—42.

[27] *Бондарко А. В.* Вид и время русского глагола... С. 142—150.

с моментом письма, точкой отсчета становятся *ego, hic et nunc* Автора. С другой стороны, «теперь» и «по сей час» могут быть указаниями не на реальный момент речи (письма), а на момент отвлеченного от реального авторского настоящего, *сюжетного* времени: ведь субъект по-прежнему не определен, хотя признаки его существования, помимо временных форм, уже достаточно многочисленны: это и хронотопические оппозиции, и залоговые значения у причастий (субъект действий *выбрать, вызывать*). Ясно пока только то, что не вступают в противоречие значения временных форм и реконструируемого субъекта ментальных действий: они могут ориентироваться на одно и то же лицо.

Следующее высказывание в каком-то смысле снимает неопределенность, но это тем не менее не способствует лучшему пониманию смысла происходящего. «***Поторопитесь, пожалуйста***». Императивное высказывание, во всяком случае, «обличает» субъекта речи; читатель может теперь утвердиться в мнении о том, что он «присутствует» при моменте речи (письма). Следовательно, верным было и предположение о ситуативно актуализированной речи и характере субъектного дейксиса. Но как только выясняются эти вопросы, возникают новые.

Во-первых, кто является адресатом императивного высказывания, если адресант — Автор? Никаких персонажей читателю пока не предъявлено; следовательно, вероятны два предположения: адресат — или читатель, или... те самые «вызываемые предметы». Первый случай, с точки зрения собственно грамматической, более естествен, так как читатель и в самом деле ощущает себя адресатом всего текста; но при этом высказывание предстает лишенным смысла. Остается второе предположение. Но тогда в воображении читателя возникает странная картина: с одной стороны, вроде бы некто (субъект речи) повествует о том, как он создает воображаемый мир (субъект речи совпадает с субъектом творения, демиургом); с другой стороны, полномочия демиурга в им же (!) создаваемом мире довольно сомнительны, если ему приходится *просить* «вызываемые предметы» «поторопиться»[28]. Кроме того, подобная позиция повествователя попросту неожиданна для читателя, привыкшего к тому, что повествователь — либо видимый или невидимый наблюдатель, либо участник событий. Причем «наблюдатель» и «участник» — роли, которые не могут испол-

[28] Перед нами один из тех многочисленных случаев, которые побуждали критиков В. В. Набокова говорить о его своеобразном кокетстве, игре масками; но для нас это совершенно неважно, поскольку речь идет о первичном восприятии «плана содержания» текста, но не его смысла.

няться одновременно. Здесь же получается именно последнее! Не случайно Е. В. Падучева подчеркивает, что специфика говорящего как субъекта дейксиса заключается в том, что «в изображаемом мире ему нет места»[29]. Другими словами, субъект повествования, интерпретируемый как субъект происходящего на наших глазах сотворения воображаемого мира — и текста, — не совпадает даже с представлениями о диегетическом повествователе.

Во-вторых, если верно, что перед нами ситуативно актуализированная речь и формы презенса в абсолютном, а не относительном значении, то оказывается, что момент письма совпадает с моментом творения, «сочинения». Читатель между тем не склонен отождествлять эти моменты, поскольку привык думать, что между ними немалая дистанция (Пушкин известные строчки о «смутном сне» и «магическом кристалле» начинает весьма характерным «Промчалось много, много дней»[30]). Кроме того, коль скоро перед нами настоящее абсолютное ситуативно актуализированной речи, то выходит, что здесь не вторичный, а первичный дейксис (!). Но что же это за нарратив, который опирается чуть ли не на реальное время автора? Не подрывает ли такая опора самые основы нарратива как такового?

Что можно сказать об этом абзаце в целом? Ясно, что более или менее последовательно и непротиворечиво его содержание воспринимается только с одной из возможных позиций; но в том-то и дело, что эта позиция приобретает определенность существенно позже, пока же читатель вынужден колебаться между несколькими предположениями.

Второй абзац отчасти проясняет ситуацию. Его первое высказывание, выдержанное в плане прошедшего совершенного и содержащее характерные *вот* и *уже*, придающие глагольным формам значение, близкое к перфекту настоящего времени (ср. англ. Present Perfect)[31], актуализирует представление о *hic et nunc* говорящего и подтверждает предположенное раньше. Сигнификативное содержание высказываний также поддерживает гипотезу о том, что читатель оказался свидетелем «сотворения мира». Но экстравагантность этого положения продолжает читателем ощущаться ровно в той мере, в какой автором это

---

[29] *Падучева Е. В.* Семантические исследования... С. 406.

[30] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 190.

[31] Вообще говоря, примечательна эта чередуемость форм настоящего (разумеется, несовершенного) и прошедшего совершенного (!) в контексте, выдержанном в плане «настоящего эпического».

положение подчеркивается (*где ему* ***приказано…*** *целиком* ***выписанной*** *из другого города… один за другим* ***выдвигаются,как ящики****, плохонькие балконы… все это только* ***намечено,*** *и еще* ***многое нужно дополнить и доделать…***): везде, где подчеркнута сконструированность этого мира или его «игрушечность», вновь возникает вопрос о том, чья воля этот мир создает. Между тем сам «творец», в отличие от первого абзаца, здесь даже косвенно себя не обозначает: во втором абзаце нет ***ни одного*** грамматического сигнала, который можно было бы соотнести с имплицитным адресантом императива «Поторопитесь, пожалуйста».

Прежние вопросы, таким образом, и среди них главнейшие — о субъекте всех дейктических операций, о характере дейксиса и о характере повествования — остаются в состоянии «полурешенности»: есть гипотеза, но подтверждения нет. Хотя последнее — чем дальше, тем необходимее, поскольку недоумение читателя умножается. Кто является субъектом речи в скобочной конструкции (см. начало третьего абзаца текста)? Почему во втором высказывании третьего абзаца повествовательный план резко ломается — и возникает обычный претеритальный нарратив? Почему далее в тексте этот претеритальный нарратив столь же резко время от времени перебивается кратковременным возвратом к «эпическому настоящему»?[32] Почему автор говорит о надписи на кирпичной стене в предположительной модальности («Ее перед выборами намалевали, вероятно, братья» — IV, 331), если эту кирпичную стену «он» же (?) и «выписал» из другого города? Почему претеритальный нарратив вполне традиционного вида время от времени «скатывается» до некоего подобия сценарного плана, эскиза, наброска?[33]

На фоне этих нарушений традиционных правил выглядит почти невинно постоянное двоение, троение позиции так и не идентифицированного, не локализованного повествователя: то он описывает персонажей и события глазами Романтовского, то — глазами братьев, то — с позиции как будто нейтрального наблюдателя, то — всеведущего Автора. Соответственно, чередуются контексты,

---

[32] Ср.: «***Раздается*** голос Антона:
— Этот франт зазнается. Надо бы посмотреть на него поближе.
— Я ему продам трубку, — ***сказал*** Густав» (IV, 333).

[33] Ср.: «— Я ему продам трубку, — сказал Густав.
Туманное происхождение трубки. Ее как-то принесла Анна <…>»; или: «— Больно, — сказал Романтовский. Оставьте, прошу вас. Я могу идти и один.
Пивцо, большеротая невеста Густава, тяжелый дух. Романтовского попробовали напоить».

передающие эти четыре позиции, причем контексты, передающие восприятие персонажей, часто принимают вид несобственно-авторской речи и даже внутренней речи. Ср.:

а) «Днем, пока брат был на работе, Антон сидел в дружественном кабаке или валялся среди одуванчиков на холодной и яркой еще траве на берегу канала и следил с завистью, как громкие молодцы грузят уголь на баржу, или бессмысленно смотрел вверх в праздное голубое небо, навевающее сон. Но вот, — что-то в налаженной жизни братьев заскочило» (IV, 332 — позиция нейтрального наблюдателя);

б) «Густав велел своей невесте потормошить Романтовского для того, чтобы было к чему придраться. Невольно норовишь покатить мяч, прежде чем ударить ногой. Игривые животные тоже предпочитают подвижной предмет. И хотя Анна, вероятно, была Романтовскому в высшей степени противна своей молочной в клопиных крапинках кожей, пустотой светлых глаз и мокрыми мысками десен между зубов, он счел уместным скрыть неприязнь, боясь, должно быть, пренебрежением к Анне разъярить ее жениха» (IV, 336 — позиция всеведущего повествователя, осложненная, однако, притворной предположительностью [*вероятно; должно быть*], которая легко опровергается лишенным всяких оговорок *«счел уместным скрыть неприязнь»*);

в) «Между тем братья стали раздуваться, расти, они заполнили всю комнату, весь дом, и затем выросли из него. По сравнению с ними, тополек был уже не больше игрушечных деревец, таких валких, из крашеной ваты, на зеленых круглых подставках. Дом из пыльного картона со слюдяными окнами доходил братьям до колен. Огромные, победоносно пахнущие потом и пивом, с бессмысленными говяжьими голосами, с отхожим местом взамен мозга, они возбуждают дрожь унизительного страха. Я не знаю, почему они прут на меня. Умоляю вас, отвяжитесь, я не трогаю вас, не трогайте и вы меня — я уступлю вам — только отвяжитесь» (IV, 334 — позиция Романтовского);

г) «Так дальше нельзя. Он отравляет жизнь честным людям. Еще, пожалуй, в конце месяца съедет — целый, неразобранный, гордо отворотив нос. Мало того, что он двигается и дышит не как все, — нам никак не удается схватить разницу, нащупать ушко, за которое можно было бы его вытянуть. Ненавистно все, что нельзя тронуть, взвесить, сосчитать» (IV, 336 — позиция братьев).

Но самый главный сюрприз ждет читателя в финале (последний абзац), где выясняется, что тот самый неведомый многоликий повествователь, придумывавший на наших глазах и этот

мир, и его героев, вместе с братьями не знал, кто таков на самом деле его герой, и вместе с ними же узнал об этом только от полицейских (которые, по логике вещей, тоже существуют внутри придуманного повествователем мира). Это «открытие», **парадоксальность** которого **лишена рационального объяснения**, становится причиной распада этого мира (ср. почти зеркальное отображение «сотворения»), а вместе с ним — «гармонии и смысла», и остается реальный мир, который «снова томит меня (затрудняюсь уточнить референцию. — *М. Д.*) своей пестрой пустотою» (IV, 340). Таков же, в сущности, и итог попыток читателя реконструировать единую модель повествователя, а следовательно — текстового дейксиса и характера этого повествования в целом. В. В. Набоков не просто в форме своего рассказа, но в самих принципах внутренней организации этой формы воплотил одну из важнейших составляющих его смысла; неопределенность дейктического модуса текста здесь не уловка, а эстетически мотивированное художественное задание.

2.3. Прием финальной мотивировки неожиданного, сбивающего читателя с толку начала, о котором уже говорилось в связи с «Весной в Фиальте», более эксплицитно использован в рассказе «**Круг**». В нем же находим хронологические смещения и, как выражается Е. В. Падучева, «неопределенность личности повествователя»[34] — то есть, *во-вторых*, полная неясность по поводу того, *кто*, собственно, этот «МЫ», постоянно неизвестно откуда возникающий, как deus ex machina, между читателем и героем и вмешивающийся в воспоминания последнего, и каковы *его* отношения к нему, равно как где и когда *он* существует, — *во-первых*:

«Сидя в кафе и все разбавляя бледнеющую сладость струей из сифона, он вспомнил прошлое со стеснением сердца, с грустью — *с какой грустью? — да с грустью, еще недостаточно исследованной нами*» (IV, 332); (4)

«Некоторое время Иннокентий боролся с сочным кусочком пирога, очутившимся вне тарелки, — и вот, от неловкого прикосновения, перевалившимся и — под стол, — малиновый увалень *(там его и оставим)*»[35]. (5)

Вставные конструкции в «Круге» — не просто вставные конструкции. Во-первых, их нарочито много; во-вторых, необычен их тон: он явно более ироничен, а иногда — более поэтичен, нежели можно было бы ожидать от обычных вставок; в-третьих, — и с этого следовало бы начать — Набокову вполне

---

[34] *Падучева Е. В.* Семантические исследования... С. 417.

[35] Курсив здесь и в последующих цитатах мой. — *М. Д.*

хватает мастерства избегать вставок, если только они не нужны ему для какой-то особой цели. Количество и характер вставок коррелируют с эпатирующим «во-вторых» и «в-третьих» в начале рассказа при «во-первых» — в финальной фразе. И то и другое — форма выраженного авторского присутствия в тексте: показывая круг судьбы героя, Набоков и текст конструирует как круг, но не убирает «строительных лесов», а, наоборот, выпячивает их. Кто все-таки этот всезнающий, постоянно поправляющий, иногда сочувственно, а иногда издевательски комментирующий, уточняющий, дополняющий воспоминания Иннокентия: deus ex *texto*? И просто ли «леса» перед нами?

«Да, он чувствовал себя суровым плебеем, его душила ненависть *(или казалось так)*, когда, бывало, смотрел через реку на заповедное, барское, кондовое, отражающееся черными громадами в воде *(и вдруг — молочное облако черемухи среди хвой)*» (IV, 323); (6)

«В ранней юности Иннокентий охотно верил рассказам *(идиотическим)* о его дорожных наложницах...» (IV, 323); (7)

«В лесу он усаживался на толстый ствол березы, недавно поваленной грозой *(и до сих пор всеми своими листьями трепещущей от удара)*...» (IV, 326). (8)

Дистанция между этим «кто-то» и героем очевидна: но очевидно и несовпадение «кого-то» с рамками экзегетического повествователя — при отсутствии предъявленной читателю отличной от него фигуры рассказчика. Любопытно, что «кто-то» намного более способен к поэзии, нежели чувствительный герой: именно «кому-то» принадлежат самые яркие и точные детали, самые сильные гиперболы и т. д. Похоже, что это действительно Демиург, который а) творит героя, его мир и жизнь; б) пристально следит за этим процессом и в) *и то и другое* воплощает в тексте. Процесс творения становится не спрятанным, а наоборот, и именно он — неизбежно, как показал Ю. М. Лотман, — становится главным содержанием произведения. Это — тот момент, когда ***текст произведения начинает утрачивать черты классического текста, приобретая специфические признаки дискурса***[36]. Его семантическая структура сложнее на порядок.

В самом деле, здесь уже по меньшей мере две коммуникативных рамки: одна — это тот инвариант, который неизбежно

---

[36] Может быть, отчасти и этот процесс — в типологическом смысле — имел в виду Р. Барт, когда — в других терминах — провозглашал переход «От Произведения к Тексту» (*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413—423).

остается актуальным, коль скоро имеют место книга с именем автора на обложке и читатель, который держит ее в руках; другая — зафиксированная (не слишком назойливо, но и не совсем незаметно) в самом тексте. Появление в тексте второй ипостаси Автора отменяет привычное читателю (хоть и неверное) отождествление экзегетического повествователя с именем физического лица на обложке. Прежде всего, экзегетического повествователя как целостной категории здесь уже не существует: он, как мы видим, расщепляется на двух субъектов речи — назовем их *нарративным* (Автор-1) и *дискурсивным* (Автор-2) повествователями[37]. Ни того, ни другого также нельзя отождествить с именем физического лица на обложке, так как результат в обоих случаях будет неполным. Поэтому возникает Автор-3 — категория, которая, с одной стороны, соотнесена с именем физического лица, с другой — интегрирует Автора-1 и Автора-2. А вместе с этой категорией возникает и третья коммуникативная рамка.

Три коммуникативных рамки — три автора, три сообщения, три читателя. И три смысла текста — точнее, может быть, отдельно — текста, отдельно — дискурса, отдельно — произведения[38]. В данном случае смысл текста — история Иннокентия и его отношений к Тане (*круг судьбы*); смысл дискурса — отношение автора к этой истории (весьма неоднозначное, мучительно-ироническое и одновременно сочувственное, напоминающее замкнутый круг, или *логический порочный круг*); смысл произведения — сущность творчества, его соотношение с реальным опытом и биографией автора (*круг творческого пути*). «Три читателя» возникают, разумеется, по мере проникновения читающего в этот замысел, в его конструкцию.

Однако Набоков не был бы Набоковым, если бы позволил себе строгую до классичности отделенность собственно текста от дискурсивной рамки. Позиция дискурсивного повествователя в его рассказе лишена последовательного выражения. Поэтому в нашу схему, моделирующую на примере «Круга» семантику модернистского нарратива, необходимо внести важное уточне-

---

[37] Конечно, «нарративный повествователь» — тавтология; но речь идет о противопоставлении двух «потомков» экзегетического повествователя, связей с которым они не потеряли, причем одному из них в самом деле передано собственно нарративное начало.

[38] О соотношении смысла текста и смысла произведения см.: *Долинин К. А.* Текст и произведение // Русский текст. 1994. № 2. С. 7—16; *Дымарский М. Я.* Метафора текста // Там же. 1993. № 1. С. 24.

ние: в реальном дискурсе, в отличие от схемы, разные субъекты речи разграничены *принципиально нечетко*.

Еще одним следствием такого положения вещей оказывается разрушение смыслового единства компонентов структуры текста. Правда, *разрушение* в данном случае — слишком сильное слово: точнее было бы говорить о таком *осложнении* структуры смыслового единства, которое ставит это единство *на грань разрушения* (в некоторых случаях, впрочем, и переступаемую: см. выше примеры (4—5) с точки зрения синтаксической структуры целого). Потому-то пренебрежение грамматической правильностью высказывания, которым, как кажется иногда, Набоков прямо-таки бравирует, — скорее, не бравада, а неизбежное синтаксическое выражение сложности создаваемой им партитуры.

3. Как видим, нарушение дейктического паритета и неопределенность дейктического модуса текста оказываются тесно связаны с самыми фундаментальными признаками набоковской модели нарратива. Заметим, что эти признаки прекрасно согласуются с признаками *метапрозы*, к которым М. Н. Липовецкий относит:

«— тематизацию процесса творчества <... ;

— высокую степень репрезентативности "вненаходимого" автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем;

— зеркальность повествования, позволяющую постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, "текст в тексте" и "рамочный текст" <... ;

— "обнажение приема", переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа <... ;

— пространственно-временную свободу, возникающую в результате ослабления миметических мотивировок <... »[39].

Подчеркнем, что преобразование классической модели нарратива в метапрозу, которое мы выше назвали ***«дискурсивизацией» текста***, представляет собой отнюдь не простое возвращение нарратива из лона текста в лоно породившего его дискурса. Качество, приобретаемое текстом в результате этого процесса, не является дискурсивностью в прямом смысле слова: ведь, несмотря на появление указанных признаков, текст остается текстом и никогда не исчезает в небытии, а существует в семио-

---

[39] *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм... С. 46. См. также: *Гребер Э.* Метафикция — слепое пятно формализма? Начала теории метафикции у формалистов (Эйхенбаум и О. Генри) // Русский текст. 1996. № 4. С. 7—34.

тическом времени-пространстве (в отличие от дискурса, существующего и исчезающего в физическом времени). Поэтому корректнее обозначить это качество как **вторичную дискурсивность** (по аналогии с вторичным дейксисом).

Нелишне заметить, что все признаки, сообщающие тексту качество вторичной дискурсивности, показаны выше на материале рассказов, многие из которых написаны задолго до «Дара». Более того, мотивы метапоэтического характера обнаруживаются, например, и в рассказе «Возвращение Чорба», созданном еще в эпоху «Машеньки». Едва ли не с самого начала, и чем дальше, тем настойчивее, в творчестве В. В. Набокова проявляется принцип *deus ex texto*, и в этом *deus* (не меньше!) — его принципиальная позиция.

М. ВИРОЛАЙНЕН

Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности*

Переход Набокова на английский язык имеет простое биографическое объяснение: писателю нужен читатель. Языковые возможности Набокова позволили ему завоевать обширную англоязычную аудиторию и вместе с нею — мировое имя. Этим объяснением проблема набоковского англоязычия могла бы быть полностью исчерпана, если бы не то обстоятельство, что каждый литературный факт, чтобы стать осмысленным, должен найти свое место в историко-литературном контексте. Поэтому и англоязычие Набокова должно быть понято как факт истории русской словесности, как факт, имеющий в рамках этой истории свои причины и свои следствия.

В поздние годы Набоков любил повторять, что он — американский писатель. Другого такого случая русская литература не знает. Великие эмигранты не рвали связей с родным языком, а если и писали какие-то тексты на других языках, это не вело к радикальной перемене их культурной принадлежности. Тем не менее нельзя утверждать, что уход Набокова из русской речи явился событием, для русской словесности беспрецедентным. Прецеденты есть, но их надо искать не в области конкретных биографий, а в сфере литературных сюжетов и литературных жестов.

Акт, совершенный Набоковым, за шесть лет до создания его первого английского романа получил сюжетное воплощение в стихотворении Осипа Мандельштама «К немецкой речи»:

> Себя губя, себе противореча,
> Как моль летит на огонек полночный,
> Мне хочется уйти из нашей речи
> За все, чем я обязан ей бессрочно[1].

---

* Впервые: Revue des ётudes slaves. Paris, 2000. T. 72. Fasc. 3—4: Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siиcle. P. 505—512.

[1] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 192 (курсив мой. — *М. В.*)

Стихотворение было хорошо известно Набокову. Свидетельством тому — реминисценции из него в «Приглашении на казнь»: «Слова у меня топчутся на месте, — писал Цинциннат. — Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы, где остается бежать только тень — сняться — и в синеву»[2]. Первая фраза Цинцинната варьирует ст. 15—16 «К немецкой речи»:

Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте[3].

А дальше Цинциннат говорит о той эквилибристике между речью и смертью, о том мгновенном, почти неощутимом переходе границы между ними, которые являются состоянием каждого, кто прямо или косвенно поименован в стихотворении Мандельштама: Клейста, которому предстоит погибнуть в сражении, Гёте, который еще так недавно «смел родиться», что не успел обрести своей царственной речи, безымянных немецких поэтов, о которых сказано:

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб — ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна[4].

Уход из речи, исход из речи — эта формула, найденная Мандельштамом, описывает некий архетипический сюжет русской словесности, в рамках которого следует рассматривать и феномен набоковского англоязычия. В стихотворении Мандельштама он осуществился как сюжет лирический. Но этот же сюжет мог разворачиваться и в реальной жизненной плоскости. Именно так он осуществился в судьбе поэта-символиста Александра Добролюбова, действительно ушедшего не только из литературы (замолчавшего), но и из общества. Лев Толстой незадолго до своего ухода из Ясной Поляны признавался, что завидует Александру Добролюбову. Кроме того, вслед за Добролюбовым порывались «уйти» такие крупные представители литературного движения, как Андрей Белый, Блок, С. Соловьев, Эллис, даже Брюсов[5]. От Толстого их отличает лишь то, что этот порыв остался в сфере намерения — но намерения, типичного для эпохи.

---

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 112.

[3] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 193.

[4] Там же.

[5] См. об этом: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века / Блоковский сборник. III / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 141—144.

Описанный в стихотворении Мандельштама «полночный огонек», на котором сгорает летучая плоть слова, имеет, кроме гоголевских аутодафе, еще одно соответствие в истории русской поэтической речи. Вот несколько записей Велимира Хлебникова, фиксирующих тот вариант ухода из речи, который был осуществлен в рамках *его* творческой биографии. 1 августа 1920 года: «Совершенно исчезли чувственные значения слов. Только числа». Четыре месяца спустя: «Я забыл мир созвучий; их я как хворост принес в жертву костру чисел». Тут же Хлебниковым зафиксировано предчувствие новой метаморфозы: «Еще немного, и мне вернется священная речь». Лишь через два месяца после этого признания появляется, наконец, новая запись: «Переворот от числа к слову в воскресенье 14 марта 1921 г.»[6]. Жертвенный костер, на котором сгорает слово, превращаясь в число, дабы в некое *воскресение* пресуществиться в священную речь — это заново пройденный путь пушкинского пророка, это смерть и возрождение евангельского зерна. По мысли Хлебникова, через эту метаморфозу смерти в числе и рождения из числа должно пройти слово обычного языка, чтобы стать обновленным словом единого заумного языка человечества.

В жизненных и творческих поступках Мандельштама, Добролюбова и Хлебникова представлены не просто разные варианты ухода из речи — в них представлены *типологически* различные его варианты. Постараемся уяснить себе эту типологию, поскольку уход Набокова из русской речи может быть понят именно в ее рамках.

Вариант, заявленный Мандельштамом, — это уход из своей речи в чужую, уход, который мыслится как жертвенный путь через смерть.

Вариант, избранный Добролюбовым, — это уход не только из речи, но и из всего пространства светской культуры, отречение от нее ради так или иначе помысленных и реализованных религиозных идеалов. Этому варианту — каждый по-своему — отдали предпочтение Толстой и Гоголь.

Уход из речи в том виде, как его осуществил Хлебников, — это переход речи в некую временную форму инобытия ради обретения речью, словом нового качества, нового статуса. Ибо число, как его трактует Хлебников, опираясь на восходящую к пифагорейцам традицию, — это не что иное, как инобытие слова.

---

[6] Цит. по: *Киктев М. С.* Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27—29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 37.

Итак, мы имеем три варианта ухода из речи, зафиксированные русской литературной традицией. Сопоставим с ними уход из русской речи, осуществленный Набоковым. Вполне очевидно, что вариант, избранный Добролюбовым, не имеет к Набокову практически никакого отношения. Зато вариант Мандельштама, как кажется, был ему близок. Набоков действительно реализовал поэтическую метафору Мандельштама, ушел «из нашей речи». «Чужая речь мне будет оболочкой...»[7] — писал Мандельштам. В творческой судьбе Набокова это свершилось.

И тем не менее, несмотря на такое внешнее сходство, еще большую близость к набоковскому уходу из русской речи имеет хлебниковский вариант — вариант перехода речи в ее инобытие.

Поскольку термин «инобытие» послужит ключевым в наших дальнейших рассуждениях, остановимся на некоторых существенных оттенках его значения. Сам термин («Anderssein») восходит к Гегелю и связан в рамках его построений с моментом перехода от одного качества к другому. Несколько огрубляя гегелевскую мысль, можно передать ее так: на пути к новому качеству качество исходное проходит через более или менее статичный, фиксированный момент собственного инобытия, превращается в то, что на языке Гегеля называется «свое другое». Таким образом выстраивается цепочка из трех звеньев: исходное наличное бытие — его инобытие — новое качество. В случае с Хлебниковым исходным наличным бытием было слово, его инобытием — число, новым качеством — священная речь.

Подобная структура, описывающая переход от одного качества к другому, ни в коем случае не является исключительным достоянием гегелевской мысли. Она имеет гораздо более универсальный характер. Достаточно указать на то, что аналогичную трехчленную структуру имеет любой переходный обряд (инициация, свадьба и т. д.), сущность которого — переход из одного статуса в другой. Для перемены статуса необходимо пройти через так называемую лиминальную, или пороговую, фазу, связанную с утратой прежней качественной определенности. Эту фазу фольклористы часто описывают как переход через смерть. Думается, что точнее было бы ее описывать как переход через инобытие. Таким образом, согласно классическим обрядовым практикам, путь к обновлению лежит через инобытие. Неудивительно, что Хлебников, с его интересом к языческим мирам, повторяет классическую структуру переходного обряда.

И все это имеет самое прямое отношение к уходу Набокова из русской речи, ибо набоковский английский язык является не чем иным, как инобытием русской речи.

---

[7] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 193.

Данный тезис, несомненно, нуждается в доказательстве, поскольку сам по себе переход на другой язык совершенно не обязательно связан с формой инобытия. Как уже подчеркивалось, инобытие, по Гегелю, — это «свое другое», превращенная форма исходного качества. Между тем переход на другой язык может быть осуществлен как простое движение из одного культурного пространства в другое, как движение, вовсе не предполагающее трансформации исходного качества.

Подобная проба простой смены культурных зон была Набоковым тоже предпринята — в романе «Король, дама, валет». Этот роман, вероятно, и следует рассматривать как первую попытку Набокова уйти из русской культуры. Как и у Мандельштама, движение здесь осуществлялось в сторону культуры немецкой. Если в «Машеньке» Берлин был только местом действия, главное содержание которого оставалось русским и эмигрантским, то уже во втором своем романе Набоков полностью порывает с русской темой и русским сюжетом, обращаясь к немецкой литературной топике, к традиции немецкого романтизма с многократно разработанной у Тика и Гофмана темой человека-автомата и противопоставляемой человеческому автоматизму стихийной и творческой жизнью вещей. Автоматизму повинуются все три главных персонажа Набокова: не только лишенная воображения Марта и марионетка-Франц, но также и творчески-импульсивный Драйер. Между тем вещи — особенно те, которыми торгует Драйер, — оживлены, одухотворены, прекрасны своей непредсказуемостью. Совершенные манекены, о которых мечтает Драйер, пришли именно из немецкой романтической традиции. Набоков отсылает к ней своего читателя весьма откровенно. В новелле Гофмана «Автоматы» описана хитроумная движущаяся, дышащая и пророчествующая куклатурок. У Набокова Драйер рассказывает «о старинном автомате-шахматисте, который он видел в одном провинциальном музее. Шахматист был одет турком»[8]. В этой фразе связь с Гофманом уже протянута к будущей «Защите Лужина».

В «Короле, даме, валете» произошла полная мимикрия под чужую литературную традицию. Набоков живет в Берлине и апеллирует к немецкой топике. Русская традиция не преображена, не пресуществлена — она просто оставлена за порогом. Роман «Король, дама, валет» представляет собой тот чистый случай перехода в новое культурное пространство, который не предполагает никакой формы инобытия исходного качества, исходного статуса. И вполне очевидно, что этот вариант

[8] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 272.

Набокова не удовлетворил: русская сюжетика не случайно возвращается в следующих его произведениях.

Понятно, что для автора, живущего в Германии, само по себе обращение к немецкой топике не решало проблемы перехода: ведь он продолжал писать по-русски. Но, однажды поставленная, проблема эта так или иначе требовала разрешения — и обстоятельства жизни Набокова сами толкали его к тому, что ее разрешение оказалось связанным с проблемой языка.

Написанный по-английски роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» явился следующим после «Короля, дамы, валета» шагом к решению этой проблемы. На сей раз исход был совершен именно из русской *речи* — и совершен принципиально иначе, чем в романе «Король, дама, валет». Теперь, переходя в иное культурное измерение, Набоков осмыслял его как форму инобытия.

Если к чему и применим термин «автоописание», то это к «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Переходя в этом произведении на английский язык, Набоков сделал предметом его сюжетной рефлексии собственное англоязычие, которое и получило в романе определение инобытия. Финальная фраза романа: «Я — Себастьян, или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает»[9] — это открытое указание на тождество главного героя, повествователя и автора. Между тем смысл всего повествования, смысл сюжета о Себастьяне Найте — в их растождествлении.

Переходя на английский, Набоков растождествляет свое внутреннее единство, гипостазируя свое творческое «я» в мифологеме двух братьев, родных по отцу, но рожденных от разных матерей: русской и англичанки. Их кровное родство расщепляется кровной же чужеродностью, определяющей русскость одного брата и врожденное англоязычие другого.

Зачем же нужно в финале романа акцентировать тождество двух братьев, а также тождество их обоих самому автору? Думается, это нужно для того, чтобы подчеркнуть: каждый из них является формой инобытия для другого. Миф о двух братьях, созданный в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», указывает на то, что английский язык Набокова является инобытием его русского языка.

Если в первом английском романе Набокова мифологема языкового инобытия обыграна на уровне сюжета, то в последующих

---

[9] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 191.

произведениях ее актуальность подтверждается самыми разнообразными средствами поэтики.

Обратим внимание на несколько фактов. Называя себя американским писателем, Набоков, казалось бы, должен целиком и полностью адресоваться к западному читателю. Он и в самом деле адресуется к нему — но адресуется с русской темой. Стремление утвердить ее в контексте западной литературы само по себе неудивительно. Удивительно другое. Набоков вплетает в свои романы такие детали, на которые западный читатель может ответить лишь полной глухотой. Когда в «Аде» появляется русский учитель Аксаков или дед и внук Багровы, то никакие пояснения Вивиан Даркблум не могут родить у западных читателей тех ассоциаций, которые родятся при звуке этих имен у читателя русского. Отрекаясь от надежды встретиться с ним, Набоков тем не менее ориентирует на него свои тексты.

Кажется, что чем дальше, чем безвозвратнее писатель уходит от России, чем решительнее отказывается от надежды на встречу с нею, тем заботливее он оставляет на этом уходящем вдаль от нее пути какие-то тайные знаки, способные обеспечить провозглашенное невозможным возвращение. Это напоминает белые камушки, которые мальчик-с-пальчик, изгнанный из родительского дома, оставлял на дороге, уводящей его в лес. Камушки на дороге ничего ни для кого не значат, они почти неразличимы, почти лишены семантики, и только для того, кто их оставляет, они могут обеспечить возвратный путь.

Существенно, что при этом удаление от России Набоков вовсе не мыслил как временное. Писатель подчеркивал, что с подобной иллюзией он простился довольно скоро. А, значит, белыми камушками он помечал дорогу, по которой вернуться в принципе некуда. Ведь и сама Россия в текстах Набокова получает черты того самого инобытия. Она то оказывается Зоорландией, то отождествляется с нарисованным пейзажем, с картинкой, то помещается на Анти-Терре. То же происходит и с сюжетами русской литературы: берутся классические ее сюжеты и изменяются до полной неузнаваемости — сохраняя, однако, те ключевые признаки или имена, по которым нельзя не заметить их превращенного присутствия в тексте. Именно так в «Аде» представлен онегинский сюжет или несколько сюжетов Толстого. Так же вкраплен в нее и русский язык — записанная латиницей абракадабра, невнятная для западного читателя. Роль этих русских вкраплений в английский текст «Ады», как кажется, состоит в том, чтобы не дать монолитной субстанции английской речи предстать в качестве самодостаточного бытия. Русские

вкрапления напоминают о том, что английский язык романа суть превращенная форма, а сохранившиеся в ней русские словечки и фразы — рудиментарные остатки формы исходной. Их присутствие в тексте сигнализирует, что английская речь романа — инобытие речи русской.

Продолжая параллели со сказочными сюжетами, можно сказать, что это напоминает сказку, где герой встречает деревце или камень, в которых он должен узнать превращенного, заколдованного человека, дожидающегося своего спасения. Такое деревце ничем не похоже на человека, оно — лишь форма его инобытия, которая иногда, впрочем, может включать какие-то странные признаки, опознавательные знаки, намекающие, что деревце это — превращенный человек.

Между прочим, такой же форме инобытия подвергнута в текстах Набокова и его личная биография — узнаваемая и в то же время измененная до неузнаваемости. Более того: инобытие получает и его творчество, превращаясь в творчество героев. Наиболее яркий пример тому — «Смотри на арлекинов!». Тексты целых романов Набокова могут получать форму инобытия. «Дар» или «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — это истории ненаписанных книг, которые и являются не чем иным, как инобытием этих книг.

Зачем же нужна Набокову эта странная форма, которой подвергнуто в его художественном мире все: от собственной творческой личности до родного языка?

С того момента, как стало ясно, что Россия в ее прежнем статусе исчезла безвозвратно, русской эмигрантской интеллигенции оставалось только хранить ее в своих сердцах, в памяти, в творчестве, в речи. Это была мужественная, прекрасная, но обреченная позиция. Она не сулила ни обновления, ни возрождения. Путь к обновлению был закрыт потому, что обновленная — советская — Россия уже существовала. И принять ее было невозможно. Как кажется, Набоков был единственным, кто нашел выход из этого тупика.

Свою эмигрантскую судьбу, а также судьбу России и русских по обе стороны железного занавеса он объявил формой инобытия. Объявил, разумеется, не в виде идеологических высказываний, ему органически чуждых, а через поэтику своих произведений. И, главное, — через язык. В этом отношении английский Набокова подобен хлебниковскому языку чисел. Разница в том, что «числовой» период Хлебникова продлился семь с половиной месяцев и завершился возвращением в речь, ее обновлением. Английский же период Набокова получил лишь одну — начальную — границу и не был завершен, а лишь прерван смертью писателя. А это значит, что объявленная Набоковым форма

инобытия русской литературы и после его смерти осталась неупраздненным фактом истории этой литературы.

Вглядевшись в черты новейшей русской литературы, мы увидим, что статус инобытия, приданный Набоковым русской словесности, является для нее в настоящее время не только актуальным, но и определяющим. Достаточно вспомнить московскую концептуальную поэтику, которая замещает уровень предметный уровнем номинации и работает исключительно с концептами как с формой инобытия денотатов — с формой, вытесняющей их за пределы культурного поля. Другой, не менее выразительный пример — роман Пелевина «Чапаев и Пустота», содержащий многочисленные явные и скрытые отсылки к Набокову и провозглашающий, что все видимые и мыслимые формы мира суть инобытие друг друга, и в мире нет ничего, кроме этих форм инобытия.

Успех Пелевина говорит о том, насколько соблазнительна для современного общества подобная идея. Между тем инобытие суть *переходная* форма, оно суть момент *перехода* от одного качества к другому, от одного статуса к другому. В рамках набоковского творчества этот переход оставлен незавершенным, но самой форме инобытия не придан тотальный смысл единственно адекватной формы культуры. На дороге оставлены белые камушки, по которым можно вернуться — пускай лишь гипотетически. Современная же русская словесность, придающая инобытию именно тотальный смысл, напоминает тех беззаботных братьев мальчика-с-пальчика, которые углубляются в лес, не задумываясь о том, что когда-нибудь им предстоит вернуться.

Л. БАРСОВА

Король, еще король...*

Первый важнейший в творческом становлении Сирина-Набокова период самым тесным образом связан с Германией. Правда, в «Других берегах» писатель сообщает, что за 15 лет жизни в Берлине (1922—1937) «не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка»[1]. Этот ряд можно продолжить — ни разу не был в опере, не читал афиш и вывесок, не вкушал барокко и рококо, не слышал музыки города — мостовых, стен, мхов Средневековья и Возрождения.

На самом деле это лишь одна из «масок» писателя, вернее, из многих — две: не знал немецкого языка и не любил музыки. А немецкий «дух», идеалы, идеи, дьяволиады ему тоже были чужды и не нужны?! И вот провидение ему напоминает: не все так просто в подлунном мире. В годину серьезных материальных затруднений ему протягивает «руку помощи» далекий предок — Карл Генрих Граун: Набоков узнает вдруг, что имеет право на долю его наследства, о чем он рассказывает на тех же берегах с обычной примесью иронии, на сей раз впрямь спорной: «...в тридцатых годах сего века, в Берлине, многочисленным потомкам композитора Грауна (главным образом, каким-то немецким баронам и итальянским графам, которым чуть не удалось убедить суд, что все Набоковы вымерли) досталось, после всех девальваций, кое-что от замаринованных впрок доходов с его драгоценных табакерок. Этот мой предок, Карл Генрих Граун (1701—1759)[2], талантливый карьерист, автор известной оратории “Смерть Иисуса”, считавшейся современ-

---

* Переработанный вариант статьи «Королевское рондо» (*Барсова Л.* Музыка: образы и лейтмотивы. СПб., 2001. С. 3—18).

[1] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 284. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

[2] Год рождения К. Г. Грауна в различных источниках приводится вариативно в пределах 1701—1704 гг. Набоков, видимо, опирался на

ными ему немцами непревзойденной, и помощник Фридриха Великого[3] в писании опер...» (IV, 158—159).

Здесь бы Сирину выскочить из привычной меблирашки и пробежаться под липами к памятнику Фридриху II — табакерочки-то композитор получал от него за музыкальные заслуги. Это грандиозное сооружение являлось тогда центральной точкой Берлина, и Набоков просто физически не мог его не замечать: высота памятника в целом — 16,5 метра, статуя самого короля, восседающего на мощном росинанте — 5,6 метра, а вокруг пьедестала расположились придворные в натуральную величину[4]. И среди них с дирижерским свитком в руке (палочек тогда еще не было и в помине) — пращур Владимира Владимировича. Так что Сирин встречался с ним, когда шел по Unter den Linden в «Кролль-оперу» (иль он там не был?) и, возможно, безотчетно окидывал взором броский монумент. Но об этом у него — ни строчки. Однако он вспоминает о том, что из пансиона в пансион в Берлине его преследовала репродукция картины Менцеля, на которой Граун «изображен с другими приближенными (среди них — Вольтер), слушающим королевскую флейту[5]...» (IV, 159).

сведения, почерпнутые из брошюры: *Розенов Э. К.* Граун (Carl-Heinrich Graun, 1701—1759). Биографический очерк. М., 1910. С. 3—13.

[3] Фридрих II — «Великий» (1712—1786) — король Пруссии с 1740 г.

[4] Автор этого сооружения Х. Д. Раух (1777—1857) проектировал его как свидетель и «ретранслятор» эпохи: он был уже во вполне сознательном возрасте, когда скончался Фридрих II, а служебную свою карьеру начинал камердинером его любимого племянника, будущего венценосца Фридриха Вильгельма II (1744—1797). Памятник возводился в 1840—1851 гг.

[5] Набоков имеет в виду картину немецкого художника А. фон Менцеля (1815—1905) «Концерт Фридриха II в Сан-Суси» (1852). Вполне реалистично, соответственно прижизненным портретам, на ней изображены Фридрих II, играющий на флейте, за клавесином — Филипп Эмануэль Бах (1714—1788), второй сын И. С. Баха (с 1741 года более четверти века выступал в ансамбле с королем), скрипач на переднем плане — возможно, Иоганн Готлиб Граун, концертмейстер королевской капеллы (в 1740—1771 гг.). Слева на переднем плане Вольтер (1694—1778) — в парике с длинными ниспадающими на плечи локонами. «Прототипом» К. Г. Грауна послужил портрет, написанный немецким художником А. Мюллером (1684— 1762), видимо, в 1738 году в Рейнсберге (тогда же он рисовал кронпринца Фридриха). Гравированная копия этого портрета, выполненная по заказу А. Шумана, владельца книжного издательства в Цвиккау в 1810 году, известна по публикациям различных справочных изданий, в том числе и в указанной выше книге Э. Розенова (художник-гравер — А. Ваксман, 1765—1836). Экспонируется в Доме-музее Роберта Шумана в Цвиккау.

Музыкой Фридрих Великий был увлечен неподдельно[6], равно как и философией, дипломатией, военным делом и так далее (известно, что по образованности и масштабам государственной деятельности он далеко превосходил европейских монархов XVIII века — и не только...), и, будучи экстравертом, как сказали бы ныне, нуждался в общении с людьми выдающимися, искал их повсюду и стремился собрать вокруг себя, и тогда еще, когда кронпринцем жил в Рейнсберге, и, тем более, когда стал прусским королем.

Летом 1750 года в Берлин прибыл, наконец, Вольтер — за ним Фридрих «охотился» многие годы: с юности зачитывался его пьесами, памфлетами, мечтал о том, чтобы Вольтер навсегда перебрался в Германию...

Вольтер привык к поклонению и лести современников, но внимание, оказываемое ему королем, вдохновляет — в Берлине престарелый писатель переживает взрыв философского творчества, одна за другой появляются его новые блестящие статьи. Д'Аржанталю[7] он пишет: «Приветствую вас с берлинских небес <... Наконец-то я нахожусь в этом месте, некогда диком, теперь же украшенном искусствами и облагороженном славой. Сто пятьдесят тысяч победоносных солдат, ни одного прокурора, опера, комедия, философия, поэзия, герой — философ и поэт, величие и милости, гренадеры и музы, трубы и скрипки, платоновские пиры, общественность и свобода...»[8] Фридриха он изустно и письменно осыпает красноречивыми эпитетами: коронованный Орфей, божественный Марк Аврелий, северный Соломон. Писатель ценил во Фридрихе «любезнейшего из людей», но еще более ценил в нем короля-философа, способного поощрять свободу мысли и слова и допускать противоречия себе. Потому и философские ужины-собрания походили не на концерт солирующего голоса с оркестром, а на сражение мыслителей: «Ни в одном месте в мире никогда не говорили с большей свободой обо всех людских суевериях и никогда не обсуждали с большей насмешкой и презрением. Бога чтили, но не щадили тех, кто Его именем обманывал людей...»[9]

---

[6] Фридрих II был учеником замечательного флейтиста и композитора Иоганна Иоахима Кванца (1697—1773) и не только профессионально играл на флейте, но и написал многочисленные сочинения для этого инструмента.

[7] Д'Аржанталь Шарль Огюстен (1700—1788) — граф, дипломат, друг Вольтера.

[8] Цит. по: *Виаль Ф.* Биография Вольтера // Вольтер. Избранные сочинения. СПб., 1914. Кн. 3. С. 25—26.

[9] Там же. С. 26

А вот и театр — на его фронтоне латынью выведена строка: «Король Фридрих Аполлону и Музам». Но фактически это еще один памятник самому королю и его любимому капельмейстеру. Взойдя на трон в 1740 году, Фридрих II тотчас стал проводить в жизнь свой давний план сооружения в Берлине оперного театра, который по всем параметрам должен был поражать воображение европейцев[10].

Это первое общественное здание подобного предназначения (до него театры были сугубо придворными), и, доминируя на королевской площади — Forum'e Federici, оно должно было стать символом деятельности монарха-интеллектуала и просветителя. Тогда же, среди прочих, Фридрих издал два указа, поистине революционных для той эпохи (вне зависимости от того, насколько они могли быть исполнены): о свободе печати и об обязательном четырехклассном образовании для самых низших слоев социума. Между тем Фридрих разрабатывал стратегию и тактику своей первой, так называемой Силезской войны, которую начал в декабре 1740 года и победоносно завершил в июле 1742 года.

Этим же летом возвратился из Италии Граун, где он находился более года. Выступая в театрах Рима, Неаполя, Флоренции и других, он снискал высокую оценку как исполнитель главных теноровых партий в операх итальянских композиторов. Одновременно он изучал особенности бельканто, отбирал певцов для берлинского театра — таково было поручение короля, не раз заявлявшего, что он скорее даст проржать арию лошади, чем допустит «в свою оперу немку в качестве примадонны»[11]. Вкусу Грауна, его познаниям Фридрих доверял всецело: он услышал его еще в 1733 году, в брауншвейгской опере, и тогда же сделал свой выбор...

Вопреки нелестному эпитету Набокова, Граун не был карьеристом, ибо таковыми бывают обычно люди малоодаренные и малодушные. Он был замечательным певцом, выдающимся композитором и вел активную, как сказали бы сейчас, музыкально-общественную деятельность.

Начало его жизнеописания можно уподобить старой немецкой сказке. В маленьком городке Варенбрюке, в семье податного служителя родилось три сына, один другого талантливее, и всех троих отец отправил в 1713 году учиться в Дрезден в Krëuzschule — школу при Крёйцкирхе (Крестовой церкви),

---

[10] Автор проекта театра — Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф (1699—1753).

[11] *Розенов Э. К.* Граун... С. 9.

с XIII века бывшей центром музыкальной жизни города. Здесь учили игре на клавире, скрипке, органе, теории и композиции — тому, к чему более тянулся ученик. И все пели в хоре, обслуживавшем и церковные службы, и городские праздники. Братья учились весьма прилежно. Старший, Август Фридрих (1698—1765), стал кантором в Мерзебурге, писал богослужебные хоры. Средний, Иоганн Готлиб (1702—1771) — признанным скрипачом-виртуозом (совершенствовался в Падуе у великого Джузеппе Тартини) и авторитетным композитором. Но самым одаренным оказался младший — Карл Генрих. По всем дисциплинам, и общим, и музыкальным, он обогнал своих братьев и других соучеников, кроме того, выделялся среди них изумительным по красоте дискантом. По мере взросления, и особенно в период «ломки» голоса, Карл Генрих все более увлеченно изучает теорию музыки, контрапункт, пишет бесчисленное множество полифонических заданий и даже «Пасхальную мессу».

Грауну повезло: в период его пребывания в Дрездене он мог учиться у замечательных музыкантов — Г. А. Хомилиуса, И. О. Хейнихена, И. Г. Пизенделя, И. К. Шмидта и др., весьма оживленной была и городская музыкальная жизнь: во время церковных и придворных праздников ставились спектакли, выступали певцы, скрипачи, органисты. Сюда охотно приезжали гастролеры, композиторы — Гендель, Телеман, Кайзер. В историю вошел эпизод из биографии Баха, свидетелем которого были и братья Грауны. В 1717 году он прибыл в Дрезден, чтобы участвовать в состязании с Л. Маршаном[12]. Иоганн Себастьян не мог упустить случая, чтобы не поиграть накануне на превосходном органе в Крёйцкирхе. Случайно или нет, но Маршан втайне присутствовал на этом импровизированном концерте и ранним утром следующего дня с первым дилижансом покинул город.

Юноша Граун не мог тогда и предположить, что в будущем Иоганн Себастьян Бах будет с интересом следить за его творчеством, в лейпцигской Томаскирхе не раз исполнит сочиненные им пассионы, а его младший сын, Иоганн Кристиан (1735—1782), под влиянием Грауна увлечется той областью композиции, которая была совершенно чужда его отцу — оперным театром. Но это еще далеко впереди. В биографии самого Карла Генриха существенно, что он не замыкался в рамках церковной музыки, но интересовался всем, что происходило в городе. Да и сам город влиял на его становление. Дрезден был центром

[12] Маршан Луи (1669—1732) — известный французский клавесинист, органист и композитор.

курфюршества Саксонского, и курфюрст Фридрих Август I (он же в 1709—1733 гг. — король польский Август II) стремился придать ему облик Версаля или новых Афин. Строились дворцы, знаменитый ансамбль «Цвингер» (1711—1720), в 1719 году было закончено строительство самого большого придворного оперного театра в Европе, и знать не скупилась на приглашение сюда известных итальянских певцов, тогда же было положено начало Дрезденской галерее.

Что-то вроде шока пережил при посещении Дрездена в 1728 году кронпринц Фридрих: после поистине удушливой атмосферы отцовского двора — красавец-город, театр — как праздник, свобода художественной жизни. Тогда-то и зародилась, видно, мечта о собственном городе и театре, которые должны прославить его, затмить все, что может быть с ним сравнимо...[13]

Итак, Карл Генрих — в новом дрезденском театре. Он с жадностью внимает всему, что бы там ни ставилось: запоминает полюбившиеся арии, записывает их, пробует сам петь. Друзья, флейтист Иоахим Кванц, лютнист Леопольд Вейс и поэт Иоганн Кёниг (все они тоже окажутся при дворе Фридриха II) уверяют, что его сформировавшийся тенор необычайно красив, но надо бы звучать посильнее, так, как у итальянских певцов — Тези, Лотти, кастрата Сенезино... Граун упорно занимается развитием голоса, и успехи его столь очевидны, что в 1725 году он получает приглашение в брауншвейгский придворный театр. Для дебюта ему предложили партию в опере некоего капельмейстера Шурмана, и, как пишет Набоков, «он на премьере заменил не понравившиеся ему места ариями собственного сочинения[14]. Только тут чувствую какую-то вспышку родства между мной и этим благополучным музыкальным деятелем» (IV. 159), — комментирует потомок композитора в седьмом «колене».

Мелодии Грауна пришлись ко двору, и он пишет по заказу герцога Людвига Рудольфа целую оперу — «Санцио и Синильда» (1727). Далее наибольшим успехом пользовались «Полидор» (1731), «Ифигения в Авлиде» (1731), «Сципион Африканский» (1732), «Фараон» (1733)... Всего же для Брауншвейга он сочинил более десятка опер. Вскоре после «Полидора» Граун получил

---

[13] В 1745 году, при Августе III, когда пышность и великолепие дрезденского двора достигли невиданных масштабов, Фридрих II завоевал Саксонию (в ходе второй Силезской войны), и Дрезден был ему в конце года «сдан». А в 1760 году, в середине Семилетней войны, Фридрих подверг город тотальному разрушению. Грауна тогда уже не было на свете, иначе ему, наверное, было бы не по себе...

[14] См.: *Розенов Э.* Граун... С. 6.

место капельмейстера (продолжая и далее исполнять ведущие партии репертуара), весьма почетное по тем временам: в XVIII веке капельмейстер исполнял функции не только дирижера (одной рукой играя бас на чембало, другой — указуя). Фактически, он был руководителем театра, капеллы. Кроме того, этот чин свидетельствовал о признании композиторских заслуг, и выбор репертуара, как и сочинение по заказу, тоже зависел от капельмейстера. Брауншвейгский период оказался весьма плодотворным для Грауна: он стал признанным мастером итальянской оперы-seria, пленявшей аудиторию историко-героическими и мифологическими сюжетами, но главное — совершенно новым, сравнительно с церковной музыкой, миром чувств, — душевно-открытых и лирически-проникновенных (лексикон тогда был, конечно, иным).

В 1733 году Брауншвейг посетил по случаю своего обручения с принцессой Елизаветой кронпринц Фридрих, и во время соответствующих случаю торжеств, включавших и оперные спектакли, он «пригласил» для своей резиденции в Рейнсберге певца и композитора Карла Генриха Грауна. Однако герцог не согласился отпустить своего любимого капельмейстера, и лишь его наследники в 1735 году исполнили пожелание Фридриха.

Театра в Рейнсберге не было, но придворная капелла вела активную концертную деятельность. И Граун должен был выступать в кантатах собственного производства. Тогда-то и началось его сотрудничество с будущим королем: Фридрих набрасывал стихи для кантат по-французски, придворный поэт Ботарелли переводил их на итальянский язык, а Граун воплощал своего рода языковое pasticcio в музыкальных образах. Как правило, это были 2—3 арии, связанные между собою речитативами, исполнялись они в сопровождении оркестра. Всего он написал более ста кантат, и многие из них нравились слушателям более других его сочинений. Видимо, это был прообраз камерного музицирования: небольшой зал, умиленно-изящные трели и воздыхания, близкие, якобы безмолвные глаза... Возможно, это лишь догадка, но едва ли Граун «становился на котурны»: судя по высказываниям, его заслугой и был выстроенный им мосток от сложного контрапунктического письма баховской эпохи к сольной, по сути песенной мелодии, чутко отвечавшей биению сердечного метронома... Таковы же были его оды, песни на стихи Клопштока[15], опубликованные позже — в берлинский период.

---

[15] Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт, вдохновлявший своими стихотворениями многих композиторов XVIII—XIX вв. Граун, по сути, первым открыл его для музыки: чрезвычайной

Затем выступал Фридрих. Он в совершенстве овладел флейтой: прекрасное чувство фразы, разработанное, подобно виртуозу-вокалисту, дыхание позволяли ему предаваться длительным созерцаниям парковых кущ и вод, всяких там порханий фавнов и наяд — в общем, наслаждаться всеми веяниями природы. Публика при этом сидела в полном... молчании, потому что Фридрих запретил раз и навсегда выражать ему одобрение — хлопками, кивками и т. п. Какой-то прямо изысканнейший садизм: коллективно восхищайся (или — наоборот), но — в сугубой тишине. И лишь только Кванцу, стоявшему обычно где-нибудь сбоку (был он примечательной наружности — высоченный и массивный), позволялось аплодировать или как-то иначе подчеркивать свои учительские заслуги.

Исполнялись на этих ежедневных музыкальных радениях и инструментальные сочинения Карла Генриха Грауна и его брата Иоганна Готлиба, концертмейстера оркестра, которого более тянуло к крупным формам: сонатам, симфониям (100!), концертам, в то время как младшего брата — все же преимущественно к музыке, связанной со словом, пением. А в будущих историко-эстетических обзорах о них будут писать совокупно: «Brьder Graun»[16].

... Осенью 1742 года в берлинском театре начались репетиции, и в дальнейшем мемуаристы с нескрываемым сарказмом перемалывали подробности участия в них короля. Он нередко стоял позади капельмейстера, попеременно глядя в партитуру и на сцену: малейшая сценическая небрежность, а тем паче перевранные ноты приводили его в ярость, и он тотчас отдавал приказ строго придерживаться текста — нотного или роли. И его требования неукоснительной дисциплины трактовались как солдафонски-жестокие. Но таков, к сожалению, театр и по сию пору, анархия в нем влечет к скорой деградации...

Наконец 7 декабря 1742 года состоялось открытие театра — при огромном стечении публики исполнялась опера Грауна «Клеопатра и Цезарь». Кажется, что вообще Фридриху первому пришла в голову идея создания «самого массового из зрелищ» — ведь он свято верил в нравственно-воспитательное и эстетическое воздействие оперы на своих современников. Поэтому-то театр задумывался не придворным, а первым обще-

---

любовью пользовалась многие десятилетия его «Песнь о воскрешении» (Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Leib nach kurzer Ruh») на слова Клопштока.

[16] См.: *Mennice C.* Hasse und die Brьder Graun als Simfoniker. Leipzig, 1906.

доступным: вход в него был бесплатным, главным условием служила приличная одежда, и, кроме знати, сюда устремился «весь Берлин» — студенты, чиновники, бюргеры. Слава о театре сразу разнеслась по всей Европе. Прекрасная труппа из итальянских певцов и французских танцовщиков, небывалый для того времени по количеству (50 музыкантов) и профессионализму оркестр. Роскошными были декорации (не раз Фридрих сокрушенно говорил, что опера его разоряет) и сенсационным — техническое оснащение сцены: посредством специально сконструированных блоков, тросов и колес возводились замки, рушились помпеи, взлетали в небо фейерверки и фонтаны.

Граун сочинил для этого театра 28 опер, 5 из них — на либретто короля (остальные — Дзено и Метастазио) — «Кориолан», «Силла», «Монтесума», «Братья-враги» и «Меропа» (две последние — по Расину и Вольтеру). Он отнюдь не был «помощником Фридриха в писании опер», как не совсем удачно выразился Набоков. Они были союзниками в этом музыкальном жанре, стремясь создать эстетику и этику оперы как передового искусства эпохи торжества Разума и Просвещения. Не случайно лучшей в наследии Грауна оказалась «Монтесума», сюжет и текст которой Фридрих разрабатывал с определенной целью, дабы показать, что «опера может служить изменению нравов и разрушению предрассудков». Отвлечь людей от догматов веры и контрапунктических ухищрений служебных произведений, приобщить их к светскому искусству, воспевающему подвиг, мужество и возвышенные чувства любви, сострадания, украшающему повседневную жизнь — все это находило отклик в музыке Грауна.

Король до конца жизни Грауна отдавал ему предпочтение перед всеми другими композиторами, не однажды, осыпая милостями, сожалел, что он слишком мало пишет для театра (!), что его надо бы «подстегивать»... Но Граун не был «карьеристом», вопреки желанию патрона, он постоянно трудился в области духовной музыки. Его мессы, оратории могли быть заказными либо написанными к случаю, но всегда — как размышление о вечных моральных ценностях, о смысле и цели бытия...

Показательный эпизод в жизни Грауна произошел в 1756 году. Он, разумеется, был истинным патриотом и поклонником короля-героя и воспевал, по словам современника, то в сонатах, то в драматических сценах битвы Фридриха при Хохкирхене, Росбахе, Цорндорфе и так далее. В 1856 году победа прусских войск под Прагой (под командованием Фридриха) вдохновила композитора на мощный благодарственный гимн «Te eum»[17],

[17] Гимн этот получил всеевропейскую известность, в России впервые прозвучал в 1779 году. Духовная музыка Грауна исполнялась в

удостоившийся своеобразной похвалы короля: «Это лучшая из его опер»[18].

Граун, видимо, интуитивно хорошо понимал объединительную природу музыки. Это ясно хотя бы по многолетнему признанию у слушателей его траурных произведений, созданных по случаю кончин герцога Брауншвейгского Августа-Вильгельма и короля Фридриха Вильгельма I (1735, 1740). Эта амплитуда от гимнически-восторженного воспевания подвига героя (Te eum) к Marcia fьnebre подобна арке, протянувшейся к вагнеровскому Зигфриду, его подвигам и «Похоронному маршу» из «Заката богов». От этой аналогии захватывает дух: Вольтер — Фридрих — Граун, Ницше — Вагнер — Людвиг Баварский. В ней наглядно представлена сама квинтэссенция философии истории — от наивысшего расцвета прусской идеи в жизни и деятельности Фридриха II (героя, мыслителя, поэта) к полной ее деградации в судьбе несчастного баварского короля, от которого остались лишь воздушные замки да театр в Байрейте, воплотивший его обоюдные с Вагнером мечты.

В легенде же о Грауне есть недоказуемый заключительный аккорд: он скончался скоропостижно 8 августа 1759 года при известии о поражении (временном!) Фридриха II при Цюллихау. Капельмейстер был совсем еще не стар — 56 лет от роду, но, возможно, он слишком напряженно трудился.

Помимо заведования сложнейшим театральным организмом, бесконечных репетиций часто меняющегося репертуара, Граун инициировал новые формы светской музыкальной жизни Берлина. Прежде всего, возрождена была деятельность капеллы, основанной в 1570 году. В ее состав вошли Ф. Э. Бах, братья Бенда[19], И. Ф. Агрикола[20] (он возглавит капеллу после смерти К. Г. Грауна) и другие. В 1749 году организуется Общество музыкальных занятий, отвечавшее за концерты придворных артистов и гастролеров, его задачей было исполнение таких

России на протяжении всего XIX века (отмечалось и ее определенное влияние — стилистическое — на хоровое творчество русских композиторов. См.: *Ларош Г.* Музыкальное письмо из Петербурга // Московские ведомости. 1889. № 340).

[18] *Розенов Э.* Граун... С. 10.

[19] Братья Бенда — Йиржи (1722—1795) и Франтишек (1709—1786) — выдающиеся чешские скрипачи (и композиторы); вместе с И. Г. Грауном, концертмейстером королевской капеллы, составляли основу ее струнной группы. После кончины И. Г. Грауна в 1771 году концертмейстером стал Ф. Бенда.

[20] Агрикола Иоганн Фридрих (1720—1774) — ученик И. С. Баха (родственник Генделя по матери), с 1741 года — органист в Берлине, с 1859-го — капельмейстер королевской капеллы.

грандиозных полотен, как пассионы Баха, Генделя, духовные сочинения самого Грауна. В немалой степени благодаря деятельности Грауна оживилась музыкальная жизнь берлинцев: они посещают театр, ходят на концерты. Становятся популярными различные формы домашнего музицирования, и как поворот к «простому человеку» на рубеже 1750-х годов выходит целая серия сборников од и песен коллективных авторов (с участием Грауна) с весьма забавными названиями: «Музыкальное времяпрепровождение», «Музыкальные сладости», публикуются пьесы танцевального характера, одна из грауновских — «Жига» — исполнялась вплоть до конца XX века.

Вершиной духовной музыки Грауна явилась его оратория « er Tod Jesus», исполненная с огромным успехом впервые 26 марта 1755 года в концерте Общества музыкальных занятий. Она затем на протяжении более 150 лет звучала в Германии в рамках церковной литургии на Страстную пятницу, в день памяти Фридриха Великого и в хоровых концертах, как в европейских странах, так и в России. Столь единодушное и долгое признание этого сочинения в истории самого жанра связано с целым рядом его достоинств. В основе оратории не традиционный евангельский текст, а его свободный пересказ (К. В. Рамлера), что как бы приближало к нему слушателей (или наоборот), стирая многовековую патину с сюжета. Граун отказался от показа «сакрального действа» с его главным ритуальным событием, с младых лет известного каждому прихожанину, его более занимали моральные переживания участников и свидетелей событий. В музыке совместились все «лики» композитора: контрапунктическое мастерство (двойная хоровая фуга «Дал нам Христос» приводилась как образец в учебниках полифонии), трогательность и мощь «свободных» хоровых пластов (скорбь народа о греховности человеческого духа — после сцены отречения Петра), открытый оперный мелодизм сольных эпизодов. Особенной красоты Граун добился в речитативах. Традиционно сухие, формализованные, здесь они были как бы овеяны самой жизнью, и певцы готовы были делить их на «кусочки», лишь бы каждому исторгнуть слезинку у слушателя...

...И совсем уж они не столь далеко отстояли друг от друга — предок и потомок. Граун был, безусловно, хорошо образован и не чужд стилистических изысканий, о чем свидетельствует его диспут в письмах с Телеманом[21] (1751—1756), одним из самых

[21] Телеман Георг Филипп (1681—1767) с 1721 года до конца жизни был главой музыкальной жизни Гамбурга (подобно Грауну в Берлине).

известных композиторов-современников. Возник он по поводу речитативов в опере французского композитора Рамо[22] «Кастор и Поллукс»: мнения сторон разделились принципиально, так как Граун считал вообще французское речитативное пение подобным собачьему вою, в чем он абсолютно солидарен с Ж.-Ж. Руссо. В «Письмах о французской музыке» тот писал, что «пение его соотечественников есть не что иное, как постоянный лай, невыносимый для не предупрежденного о том слуха»[23]. Граун же поясняет собеседнику, что речитативы Рамо неестественны, фальшивы по интонации, неожиданные перемены размера «причиняют неудобства певцу и аккомпаниатору», и сам он отдает предпочтение итальянскому типу речитатива, более близкому к обычной речи. В ответ Телеман приводит целый ряд нотных примеров с доказательством того, насколько выразительно передает Рамо в каждой попевке смысл слов. На это Граун возражает, что коли слово «злосчастный» у Рамо звучит нежно, то «если бы слово было "счастливейший" — данная выразительность была бы столь же пригодной <... Изображать воскресение "трелью с переливами" для меня нечто новое <... Где бы ни шла в Писании речь о воскресении, нигде не видно ничего "переливающегося" <... Вы находите великолепным музыкальное выражение слов "вырвать из могилы". Если бы говорилось "положить его в могилу", то это было бы еще лучше <... Что касается до якобы возвышенного характера слова "сам"[24], то представляю себе жалобное французское завывание, поскольку приходится произносить два слога на высокой ноте, что всегда выходит резко даже у лучшего певца...» Уличив Грауна в неверном подсчете слогов в распетой французской фразе, Телеман вместе с признанием ошибки получает от Грауна весьма верное замечание о том, что «французские актеры читают стихи, словно это проза, и не придерживаются точного счета слогов»[25]. Полемика эта была длительной и никак не влияла на теплоту дружеских чувств корреспондентов. Такие же взаимоотношения были у Грауна со всеми известными современниками. В том числе, например, с Генделем (хотя тот использовал в своих сочинениях целые фрагменты из духовной и оперной музыки Грауна — как, впрочем, «заим-

---

[22] Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор, органист и теоретик.

[23] Приводится по книге: *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: В 5 т. М., 1988. Т. 3. С. 328.

[24] Имеется в виду французское слово mkme.

[25] *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 3. С. 329—332.

ствовал» их и у других композиторов), с Бахом и его сыновьями и т. д. Ему некому было завидовать, так как его почитали и знатоки, и «широкие слои» слушателей.

Обо всем этом мог бы размышлять Владимир Владимирович Набоков, коли взошел бы в одну из лож Королевского театра. Иль, может быть, услышал, как король распекает певцов за неверно выученные ноты в опере Грауна. Иль шепот зрителей донесся, наконец, до него через столетия:

Ф. Э. Бах: «Телеман <... впадал в дурной вкус, живописуя сюжеты, которых музыка не должна касаться. Граун, напротив, обладал слишком деликатным вкусом, чтобы впасть в подобную ошибку. Следствием его сдержанности в данном отношении являлось то, что он весьма редко прибегал к музыкальной живописи или совсем избегал ее, по большей части довольствуясь лишь приятной мелодией».

Ч. Бёрни[26]: «Граун обладал изящной простотой и был первым немцем, оставившим в стороне фугу и все эти искусственные изобретения».

Ф. В. Марпург[27]: Граун был «наипрекраснейшим украшением немецкой музы, мастером приятной мелодии <... нежным, кротким, сострадательным, воспитанным, помпезным, вместе с тем грозным. Каждый штрих его пера был в равной мере верхом совершенства. Его гений был неистощим. Никогда еще ни об одном человеке не сожалели так, как о нем, начиная с короля и кончая последним из его подданных...»[28]

К сожалению, Владимир Владимирович не заинтересовался житийными историями королевского двора, потому никуда он не побежал, продолжая в стенах очередной меблирашки размышлять о времени, оставившем неизгладимые рубцы на его любимых Staunton'ских шахматах.

Шахматы эти были по-особенному ему дороги: он унаследовал их от отца — В. Д. Набокова, а тому, в свою очередь, были подарены «англизированным» братом — К. Д. Набоковым. В «Других берегах» писатель обстоятельно рассказывает о массивных фигурах на байковых подошвах, пешках в

---

[26] Бёрни Чарльз (1726—1814) — английский историк музыки, органист и композитор, автор книги «Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии» (М., 1967) и др.

[27] Марпург Фридрих Вильгельм (1718—1795) — видный берлинский музыкальный теоретик (некоторое время учился в Париже у Рамо).

[28] *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 3. С. 326—327, 386.

шесть сантиметров и королях — почти в десять. Все они «важно сияли своими лаковыми выпуклостями, как бы сознавая свою роль на доске». Однако за годы скитаний отлетел кончик уха у одного коня, поломались основания у двух-трех пешек, «но на верхушке королевской ладьи и на челе королевского коня все еще сохранился рисунок красной коронки, вроде круглого знака на лбу у счастливого индуса», — упокоенно примечает Владимир Владимирович (IV, 292). Обозревая в тишине громадную в «бланжевую и красную клетку» сафьяновую доску, он сам, наверное, ощущал на лбу избранический знак, как принадлежность к высшей касте или даже ее божеству. Вот перед ним его собственное поле битв, куда более захватывающих, чем музыка фридриховских концертов и сражений. И в часы, свободные от решения или сочинения шахматных задач, он припоминает многочисленные истории, поведанные ему деревянными королями и их подданными. Например, о великом шахматисте Филидоре, «знавшем толк и в музыке» (II, 36), или о том, что на шахматном поле с Клопштоком любил сразиться Лессинг и ему нравилось лицезреть поэта, остро переживавшего поражения. А свидетелями их схваток нередко бывали К. В. Рамлер, И. В. Глейм, К. Г. Краузе, братья Грауны и другие представители берлинской интеллигенции — все они любили посещать дом гостеприимного Ф. Э. Баха...

Но вполне литературной для него могла бы стать совсем другая история — о самих стаунтонских шахматах.

В 1849 году к Говарду Стаунтону (1810—1874), знаменитому английскому шахматисту и литературоведу (что весьма немаловажно), явился его соотечественник Натаниэль Кук с выточенным им по-новому набором фигур. Они настолько понравились Стаунтону, что он рекомендовал принять эту конфигурацию в качестве стандарта для матчей всех уровней. Благодаря этому «благословению» куковскому изобретению было присвоено имя Стаунтона.

Вскоре началось широкое кустарное и фабричное производство этого вида шахмат и благодаря тому — широкое распространение. Чем же они победили своих предшественников — искусной выделки поделочные наборы из разнообразных драгоценных материалов? Возможно — относительной доступностью, но скорее — своей не отвлекающей внимание простотой рисунка, устойчивостью (в их основаниях, подбитых сукном, предусмотрены отверстия, куда для устойчивости вкладывались кусочки свинца), удобной осязательностью (высота — 6—9 см, эти формы можно наблюдать в современных компьютерах).

Но пребывая в четырех стенах, Набоков мог размышлять не только о своего рода деревянном памятнике Стаунтону, но и о тайне, сокрытой в его шахматной биографии.

В середине XIX века Стаунтон был одним из самых известных шахматистов не только в Англии, но и на континенте, и в Америке. Тому послужили опубликованные им шахматные руководства[29] и изобретенный им гамбит[30], изучаемый и по сию пору всеми без исключения профессионалами и любителями этой игры. Гамбит — это один из ключиков к набоковской «Защите Лужина», ибо свою ненаписанную повесть о пересочиненном сыне-вундеркинде, то ли шахматисте, то ли музыканте, Лужин-старший озаглавил именно этим термином. Но еще более привязан к означенному роману гамбит, изобретенный младшим современником Стаунтона, гениальным американским шахматистом Полом Морфи (1837—1884). В 1848 году он прибыл в Лондон, чтобы сразиться со Стаунтоном. Обыграв предварительно сильнейших английских шахматистов, он поразил их эффективностью своего гамбита (впоследствии развитого Чигориным), богатейшим комбинационным воображением и необоримостью в игре вслепую одновременно на многих досках. И все это — в нервно-напряженном ожидании матча со Стаунтоном. Но по необъяснимым причинам мэтр отказался от встречи с противником, бывшим на 27 лет его моложе...

Стаунтон знал, что, избежав турнира с Морфи[31], он нанесет ранимому и самолюбивому американцу незаживающую рану: победив Стаунтона, Пол тем самым доказал бы свое мировое

---

[29] *Staunton H.* The chess player's handbook. London, 1847; The chess player's companion, London, 1849. Кроме того, Стаунтон был авторитетным шекспироведом, комментатором и переводчиком сочинений писателя на современный английский язык (считал, что комментарий к ним важнее самих текстов — см.: *Staunton H.* Memorials of Shakespeare. London, 1864).

[30] Гамбит — от итальянского dare il gambetto, — в буквальном переводе — подставить подножку. С середины XVI века стал применяться в качестве общего названия дебютов, в которых одна из сторон жертвует материалом с целью достижения последующих позиционных выгод или атаки на короля соперника. Интерес к гамбиту то рос, то затухал — в прямой зависимости от появления новых идей в этом методе.

[31] В дальнейшем многие маститые шахматисты, ссылаясь на неожиданные недомогания, отказывались от продолжения игры с Морфи. Этот мотив «отказа» — один из многих в полифонической вязи романа; еще об одном, косвенно связанном с образом Лужина (Стейниц) пишет Н. Букс — см.: *Букс Н.* Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 531—532.

превосходство (мировых соревнований тогда еще не проводилось). И его отнюдь не утешило ни то, что в том же году в Париже он обыграл Андерсена[32] (и еще раз — в 1863 году), ни то, что о нем уже писали как о шахматной легенде. Таковым он и остался в истории этой древней игры, тем более что легенда эта невероятно трагична.

Не его ли образ витал над Лужиным-старшим, когда он, сидя в одной из берлинских кофеен, задумал свою повесть «Гамбит» — о шахматном вундеркинде с трогательно хрупкой — «музыкальной» внешностью. «Он умрет молодым», — решает автор...

И действительно, образ и жизнь Пола Морфи самым необыкновенным образом, подобно зеркальному отражению, вплетаются в ткань биографии Лужина-младшего и в эскиз ненаписанного Лужиным-старшим «Гамбита».

Пол Чарльз Морфи родился в 1837 в Новом Орлеане в интеллигентной семье: его отец был судьей, мать сочиняла песни, скрипичные пьесы (с арфой) для музыкальных собраний, устраивавшихся регулярно в доме Морфи.

Во время одного из подобных вечеров в доме Лужиных некий скрипач дает 10-летнему Лужину первый шахматный урок...

К шахматам Пол начал приобщаться в 10 лет (страстными поклонниками игры были его отец и дядя), вскоре стал побеждать не только родных, но и новоорлеанских любителей, в 12 лет обыграл сильнейшего американского шахматиста Э. Руссо, в 13 победил гастролировавшего в Америке И. Левенталя[33] (и еще раз — в Лондоне в 1858 году). Особенное впечатление на болельщиков, собиравшихся в местном шахматном клубе, производила его виртуозная игра на многих досках. Подобный матч-мираж чудо-ребенка возникает в воображении Лужина в «Гамбите»: «...легкий нарядный мальчик, Бог весть зачем пришедший сюда, в странной напряженной тишине легко переходит от столика к столику, один движется среди этих оцепеневших людей...» (II. 42).

---

[32] Андерсен Адольф (1818—1879) — выдающийся немецкий шахматист. Его победа в Первом международном турнире (Лондон) 1851 года сыграла драматическую роль в судьбе его противника Л. Кизерицкого (1806—1853). В предисловии к позднейшему английскому изданию «Защиты Лужина» Набоков упоминает об их последней партии. См.: *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» (The efense) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 53.

[33] Левенталь Иоганн Якоб (1810—1876) — известный венгерский шахматист, постоянно жил в Лондоне с 1851 года. Автор кн.: Morphy's games. New York; London, 1860.

Между тем Пол был вообще блестяще одарен — обладал способностями к музыке, литературе, языкам, феноменальной памятью (раз прочитанное запоминал на всю жизнь) и чрезвычайно острой впечатлительностью. Но игра в шахматы — не профессия, и близкими заранее было решено, что он, по традиции, станет юристом.

Одним из лучших он закончил колледж, затем досрочно, за два года вместо пяти — Луизианский университет и даже основал адвокатскую контору в Новом Орлеане. Но шахматы побеждают, и он уезжает в Англию и Европу, где в 1857—1959 годах состоялись его триумфальные матчи, вошедшие в анналы шахматной истории.

Вскоре, однако, обостряется его конфликт с матерью. Вопреки отцу, всегда его поддерживавшему, она ненавидела шахматы, и когда глава семьи неожиданно умер (в 1856 году — от апоплексического удара), она все более настойчиво требовала, чтобы Пол занялся делом — адвокатской практикой и, прежде всего, немедленно вернулся в Америку. Некоторое время ему удается устоять (с небольшими перерывами играл до середины 1860-х годов), тем более что в него буквально мертвой хваткой вцепился некий «менеджер» — Фредерик Эйдж. Он стал его поклонником еще в Америке, затем вновь встретился с Морфи в Лондоне и уговорил нанять себя личным секретарем (без жалованья). Он не только устраивал его соревнования в Англии и в Европе, но и писал за Пола письма матери и сестре, подробно перечисляя при этом города, события, даты и т. д. Однако его участие во всякого рода развлечениях Пола, о чем немедленно неведомо какими путями становится известно в Новом Орлеане, переполняет чашу терпения родных. И, расставшись с Эйджем, Пол возвращается домой.

Время свое он проводил между безлюдной конторой и домом, в шахматы не играл, — въявь — будто верил внушению родных, что именно они виновны в том состоянии ужаса, страдания и уныния, в котором он пребывал. Изредка навещавшим его друзьям иногда удавалось уговорить его на партию-другую — тайком от матери, в уединенной комнате, но удовольствия это ему не доставляло — лишь глухую неуемную боль. Отрадное успокоение он испытывал лишь в часы музицирования: вдвоем с матерью — под ее аккомпанемент они пропевали целые оперные клавиры. Она восхищалась его музыкальностью и с тоской говорила, что, если бы с детства с ним правильно занимались, он бы мог стать великим музыкантом...

Но постепенно все более усиливающиеся фобии растравляют сознание Пола хуже любого яда: он боится открытых про-

странств, ему кажется, что его преследуют видимые и невидимые враги, хотят его отравить, сжечь его дом; особенно он страдал в долгие душные ночи. «Я много играл вслепую — это кратчайшая дорога в сумасшедший дом», — думал он, безостановочно бродя по комнатам и веранде, непрерывно при этом посвистывая, что безумно раздражало родных. Но когда они попытались действительно «сдать» его в приют умалишенных, он настолько поразил врача трезвой оценкой их поступка (в связи с имущественными претензиями брата Эдуарда), что был немедленно отправлен восвояси. Но кольцо «врагов» сжималось, он плохо спал, мучили головные боли, и внезапный животный ужас будил его в краткие мгновения забытья. Однажды в летний знойный день 1884 года Пол вернулся домой крайне взволнованным встречей с судьей (по поводу того самого дела) и сразу бросился в ванную комнату. И когда ледяная вода наполнила резервуар до краев, с облегчением шагнул в Лету... Близкие забеспокоились лишь где-то час спустя. Мать скончалась в том же году, сестра, всегда трогательно его опекавшая, — спустя два года.

Многие композиции Пола Морфи, записанные его современниками, были впоследствии опубликованы, а первую книжицу о нем под названием «Пол Морфи, шахматный чемпион» напечатал в Лондоне в 1859 году некий «Englishman» — под этим псевдонимом выступил Фредерик Эйдж.

Владимир Набоков нигде не упоминает имени Пола Морфи, с «Защитой Лужина» он связывает, как уже говорилось, имена Андерсена и Кизерицкого. Это умолчание «о главном» — сокровенный прием писателя. Он не мог не знать Морфи — шахматиста, специальную литературу о нем[34], тем более что излюбленный мужской тип в его сочинениях — одаренный, возвышенный и оторванный от жизненных реалий человек — жертва. И косвенно — через Стаунтона — он, хотя бы и невольно, протягивает нить в своем лабиринте к Полу Морфи.

В связи с этим обращает на себя внимание в «Других берегах» еще один эпизод, связанный с именем Говарда Стаунтона.

Итак, обозревая свои Staunton'ские шахматы, Набоков вспоминает, что за такими же шахматами сидели 6 ноября 1904 года Лев Толстой и Александр Борисович Гольденвейзер (1875—1961), известный русский пианист[35]. Художник Морозов якобы

---

[34] *Sergeant Ph. W.* Morphy's games of chess. London, 1916; *Sergeant Ph. W.* Morphy gleanimgs. London, 1932.

[35] Эпизод этот отсутствует в автобиографической версии Набокова «Память, говори».

запечатлел в этот день не только их самих, но даже бумажный ярлычок с надписью «Staunton» на внутренней стороне крышки ящика для фигур (IV, 292). К сожалению, это или ошибка, или опечатка. Александр Иванович Морозов (1835—1904) не бывал в доме Толстых ни в Москве, ни в Ясной Поляне, кроме того, он скончался 28 ноября 1904 года и едва ли мог работать над подобным рисунком 6 ноября этого года, к тому же и жил в Петербурге. На самом деле автором рисунка был А. В. Моравов (1878—1951). Кажется, что Набоков, обладавший феноменальной памятью, ошибиться не мог, либо его ошибка нарочито придуманная: перо отказалось начертать фамилию вполне благополучного советского художника, каковым стал Моравов после революции. До этого он принадлежал к младшему поколению передвижников, в 1909 году выполнил известный портрет Л. Н. Толстого («Л. Н. Толстой в своем кабинете в Ясной Поляне», х. м., ГМТ) и ряд зарисовок писателя за игрой в винт, за чтением и за шахматной доской с Гольденвейзером.

И все же — почему Набоков называет именно эту зарисовку художника? Как своего рода воспоминание о прошлой жизни, об одной из ее «земляничных полян», когда даже сама запутанность дат и фамилий выступает как знак глубокой подспудной и такой человечной тоски... И отсутствие этого эпизода в другой версии автобиографии подобно роковому прощанию с прошлым. Однако — это лишь поверхностный слой явлений: метод писателя подобен сочинению музыки, когда тема, обозначенная в заголовке или угадываемая в эпизоде, подобна мелодии; она же — горизонталь (фабула), лишь повод для вертикали — наслоения литературных (житейских) аллюзий, контаминаций, прямых цитат. В музыке же — сложных или простых гармоний, полифонических переплетений и наслоений и тому подобное. И только при включении всех механизмов памяти, воображения, эрудиции, чувственного опыта возможна интерпретация, хотя бы отчасти приближающаяся к авторскому замыслу. А почему является именно эта тема — это величайшая тайна творчества, выплеск глубинных потаенных процессов духовной жизни самого творца или даже его весьма отдаленного пращура...

Рисунок, упомянутый Набоковым, — это свидетельство необыкновенной дружбы, окрасившей теплым нежным светом жизнь Льва Николаевича Толстого в последние почти полтора десятка лет. В 1896 году в доме писателя появился 21-летний выпускник консерватории Александр Гольденвейзер и вскоре стал не просто частым гостем-музыкантом, но своим человеком как для самого хозяина, так и для домочадцев.

Он пленял всех не только поразительно одухотворенным пианизмом, но и деликатностью, чуткостью в общении и незаурядным интеллектуализмом; ко всему прочему оказался еще большим любителем шахмат (сыграл с Толстым около 700 партий!). Когда он появлялся в Хамовниках или в Ясной Поляне, Лев Николаевич заметно «светлел». После краткого послеобеденного отдыха все собирались в гостиной, и Гольденвейзер начинал играть: Бах, Скарлатти, Моцарт, Бетховен — все в его интерпретации было выражением изысканного аристократизма духа, того особого равновесия мысли и чувства, что доступно лишь избранным (это хорошо «слышно» по записям пианиста). Совершенно по-особому он играл произведения Шопена — рояль пел под его пальцами подобно человеческому голосу. И Лев Николаевич не скрывал своего потрясения — на его глазах нередки были слезы — слезы радости: «Вот как надо писать, "вскрикивал" он (подобно Фридриху) и добавлял по-немецки: " as ist Music"»[36].

И Александр Борисович боготворил Толстого — настолько, что даже испытывал порой некие уколы ревности к домашним: он был готов ежеминутно выполнять для него то, что являлось их семейной обязанностью. И этот легендарный старец платил ему редким расположением. Увидев Александра Борисовича где-нибудь на московской улице, он немедленно его подхватывал, и, часами собеседуя, они отмеряли мостовые... История свидетельствует: подобная дружба с музыкантом — мечта многих великих мира сего (например, постоянно переживаемая тоска одиночества Шпенглером и зависть к Ницше, осчастливленному, хотя бы и временно, духовной общностью с Вагнером и т. п.), а в ситуации семьи Толстых она служила писателю неким возмещением нарастающих противоречий в его взаимоотношениях с Софьей Андреевной и тремя сыновьями. Первый пик пришелся на начало ноября 1909 года. Драма эта хорошо известна: Толстой был потрясен сговором своих сыновей, решивших предъявить права наследования на все его сочинения (после 1881 года), и он втайне от близких, кроме Александры Львовны[37], подписывает 1 ноября завещание на ее имя с тем, чтобы она отказалась от наследственных прав в общую пользу (опустим процессуальные проблемы), причем первая свидетельская подпись доверяется Гольденвейзеру. Случаю было угодно, чтобы в этот самый день в Ясную Поляну явился художник Моравов — он обязался по заказу известного издателя И. Д. Сытина

---

[36] *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 380.

[37] Толстая Александра Львовна (1884—1979) — младшая дочь Л. Н. Толстого.

написать портрет Льва Николаевича. Работал он чуть более недели, был настолько тих и скромен, что его попросту не замечали. И он не заметил какого-либо особого напряжения в доме Толстых, что явствует из его рассказа: «Я рад, что побывал в Ясной, когда жизнь там была сравнительно спокойной и начало драмы, приведшей к печальному концу жизнь Л. Н., еще не так ясно обрисовывалось для постороннего и осторожного посетителя». Не раз беседовала с ним сама Софья Андреевна, и ее исповедь вполне подходит для заключения всего этого протяженного повествования: «...А сколько лет ушло на переписку его сочинений, но это было для меня одно наслаждение. Бывало, читая и перечитывая его рукописи, я так увлекалась, что мне казалось, что это я так сама сочинила и что это я такая умная... Ни на что не хватало времени... так и состарилась, а всегда я тоже любила жизнь. Любила музыку, любила рисовать»[38].

На упомянутом портрете Толстого и рисунке Моравова стоит одна дата — 7 ноября 1909 года, ровно через год — 7 ноября 1910 года Толстой навсегда ушел из жизни.

Когда же «ушел из жизни» Владимир Владимирович Набоков?

[38] *Моравов А. В.* Странички воспоминаний о Л. Н. Толстом // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1965. С. 348—350.

Ф. ДВИНЯТИН

Пять пейзажей с набоковской сиренью

0. Вводные замечания

Целью настоящих заметок является реконструкция тех механизмов, которые формируют некоторые (предполагается, что принципиальные) набоковские контексты. Отбор и сочетание элементов (слов, словосочетаний, образов, поэтических приемов, метрических схем и т. д.) в таких контекстах мотивированы не только «внешней» логикой языка и/или непосредственного сообщения, но и сложной системой ходов, относящихся к «внутренней», «дополнительной» логике. Во-первых, имеются в виду многочисленные подтексты (в смысле К. Ф. Тарановского, «интертексты», «цитаты», и т. д. — терминология Тарановского продолжает оставаться предпочтительной), отсылающие к различным и разнохарактерным источникам, их сочетания и переплетения. Во-вторых, с ними сочетаются типы присутствия в тексте отсутствующего знака (слова и т. д.) через его синонимы, через элементы того же лексико-семантического поля, через иноязычные соответствия, через звуковые соответствия (паронимы) и их комбинации. В-третьих, два внешне несвязанных, случайно соположенных элемента контекста могут быть связаны через некий отсутствующий третий член. Не приводя предварительно материала из самого Набокова, можно проиллюстрировать последнее положение примерами из Мандельштама. Скажем, в контексте *Для женщин воск — что для мужчины медь*[1] два элемента, *воск* и *медь*, соположенные как будто произвольно, оказываются соотнесены через *мед*, связанный с *медью*

[1] *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 147. Далее стихотворения Мандельштама цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

паронимически (*мед — медь*), а с *воском* метонимической близостью (*мед и воск*). *Или чернику в лесу, Что никогда не сбирал* (192): здесь *лес* и *с(о)бират*ъ соотнесены через *бор* и *собор*, как можно показать, привлекая другие контексты. *Подняв дорожной скорби груз* (146): *груз* (плюс *дорожной*) со *скорбью* соотнесены через *скарб*, и т. д.

Целью не является выдвинуть тезис о таком устройстве набоковского контекста, так как подобное понимание характерно для некоторых набоковедческих работ[2], равно как и доказать это положение. Предполагается на некоторых примерах показать, как это может быть устроено в некоторых конкретных случаях.

Предлагаемые заметки объединены наличием в исследуемых фрагментах или их реконструируемых подтекстах *сирени*, как образа и, как правило, в виде лексемы *сирень*. Цели комплексной реконструкции набоковского образа сирени не ставится. Предполагается, что предлагаемые заметки «самоценны» в том смысле, что каждая из них отвечает сама за себя, а роль циклизации в достаточной степени «внешняя».

Тем не менее несколько слов о главной героине работы должно быть сказано. Сравнительно недавно важнейшие контексты *сирени* в русской литературе (не только художественной), преимущественно XIX в., были прослежены А. Ф. Белоусовым. Подробно описав «акклиматизацию» сирени в русской поэзии, он описывает завершение этого процесса: «Атмосфера, в которой формировались поэты 80-х гг. XIX в., была наполнена “сладким запахом сирени”. Это, естественно, привело к тому, что “душистая ветка сирени” стала одним из основных образов новой поэтической эпохи»[3]. *Сирень*, таким образом, ко времени Набокова была вполне освоенным и даже частотным в русской поэзии элементом модели мира. В текстах самого Набокова она встречается довольно часто и в важных контекстах.

Два обстоятельства должны были в особенной степени способствовать этому. З. А. Шаховская отмечала в своей книге, что Набоков смотрит на природу взглядом дачника[4]; точнее

---

[2] *Тамми П.* Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Studia Russica Helsengiensia et Tartuensia. III. Helsinki, 1992. С. 181—194; *Левинтон Г.* The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 308—339; ср.: *Двинятин Ф. Н.* Об интертекстуальных связях личного имени в «Даре» Набокова: *Зина Мерц* и вокруг // Russian Studies. Vol. II. 1996. № 3. С. 234—254, и др.

[3] *Белоусов А. Ф.* Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 321.

[4] *Шаховская З. А.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 62—63.

было бы сказать — дачника и натуралиста. *Сирень* же относится именно к усадебной ботанике, к тем растениям, которые преимущественно и попадают в поле зрения горожанина.

Кроме этой «денотативной» логики, действует и логика собственно внутритекстовая. В русских (по крайней мере, в русских) текстах Набокова можно выделить *сиринский пласт*, который впредь, в соответствии с утвердившейся (в работах В. Н. Топорова и его коллег) традицией обозначения подобных явлений, будет описываться как *сиринский текст* Набокова. Речь идет о многочисленных контекстах, в которых обыгрывается и «разыгрывается» то, что имеет отношение к русскому псевдониму Набокова и практически всему, что может быть с ним соотнесено. Так, не без внимания остаются персонажи русской литературы, чьи фамилии отличаются от псевдонима *Сирин* только одной буквой: *Сурин* Пушкина, *Силин* Козьмы Пруткова и др. (см. об этом в специальной работе). *Сирень*, паронимически соотнесенная с *Сирин*, тоже оказывается вовлеченной в этот важный водоворот вторичной циклизации имен, апеллятивов и контекстов.

Работа посвящается цветению петербургской сирени.

1. Умножение запахов и подтекстов: «Ultima Thule»

Прихотливым монтажом сразу нескольких, причем исключительно стихотворных, претекстов представляется следующий фрагмент из первого абзаца «Ultima Thule»:

> Помнишь, мы как-то завтракали в ему принадлежавшей гостинице, на роскошной, многоярусной границе Италии, где *асфальт без конца умножается на глицинии и воздух пахнет резиной и раем*?[5]

Смешиваются индустриально-техническое и естественно-цветочное, и их смешение затрагивает область запахов. И эта общая модель, и ряд примечательных частностей позволяют предположить в качестве интертекстуальной основы контекста перекликающиеся строки Ахматовой[6]:

> Бензина запах и сирени

и Мандельштама (114):

> И сирень бензином пахнет.

---

[5] *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 135.

[6] *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 56.

Словно соответствуя двойственности источников, смешение запахов у Набокова раздваивается. *Бензину* Ахматовой—Мандельштама у Набокова соответствует, с одной стороны, *асфальт* (семантическое поле «дорога—транспорт»), с другой стороны, *резина* (фонетическая близость по общему элементу *-зин-*). Подобным же образом *сирени* соответствуют *глицинии* (цветущие лиловыми гроздьями) и *рай*.

Объединение *бензина, асфальта* и *резины* находит параллель у Дон Аминадо, в стихотворении которого «Города и годы» содержится искомая триада, естественно, в урбанистическом контексте:

В страшном каменном Нью-Йорке
Пахнет жеваной резиной,
Испареньями асфальта
И дыханием бензина[7].

Взаимосвязь *сирени* и *рая* выглядит не вполне очевидной. Но, во-первых, она фиксируется у самого Набокова (правда, в более поздний период, в «Других берегах»):

Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего вырастал куст персидской *сирени* в *райском* цвету![8]

Во-вторых, если учитывать глубокое звуковое соответствие *сирень — сирин/Сирин*, к рассматриваемому комплексу надо подключить Блока:

С моря ли вихрь?
Или *сирины райские*
В листьях поют?..[9]

Не менее интересна заглавная строка одного из стихотворений Клюева:

Где *рай* финифтяный и Сирин
Поет на ветке расписной,
Где Пушкин говором просвирен
Питает дух высокий свой...[10]

---

[7] *Дон Аминадо.* [Стихотворения] // Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 50.

[8] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 4. С. 147. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

[9] *Блок А. А.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 145.

[10] *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 329.

(примечателен невольный подарок, который Клюев делает Сирину, помещая его в одной строфе с Пушкиным).

Можно предполагать, что для Набокова вообще был характерен интерес к «предыстории» своего псевдонима в текстах предшественников. Уже приходилось говорить о том, что своеобразное превращение Набоковым в «Даре» *Ахматовой* в литератора *Шахматова* с переменой пола (gendershift) — рядом упоминается *поэтесса Анна Аптекарь* — могло быть спровоцировано таким же gendershift'ом, разумеется, предварительным и невольным, у самой Ахматовой:

> Иль уже *светлоокая, нежная Сирин*
> Над царевичем песню поет?[11]

(ср. перекличку цитируемых «сиринских» фрагментов Блока и Ахматовой: *Или сирины... поют? — Иль... Сирин... поет?*). В «Даре» же упоминается присяжный поверенный *Пышкин*, который произносил в разговоре с вами: «Я не дымаю» и «Сымашествие», — словно устраивая своей фамилье некое алиби... (Ш, 289).

Откровенно обнажаемый Набоковым характер переноса *Пушкин — Пышкин*, т. е. *у — ы*, может быть ответом на пушкинского *Сурина* из «Пиковой дамы»: *Сирин — Сурин*, и, соответственно, *и — у*. Некоторые переклички прослеживаются в «Даре» и с пьесой Александра Жемчужникова «Любовь и *Силин*».

В приведенном фрагменте не менее важна тема *умножения*, и особенно в соседстве с *раем*. Здесь угадывается еще один спутник-соперник Набокова — Пастернак:

> Мы были в Грузии. *Помножим*
> Нужду на нежность, ад на *рай*...[12]

Ср. также у Пастернака «Мы были в Грузии» и у Набокова «Мы <... завтракали в <... Италии».

«Волны» Пастернака, откуда взята приведенная цитата, оказывались актуальны для Набокова и впоследствии. В небольшой поэме «К кн. С. М. Качурину» (1947) у Набокова:

> *Мне хочется домой.* Довольно...[13]

---

[11] *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. С. 40.

[12] *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 328.

[13] *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 284. — Далее стихотворения Набокова цитируются по этому изданию с указанием Стих. и страницы.

и в «Волнах» Пастернака:

Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть...[14]

Есть и другие, менее значительные совпадения. У Набокова: «И всем *долинам Дагестанским* // я шлю завистливый привет», у Пастернака: «Внутри дымился *Дагестан* <... Спирали выход из *долин*»; вторая строка (стихотворения) у Набокова: «И вот уж третий день *живу*», вторая строка (стихотворения) у Пастернака: «И то, чем я еще *живу*».

Если учесть продолжение пастернаковского фрагмента из «Волн»: «Мы были в Грузии. Помножим / Нужду на нежность, ад на рай, / *Теплицу льдам* возьмем подножьем...», то можно объяснить и *глицинии*: не противореча семантике теплицы, они совпадают с ней фонетическим элементом *-лиц-* (ср. *-зин-* для *бензина* и *резины*), но еще более близки *льдам* через латинское *glacies* «лед» и его производные в различных языках.

Рай на цветочном полюсе позволяет предполагать некий «ад» на полюсе техническом, особенно в связи с пастернаковским *ад на рай*. Семантику Аида отчасти берет на себя *асфальт* — через паронимическую близость к *асфоделю*, цветку загробного мира, ср. в «Истинной жизни Себастьяна Найта» роман Найта о перспективах загробного существования «Сомнительный асфодель». При такой интерпретации *асфальта* все составляющие контекста получают полное истолкование в рамках одной глубинной схемы, формирующей контекст через систему интертекстуальных и паронимических ходов.

Помимо прочего, контекст в рамках той же системы ассоциативных ходов оказывается соотнесен и с семантикой целого. Центрального (кроме рассказчика) героя «Ultima Thule» зовут *Адам Фальтер*, в прозрении он открывает некую разгадку мира. Ассоциация имени с библейским *Адамом*, с его беззаконным познанием, очевидна; но к мифологеме «изгнания из рая» *асфальт*, если признавать его «адские» ассоциации, подключается звуковой близостью с фамилией героя: *ФАЛЬТер — асФАЛЬТ*.

Строки Ахматовой

Бензина запах и сирени

и Мандельштама

И сирень бензином пахнет

[14] *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. С. 344.

имеют у Набокова и более явное продолжение. В рассказе «Весна в Фиальте» есть сцена любовной близости между рассказчиком Васенькой и Ниной.

... а немного позже я шагнул на этот балкончик, и пахнуло с утренней пустой и пасмурной улицы *сиреневатой* сизостью, *бензином*, осенним кленовым листом...

Дело происходит в *Париже*, как и в цитируемом стихотворении Ахматовой. Свидание стало возможным потому, что муж Нины, Фердинанд *фехтовать уехал*, то есть предавался такому же спортивному единоборству, как и *теннис*, которому посвящено цитируемое стихотворение Мандельштама.

2. Сирень в синкрете: «Василий Шишков»

Василий Шишков, персонаж одноименного рассказа и герой соответствующей мистификации Набокова, напоминает рассказчику об описанном в прессе недавнем случае, когда

мать (...) потеряв терпение, утопила двухлетнюю девочку в ванне и потом сама выкупалась — ведь не пропадать же горячей воде. Боже мой, сравните с «посоленными щами», с тургеневской синелью... (IV, 408).

Слово *синель* вызывает очевидное лексическое затруднение и требует того или иного истолкования. Комментирующая этот текст Н. И. Толстая указывает на источник закавыченного выражения, тургеневское стихотворение в прозе «Щи». В «Щах» описывается ситуация, внешне схожая с пересказанной Шишковым (поэтому и можно *сравнить*), но по сути очень далекая (поэтому сравнение действует настолько угнетающе): крестьянка продолжает есть щи после смерти единственного сына.

Вася мой помер <... Значит, и пришел конец: с живой с меня сняли голову. А щам не пропадать же: ведь они посоленные.

Барыня только плечами пожала — и пошла вон. Ей-то соль доставалась дешево[15].

Можно, кстати, предположить то переходное звено, через которое происходит ассоциация убиваемого матерью младенца и крестьянки с ее щами, помимо общей ситуации материнской мнимой или подлинной бесчувственности. Таким звеном становится фрагмент из «Острова Сахалин» Чехова, в котором тоже,

---

[15] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 10. С. 151—152.

очевидно, учитывается тургеневская параллель. У Чехова мотивы убийства своего ребенка, сочетания ужасного преступления с бытовой повседневностью и основного компонента щей — капусты — сводятся воедино:

Тут у одного зажиточного старика крестьянина из ссыльных живет в сожительницах старуха, девушка Ульяна. Когда-то, очень давно, она убила своего ребенка и зарыла его в землю, на суде же говорила, что ребенка она не убила, а закопала его живым, — этак, думала, скорей оправдают; суд приговорил ее на 20 лет. Рассказывая мне об этом, Ульяна горько плакала, потом вытерла глаза и спросила: «Капустки кисленькой не купите ли?»[16]

По поводу самого выражения *тургеневская синель* комментатор замечает: «Здесь, по-видимому, Набоков обыгрывает заглавие всего тургеневского цикла стихотворений в прозе — «Senilia» (*лат.* «Старческое»)»[17].

Обыгрывание основано на двойном переходе: паронимическом и межъязыковом (латынь—русский).

Безусловно, это верное объяснение. Но в *синель* можно предположить и некую синкрету, объединяющую три смысла:

тургеневская синель (1) — [*синель* — Senilia] — «тургеневские стихотворения в прозе» — «художественный мир тургеневских стихотворений в прозе»;

тургеневская синель (2) — [*синель* — «шнурки для плетения»] — «тургеневское / в тургеневском мире рукоделие»;

тургеневская синель (3) — [*синель* — «сирень»] — «тургеневская сирень».

С совмещенным смыслом: *тургеневская синель* — «тургеневский мир» — «старый, светлый русский мир».

Разумеется, включение в синкрету созначений «сирень» и «шнурки для плетения» требует особых подтверждений, и, кажется, их можно указать. Более того, можно даже предположить, о какой из «тургеневских сиреней» идет речь.

В тех нарочито плохих стихах, которые Шишков предложил рассказчику в начале знакомства, рифмовались *жасмина* и *выражала ужас мина*, *беседки* и *бес едкий* (IV, 408). В начале IX главы «Отцов и детей» Базаров («Асмодей нашего времени»), обсуждая кирсановское сельское хозяйство, в частности, замечает: «Вот беседка принялась хорошо <... потому что

---

[16] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1987. Т. 14—15. С. 196—197.

[17] *Толстая Н. И.* Примечания // Набоков В. Круг. Л., 1990. С. 538.

акация да сирень — ребята добрые, ухода не требуют»[18]. Таким образом, *жасмин* оказывается здесь родственником-заместителем *сирени* по денотативной линии, сигнализирующим о начале «разыгрывания» сиреневой темы, а *беседка* — точным лексическим совпадением (Шишков рифмует также *ноктюрны* и *брат двоюрный*, любопытно, что далее в IX главе «Отцов и детей» говорится о Фенечке и ее сыне Мите, единокровном брате Аркадия, а Николай Николаевич играет на виолончели «Ожидание» Шуберта).

А. Ф. Белоусовым отмечена преемственность в сочетании *сирени* и *акации* между усадьбами Кирсановых и Манилова, эта комбинация восходит ко вкусам императрицы Марии Федоровны[19]. Вокруг маниловского дома «были разбросаны по-английски две-три клумбы с кустами сиреней и желтых акаций»[20]. Внимательный читатель Набоков, скорее всего, заметил это совпадение; во всяком случае, годы спустя, пересказывая роман Тургенева в американских лекциях, он укажет место действия одного из кульминационных эпизодов романа: «Мы присутствуем при знаменитой сцене в сиреневой беседке»[21].

Но если *тургеневская синель* есть, в числе прочего, еще и *сирень*, и конкретная сирень, и к тому же гостившая некогда у Гоголя, то возможно сопоставить ее (и по структуре словосочетания, и по особому типу звукового повтора) с *гоголевской шинелью* из известного апокрифического высказывания Достоевского «Все мы вышли из гоголевской шинели». Пара *шинель—синель* попадает тогда в контекст (прослеженный в предыдущей работе автора) «пересчета по шибболету», т. е. мены начальных С и Ш с целью порождения новых знаков и смыслов.

Еще одно немаловажное обстоятельство, позволяющее настаивать на реальности реконструируемого ассоциативного сплетения, состоит в том, что и *шинель* и *синель* (2) (шнурки) происходят от одного и того же французского *chenille*.

---

[18] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 7. С. 41.

[19] *Белоусов А. Ф.* Акклиматизация сирени в русской поэзии. С. 311—312.

[20] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 22.

[21] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 166.

3. Сирень в прихотливом подтексте: «Неправильные ямбы»

НЕПРАВИЛЬНЫЕ ЯМБЫ

В последний раз лиясь листами
между воздушными перстами
и проходя перед грозой
от зелени уже настойчивой

до серебристости простой,
олива бедная, листва
искусства, плещет, и слова
лелеять бы уже не стоило,

если б не зоркие глаза
и одобрение бродяги,
если б не лилия в овраге,
если б не близкая гроза.

Итака, 1953 (Стих., 286)

Это один из сравнительно ранних примеров той поэтики позднего русского стихотворного Набокова (в качестве высшего взлета включающей «С серого севера...»), для которой характерен ряд особенностей, отчетливо противопоставляющих ее, в частности, набоковской поэтической манере двадцатых и даже тридцатых годов. Четкость и «классичность» на некоторых уровнях организации текста подчеркнуто размывается. Утрачивается метрико-ритмическая «правильность»: в данном стихотворении это проявляется в сверхсхемных ударениях на первых слогах строк в последнем четверостишии, что и делает ямбы *неправильными*; в других текстах Набоков может и вовсе выходить за пределы силлабо-тонической метрики. Рифма, в соответствии с «футуристической» традицией (Маяковский, Пастернак, Цветаева и др.), движется от точности к комбинации неточности и богатства (*настойчиво — не стоило*; в «С серого севера...»: *севера — дерева* и *Оредежь — до сих пор еще*). Характерно сочетание в соседних строках мужских, женских и дактилических рифм, как и вообще интерес к дактилическим рифмам. Решительно преодолевается структура четырехстишия: первые две строфы — четырехстишия чисто графические, что видно из расположения рифмующихся строк: ААбγ ббдγ, причем рифмы γ — дактилические. Словом, размываются все традиционные компоненты стиха — ритм, рифма, строфика.

Наряду с этим возрастает напряженность синтаксиса (все стихотворение — единое предложение, и подлежащее первого простого предложения, — второе оказывается безличным, — появляется только в строке 6 после двух деепричастных оборотов, один из которых занимает две строки, а другой — три) и особенно спаянность звуковой структуры стиха, выдвигающая на первый план звукосмысловые — паронимические и анаграмматические — отношения.

Стихотворение определенно аллитерировано на л', специально на ли и несколько в меньшей степени на ле: *последний, лиясь, листами, зелени, олива, листва, плещет, лелеять, если, если, лилия, если, близкая* — 15 употреблений на приблизительно 250 звуков, т. е. 6%, что превышает среднюю частотность этого звука в русской речи (1,71%, по данным А. М. Пешковского[22]), более чем в три с половиной раза. Но внутри этого общего аллитерационного потока выделяются и более тесные соотношения.

Своеобразным звукосмысловым центром становится глагол *литься*, представленный в тексте в форме *лиясь*. Сочетание паронимической соотнесенности и синтаксической связанности рождает квазиэтимологические фигуры: сначала *лиясь... листами,* которая затем продолжается в *лиясь.., листва*, и, наконец, *лиясь.., олива,* что придает и *листам-листве*, и *оливе* ощутимую сему «нечто льющееся».

Но этим отнюдь не ограничивается экспансия глагола *литься*: в типичных для Набокова ассоциативных звукосмысловых подтекстах, синонимических и квазисинонимических, он представлен еще по крайней мере трижды. В семантической основе глагола лежит «движение воды», а значит, к анализируемому комплексу подключается *гроза*, особенно в плане метонимического соответствия *гроза — ливень*. Так как *проходить... от зелени... до серебристости* означает «одному предмету менять цвета, играть цветами», в подтексте оказывается и глагол *переливаться*: **переливаясь перед грозой*. Наконец, олива *плещет*: это значение «трепетать, колебаться в воздухе», но другие значения того же глагола связаны с движением жидкости: река плещет (лиясь), плескать на что-то (=лить), расплескивать (=проливать).

Неподалеку обнаруживаются и «сиреневые» подтексты этого стихотворения. Как известно, сирень относится к роду олив; в комментарии к «Евгению Онегину» Набоков назвал сирень

---

[22] *Пешковский А. М.* Десять тысяч звуков // Пешковский А. М. Сборник статей. Л.; М., 1925. С. 183.

эмансипировавшейся родственницей ценимой в домашнем хозяйстве маслины[23] — в английском тексте комментария *utilitarian olive* — ср. *олива бедная*.

Одновременно с этим ботаническим указанием, л'-лексемы, и особенно с удвоением *лелеять, лилея*, а также *лиясь*, с учетом и того, что *лилея* — цветок, анаграммируют французское название сирени *lilas*. Любопытно, что во французско-русском словаре Татищева (нач. XIX в.) *lilas* было переведено как *сиринга, синель, сирин, или синие сирены*[24] — великолепная звукосмысловая цепочка с *сирином* в центре, знакомство с которой было бы крайне заманчиво обнаружить в набоковских текстах.

Между тем это еще не все — ни в аспекте «сиреневых» подтекстов, ни в аспекте «разгадок» и даже «загадок» этого стихотворения; кажется, можно нащупать ход вглубь, к некоему устойчивому ассоциативному комплексу, проявляющемуся в разных набоковских текстах.

Итак, *лилия в овраге*: цветок, и звучание, как у французской сирени. Здесь же *одобрение бродяги, зоркие глаза*, а также *близкая гроза* и ее предвестие с немного эмфатизированным *в последний раз*, с которого начинается все стихотворение.

У Набокова есть стихотворение, где *овраг* упоминается не раз, и в совершенно недвусмысленном контексте — «Расстрел» (1927; Стих., 226):

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к *оврагу*,
ведут к *оврагу* убивать.

В последних строках *овраг* появляется в соседстве ближайшего к *сирени* двойника-заместителя:

...Россия, звезды, ночь расстрела
и весь *в черемухе овраг*!

Зоркие глаза получают здесь аналог в строке:

в глаза, как пристальное дуло..,

---

[23] *Набоков В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 402.

[24] *Арапова Н. С.* Сирень // Русская речь. 1994. № 5. С. 124.

что соответствует типичным у Набокова перекличкам с использованием синонимии (*зоркий—пристальный*) и мене синтаксических позиций (*зоркие глаза — пристально в глаза*); *пристальное* «Расстрела» находит паронимическое соответствие в «Неправильных ямбах» в рифмующейся паре *листами—перстами*.

Но это отнюдь не все. Следуя за темой *расстрела*, можно прийти к «Дару», к реконструкции Федором одного из возможных вариантов гибели его отца: его *расстрелу*, во время которого тот следил за ночницей *поощрительным взглядом* (ср. *если б не зоркие глаза и одобрение...*), каким ранее он приветствовал *розовых посетительниц сирени*. Роль *оврага* здесь выполняет *огород* (III, 124).

Все это позволяет читать *в последний раз* «Неправильных ямбов» со всей серьезностью этих слов, *близкую грозу* как близкую гибель, и вообще текст превращается в рассказ о предсмертном мужестве художника (в частности, перед лицом того, кто может это оценить). Что же касается подтекстовой *сирени*, то она буквально обступает стихотворение: со стороны *оливы*, со стороны л'-аллитераций и *лилии*, со стороны *оврага* (овраг—черемуха—сирень или овраг—расстрел—сирень) и, может быть, где-нибудь еще, пока незамеченная.

4. *Виноград созревал...*: две строки Кончеева и вокруг

«Присутствие» Бориса Поплавского в «Даре» очевидно, но весьма неоднозначно, как и само отношение Набокова к беспощадно раскритикованной им в свое время *далекой скрипке*. Пожалуй, можно утверждать, что Поплавский — одна из самых заметных в «Даре» фигур современной роману русской словесности.

Разумеется, наиболее бросается в глаза параллель между тем, что писал Набоков в рецензии на «Флаги» Поплавского, и то, как оценивает Федор Константинович Годунов-Чердынцев стихи Якова Александровича Чернышевского. Набоковская рецензия:

> а) Успехом пользуется у него сомнительного качества эпитет «красивый»...
>
> б) Ударения попадаются невыносимые...
>
> в) Чрезвычайно часты ошибки слуха, гимназические ошибки, та, например, небрежность, та неряшливость слуха, которая, удваивая последний слог в слове, оканчивающийся на два согласных, занимает под него два места в стихе: «октябер», «оркестер», «пюпитыр», дерижабель», «корабель».

г) ...Роз у него хоть отбавляй. Любопытная вещь: после нескольких лет, в течение коих поэты оставили розу в покое, считая, что упоминание о ней стало банальщиной и признаком дурного вкуса, явились молодые поэты и рассудили так: «Э, да она совсем новенькая, отдохнула, пошлость выветрилась, теперь роза в стихах звучит даже изысканно...» Добро б еще, если б эта мысль пришла только одному в голову, — но, увы, за розу взялись все, — и, ей-Богу, не знаешь, чем эти розы лучше каэровских...[25]

Годунов-Чердынцев о Чернышевском:

а) Эпитеты, жившие у него в гортани, «невероятный», «хладный», «прекрасный», — эпитеты, жадно употребляемые молодыми поэтами его поколения...

б) Со множеством неправильностей в ударениях...

в) «Октябрь» занимал три места в стихотворной строке, заплатив лишь за два...

г) ...молодыми поэтами его поколения, обманутыми тем, что архаизмы, прозаизмы или просто обедневшие некогда слова вроде «роза», совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны <... снова закатывались, снова являя всю свою ветхую нищету — и тем вскрывая обман стиля (III, 36).

Но этими полемически-пародийными параллелями дело не ограничивается, и, с другой стороны, Поплавский вносит свой вклад в Кончеева. Еще в 1963 году Саймон Карлинский отметил, что цитируемые в «Даре» строки Кончеева по поэтической манере напоминают не Ходасевича (наиболее часто предполагаемый основной прототип Кончеева), а именно Поплавского[26].

Для некоторых строк Кончеева представляется возможным назвать конкретные источники у Поплавского, — причем опираясь на текст цитируемой набоковской рецензии, т. е. на те строки, которые отметил и выделил сам Набоков.

Виноград созревал, изваянья в аллеях синели,
Небеса опирались на снежные плечи отчизны...

---

[25] *Набоков В.* Б. Поплавский. «Флаги» [рецензия] // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 168.

[26] *Karlinsky S.* Vladimir Nabokov's Novel « ar» as a Work of Literary Criticism // Slavic and East European Journal. 1963. Vol. 7. № 3. P. 287.

Эти строки написаны пятистопным анапестом, наиболее естественно предположить (что, конечно, совсем не является обязательным), что они являются частью четырехстишия АБАБ или АББА (обе пары рифм женские). В позиции рифмы оказывается *отчизны*, что сводит точные рифмы к практически единственным *тризны* и *укоризны* (не считая *совершенно неприменимой* дороговизны/дешевизны головизны), тогда как к другим формам слова подходит и найденное самим Ф. К. *признан*, и *жизни*. Причем *жизни* возможно и в данном случае — как неточная рифма. Это *жизни* как раз и заканчивает строку из Поплавского («Морелла 1»), неоднократно цитируемую в рецензии Набокова как пример «звучащей бессмыслицы» (с преобладанием в этой оценке одобрения), а вся строфа звучит так:

> Ты, как нежная вечность, расправила черные перья,
> Ты на желтых закатах влюбилась в сиянье *отчизны*.
> О, Морелла, усни, как ужасны огромные жизни,
> Будь, как черные дети, забудь свою родину — Пэри![27]

В свою очередь, *синели*, другая рифма двух кончеевских строк (термин «рифма» условен, ибо рифмованность этого стихотворения только предполагается), тоже находит свое подтверждение в этом же тексте Поплавского:

> С неподвижной улыбкой Ты молча зарю озирала,
> И она, отражаясь, *синела* на сжатых устах.

Точно так же построение отрывка на имперфективных глаголах (*Виноград созревал... синели... опирались...*) соответствует такому же началу у Поплавского:

> Фонари отцветали, и ночь на рояле играла...,

вообще являющегося ярким признаком его манеры («Синевели дни, сиреневели...» (30)*;* «Голубая луна проплывала, высоко звуча...» (42)*;* «В воздухе города желтые крыши горели. / Странное синее небо темнело вдали...» (54)*;* «Солнце сияло в бессмертном своем обаянье. / Флаги всходили, толпа начинала кричать...» (38)*;* «В черном парке мы весну встречали. / Тихо врал копеечный смычок...» (40) и мн. др. — ясно видно, как

---

[27] *Поплавский Б.* Собрание сочинений. Berkeley, 1980. Т. 1. С. 82. Далее стихотворения Поплавского цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

эти контексты, все из разных стихотворений Поплавского, перекликаются своей грамматикой, синтаксисом, стихом, вплоть до «настроения», со строками Кончеева). Не менее характерным для Поплавского является и сам выбор пятистопного анапеста, очень частого у него размера (что не исключает зависимости отрывка по метрической линии от некоторых прототипов из Ахматовой, Мандельштама и Пастернака).

Другие цитируемые Набоковым строки Поплавского тоже находят полуотражения в кончеевском фрагменте: так, «Мертвая елка уехала. Сани скрипели, / Гладя дорогу зелеными космами рук», с одной стороны, через *зелеными космами рук* входят в параллель с *снежные плечи отчизны*, а с другой, *сани скрипели* может по звуковой близости дополнительно мотивировать *синели*. Точно так же *Синевели дни, сиреневели* Поплавского входит в любопытные отношения с той же формой *синели*: выстраивается ряд *синели — сине(ве)ли — си(ре)не(ве)ли*, где, помимо прочего, чем «правее» в этом ряду форма, тем более она выглядит результатом прихотливого и манерного достраивания формы исходной. Выстраиваются две параллельные парадигмы: *синь — сирень, синий — *сирений, синеть — *сиренеть, *синевый — сиреневый, синева — *сиренева, *синеветь — сиреневеть*[28], абсолютно асимметричные, потому что во всех случаях, кроме первого, возможна только одна из двух форм, а в первом случае формы семантически и словообразовательно различны.

Глагол *синеть* принадлежит к числу не столь уж немногочисленных (особенно если учесть объем имеющегося у нас материала) лексических схождений между поэзией Кончеева и Годунова-Чердынцева, поскольку последнему принадлежат строки (III, 26):

> *синеет*, синего синей,
> почти не уступая в сини
> воспоминанию о ней.

Строка, содержащая глагол *синеть*, попадает, однако, у Годунова-Чердынцева совсем в другой контекст: можно показать, что она, по самой модели сочетания трех однокоренных, но относящихся к разным грамматическим классам слов (учитываются также окружающие подтверждения) откликается на неоднократно цитируемые Тыняновым строки Державина

[28] Под звездочкой в списке соответствий помещены несуществующие в языке формы.

«Затихла тише тишина» и Тютчева «И тень нахмурилась темней» (более подробную аргументацию предполагается дать в другой работе); об ориентации Набокова на опоязовскую филологию писалось неоднократно[29]. Необходимо учитывать и то, что такие цветовые глаголы, как *синеть*, в поэзии конца XIX — начала XX века являлись яркой приметой манеры поэта, чей опыт был для Набокова актуален, а именно Бунина. Автору специального и очень основательного исследования известно 63 употребления *синеть* в поэзии Бунина, наряду с 59 *белеть*, 28 *краснеть*, 52 *чернеть*, 19 *зеленеть*, 16 *желтеть* и т. д.[30].

Здесь открывается еще одна очень интересная тема. Как известно, поэзия Бунина (как, впрочем, и проза) «живописна»; зоркость взгляда у авторов, подобных Бунину, является предметом профессиональной гордости и одним из существенных признаков поэтики, выстраивающих вокруг себя своеобразную мифологию наблюдательности. Цветовые оттенки, равно как и «парадоксальные» цвета, подмеченные у объектов, которым они обычно не свойственны, служат одним из важнейшим пунктов этой установки на зоркость и наблюдательность, что пародировал еще Достоевский в «Бесах»: «При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а “вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь”. Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета»[31]. Далее это дерево фигурирует как *изумрудное* и как *агатовое*. Набоков здесь, конечно, с пародируемым Тургеневым и Буниным; Годунову-Чердынцеву приятно, что рецензент может отозваться о его книге: «У, какое у автора зрение!» (III, 26). Противоположная стратегия не менее зло, чем у Достоевского, спародирована в фигуре Ширина с его патологической ненаблюдательностью, а по поводу самого Достоевского брошено: «Но даже Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днем горит лампа» (III, 283). В этом

---

[29] См., напр.: *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 138—155; специально об отношении Набокова к Тынянову см.: *Кацис Л. Ф.* Набоков и Тынянов. 1 // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 275—293.

[30] *Kluver* S. Farbe, Licht und Glanz als dichtersche Ausdruckmittel in der Lyrik Ivan Bunins. Mьnchen, 1992. S. 76, 86, 97, 105, 119, 127.

[31] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 412.

контексте и кончеевское *изваянья в аллеях синели* может быть расценено как знак особого зрения. В то же время задействована и другая логика: сама текстуальная последовательность может предполагать попадание на изваяния синеватых отсветов, явного «справа», от *небеса*, менее очевидного слева, от *виноград*, который все-таки скорее всего синий (ср. рассуждение А. Вежбицкой об прототипическом яблоке (красном), и о более очевидных цветах прототипического помидора (красный) и капусты (зеленоватый)[32]). Строки Кончеева, вообще говоря, подразумевают некоторые обманчивые членения, такие как «(Виноград созревал, изваянья в аллеях) *синели Небеса* (опирались...)» или «(Виноград созревал, изваянья) *в аллеях синели* (Небеса...)», где *синель* значила бы *сирень*, или даже «(Виноград созревал, изваянья) *в аллеях синели Небеса опирались на снежные плечи отчизны*»; по всей вероятности, это неслучайно.

$4^1/_2$. Кончеев, Шишков, Присманова и Поплавский

Кончеева и Василия Шишкова многое сближает, и в первую очередь — породившая их мечта о достойном сопернике, о поэте, принимающем все существенные для автора/«автора» правила игры, но принципиально и даже резко полемизирующем с ним в частностях (или наоборот: о поэте достаточно несходном, но абсолютно состоятельном по критериям автора/«автора»). Оба поэты, оба молоды, стихи обоих вызывают признание и даже восхищение протагониста, оба настроены к протагонисту в принципе дружественно, оба несогласны с ним по ряду важных, но не перворазрядных вопросов. В конце концов и тот и другой оказываются вовлечены в общее сюжетное и смысловое поле невстречи, ухода, исчезновения, мистификации. Вероятно, в набоковском мире это единственно возможная для «достойного соперника» участь.

В числе прочего их сближают отдаленные «сиреневые» подтексты — через *синель*. Но общим вполне может оказаться и присутствие в Кончееве и Шишкове Поплавского. О Кончееве сказано выше, а что касается Шишкова, то здесь хотелось бы обратить внимание на стихотворение Анны Присмановой памяти Поплавского. Опубликованное в 1937 г. в ее книге «Тень и тело», оно со значительной долей вероятности было известно Набокову ко времени работы над стихотворениями Шишкова (хотя возможно и более раннее знакомство — уже во время «Дара»).

---

[32] *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 220.

С ночных высот они не сводят глаз,
под красным солнцем крадутся, как воры,
они во сне сопровождают нас —
его воркующие разговоры.

Чудесно колебались, что ни миг,
две чаши сердца нежность и измена.
Ему друзьями черви были книг,
забор и звезды, пение и пена.

Любил он снежный падающий свет,
ночное завыванье парохода...
Он видел то, чего на свете нет.
Он стал добро: прими его, природа.

Верни его зерном для голубей,
сырой сиренью, сонным сердцем мака...
Ты помнишь, как с узлом своих скорбей
влезал он в экипаж, покрытый лаком,

как в лес носил видения небес
он с бедными котлетами из риса...
Ты листьями верни, о желтый лес,
оставшимся — сияние Бориса[33].

Это стихотворение могло привлечь внимание Набокова в том числе и тем, что содержит целый ряд таких ходов, которые были продемонстрированы выше на примерах из текстов самого Набокова и были для него в высшей степени «своими» — соположений каких-то элементов текста через опущенный третий член. К тому же, в эти отношения оказываются вовлечены здесь и некоторые ключевые слова *сиринского текста*.

Так, в строке 8 — *пение и пена*, в строке 10 — *ночное завыванье парохода,* в строке 14 — *сырой сиренью.* Последнее словосочетание подтверждает, что *сирень* вовлечена в игру звуковых соответствий (кстати, не проговаривает ли здесь Присманова тот средний член, который может придавать дополнительную «тесноту» сочетанию *мокрая сирень* — например, у Ахматовой: *Даст охапку мокрой сирени*[34] *— сырая,* синоним *мокрой* и пароним *сирени*?). В этом контексте вполне естественно интерпретировать *ночное завыванье парохода* как *сирену*. В свою очередь, *пение* позволяет прочесть по вертикали *пение сирен*, и тогда их звуковые корреляты, *пена* и *сирень* тоже обнаружат

[33] *Присманова А.* Тень и тело. Париж, 1937. С. 3.

[34] *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. С. 373.

способность к взаимопритяжению: например, у Мандельштама «И пены бледная сирень» (94), что дает «квадрат» *пена сирени — пение сирен(ы),* реконструируемый в данном случае не для Присмановой, Набокова или Мандельштама (или Гумилева, Северянина, Заболоцкого.., у которых есть подобные же контексты), но для всей русской поэтической культуры (не подразумевается ли *пения сирен(ы)* в цитированном стихотворении Мандельштама, посвященном слову, музыке и молчанию?).

Кроме того, *с узлом своих скорбей* обнаруживает тот же ход, что и контекст, анализировавшийся во вступлении к этой статье: *узел*, который здесь предпочтительно (или по крайней мере возможно) читать скорее как 'багаж', чем как 'сплетение', и *скорбь* соединены через *скарб*. *Экипаж, покрытый лаком* может содержать в себе *вернисаж* (от франц. «покрывать лаком»), особенно если учесть, что выше есть «верни», а ниже — «*верни о желтый лес*».

Вполне возможно отражение некоторых мотивов этого стихотворения в «Поэтах» Шишкова-Набокова (Стих.: 267—268), от тенденции к таким звуковым сближениям, как «Молчанье зарницы, молчанье зерна» до «С последним, чуть видным сияньем России / На фосфорных рифмах последних стихов», что может соотноситься с *сияние Бориса*, где рифма *риса — Бориса* в сложной набоковской игре пародирования и преодоления пародии также, возможно, анаграммирует *России*.

5. Сирень как матрица: «Сирень»

СИРЕНЬ

Ночь в саду, послушная волненью,
нарастающему в тишине,
потянулась, дрогнула сиренью
серой и пушистой при луне.

Смешанная с жимолостью темной,
всколыхнулась молодость моя,
И мелькнула при луне огромной
белизной решетчатой скамья.

И опять на листья без дыханья
пали гроздья смутной чередой.
Безымянное воспоминанье,
не засни, откройся мне, постой.

Но едва пришедшая в движенье.
ночь моя, туманна и светла,
как в стеклянной двери отраженье,
повернулась плавно и ушла
(Стих., 230)

Это стихотворение интересно не только само по себе, не только в аспекте «сирингологической» тематики Набокова, но и тем, что написано оно в 1928 году, когда у Набокова ломался его поэтический голос, резко сокращалась стихотворная продуктивность и одновременно видоизменялась манера, что в конце концов и позволило ему стать одним из значительных представителей русской поэзии середины века. Небезынтересна и профессиональная филологическая проблема: возможен ли и продуктивен ли анализ набоковского стихотворения средствами современной русской поэтики, где жанр «анализа стихотворения» был разработан преимущественно на материале Мандельштама, а также Ахматовой, Хлебникова, Пастернака, Блока... (в контексте XIX века, естественно, другие предпочтения), т. е., как правило, поэтов со значительно более ощутимой «модернистичностью» поэтического языка? Окажется ли эта аналитика применимой к поэзии Набокова, захватит ли существенные ее характеристики? — в принципе такой же вопрос все еще актуален по отношению к поэзии Бунина, Адамовича, Заболоцкого, Твардовского, даже Есенина, в той степени, в какой их поэзии свойственны «традиционность» и «неусложненность» стиля.

Здесь уместнее всего, не претендуя на комплексный анализ, сосредоточиться на одной весьма важной теме: каким образом это стихотворение, названное «Сирень» по одному из образов, казалось бы, не ключевому и не центральному, в действительности оказывается ориентированным именно на *сирень* как на некий поэтический центр.

Иначе говоря, *сирень* оказывается тут той *матрицей* (едва ли не в смысле М. Риффатерра), которая транспонирует себя на все уровни организации текста, умножает подобные себе элементы и в значительной степени воспроизводит себя и свои ближайшие контексты в ритмике, фонике, морфемике, грамматике и образной структуре текста.

Наиболее очевиден двойник *сирени* на образно-лексическом уровне: это *жимолость* из строки 5. Впрочем, это и самый традиционный ход (что не умаляет его значения: и традиционные связи могли бы не быть использованы, а их актуализация подчиняется общей стратегии текста). И у Набокова, и в традиции цветущие кустарники очень часто появляются попарно: ср. хотя бы *сирень* и *акацию* в вышеприведенных фрагментах Гоголя

и Тургенева, «Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций» у Батюшкова[35], устойчивую пару *черемуха—сирень* во многих современных фольклорных и авторских текстах и, очевидно, в языковом сознании, и др. В параллельных сценах возлюбленная героя в «Машеньке» исчезла на станции, где «тяжело и пушисто пахло черемухой» (I, 87), а в «Других берегах» «сошла в жасмином насыщенную тьму» (IV, 266).

Более неожиданны грамматические реализации общего принципа. Во-первых, *сирень* — имя существительное женского рода, и как будто в соответствии с этим в тексте наблюдается явное доминирование женского рода. Из 42 форм, маркированных по роду, 33 относятся к женскому (т. е. около 80%). Если же учесть, что к нейтральному среднему принадлежат 7 форм, а к мужскому — только 2 (*сад* и *лист* в форме *листья*), то обнаружится, что преобладание женского рода над мужским вне всякого сомнения: в 16,5 раз!

Из 13 имен существительных женского рода 7 — т. е. большинство — относятся к типу склонения, в принципе, существенно более редкому, чем можно было бы судить по этим цифрам: так называемому школьному третьему (на -ь: *ночь, сирень, жимолость, молодость, гроздь, ночь, дверь*), которое представлено и *сиренью*.

Слово *сирень* употреблено в творительном падеже, и он также представлен в тексте чаще, чем ожидалось бы, особенно если учитывать только первые 10 строк: из 25 форм, маркированных по падежу, 9 в творительном — больше, чем в каком-либо другом, включая именительный. В пределах всего текста творительный остается самым частым из косвенных падежей. Тут еще необходимо учитывать, что творительный, судя по всему, — самый «яркий» из русских падежей[36].

Непосредственно к *сирени* примыкают глаголы *потянулась* и *дрогнула*, объединенные наличием суффиксального -ну-. Это тоже тип не самый частый в русском языке: не более 6—7% от списка русских глаголов. Между тем в анализируемом тексте он дает 6 из 13 глагольных форм, а для личных форм глагола — 6 из 10, т. е. большинство.

Такие же — и, пожалуй, еще более яркие и неожиданные — тенденции прослеживаются и в фонической организации текста.

---

[35] *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 333.

[36] *Кнорина Л. В.* Оценка семантической нагрузки падежа // Проблемы структурной лингвистики. М., 1981. С. 131.

Для вокалической структуры слова *сирень* характерен переход от гласного верхнего ряда (И) в первом слоге к гласному неверхнего ряда (Э) во втором. Если проследить соотношение верхних (И, Ы, У) и неверхних (Э, О, А) ударных гласных во всех четырех строфах текста, то обнаружится явный переход ко все большей доле неверхних ударных к концу текста: в первой строфе соотношение 4/8, во второй — 3/10, в третьей — 3/10, в четвертой — 1/12. Наиболее ярко верхним гласным противопоставлено нижнее А: его появление в ударных позициях по строфам равно, соответственно, 1 — 2 — 5 — 7, т. е. частотность его возрастает. Таким образом, если в первой строфе в ударных позициях соотношение верхних и А равно 4:1, то в последней 1:7 — контраст очевиден.

Примерно такое же движение наблюдается и на уровне строки: соотношение верхних и неверхних ударных гласных в неконечных для строки позициях равно 11:23, а в конечных (т. е. в рифмах) — 0:16: к концу строк неверхние вытесняют верхние.

Конечный мягкий н' в *сирень* становится образцом для употребления н в тексте. Н тяготеет к концу словоформы/основы. Из 38 н в тексте — 24 суффиксальных. Еще 10 раз н встречается в корнях знаменательных слов и 8 раз из этих 10 оказывается последним звуком корня; 4 употребления падают на приставки и служебные слова. Следовательно, из 38 н только 2 оказываются непоследним звуком корня, оба раза в слове *ночь*.

Контраст этому являет другой носовой согласный, м: из 14 м текста 13 корневых, в том числе о 10 можно сказать, что они располагаются ближе к началу корня. Любопытно, что в границах одного слова последовательность м — н встречается в тексте 8 раз, а н — м — только 1 раз.

Поскольку анализируемое стихотворение написано пятистопным хореем, на материале которого К. Ф. Тарановским была выдвинута концепция экспрессивного ореола стихотворного размера[37], невозможно обойти взаимоотношения набоковского текста с предшествующей традицией. В анализируемом стихотворении соблазнительно увидеть особый случай метрической

---

[37] *Тарановский К. Ф.* О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. P. 287—322; ср.: *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М., 1999 (основой для книги послужили работы М. Л. Гаспарова, публиковавшиеся с 1973 года). Термин «экспрессивный ореол» цитируется Тарановским из В. В. Виноградова. В новейших работах чаще говорят о «семантическом ореоле».

полемики: Набоков избегает цезуры (словораздела) после третьего слога (только в 6 строках из 16), что обычно предполагается в традиции (в «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, прототипическом тексте традиции, — 20 случаев из 20, и в других авторитетных текстах — более половины). Возможно, имеют место и некоторые инвертированные переклички. Так, если стихотворение Лермонтова начинается «*Выхожу* один я на дорогу», то у Набокова оно заканчивается «Повернулась плавно и *ушла*». Во второй строке у Лермонтова «Сквозь *туман*...», а у Набокова во второй строке с конца «*туманна* и светла». Некоторые параллели возможны и с «Не жалею, не зову, не плачу...» Сергея Есенина[38].

[38] *Корректурное дополнение*. Эта статья была в основном закончена в 1997 и ждала публикации несколько лет. За это время опубликован ряд работ, темы которых частично пересекаются с темой статьи. О параллели Яша Чернышевский—Поплавский см.: *Маликова М.* Из чего сделан Яша Чернышевский // Вышгород. 1999, № 3. С. 163—164. Подробнейшие анализы псевдонима *Сирин*: *Останин Б.* Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 298—302. (Ср. обсуждение: *Фомин А.* Сирин: двадцать два плюс один // Там же. С. 302—304; *Останин Б.* Сирин: 22+2 // Там же. С. 305); *Shapiro G.* elicate Markers. N. Y., 1998. P. 9—29; ср.: *Шапиро Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц. К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 32—34; добавление: *Джонсон Д. Б.* Птичий вольер в «Аде» Набокова // Там же. С. 78. Я предполагаю посвятить псевдониму *Сирин* и его отражению в текстах Набокова отдельное рассуждение; пока бегло замечу, что несмотря на ряд высказанных спорных и маловероятных версий, предположение о множественной ассоциативной валентности псевдонима бесспорно справедливо; этот же принцип множественности толкований был специально рассмотрен в моей статье, посвященной имени *Зина Мерц*; ср. также предложенные в исследовательской литературе истолкования псевдонима *Анна Ахматова*. Об анаграмме слова *сирень* в одном стихотворении Набокова: *Кац Б.* «Exegi monumentum» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 75—76. Более раннее обсуждение контекста из «Отчаянья» с *сиренью в набокой вазе* (Ш, 351) см.: *Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Rusian and English Prose. xford, 1977. P. 66 («Nabokov's surname and nis pen-name Sirin»); *Tammi P.* Underside of the Weave. Helsinki, 1985. P. 325 ff; *Conolly J. W.* Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and thers. Cambridge, 1992. P. 157.

С. ДАВЫДОВ

Набоков: герой, автор, текст

Прежде чем приступить к переводу «Евгения Онегина», В. Набоков провел «пробу пера» на переводе «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы»[1]. Перевод этих двух «Маленьких трагедий» является своеобразной эстетической призмой, сквозь которую можно рассмотреть не только поэтику, но и едва уловимую метафизику самого Набокова.

Творческая зависть к более одаренному сопернику — воистину набоковская тема. В большинстве произведений Набокова сталкиваются два неравных творческих сознания, причем посредственный талант претендует на первенство и пытается вытеснить более одаренного соперника. Обозначим здесь самые явные пары соревнующихся талантов: карикатурист Рекс и слепой Альбинус («Камера обскура»), импресарио Валентинов и гроссмейстер Лужин («Защита Лужина»), убийца и писатель Герман и художник Ардалион («Отчаяние»), палач-виртуоз Monsieur Pierre и поэт Цинциннат («Приглашение на казнь»). Синдром Сальери мелькает и в зависти Федора к поэту Кончееву, «таинственно разраставшийся талант которого только дар Изоры мог пресечь»[2]. На другом уровне этого же романа соперником Федора является Чернышевский, а камнем преткновения — Пушкин, чье поэтическое наследство «шестидесятники» попытались обесценить. В «Истинной жизни Себастьяна Найта» младший брат В. проиграл свой писательский поединок с Себастьяном, но легко побеждает писателя Гудмэна, состряпавшего пошлую биографию Себастьяна Найта. В «Лолите» два писателя-монстра, изысканный европеец Гумберт

---

[1] *Nabokov V.* Three Russian Poets: Translations of Pushkin, Lermontov and Tyutchev. Norfolk, 1944.

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 59. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

и американский пошляк Куильти, «сцепляются рогами» над нимфеткой. В «Бледном огне» помешанный комментатор Кинбот паразитирует на произведении истинного поэта Шейда и пытается присвоить себе даже его смерть.

Наподобие Сальери менее одаренный художник у Набокова свершает этическое или эстетическое преступление против своего соперника, за что его постигает жестокая авторская кара. У Пушкина Сальери отравляет Моцарта, но до последнего дня он будет мучим словами Моцарта о «несовместности гения и злодейства». Набоков любит проверять этическую прочность этой апофегмы. В его художественном мире истинные поэты не «человекоубийцы» («Лолита». Ч. 1. Гл. 20), а жертвы, и моральная победа остается за ними. Негодяев же автор карает, разрушает их мир, и мифическое их наказание продолжается иногда даже после смерти. В английском предисловии к «Отчаянию» непростившее божество напоминает героям, где их место: «...есть в раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же Ад никогда не помилует»[3].

Выпад Сальери против Моцарта и неба развертывается у Набокова в своеобразную метафизическую драму. Набоков выстраивает свою метафизику по аналогии с поэтикой. Как некое антропоморфное божество, автор населяет страницы своих текстов человекоподобными существами и наделяет их долей артистической и метафизической интуиции. Более проницательные герои ощущают близость сотворившего их «божества», а некоторые даже осознают неполноценность существования в мире, где они обречены на смерть, как только роман Набокова кончится. За обложкой же книги, разумеется, бушует умопомрачительная действительность и «вечность», в которой обитает их творец и судия. Согласно набоковской поэтической теологии, писать скверно — смертный грех, и, следовательно, взыскательный автор жестоко карает тех, кто осмелились строчить свои каракули внутри «священного» авторского писания (см. рассказы «Уста к устам», «Адмиралтейская игла»). Пушкин использовал этот прием в «Евгении Онегине». На метапоэтическом уровне романа поэт Ленский проиграл свой поединок с более метким, чем Онегин, соперником — с самим Пушкиным, в чьем изысканном романе Ленский дерзнул писать свои элегии «темно и вяло». Смерть — справедливое наказание за такую оплошность.

В романе «Отчаяние» (1934) Герман убивает своего двойника, а затем пишет по свежим следам ущербный детектив. Божество отвергает жертвоприношение Германа и недвусмысленно

---

[3] В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 61.

извещает убийцу, что путь к бессмертию через искусство для него закрыт. Естественно, Герман бунтует: «Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки <... . Бога нет, как нет и бессмертия, — это второе чудище можно так же легко уничтожить, как и первое» (III, 393—394). За такой карамазовский выпад разгневанное божество бьет Германа постыдной «палкой», доводит его до отчаяния и сумасшествия и напоминает ему, что и в аду для него не будет пощады[4].

Чтобы дать понять пишущему герою, что художественная неудача наказуема смертью, Набоков откровенно озаглавил свой следующий роман «Приглашение на казнь» (1935). Лист бумаги и «изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» (IV, 6) — это все, что автор дает своему узнику, чтобы ответить на галантное «приглашение». В смертной камере рождается поэт, который суеверно пытается своим искусством унять ужас смерти, хотя и понимает, что пишет «темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (IV, 52).

«Слова у меня топчутся на месте <... . Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо *со страницы*, где остается бежать только тень — сняться — и в синеву» (IV, 112). Благодаря «преступному» своему чутью Цинциннат почти научился так писать, но продолжает признавать превосходство авторского текста. Однако в мгновения метафизического озарения Цинциннат невольно сомневается в онтологической прочности мира, в котором он должен умереть в тот самый миг, когда либо автор поставит точку в последнем предложении, либо «палач-читатель» разрежет последнюю страницу книги. Но под конец романа Цинциннат открывает для себя неожиданную по своей простоте «гностическую» истину, а именно, что он не может умереть, потому что он всего лишь персонаж в романе, и что единственное смертное существо — это сам автор: «...и это было как-то смешно, — что вот когда-нибудь непременно умрет автор, — а смешно было потому, что единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть, — неизбежность физической смерти автора» (IV, 70). Пережив это откровение, Цинциннат зачеркивает

---

[4] В рассказе «Уста к устам», вдобавок к коварному «лобзанию», автор «похлестывает» тростью писателя-неудачника Илью Борисовича за то, что тот написал внутри набоковского рассказа свой пошлый роман «Уста к устам».

последнее написанное им слово: «смерть»; он готов взойти на эшафот.

Поразительная выходка Цинциннata, кажется, застала автора врасплох, и он не решается казнить своего героя, чье искусство и метапоэтическое прозрение достойны метафизики самого автора. Одной рукой автор-демиург кое-как казнит «гнусного гностика», который отказом от «приглашения» вызвал крушение романа, но другой рукой автор-спаситель выручает хитроумного героя из катаклизмов рухнувшего романа за то, что тот успешно выдержал экзамен по набоковской метафизике. В конце «Приглашения на казнь» Цинциннат поднимается с плахи и направляется сквозь обломки и пыль рухнувшего романа «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 130). Это герой возвращается к своему творцу, создавшему его «по образу и подобию своему» — писателем. Своим «гностическим подвигом» Цинциннат добывает себе и долю авторского бессмертия, обещанного в эпиграфе: «Comme un fou se croit ieu nous nous croyons mortels» («Как безумец считает себя Богом, так и мы верим, что мы смертны»)[5].

Следующее произведение, в котором персонаж пишет внутри романа, — «Дар» (1937). Это роман об эстетическом воспитании будущего писателя. Федор пишет в романе Набокова ряд собственных произведений, из которых каждое превосходит по достоинствам предыдущее. Развитие Федора как художника похоже на тот путь, который проделан русской литературой: от поэзии «золотого века» к прозе 1830-х гг., через эпоху Гоголя и Белинского к утилитарному «железному веку» Чернышевского, в «серебряный век» символизма и акмеизма, а затем в «чугунный век» соцреализма на родине и к современной литературе в изгнании. Чтобы стать писателем, Федор должен отделить на этом пути истинных отцов и наставников от претендентов и самозванцев. Достигнув полного созвучия с подлинными родоначальниками — отцом, Пушкиным и самим Набоковым, — Федор становится хранителем их наследия. За преданность и талант автор награждает Федора любовью, «возвращением» погибшего отца-путешественника, а также романом «Дар», который становится произведением самого Федора.

Годунов-Чердынцев — единственный из героев Набокова, кому автор разрешил перекочевать со страниц романа на его заглавный лист, на лицевую сторону жизни. В отличие от других

---

[5] О гностическом мифе в «Приглашении на казнь» см. мою статью «Гностическая гнусность» Владимира Набокова» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 476—490.

пишущих героев, Федор не только не гибнет, когда кончается последняя строка романа, но в результате причудливой метаморфозы обретает новую жизнь — уже как «автор» последнего русского романа Набокова. Сам же Набоков покидает Европу и переходит в новую ипостась: он становится американским писателем. В заумной этой метаморфозе внутреннего текста во внешний, героя в автора, сына в отца (и, если подняться еще на ступеньку выше, в возвращении смертного человека к своему Творцу) — таится, как мне кажется, загадка набоковской метафизики, основанной на принципе метапоэтики.

Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмочь,
а точнее сказать я не вправе.
Не доверясь соблазнам дороги большой
или снам, освященным веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами.

(«Слава», 1942)

Борис Зайцев когда-то заявил, что «Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть, и дьявола»[6]. Рассмотрим это утверждение более внимательно. В книге «The evil's Share» («Доля дьявола») французский философ Дени де Ружмон (enis de Rougemont) упоминает рассказ Якоба Бёме, в котором Сатана, когда его спросили, почему он покинул Рай, ответил: «Я хотел стать автором»[7]. Сам Набоков однажды заявил, что «писатель-творец должен внимательно изучать труды своих *конкурентов*, в том числе *Всевышнего*» (Stronq pinions)[8]. Богоборческая мысль Набокова намекает на некоторое сходство между «творческим импульсом и актом первого непослушания»[9]. Но мне кажется, Набокову удалось избежать этого искушения. Он мало похож на ропщущего на небо Сальери или Германа, поднимающего руку на своего создателя. Набоков ближе к своим любимым героям — Цинциннату и Федору, которые творят

---

[6] Цит. по: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 287.

[7] *Rougemont . de*. The evil's Share: An Essay on the iabolic in Modern Society. New York, 1956. P. 131—132.

[8] В. В. Набоков: pro et contra. С. 157 (курсив мой. — *С. Д.*).

[9] *Ronen J.* and . iabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of Metaphor // Slavica Hierosolymitana. 1981. № 5—6. P. 376.

«вдоль», а не «поперек» своего творца. В замечательном письме, написанном сразу после окончания первого романа «Машенька», Набоков сообщает матери: «...Я так хорошо понимаю, что Бог — создавая мир — находил в этом чистую и волнующую отраду. Мы же, переводчики Божьих творений, маленькие плагиаторы и подражатели его, иногда, быть может, украшаем Богом написанное, как бывает, что очаровательный комментатор придает еще больше прелести иной строке гения. И за то, что вот так украшаем, дополняем, объясняем — будет нам выдан гонорар в редакциях рая» (13 октября 1925 г.)[10]. Устойчивая метафора «*мир как текст*» лежит в основе набоковской космологии. В стихотворении «Неоконченный черновик» (1931) поэт задумывается о том,

...что жизнь земная —
слова на поднятой в пути
— откуда вырванной? — странице

В рассказе «Ultima Thule» художник Синеусов утверждает, что «жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, — все только путаное предисловие, а главное впереди...», на что его собеседник Фальтер, причастный к некой тайне, отвечает: «Перескочите предисловие!» (IV, 460). В «Бледном огне» поэт Джон Шэйд записывает «для будущего примечания» фразу: «Жизнь человека как комментарий к эзотерической / Неоконченной поэме», а комментатор поэмы Кинбот поясняет: «...жизнь человека — это только серия подстрочных примечаний к обширному эзотерическому, неоконченному шедевру» (939—940, перевод Веры Набоковой). В романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» метафора «мир как текст» получает самое роскошное оформление: абсолютный вывод, «Ответ на все вопросы жизни и смерти, — “совершенное решение”, — оказался написанным на всем в привычном ему мире: все равно как если бы путешественник понял, что дикая местность, которую он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположение гор, и лесов, и полей, и рек образует связное предложение; гласный звук озера сливается с согласным шелестящего склона; изгибы дороги

[10] Приношу благодарность за русский текст этого письма Александру Долинину, который меня избавил от искушения перевести это русское письмо с английского (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 245) на русский, как когда-то Набоков перевел французское «Письмо Татьяны» с русского «обратно» на французский.

пишут свое сообщение округлым почерком, внятным, как почерк отца; деревья беседуют в пантомиме, исполненной смысла для того, кто усвоил жесты их языка... Так путешественник *по слогам* читает ландшафт, и смысл его проясняется, и точно так же замысловатый рисунок человеческой жизни оборачивается *монограммой*, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутавшего переплетенные *буквы*»[11].

Напрашивается естественный вопрос: если земная жизнь — «страница», что же тогда такое «шедевр», из которого она вырвана?

Как у Толстого, у Набокова, когда умирает герой, упоминается книга[12]. Но в отличие от дочитанной до последней страницы «*книги жизни*» Толстого, которая позволяет оглянуться назад, на пройденный жизненный путь, у Набокова эта призрачная книга позволяет заглянуть вперед, в следующую стадию бытия. Иногда эта книга написана на непонятном языке или существует лишь в воображении умирающего. Когда Цинциннат накануне казни читает роман «Quercus», автор которого живет, « ...говорят, на острове в Северном, что-ли, море» (Зоорландия, Зембла? Ultima Thule?), он начинает вдруг смеяться над «неизбежностью физической смерти автора» (IV, 70). Томики Анненского и Ходасевича упоминаются в момент смерти Яши Чернышевского. Яшин отец рассуждает накануне смерти: «А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочесть» (III, 278). «Последние слова Н. Г. Чернышевского были: «“Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге”. Жаль, что мы не знаем, какую именно книгу он про себя читал», — комментирует Федор (III, 268). За несколько минут до смерти Пушкин обратился к другу В. И. Далю с просьбой: «Ну, подымай же меня, пойдем, пойдем, да выше, выше, — ну, пойдем! <... Мне было грезилось, что я с тобою лезу вверх по этим книгам и полкам, высоко — и голова закружилась»[13].

---

[11] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 170 (курсив мой. — *С. Д.*).

[12] У Толстого такая призрачная «книга» мелькнет в момент смерти Анны Карениной: «“Господи, прости мне все!” — проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 19. С. 348—349).

[13] *Вересаев В.* Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 2. С. 245—246.

Итак, книга, появляющаяся у Набокова накануне смерти героя, причастна каким-то образом к переходу в иной пласт бытия. По своим приметам переход этот напоминает смерть, но сама книга — всего лишь призма, через которую преломляется призрачный луч жизни и уже в новом измерении обретает истинную реальность. В одном из своих ранних метафизических стихотворений Набоков предвкушает такой призрачный момент, используя для этого энтомологическую метафору метаморфозы:

Нет, бытие — не зыбкая загадка!
Подлунный дол и ясен, и росист.
Мы — гусеницы ангелов; и сладко
въедаться с краю в нежный лист.
Рядись в шипы, ползи, сгибайся, крепни,
и чем жадней твой ход зеленый был,
тем бархатистей и великолепней
хвосты освобожденных крыл[14].
(1923)

Данте применил эту метафору в «Божественной комедии» («Чистилище», X, 124—125): «noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla» («Вам невдомек, что только черви мы, / В которых зреет мотылек нетленный... <ангельский — *С. Д.*»)[15].

Метаморфоза, как мимикрия, — это дар творца. Набоков-энтомолог был, как известно, ярым антидарвинистом. Он отвергал теорию, согласно которой чудо *мимикрии* объясняется одним лишь естественным отбором.

«...“борьба за существование” ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага — птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком, я уже находил в природе то сложное и “бесполезное”, которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве» («Другие берега» — IV, 205).

В понимании Набокова мимикрия — это дар творца твари, чтобы та, повторяя изысканные многоцветные узоры, прославляла сотворенный мир[16].

---

[14] *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор, 1979. С. 105.

[15] *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1961. С. 284.

[16] См. об этом: *Alexandrov V.* Nabokov's therworld. Princeton, 1991. P. 45—46, 227—229.

Мимикрия — это дивное внешнее сходство нетождественного, метаморфоза — еще более внутреннее тождество несходного. Если мимикрия — артистический дар, то *метаморфоза* — дар метафизический. Преображение яйца в личинку, личинки в куколку, прорывающую гробоподобный кокон, из которого вылупится на свет великолепная бабочка, — все эти перевоплощения из одной ипостаси бытия в другую попирают смерть. В рассказе «Рождество», например, душа мертвого мальчика прорывается из кокона, купленного им недавно за три рубля, и превращается в изумительную ночную бабочку. Энтомолог-Набоков с неподдельным метафизическим трепетом описывает чудо рождения этого эзотерического существа: «...оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набиралось сил и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло. Медленно разворачивались смятые лоскутки, бархатные бахромки, крепли, наливаясь воздухом, веерные жилы. Оно стало крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужское лицо. И крылья — еще слабые, еще влажные — все продолжали расти, расправляться, вот развернулись до предела, положенного им Богом, — и на стене уже была — вместо комочка, вместо черной мыши, — громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея.

И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными *ок*онцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (I, 324—325; курсив мой. — *С. Д.*)

В «Приглашении на казнь» другая ночная бабочка со «*зрячими* крыльями» (IV, 119), «каждое из коих было посередине украшено круглым, стального отлива, пятном в виде *ока*» (IV, 118), указывает Цинциннату накануне казни, как избежать смерти. Когда тюремщик Родион попытался «слепую летунью» сбить, бабочка внезапно исчезла: «...это было так, словно самый воздух поглотил ее». Один лишь Цинциннат видел, куда она села» (IV, 118).

В эссе «The Art of Literature and Commonsense» («Искусство литературы и здравый смысл», 1940) Набоков объясняет метафизическую суть преображения без помощи метафор: «Мысль, что жизнь человека является лишь первым выпуском серийной души (a first installment of the serial soul) и что личная тайна не утрачивается в процессе земного распада — это более чем домысел оптимиста, и даже более чем предмет религиозной веры, особенно, если помнить, что

всего лишь здравый смысл исключает существование бессмертия»[17].

Зрячие крылья, «слюдяное оконце», «око» — это призмы, через которые просвечивает иной мир и через которые энтомолог-Наб-*око*-в в него заглядывает: «Мы — гусеницы ангелов». Провиденческие эти метафоры как бы предвкушают «освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око» (III, 277), как сказано в книге философа Делаланда в романе «Дар» или в стихотворении Набокова «Око» (1939):

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и веществом,
и на что неземная зеница,
если вензеля нет ни на чем?

Причудливый эпиграф к «Приглашению на казнь» («Comme un fou se croit ieu nous nous croyons mortels») принадлежит тому же Делаланду, единственному философу, который, как признается Набоков, повлиял на него самого. Но Цинциннату, заключенному внутри книги, конечно, не дано прочитать этот эпиграф. Тем не менее Цинциннат «преступной интуицией» проникает в его гностическую суть и начинает подозревать, что «... ужас смерти только так, безвредное, — может быть даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного или неистовый отказ выпустить игрушку, — и что живали некогда в вертепах, где звон вечной капели и сталактиты, *смерторадостные мудрецы*, которые, — большие путаники, правда, — а по-своему одолели...» (IV, 111; курсив мой. — *С. Д.*)

В конце романа «Дар» и Федор открывает для себя этого «печального, сумасбродного, мудрого, остроумного, волшебного и во всех отношениях восхитительного» мудреца, Pierre elalande, которого Набоков сам придумал[18].

«Когда однажды французского мыслителя elalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы (ne se dйcouvre pas), он отвечал: я жду, чтобы смерть начала первая (qu'elle se dйcouvre la premiиre). В этом есть метафизическая негалантность, но смерть большего не стоит» (III, 277).

---

[17] *Nabokov V.* Lectures on Literature. New York, 1980. P. 377.

[18] См. предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» — В. В. Набоков: pro et contra. С. 47.

«Метафизическая негалантность» французского мудреца достойна героев «Пира во время чумы». Написав «Дар», уже на американской земле, Набоков переводит эту «маленькую трагедию» Пушкина. В неравном поединке с чумой пушкинские гуляки уже потеряли самых близких. Но несмотря на то, что ряды их редеют, они делают вид, что смерти нет, и пьют, глядя на пустое кресло Джаксона, «как будто б был он жив»[19]. Пир — это отчаянная попытка пронести сквозь чуму то, что осталось от земного счастья. Вино и веселье — последнее убежище Эроса от смерти. Дионисийский карнавал среди трупов приводит к небывалому извержению творческого Эроса. Участники пира исполняют под руководством Председателя высокоартистический ритуал, а сам Вальсингам — новоявленный поэт: «Гимн чуме» — его поэтический дебют.

Прославляя музыку, поэзию, вино и любовь на краю могилы, гуляки нарушают освященный веками пиетет перед смертью и ее таинствами. Но как бы они ни старались, им все-таки не удается утопить память о своем *христианском прошлом*. Проститутка Мери поет о жизни в идиллической Шотландии, когда «В воскресение бывала Церковь божия полна», а во время чумы люди «боязливо» просили Бога «Упокоить души их». Рай был доступен для предков Мери и Вальсингама: героиня баллады, Дженни, обещает остаться верной своему возлюбленному «даже на небесах»[20]. Вальсингам не только признает «дикий рай» предков, но и сам он, преследуемый видениями умершей матери и жены, не сомневается в существовании загробной жизни: «Где я? святое чадо света!», — обращается он к покойной жене Матильде, — «вижу Тебя я там, куда мой падший дух Не досягнет уже...» Однако для того, «кто от земли Был отлучен каким-нибудь видением»[21], идиллический *рай* предков кажется недоступен, и поэтому неприемлем.

Взамен христианского рая Председатель предлагает своим последователям отведать иной рай. В «Гимне чуме» он предлагает насытиться не только последними благами жизни — но и самой смертоносной стихией. Раз от чумы защиты нет и в земной жизни одна только смерть бессмертна, то «залог бессмертья», быть может, таится в смерторадостном слиянии с ее стихией. Причастившись этих «неизъяснимых наслаждений», смертный человек надеется «попрать смертию смерть» и обрести некое дикое бессмертие.

---

[19] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 7. С. 175.

[20] Там же. С. 176—177.

[21] Там же. С. 183, 176.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смерного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Пир прерывает старик-священник, который заклинает отступников «святою кровью Спасителя, распятого за нас: / Прервите пир чудовищный, когда / Желаете вы встретить в небесах / Утраченных возлюбленные души». Он заклинает Вальсингама священной памятью матери и жены, но Председатель остается непоколебим и грозится проклясть тех, кто пойдет за священником[22].

Ходасевич считал «Гимн чуме» лучшими стихами всей русской поэзии, а Набоков, как известно, считал Ходасевича лучшим поэтом XX века. В свою очередь Федор, наиболее автобиографический герой Набокова, считает поэта Кончеева, в котором отразились черты как Ходасевича, так и самого Набокова (см. предисловие к английскому переводу романа «Дар»[23]), своим единственным достойным соперником и союзником, а Пушкина своим прямым учителем.

В романе «Дар», в котором Набоков столько раз воскрешает Пушкина, Федор подходит и к заветной пушкинской теме. В финале романа Федор пытается заглянуть за грань земной жизни и по-своему разгадать тайну бессмертия. Как и у Вальсингама, у Федора есть по этому поводу свои соображения. Он

---

[22] *Пушкин А.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 180—182. Но положение Вальсингама, по-моему, не так безвыходно. Вальсингаму является жена Матильда, «познавшая рай» не только на земле в объятиях мужа («знала рай в объятиях моих»), но и *там*, куда его дух «не досягнет уже» (Там же. С. 183). Возможно, что она дает понять своему поэту, что и для него рай доступен. Ведь Матильдой звали проводницу Данте из Чистилища в Рай. Это она привела поэта к реке Лете, снимающей память земных согрешений, а затем к реке Эвное, дарующей память всех благих свершений, после чего она проводит его в Рай («Чистилище», XXVIII, 127—129). Райское видение Вальсингама посреди смерти повергает его в «глубокую задумчивость».

[23] В. В. Набоков: pro et contra. С. 49—50.

как бы предвкушает следующую метаморфозу своей «серийной души» — освобождение из «кокона» книги и превращение в автора романа, в котором он до сих пор находился на правах героя. В самом конце романа Федор по памяти читает Зине одно «знаменитое место» из книги « iscours sur les ombres» веселого атеиста elalande, которое достойно сцены из «Пира во время чумы»: «...был однажды человек... он жил истинным *христианином*; творил много добра, когда словом, когда делом, а когда молчанием; соблюдал посты; пил воду горных долин; <... питал дух созерцанием и бдением; прожил чистую, трудную, мудрую жизнь; когда же почуял приближение смерти, тогда <... *вместо монахов* и черного нотария, созвал гостей на *пир*, акробатов, актеров, поэтов, ораву танцовщиц, трех волшебников, толленбургских студентов-*гуляк*, путешественника с Тапробаны <Цейлон , осушил *чашу вина* и умер с беспечной улыбкой, среди сладких *стихов*, масок и *музыки*... Правда, великолепно? Если мне когда-нибудь придется умирать, то я хотел бы именно так» (Ш, 329; курсив мой. — *С. Д.*).

Postscriptum

Сам Набоков был крещен в православие, но умер вне Христа: без священника, исповеди и причастия. Его кремировали под звуки двух арий: «Che gelida manina...» и «Si. Mi chiamano Mimм» из оперы Пуччини «Богема», выбранных Дмитрием Набоковым и матерью и исполненных на органе[24]. На синеватой мраморной плите на кладбище в швейцарском городке Монтрё-Вевей нет византийских символов — надпись на ней проста:

VLADIMIR NABOKOV
ECRIVAIN 1899—1977

В 1991 г. прах Веры Набоковой-Слоним всыпали в урну мужа. Дмитрий Набоков мне рассказывал, что во время захоронения матери урну отца долго не могли найти, и добавил, что когда-нибудь и его пепел присоединится к праху родителей.

[24] Профессор Марина Викторовна Ледковская, родственница Набоковых, присутствовавшая на похоронах, любезно поделилась со мной этой информацией. Она также отметила любопытный («очень набоковский») узор из даты, имени и места: 7.7.77. Владимир Владимирович, Веве.

Н. БУКС

«Оперные призраки» в романах В. Набокова*

Мнение, что Набоков музыки не любил и «путал *allegro и adagio*»[1], приобрело в набоковедении почти законодательный смысл. Зиждется оно, в основном, на собственно набоковских высказываниях, разбросанных в разных интервью[2]. Помня, однако, как продуманно, в письменном виде заготавливались такие ответы и как неизменен был отказ писателя от всякого самокомментирования и откровений с читателем, нельзя не заметить, что эти слова — лишь маска. Набоков вырос в семье

---

* Впервые на французском языке: Revue des йtudes slaves. Paris, 2000. T. 72. Fasc. 3—4: Vladimir Nabokov dans le miroir du XX[e] siиcle. P. 453—466.

[1] Приведу одну из последних книг, где это мнение фигурирует уже в форме аксиомы: *Schiff S.* Vйra Nabokov: Biographie. Paris, 1999. P. 83—84.

[2] Для точности к интервью следует добавить очевидно игровое, с демонстративно гипертрофированными чертами, высказывание из «Других берегов», там Набоков пишет: «Надобно сказать, что у обоих моих родителей был абсолютный слух: но увы, для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских звучаний. Могу по бедности понять и принять цыгановатую скрипку или какой-нибудь влажный перебор арфы в "Богеме", да еще всякие испанские спазмы и звон, — но концертное фортепиано с фалдами и решительно все духовые хоботы и анаконды в небольших дозах вызывают во мне скуку, а в больших оголение всех нервов и даже понос» (*Набоков В.* Другие берега. Анн Арбор, 1978. С. 28). Ср. в эссе о Пушкине, где Набоков писал: «L'amour du masque ne l'oublions pas est essentiellement un trait du vrai poиte» (*Nabokov V.* Poushkine ou Le vrai et le vraisemblable // Magazine littйraire. 1986. № 233. Septembre. P. 51. В пер. Т. Земцовой: «Не будем забывать, что любовь к маскараду, действительно, характерная черта поэта» — *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 231).

меломанов, с детства был приобщен к музыке и знал ее гораздо лучше, чем это может показаться доверчивому читателю популярных журналов. О том свидетельствуют его произведения. В настоящем исследовании я предпочла не руководствоваться авторской псевдо «самоэкспликацией», наложенной в качестве готовой схемы на текст, но исходя из анализа самого текста реконструировать модели воспроизведения музыкальных тем и форм у Набокова.

Практически во всех его романах европейского цикла звучит музыка, она звучит в разных жанрах: симфонии, популярных песен, танцевальной музыки, салонных романсов, сценической музыки, драматической легенды, Lieder, балетов, но наиболее часто повторяющимся, устойчивым музыкальным жанром в них оказывается опера. Оперный репертуар в набоковских романах разнообразен, вариативность художественных функций оперных произведений в текстах велика, но в целом оперные манифестации в прозе писателя образуют сквозной тематический мотив, обладающий собственной динамикой.

Свое начало мотив оперы у Набокова берет в рассказе «Возвращение Чорба». Опубликованный в 1925 году в газете «Руль», в 1930 он дал название сборнику из 15 рассказов и 24 стихотворений, — факт, свидетельствующий об эстетической значимости рассказа в глазах автора. По мнению критиков, это один из самых эмоциональных рассказов раннего периода творчества Набокова[3]. Содержание его сводится к описанию возвращения героя из полугодового свадебного путешествия в город, в котором он встретил свою будущую жену и обвенчался с ней. Чорб приезжает один, потому что жена погибла в Ницце, дотронувшись до электрического провода рукой. Он повторяет их совместный маршрут в обратном направлении, собирая, как из элементов мозаики, из деталей внешнего мира, отмеченных прежде женой, ее образ. Вернувшись в город, он останавливается в дешевой, дурного пошиба гостинице, расположенной за углом городской оперы, в том же номере, в котором они с женой провели первую после свадьбы ночь. Чорб приводит в номер проститутку, не глядя на нее ложится к стене и засыпает, но вскоре внезапно просыпается: «Он <... повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую рядом с ним. Он крикнул ужасно, всем животом. Белая женская тень соскочила с постели. Когда она, вся дрожа, зажгла свет, — Чорб сидел в спутанных простынях, спиной к стене, и сквозь растопы-

[3] *Connolly J.* Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and ther. Cambridge. 1992. P. 11.

ренные пальцы сумасшедшим блеском горел один глаз. Потом он медленно открыл лицо, медленно узнал женщину <... . И Чорб облегченно вздохнул и понял, что искус кончен»[4].

Накануне этой сцены проститутка прежде, чем лечь в постель, подходит к окну и видит здание оперы и театральный разъезд: «...в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи, и ряд огоньков по туманному фасаду, наискось уходящему в сумрак. Там, далеко, на полукруглых слоях освещенных ступеней, кишели, вытекая из яркой проймы дверей, мелкие, темные силуэты...» (14).

Упоминание в тексте рассказа Орфея натолкнуло американского исследователя Дж. Коннолли на догадку; он пишет, что образ Орфея имеет прямое отношение к той внутренней задаче, которую решает Чорб[5]. Коннолли сближает рассказ с мифом. Но предположение американского коллеги, при известной доле справедливости, содержит ошибку: текстом-адресатом набоковской аллюзии является не просто миф, а опера, написанная по его мотивам, — обстоятельство, которое сообщает новый смысл прочтению рассказа.

Указания на сближение текста с оперой встречаются в повествовании многократно. Рассказ начинается с описания возвращения родителей жены из оперы. Узнав от горничной о внезапном появлении Чорба, они едут к нему в гостиницу. Затем повествование откатывается на несколько часов назад, к моменту приезда героя в город. Обращает на себя внимание время приезда: «Было около восьми часов вечера» (8) — это время начала оперного представления. В свою очередь, кульминация действия и немедленно наступающая развязка приходится на окончание театрального разъезда. Иначе говоря, сюжетное время рассказа соотнесено с продолжительностью оперы. В этом контексте симптоматичен финал, отмеченный наступающей тишиной, словно подчеркивающей окончание звучания музыки. В последней сцене родители жены уходят в номер. Проститутка и лакей «остались стоять в коридоре, испуганно посмотрели друг на друга и, нагнувшись, прислушались. Но в комнате было молчание. Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единый звук не доносился оттуда» (16).

Представляется, что в рассказе заданы два смысловых варианта прочтения оперы как жанра искусства: одно на сюжетном

---

[4] *Набоков В.* Возвращение Чорба. Рассказы и стихи. Анн Арбор, 1976. С. 15. В дальнейшем цитаты из произведения будут приводиться по настоящему изданию с указанием страниц в тексте.

[5] *Connolly J.* Nabokov's early fiction... P. 14.

уровне связывается с восприятием родителей жены, Келлеров, другое — с восприятием Чорба. Мир Келлеров мещанский, вещественный, со строго организованной иерархией нравственных ценностей и перечнем добродетелей. Предметным воплощением его служит спальня молодоженов, где у кровати стоят приготовленные тапочки на коврике с надписью: «Мы вместе до гроба» (9). С этим миром в рассказе соотносится опера Вагнера «Парсифаль», которую Келлеры слушают, пока Чорб бродит по городу. Рассказ начинается со слов: «Супруги Келлер вышли из театра поздно. В этом спокойном германском городе, где воздух был матовый, <... Вагнера давали с прохладцей, со вкусом, музыкой откармливали до отвалу» (5). Приехавший в город герой видит афишу «Парсифаля» (8). Мир Чорба, нищего эмигранта и литератора, непредсказуемый мир любви и искусства, соотнесен в рассказе с миром оперного Орфея.

Следует отметить изысканность построения оперной темы у Набокова — первое проявление ее воплощает мотив Орфея, с которым в истории музыки дебютирует этот жанр. Первыми оперными произведениями считаются переложения на музыку легенды об Орфее, изложенной в стихах поэтом Оттавио Риннуччини, двумя флорентийскими певцами-композиторами Якопо Пери и Джулио Каччини. Сочинения эти, названные сначала « rama per musica», исполнялись в 1600 году при флорентийском дворе. Опера Пери, в частности, впервые давалась на свадьбе Марии Медичи и Генриха IV. Назывались оба произведения «Эвридика». Через 7 лет появилась знаменитая опера Клаудио Монтеверди «Орфей», а в 1619 году — «Смерть Орфея» Стефано Ланди.

Миф об Орфее, поэте и музыканте, фактически символизирующем оперное искусство, многократно воспроизводился в европейской музыке. На сюжет Орфея написали оперы Христоф Глюк («Орфей и Эвридика», 1762, 1774), Йозеф Гайдн («Орфей и Эвридика», 1791), Георг Филипп Телеман («Орфей», 1726), Христиан Каннабих («Орфей», 1802) и даже художник Оскар Кокошка («Орфей и Эвридика», 1923). Гектор Берлиоз создал кантату «Смерть Орфея» (1827), Ференц Лист — симфоническую поэму «Орфей» (1854), Франц Шуберт — песню «Орфей, спускающийся в Аид» (1816), Игорь Стравинский — балет «Орфей» (1947). Список этот следует пополнить десятками названий. Какую же оперу в качестве текста-адресата имел в виду в этом рассказе Набоков?

Как свидетельствует « eutscher Bunnenspiel plan», в 20-е годы со сцены берлинской Stadtische per не сходила опера Глюка «Орфей» — под таким именно названием (а не «Орфей

и Эвридика») она значилась на афишах. Кроме документального аргумента, в пользу оперы Глюка говорит ее неизменная популярность и международная известность и, наконец, ее композиционная близость рассказу. Из всех известных сочинений на эту тему только опера Глюка начинается с момента, когда Орфею уже сообщена весть о гибели Эвридики. Не способный смириться с утратой любимой, Орфей отправляется за ней в Царство мертвых. Действие рассказа также начинается уже после гибели жены Чорба, и содержание составляет путь героя в прошлое за образом возлюбленной. Примечательно, что Глюк создает Орфея не полубогом поэзии и музыки, а страдающим и любящим человеком. У Набокова Чорб, литератор, весь уходит в свою боль, почти лишась слова. Вот каким его видит горничная Келлеров: «...ее раньше всего поразило то, что Чорб оставался молча стоять на панели <... . Он был без шапки <... и свет от фонаря падал ему на лоб, и лоб был мокрый от пота, и волосы ко лбу пристали <... . У него глаза очень страшно блестели, и он как будто давно не брился» (12).

Так же, как и опера Глюка, рассказ Набокова держится на одном герое; жена Чорба, как Эвридика в оперном действии, появляется лишь бледной тенью в воспоминаниях Чорба. Остальные второстепенные персонажи расположены по периферии текста. Сопоставление двух произведений обнаруживает, что повествование у Набокова развивается по композиционному плану оперы. Чем же объясняется это намеренное следование оперному образцу? Ответ кроется в развязке: опера Глюка, как и первые оперы на тему Орфея, завершается счастливым финалом: боги возвращают Орфею Эвридику и даруют ей жизнь. Реконструкция ориентации рассказа на миф об Орфее обнаруживает одно из ранних проявлений важной для зрелой набоковской прозы темы — трансгрессии границы реального и потустороннего миров, осуществляемой благодаря дару и воле личности (ср., например, роман «Подвиг»). Реконструкция ориентации рассказа на оперное воспроизведение мифа, в частности — на оперу Глюка «Орфей и Эвридика», обнаруживает раннее проявление второй основной набоковской темы и ведущего структурного приема набоковской поэтики — трансгрессии границы между реальностью и искусством. Первые попытки их реализации видны в «Венецианке», рассказе, написанном за год до «Чорба», в сентябре 1924 года[6]. Начиная с «Возвращения Чорба» прием обретает в прозе Набокова осязаемую константность, он воплощается в разных формах: в проникновениях героев

[6] *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. London, 1990. P. 235.

в картину, в текст, в оперу, в следовании в реальном пространстве по мифологическому маршруту (как в «Подвиге»[7]), в дешифровке окружающего мира по законам шахматной игры (как в «Защите Лужина»), в совершении убийства по законам искусства (как в «Отчаянии»). Счастливый оперный финал провоцирует Чорба попытаться повторить его в жизни, и на мгновение, при пробуждении, ему кажется, что жена вернулась — но сон рассеивается, а с ним и эффект искусства.

Как уже было сказано выше, в рассказе противопоставлены два примера оперного искусства: «Парсифаль» Вагнера и «Орфей» Глюка. Замечу на полях, что «Парсифаль» держался на афишах берлинской Stadtische per весь апрель 1925 года, а рассказ был написан в октябре 1925-го. Опера Вагнера в этом произведении Набокова служит образчиком искусства, воплощающего дух конкретности и действенности, искусства национального, тогда как опера Глюка символизирует искусство иллюзии, искусство космополитичное, что закреплено как в социальном статусе героя, с которым опера связывается (Чорб — литератор, эмигрант), так и в творческой природе произведения — адресате аллюзии. Музыка Глюка возникла на перекрестке европейской культуры (как, впрочем, и проза самого Набокова). Этот композитор, учитель Сальери, живший в трех странах, был в истории музыки первым европейским мэтром. В своем творчестве Глюк использовал художественные элементы разных национальных культур: итальянские мелодии, французскую декламацию, немецкие Lieder, латинскую ясность стиля, естественность оперы-комик, этого создания Парижа, и глубину германской музыкальной мысли, особенно Генделя.

«Парсифаль» и «Орфей» — обе оперы на мифологические сюжеты, но у Вагнера провозглашается сила религиозной веры, у Глюка — сила любви. Противопоставление их у Набокова понимается как дискуссионно построенная отсылка к знаменитому тексту Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». «Орфей» у Ницше приводится как образец сократической оптимистической культуры, внутреннее содержание которой, по мнению философа, и воплотила культура оперы. Этой сведенной к внешнему, неспособной вызвать благоговейное настроение музыке оперы, воплощающей лишь тоску по идиллии, Ницше противопоставляет музыку Вагнера, возникшую из дионисийских основ немецкого духа, и называет ее «искусством метафизического утешения», «искусством трагедии». Оно, по мнению

---

[7] Об этом см: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 83—86.

Ницше, направляет свой взор на общую картину мира и потому должно «воскликнуть вместе с Фаустом:

> Не должен разве я стремительною мощью
> Единый вечный образ вызвать к жизни?»[8]

Набоковской пародийной репликой на эту мысль Ницше служит сценка, которую видит Чорб у тумбы с афишей оперы: «Тот же черный пудель с равнодушными глазами поднимал тонкую лапу у рекламной тумбы прямо на красные буквы афиши: “Парсифаль”» (8). «Черный пудель с равнодушными глазами» естественным образом отсылает к известному воплощению Мефистофеля.

В пародийном обличии Вагнер у Набокова возникает не однажды. Так, в романе «Камера обскура» Le Chevalier au Cygne, Лоэнгрин, появляется как персонаж анекдотов, которые Магде и сводница Левандовской рассказывает в первый же вечер Горн: «Он пожал плечами, окинул Магду каким-то хлещущим взглядом, но вдруг просиял добродушной улыбкой, сел на диван рядом с ней и принялся рассказывать серию анекдотов о каком-то своем приятеле певце, который в Лоэнгрине не успел сесть на лебедя и решил ждать следующего. Магда кусала губы и вдруг наклонила голову, помирая со смеху. У Левандовской уютно трясся бюст»[9]. Опера Вагнера, где особенно ярко воплощен конфликт духовной и чувственной любви, входит в художественную систему романа о страсти, создавая неожиданные, пародийные переклички. Горн, рассказывающий анекдот о Лоэнгрине, сам приходит в дом Левандовской в качестве мнимого защитника бедной девушки («Ты — бойкое дитя, ты — попрыгунья, ты без друга пропадешь», — говорит Левандовская Магде перед приходом Горна (21). Горн скрывает свое настоящее имя, называет себя Мюллером. Следующий любовник Магды, Кречмар, также представляется ей под фальшивым именем — Шиффермюллера (это фамилия его швейцара, ср.: Магда — дочка швейцара) — так в романе пародийно отзывается одна из важных смысловых тем оперы «Лоэнгрин» — «тайна имени».

Вагнеровское творение и в этом романе Набокова выступает образчиком мещанского вкуса, примером искусства добродетельного, столь ценимого людьми порочными. Так Горн, желая

---

[8] *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 129.

[9] *Набоков В.* Камера обскура. Анн Арбор, 1978. С. 23—24. В дальнейшем цитаты из произведения будут приводиться по настоящему изданию с указанием страниц в тексте.

отделаться от сводни и бесплатно завладеть Магдой, предлагает Левандовской билет в оперу. В английском варианте романа сделано уточнение: «Here's a stall for that Wagner thing; you're certain to like it»[10], — говорит Горн сводне.

В «Камере обскура» в качестве важного смыслового субтекста вводится немецкая опера периода позднего экспрессионизма, с ее декларативной антироманической и антивагнеровской эстетикой. Симптоматично, что в этом романе, где кино является доминантной темой и моделью текста, опера наделяется как бы пародийно-отражательной функцией, т. е. произведение возникает в пересечении художественных лучей этих двух искусств. С одной стороны, выбор был продиктован качественным сходством/отличием двух областей: кино и опера — искусства синкретические, возникающие на слиянии литературы, театра, музыки, живописи. В опере, где речь заменена пением, моделирующим принципом становится несходство с жизнью, тогда как в кино — наоборот. Опера — искусство социально престижное, кино — массовое и доступное. Наконец, опера является искусством звуковым, музыкальным, а кино до недавнего времени было «Великим немым». Набоковский роман, написанный в период появления звуковых фильмов, в своем воспроизведении приемов кинопоэтики заметно балансирует между немым и звуковым кино[11]. С другой стороны, выбор Набоковым немецкой оперы и кино в качестве моделирующих систем и в качестве адресатов аллюзий романа был связан с тем художественным зенитом, в котором находились в 20-е годы эти искусства в Германии. Напомню: событийное время романа — 1928—1929 годы, создавался он в 1931 и опубликован в 1932 году. Место действия — Берлин, интеллектуальная артистическая среда. И хотя это общество воспроизведено у Набокова пародийно, как, впрочем, и общество русских литераторов и интеллектуалов в «Даре», но такой характерный выбор социального пространства для романного действия, в котором названы наравне с вымышленными и некоторые реальные имена, допускает исследовательский поиск

---

[10] *Nabokov V.* Laughter in the ark. New York, 1989. P. 33. В дальнейшем цитаты на английском по этому изданию приводятся с указанием страниц в тексте. В пер. А. Люксембурга: «Вот билет в партер на Вагнера, уверен, опера вам понравится» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. С. 411. В дальнейшем цитаты из перевода английского варианта романа будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в тексте).

[11] *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. С. 91—93.

истоков и утверждение сопоставлений. В «Камере обскура» за масками трудно узнать конкретные исторические лица, персонажи на вечере у Кречмара — пародийный сколок берлинской литературно-театральной среды. Однако представленная даже в этом качестве, она включает и активизирует в романном контексте связанные с ней немецкие культурные пласты.

Возвращаясь к сказанному о качественных признаках оперы и кино, следует заметить, что в рассматриваемый период немецкое кино эпохи экспрессионизма, увлекшись демоническими темами и гротескно-фантастическими формами выражения, сильно потеснило «Kammerspiel film». В репертуаре немецкого кино того времени можно насчитать немногочисленные примеры этого жанра, такие как фильм Карла Бозе «Последний берлинский фиакр», фильм Лулу Пика «Новогодняя ночь», фильм Арнольда Франка «Ад для Пиц Палу». Но даже эти режиссеры, и в частности Лулу Пик, оказываются увлечены модой, «демоническим экраном»[12]. В немецком кинематографе, начиная с 1921 года, царствовал Фриц Ланг. С экрана не сходили его фильмы «Усталая смерть», «Доктор Мабузе, игрок», «Метрополис», «Шпионы», «Женщина на фоне луны» и др., фильмы Фридриха Мурнау «Призрак», «Последний из людей», «Фауст», фильм Паула Лени «Кабинет восковых фигур», фильм Роберта Виене «Кабинет доктора Калигари» и др. Кино в этот период стремилось уйти от жизнеподобия, тогда как опера, наоборот, стала ориентироваться на будничные, банальные, эмоционально сниженные сюжеты, наиболее приближенные к жизни. Распространенной формой оперного действия стала пародия, распространенным сюжетом — лишенные романтического напряжения брачные или социальные отношения. Немецкая современная опера к концу двадцатых достигла пика популярности. В Берлине существовало в это время по меньшей мере три государственных оперных театра, включая знаменитый Kroll- per, возглавляемый Клемперером и Землинским. Выходили многочисленные журналы по искусству, в числе которых особо следует отметить « ie Aktion» и « er Sturm», которые были форпостами экспрессионизма (« er Sturm» просуществовал до 1932 года). В них наравне с литературными произведениями, статьями о живописи (герой романа, Кречмар, «художественный критик и знаток живописи», пишет статьи о «нашумевших выставках», по-видимому, в один из этих модных журналов для интеллектуалов), постоянно печатались эссе о современной музыке, в частности, в « er Sturm» были опуб-

[12] *Eisner L. H.* L'йcran dйmoniaque. Ramsay. France, 1981.

ликованы знаменитые «Разговоры с Калипсо» Альфреда Доблина. На афишах оперных театров значились имена Шёнберга, Хиндемита, Кренека, Мильхау (Milhaud), Яночека.

В романе «Камера обскура» на вечере у Кречмара, как уже было сказано выше, представлен пародийный образчик берлинской интеллектуальной богемы, где, по замечанию комментаторов, преобладают персонажи, связанные с музыкой. Один из приглашенных — «врач и меломан» Ламперт . Фамилия отсылает к английскому композитору Constant Lambert, написавшему в 1926 году по заказу Дягилева музыку к балету «Ромео и Джульетта» и танцы рококо в манере Стравинского и Пуленка. В английской версии Ламперт — «a fine throat — specialist and an indifferent violinist» (127) («прекрасный ларинголог, но посредственный скрипач» — 466). Иными словами — он способен лечить чужие голоса, но сам извлекать звук не может, как и Кречмар в живописи. Ламперт развивает перед Магдой свои соображения о музыке Хиндемита. Упоминание этого знакового в ту эпоху музыкального имени у Набокова не случайно. Поль Хиндемит наравне с Шёнбергом был своеобразным воплощением музыкального искусства Германии 20-х годов, porte parole новой музыки. Известность пришла к нему в 1921-м, а 1927-м он уже был приглашен профессором в Прусскую академию искусств. Хиндемит был автором нескольких опер, в том числе оперы «Убийца — надежда женщин» («Morder, Hoffnung der Frauen», 1921), которую написал на либретто художника Оскара Кокошки, «Нуш-нуши» («Nusch-Nuschi», 1921) — воинственно антивагнеровской оперы, провокационно использовавшей некоторые известные вагнеровские музыкальные темы, опер «Святая Сузанна» («Santa Susanna», 1922) и «Кардиллак» («Cardillac», 1926), и, наконец, двух опер, вызвавших скандал и бурные споры в интеллектуальных кругах столицы — «Туда и обратно» («Hin und Zurьck», 1927) и «Новости дня» («Neues vom Tage», 1929). В «Камере обскура» можно пронаблюдать ряд многочисленных стилистических, структурных и тематических отсылок к ним.

Постановка опер приходится на время действия романа и на канун его написания. Первые представления «Hin und Zurьck» были в 1927 году в Баден-Бадене, а затем в Берлине, премьера «Neues vom Tage» состоялась 8 июня 1929-го в Берлине в знаменитой Kroll- per. Едва придя к власти, нацисты закрыли этот театр за эстетическую вольность. Либреттистом обоих произведений был Марселиус Шиффер, автор текстов для варьете и популярных песен. Обе оперы окрашены острой иронией, в музыке узнаваемы темы и формы, характерные для сцены берлинского

кабаре той эпохи. Критика назвала их «анти-операми»[13]. Сюжетом обеих была семейная драма, но воплощенная без традиционного оперного пафоса, с деловитой сухостью и пародийной жестокостью. Эта эмоциональная тональность подхвачена набоковским романом о страсти и измене, где адюльтер представлен с нарочитой банальностью, как в анекдоте или современной опере. Симптоматично, что сближение жанров, осуществленное в произведении Хиндемита, заявлено непосредственно в тексте романа Набокова: Аннелиза «слышала и читала о том, что мужья и жены вечно изменяют друг другу, — об этом были и сплетни, <... и анекдоты, и оперы» (47).

В «Hin und Zurьck» муж, уличив жену в измене, убивает ее — но интрига проигрывается в двух направлениях: достигнув кульминации, действие откатывается назад, к исходной позиции, превращая трагедию в фарс, а драматизм подменяя цинизмом. Структурное решение свидетельствовало о стремлении Хиндемита воплотить в опере возможности кино. У Набокова в «Камере обскура» прием обретает художественное совершенство и философскую глубину: Кречмар, впервые придя в кинотеатр, где он встречает Магду и откуда начинается его любовная драма, наблюдает на экране «непонятное разрешение каких-то событий, которых он еще не знал (<... кто-то плечистый слепо шел на пятившуюся женщину)...» (14). Кречмар видит финальную сцену собственной истории, где он слепой идет на пятящуюся Магду. Прием прочитывается как зловещий намек на слепоту человека по отношению к собственной судьбе.

Содержание «Neues vom Tage» составляет развод. Интрига в опере становится тривиальной. Чтобы избежать юридических проблем, супруги нанимают мнимого любовника в агентстве, специализирующемся по разводным делам, его зовут Герман. Композиционно опера строится вокруг двух ключевых сцен, в которых разыгрывается скандал. Одна символически помещается Хиндемитом в зал музея, другая — в номер отеля, в ванную. Первая разыгрывается на фоне статуи Венеры, которая по ходу действия разбивается, и символизирует разрушение высоких эстетических образцов, единственно возможных в искусстве. На их место вступает пародия, и ее воплощением является вторая сцена. Здесь образ Венеры подменяется одной из его метонимических манифестаций: появлением/рождением из воды прекрасной женщины, он представлен пародийно, в виде эротического клише — образа женщины, купающейся в ванне.

---

[13] *Poirier A.* L'expressionnisme et la musique. Fayard. France, 1995. P. 102.

Перекличка романа с оперой отчетливо видна на примере этой второй сцены. В «Камере обскура» сцена купания женщины в ванне многократно повторяется и, обретая сюжетную динамику, разворачивается в тематический мотив, который достигает пародийной кульминации в центральной части романа. Иначе говоря, у Набокова, так же, как у Хиндемита, сцена в ванной помещается в центр сюжетного рисунка, где наделяется скандально-провокационной функцией. Начинается мотив с банальной, гигиенической ноты. Став любовником Магды, Кречмар «научил ее каждое утро принимать ванну с мылом, вместо того, чтобы только мыть шею и руки, как она делала раньше» (62). Затем Кречмар сам купает Магду по вечерам в ванне, «так водилось у них» (83). Сцена повторяет другую, из прежней жизни Кречмара, когда он с женой купает дочь в ванночке в Абации. Образ дочери, девочки, ребенка смыкается с образом женщины-ребенка, любовницы. В английском варианте романа эротика отеческой нежности отчетливо акцентируется, например, Кречмар успокаивает Магду, как дочь: «He took her up in his arms and rocked her to and fro; he would have crooned a lullaby had he known one» (101). («Он обнял ее и стал баюкать; если бы он знал какую-нибудь колыбельную, то и ее был бы готов напеть сейчас вполголоса» — 451). Ванная приобретает в романе коннотации обмана, измены, подлога, всегда связанного с сексуальной семантикой. В ванной Горн запирает сводню Левандовскую, чтобы, не заплатив ей денег, увезти к себе Магду. Пользуясь пребыванием жены в ванной, Кречмар говорит с любовницей по телефону. Наконец, Магда изменяет Кречмару, переходя через смежную ванную в номер к Горну. «Она подошла к окну, пока вносили чемоданы. Но она ничего не видела и не слышала — ее разбирало счастливое нетерпение. “Я первая пойду в ванную”, — сказала она, торопливо раздеваясь. “Ладно”, — ответил он <Кречмар. — *Н. Б.* добродушно, — я тут побреюсь” <... . Он слышал, как закрылась дверь, как трахнула задвижка, как шумно потекла вода. “Нечего запираться, я все равно тебя купать не собираюсь”, — крикнул он со смехом <... . За дверью вода продолжала литься. Она лилась громко и непрерывно <... , причем шум ее становился громче и громче. Внезапно Кречмар увидел в зеркало, что из-под двери ванной выползает струйка воды — между тем шум был теперь грозовой, торжествующий <... . Магда вышла из блаженного оцепенения, поцеловала напоследок Горна в ухо и бесшумно проскользнула в ванную: комната была полна

пара и воды, она проворно закрыла краны. “Я заснула в ванне”, — крикнула она жалобно через дверь» (139—140).

С мотивом купания и появления/рождения из воды прекрасной женщины, Венеры, связаны в романе сценки с Магдой на пляже, сны Кречмара о молоденькой купальщице и фраза, которую говорит Магде старик «с носом, как гнилая груша»: «Приятно опять встретиться, помните, барышня, как мы резвились на пляже в Герингсдорфе» (26).

Примечательно, что в опере Хиндемита в сцене в ванной с купающейся Лаурой оказывается мнимый любовник, агент бюро по разводам, Герман. Его присутствие должно обеспечить мотивы для упрощения разводного процесса. Но Герман принимается за дело со слишком большим энтузиазмом, чем вызывает скандал. В романе ситуация преломляется пародийно: писатель Зегелькранц, будучи лицом посторонним, вводится в интригу для разрушения союза Магды и Кречмара. Он читает другу свою прозу, в которой герой-рассказчик Герман, альтер-эго автора, наблюдает двух любовников и подслушивает их разговор о забавных встречах, возможных благодаря смежной ванной. Произведение, списанное с натуры, превращается в донос и вызывает скандал.

Замечу на полях, что сцена в ванной в опере Хиндемита получила неожиданное политическое звучание, когда в начале 1933-го вызвала гнев и возмущение нацистов и самого Гитлера.

В романе «Камера обскура» постоянно звучит музыка. Ее появление связывается с началом любовной связи Кречмара. После первой же ночи, проведенной с Кречмаром, Магда «поехала покупать граммофон — почему граммофон, почему именно в этот день?» — думает Кречмар. «На следующий день <... Магда отправилась накупить пластинок» (61). «Магду <... по вечерам <... влекли кинематографы, кабаки, негритянская музыка» (64). История отношений Кречмара с Магдой разворачивается на фоне танцевальной музыки (танцы на курорте в Сольфи, где звучит «музыка лунных ночей» (80), музыки джазовой и музыки кабаре, и даже «органной музыки зубной боли» (151). Музыкальный репертуар романа отсылает к мюзик-холлу, жанровые черты которого проступают в повествовании. Так, Горн, наблюдающий «как Кречмар <... страдает и как будто считает, что дошел до самых вершин человеческого страдания, — следя за этим, Горн с удовольствием думал, что еще не все, далеко не все, а только первый номер в программе превосходного мюзик-холла, в котором ему, Горну, предоставлено место в директорской ложе» (124). Замечу по ходу, что одним из текстов-адресатов романа, связь с которым особенно

отчетливо проявляется в процитированном отрывке, является триптих И. Босха «Сад земных наслаждений»[14], и в частности, его третье полотно, где изображен наблюдающий сценки чужого страдания сидящий в высоком кресле Монстр. Полотно это называется «Ад музыканта». Признаки пародируемого жанра сообщаются и образам героев. В Магде и Горне было, по наблюдению Зегелькранца, «что-то от мюзик-холла» (150). Эта стилистическая смесь высокого и низкого, жанровое балансирование романа между драмой и пародией на нее, но разыгрываемой по модели мюзик-холла на музыкальном фоне джазовых и танцевальных мелодий, является структурной аллюзией романа на музыку опер Хиндемита с ее новой гармонией, утверждающей смешение тем джазовых, музыки неоклассицизма и кабаре и обновляющей жанр оперы за счет скрещения его с формами мюзик-холла.

Особое место в музыкальном репертуаре набоковской прозы занимают оперы, созданные на сюжеты великих произведений мировой литературы, и особенно — произведений Пушкина. Открытый выпад против авторов этих опер Набоков сделал в эссе, написанном по-французски «Pouchkine ou Le vrai et le vraisemblable» и опубликованном в «Nouvelle Revue Franзaise» в 1937 году. Цитирую в переводе Т. Земцовой: «Бесполезно повторять, что создатели либретто, эти зловещие личности, доверившие “Евгения Онегина” и “Пиковую даму” посредственной музыке Чайковского, преступным образом уродуют пушкинский текст: я говорю преступным, потому что это как раз тот случай, когда закон должен вмешаться; раз он запрещает частному лицу клеветать на своего ближнего, то как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое — с такой щедростью, что становится трудно представить себе что-либо более глупое, чем постановку “Евгения Онегина” или “Пиковой дамы” на сцене»[15].

Вместе с тем, по мнению Набокова, Пушкин знаком большинству русских именно по операм — это разоблачительное наблюдение писатель кодирует в приеме пародии. В произведениях Набокова оперы на пушкинские сюжеты часто исполняют функцию референтных пародийных текстов для некоторых пер-

---

[14] Наблюдение сделано мной впервые в статье: *Букс Н.* Волшебный фонарь или камера обскура. Кинороман В. Набокова // Cahiers du Monde russe et soviйtique. 1992. XXXIII (2—3). Avril-septembre. P. 181—206.

[15] *Набоков В.* Романы. Рассказы. Эссе. С. 229—230.

сонажей, отсылки к ним обретают смысл опознавательных культурных характеристик. В качестве иллюстрации приведу пример из «Защиты Лужина» — описание завсегдаев гостиной родителей невесты: «...очень скоро появились опять все те люди, которые обыкновенно у них в доме бывали, — как например, очаровательный старенький генерал, всегда доказывавший, что не России нам жаль, а молодости, молодости; двое русских немцев, Олег Сергеевич Смирновский, теософ и хозяин ликерной фабрики; несколько бывших офицеров; несколько барышень; певица Воздвиженская; чета Алферовых <из романа «Машенька». — *Н. Б.* ; а также престарелая княгиня Уманова, которую называли пиковой дамой (по известной опере)»[16].

Оперы на сюжеты великих литературных произведений, и особенно на пушкинские, в художественном мире набоковской прозы осознаются как пародийные двойники литературных текстов, их существование обеспечивает реализацию эстетических подмен, провоцирующих статус оригинала. Набоков мастерски использует художественных двойников на уровне подтекстов. Он выстраивает отсылки не к самому пушкинскому произведению, а к опере по Пушкину под тем же названием, чем художественно разоблачает этическую и эстетическую порочность исходного образа. Пример использования подмененных подтекстов демонстрирует «Отчаяние», роман о мнимом двойничестве. Имя главного героя романа, Германа, критики традиционно интерпретируют как отсылку к герою пушкинской повести «Пиковая дама». Вместе с тем, не трудно заметить, что в романе имя появляется не в пушкинском, а в оперном написании: Герман с одним «н». Когда роман был переведен на английский, имя героя приобрело второе «н», по-английски это единственно возможный вариант написания имени, «German» с одним «n» значит — немец. Другие аллюзии романа на оперу тем не менее сохранены и в « espair».

Герман в набоковском романе «Отчаяние» претендует в паре с двойником на статус оригинала, а в создании жизненного текста — на авторское первенство. Оперная природа образа, узнаваемая благодаря выявлению истинного текста-адресата аллюзии, заключенной в имени героя, свидетельствует о вторичности и подражательности его носителя. Отсылка имени к опере подтверждается и при сравнении с именем двойника; в больном сознании героя двойник являет его зеркальное отражение. Имя двойника — Феликс — означает «счастливый», «удач-

[16] *Набоков В.* Защита Лужина. Анн Арбор, 1979. С. 139.

ливый», что предполагает семантическую оппозицию в имени первого члена пары, т. е. имя Герман должно пониматься как «неудачник». Этим смыслом имя героя наполняет оперный текст. В третьей сцене третьего акта оперы «Пиковая дама» Герман исполняет арию, в которой декларирует свое жизненное кредо, она начинается словами: «Что наша жизнь? Игра» и заканчивается рефреном: «Так бросьте же борьбу, / Ловите миг удачи, / Пусть неудачник плачет! / Пусть неудачник плачет, / Кляня свою судьбу». Герман ставит на третью карту и проигрывает. Неудачником оказывается он сам.

Указанием на то, что Герман в романе является оперным двойником, выдающим себя за оригинал, служит откровенно оперный пассаж текста, где монолог Германа превращается в оперную арию. С нее начинается третья, последняя, встреча двойников: «“Ах ты, негодяй, — сказал я <Герман. — *Н. Б.* сквозь зубы с необыкновенной, оперной силой. — Негодяй и мошенник, — повторил я уже полным голосом, все яростнее хлеща себя перчаткой (в оркестре все громыхало промеж взрывов моего голоса), — как ты смел, негодяй, разболтать? Как ты смел, как ты смел у других просить советов, хвастать, что добился своего, что в такой-то день, на таком-то месте… ведь тебя за это убить мало” — (грохот, бряцание и опять мой голос: “Многого ты этим достиг, идиот! Профершпилился, маху дал, не видать тебе ни гроша, болтун!” — (кимвальная пощечина в оркестре). Так я его ругал, с холодной жадностью следя за выражением его лица. Он был ошарашен, он был искренне обижен. Прижав руку к груди, он качал головой. Отрывок из оперы кончился, и громовещатель заговорил обыкновенным голосом»[17].

Аналогичную пародийно разоблачительную функцию исполняет оперный пассаж во второй главе романа «Приглашение на казнь»: тюремщик Родион «принял фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка <… Родион баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой. Эту же удалую песню певала прежде и Марфинька. Слезы брызнули из глаз Цинцинната. На какой-то предельной ноте Родион грохнул кружкой об пол и соскочил со стола. Дальше он пел хором, хотя был один»[18].

Текстом-адресатом этой аллюзии является знаменитая «Песня о крысе» («Chanson du rat»), исполняемая Брендером, второстепенным, как и Родион, персонажем в сцене погребка

---

[17] *Набоков В.* Отчаяние. Анн Арбор, 1978. С. 156.

[18] *Набоков В.* Приглашение на казнь. Анн Арбор, 1979. С. 42.

Ауэрбаха в драматической легенде Г. Берлиоза (1843). В основу ее лег измененный текст Гёте, что, согласно набоковской интерпретации, делает арию оперным двойником литературного оригинала.

В песне высмеивается обреченная на гибель крыса, которую повар отравил ядом и которая мечется в смертном ужасе по замкнутому пространству дома, словно охваченная любовью. (Замечу, что во французском оригинале оперного либретто крыса — мужского рода.) Содержание песни прочитывается как гротескное отражение романной ситуации, что может объяснить набоковскую отсылку.

Начиная с 1893 года произведение Берлиоза регулярно игралось в оперном исполнении. В 1910 году оно было поставлено в pera de Paris.

Родители Набокова, страстные меломаны, которые посетили той осенью Париж, видели, должно быть, эту постановку и, возможно, говорили о ней в семье. Традиционные декорации 1 акта представляли веранду, выходящую на цветущие поля, вдали видна была крепость на горе. Декорации оперы, кажется, нашли отражение в романном пейзаже: «...город, из каждой точки которого была видна <... высокая крепость...»[19].

Искусство музыки и, в частности, оперы в творчестве Набокова — большая и, практически, неразработанная тема. Между тем аллюзии на оперы присутствуют почти во всех романах европейского периода, их появление становится реже в период американский. На уровне мотивов они созвучны главным темам набоковского творчества, симптоматично маркируя их развитие от Орфея к Фаусту. Форсируя пародийную функцию, оперные отсылки усложняются структурно. Они усваивают приемы адресантной подмены, внутренней переклички с параллельными референтными текстами, разнообразят собственную вариативность и увеличивают ее непредсказуемость, что, собственно, и позволяет их называть набоковскими оперными призраками.

[19] *Набоков В.* Приглашение на казнь. 1979. С. 80.

Г. САВЕЛЬЕВА

Кукольные мотивы в творчестве Набокова

> И все мне кажется, что я перед ящиком с куклами, гляжу как движутся передо мною человечки и лошадки: часто спрашиваю себя: не обман ли это оптический, играю с ними, или, лучше сказать, мною играют как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом...
>
> *Гёте.* Страдания молодого Вертера

Кукла впервые становится героем произведения в творчестве немецких романтиков. Мотив оживающей куклы оказывается основным в «Песочном человеке» Гофмана и в «Щелкунчике», где появляется также тема кукольного царства[1]. Безусловно, сама возможность обращения к подобным темам связана с популярным у романтиков жанром фантастической повести. На исходе жанра кукольные мотивы из *предмета* искусства становятся его *приемом* и используются как метафора, как аллегория и даже как символ с очень широким набором значений. Кукла становится носителем идеи «механистичности» и самого героя, и его судьбы, что основано на представлении об управляемости куклы чужой волей. С образом и подобием

---

[1] На русской почве в начале XIX в. гофмановский сюжет автомата получил широкое распространение, от «Пагубных последствий необузданного воображения» Антония Погорельского до «Вальтера Эйзенберга» К. Аксакова, где реальную девушку принимают за куклу. Особое развитие он получил в творчества В. Ф. Одоевского. В его цикле «Пестрые сказки» мотив кукольного царства является сквозным, а героями двух последних сказок оказываются девушка, превращенная в куклу («Сказка о том, как опасно гулять девушкам по Невскому проспекту»), и деревянная кукла Кивакель («Та же сказка, только наизворот»). Генетически этот мотив восходит к мифологическому образу оживающей статуи.

куклы ее творцу связан мотив подмены, замены человека куклой, и идея игры. Тема же кукольного царства вводит представление о сказочности, необыкновенности или театральности и даже фальшивости описываемого мира, а также создает возможность взгляда на него в определенном масштабе — с некоей высшей точки, что организует дистанцию, которая позволяет по-новому изобразить окружающую действительность[2].

В двадцатом столетии ситуация повторяется. Кукла сначала является целью искусства[3], а затем уже в постсимволизме и его средством: художественным приемом, способом изображения действительности часто алогичного, абсурдного мира.

В творчестве Набокова кукольные мотивы появляются в различных произведениях (например, в «Картофельном эльфе», герой которого и родился карликом лишь потому, что его отец испугал мать восковой куклой). Но есть произведения, где они играют очень важную, если не центральную роль.

Обзор кукольных мотивов у Набокова, нарушая хронологию, хотелось бы начать с «Приглашения на казнь», поскольку именно в этом произведении писатель рисует картину ненастоящего, пародируемого, театрально-фальшивого кукольного мира, в котором существует обреченный на казнь главный герой — Цинциннат.

В первую очередь, это решается на уровне метафор, т. к. герой окружен «живыми» предметами и явлениями природы: «в три ручья плачущие ивы», дорога, вползающая в расселину змеей, брыкающийся «громкоголосый стул, никогда не ночевавший на одном и том же месте, «шепелявые туфли», танцующие чашки, поднос, укоризненно произносящий звонкое имя героя, «толстенький, на таксичьих лапках саквояж», многорукая люстра, которая, плачась и лучась, путешествует в туманах плафонной живописи, не находя себе пристанища, а очиненный карандаш является «просвещенным потомком указательного перста»[4].

Помимо характерного для темы мотива *оживления мертвого* есть и обратный мотив *омертвления живого*. Герой живет

---

[2] В первую очередь, тут можно вспомнить Гоголя и Салтыкова-Щедрина, творчеству которого посвящена работа Василия Гиппиуса «Люди и куклы в сатире Салтыкова-Щедрина» (Пермь, 1927), где Гиппиус связывает использование кукольных сюжетов с типично романтическими мотивами «омертвления живого» и «оживления мертвого». Набоков мог быть знаком с работой В. Гиппиуса.

[3] Например, в достаточно эпигонском произведении П. Чаянова «История парикмахерской куклы».

[4] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 6. Далее ссылки на это издание — в тексте.

в «сегодняшнем», наскоро сколоченном и покрашенном мире», где луна — то абрикосовая, то светит «серым сальным отблеском», а на дворе разыгрывается «просто, но со вкусом поставленная летняя гроза» (IV, 73). Эти образы вводят тему декоративности окружающего мира, театральность которого замечает и сам герой. Этот мир в финале разваливается, как декорация: падают плоские деревья («с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты» — IV, 129), рассыпаются картонные кирпичи, а единственным (и неожиданно выросшим) человеком оказывается Цинциннат, который разгадал «главную пружину» этого устройства мира, основанного на чувстве страха.

Все остальные герои оказываются куклами, причем их «кукольность» постепенно усиливается. В начале это лишь намеки: восковой пробор или тряпица на парике, стражник «в песьей маске с марлевой пастью», *кукольный* румянец на *медальонном* лице Марфиньки, жены героя, которой он говорит: «Пойми <... , что мы окружены куклами и что ты кукла сама» (IV, 6, 81) и особенно — блестящий, бодренький, кругленький, в желтеньком паричке, сахарный толстячок-палач Пьер с фарфоровым взглядом и наливным, как восковое яблочко, личиком. Именно в его руках неожиданно появляется ящичек... Полишинеля (т. е. комической балаганной куклы). Интересно само имя героя, восходящее к итальянской комедии масок, подарившей балагану такой жанр, как арлекинада. Однако в треугольнике Цинциннат—Марфинька—Пьер он играет роль, противоположную Пьеро, что, впрочем, не противоречит характеру (и имени) русского аналога Полишинеля — Петрушке[5].

История жизни самого Цинцинната тоже связана с куклами. Еще в детстве в канареечно-желтом доме его, как и других детей, готовили к «благополучному бытию взрослых истуканов» (IV, 54). Затем он сам начинает работать в мастерской игрушек: «Он долго бился над затейливыми пустяками, занимался изготовлением мягких кукол для школьниц, — тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне и множество других, например: застегнутый на все пуговки Добролюбов в очках без стекол» — все то, что герой называет «мифическим девятнадцатым веком» (IV, 14).

«Вышколят, буду совсем деревянный», — сетует Цинциннат и, наклоняя свою полую, отверстую голову, думает: «Ошибкой

---

[5] См. об арлекинаде: *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. С. 162, 88.

попал я сюда <... в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, <... и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь» (IV, 51). Вот этот исполинский резной медведь (который, вероятно, является детской игрушкой[6]) и определяет масштаб мира, окружающего героя. Однако он сам в начале еще меньше остальных персонажей, которых он хоть и называет куклами, но боится.

Пытаясь разгадать секрет этого мира, найти пуповину, которой он когда-то соединялся с живым настоящим миром, Цинциннат находит лишь «дырочку в жизни», которая осталась от этого соединения, и, преодолевая ужас смерти, он сравнивает его с неистовым отказом ребенка выпустить игрушку, вспоминая при этом смерторадостных мудрецов, что живали некогда в *вертепах* и тоже преодолевали страх смерти. Он понимает, что вокруг него кукольный мир, который потерял связь с кукольником, с живым миром и получил самоуправление. Здесь слово человек — страшное, забытое слово, здесь шоколадные бури в чашке с какао. Это гротескный мир, в котором разыгрывается в стиле фарса подготовка к смертной казни.

Мистификация побегов и появлений палача в виде друга-арестанта; обморок-вальс Цинциннata; палач в роли суженого и крики «горько» и «на брудершафт» во время визитов к «отцам города»; иллюминация по случаю казни, названной представлением, вход на которое будет производиться по талонам циркового абонемента; картавящие голоса героев, сентенции типа: «Смерьте до смерти» и программка казни, сопровождаемой премьерой оперы-фарса «Сократись, Сократик» и распродажей дамских кушаков... Все эти фарсовые элементы вполне соотносятся с традицией кукольного театра, особенно с петрушечной комедией, одной из обязательных сцен которой была женитьба[7].

Есть здесь и так называемые балаганные пары[8] — братья жены (один с золотыми волосами, второй — брюнет), каламбурящие по поводу казни; еще одна пара: «некто в *красных шароварах*» (IV, 126), осыпавший ведром конфетти молодца

---

[6] Медвежья комедия (популярное в народе ярмарочное увеселение) породила также огромное количество деревянных фигурок медведей (с молотом и без, настоящих «образцов кустарного искусства». См. об этом: *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища». С. 39—59.

[7] *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. С. 78.

[8] Балаганная пара представляла собой кукол, которые были закреплены на одной опоре и всегда появлялись вместе.

с хлебом-солью в руках; и, наконец, главная пара: адвокат—прокурор, которые появляются сначала в гриме и париках (не просто куклы, а ряженые куклы), т. к. по закону должны быть единоутробными братьями, а в конце — из Родрига Ивановича и Романа Виссарионовича превращаются в помощников палача Родьку и Ромку[9]: «Прошу любить и жаловать», — представляет их руководитель казни: «Молодцы с виду плюгавые, но зато усердные». — «Рады стараться», — отвечают они и одинаково поворачиваются их одинаковые головки на тощих шеях (IV, 120). Это типичный образец диалога, которым в кукольном театре представляли героев.

Действие в конце переходит в откровенно театральный план, и палач вежливо просит: «Свет немножко яркий... Если бы можно... Вот так, спасибо. Еще, может быть, капельку...» (IV, 129). А когда рушатся стены и картонной тюрьмы, и картонного эшафота, и все разбегаются, последней бежит женщина в черной шали, которая несет на руках маленького, как личинку, палача. Набоков рисует в «Приглашении на казнь» абсурдный мир абсурдных вещей. Само время в этом мире «крашеное», как говорит Цинциннат: каждые полчаса часовой смывает на циферблате стрелку и сам вызванивает время, поэтому он и называется часовым.

Мать Цинцинната — Цецилия — рассказывает об уродливых, бессмысленных «нетках», бесформенных предметах, которые приобретают образ и гармонию лишь в специально искривленном «диком» зеркале, но этот мир не только искривленных зеркал, но и искривленных понятий. Причем в создании гротескных образов Набоков использует и мотив куклы, и мотив кукольного царства, и даже образы театра теней, тема которого вводится эпиграфом из «Рассуждения о тенях» вымышленного автора: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» (IV, 5). Герои романа прозрачны, как призраки (за исключением Цинцинната), и тема страха смерти является сквозной. Заданный же эпиграфом мотив сумасшествия возомнившего себя настоящим кукольного мира позволяет по-новому взглянуть на жанр произведения как на антиутопию. И таким образом можно сделать вывод о том, что кукольные мотивы в этом романе не только вносят особый колорит в образную систему, но и вводят определенный философский и социально-исторический план, характерный для жанра антиутопии.

---

[9] Характерна полемическая заостренность имен по отношению к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Есть еще один маленький эпизод, также разыгранный гротескно: игра жертвы и палача в шахматы, сделанные по старинному арестантскому рецепту из хлебного мякиша, что позволяет перейти к рассмотрению «Защиты Лужина». В этом романе есть целый пласт очень сложно переплетенных сквозных мотивов и куклы как таковой, и марионетки, и кукольно-шахматного (в данном случае) мира, и просто — игры. В сущности, на протяжении всего романа героя окружают различные фигуры: и сами шахматы, и статуи[10], и манекены, и автоматы, не говоря уже о муляжах, чучелах и просто игрушках.

Набоков начинает роман в переломный для героя момент, когда он теряет не только детство, связанное у Набокова с темой утраченного рая, дома, России, но теряет фактически и себя, свою личность, теряя имя. Он узнает, что с завтрашнего дня его будут звать просто Лужин, причем героя будут так называть на протяжении всего романа. Первый, страшный для него, «безымянный» день начинается встречей на вокзале с марионетками в стеклянном ящике, которые являются образом-символом, соединяющим несколько тем: и мотив судьбы[11], и мотив стеклянной преграды, отделяющей от мира жизнь героя, и мотив автомата, который будет развиваться в плане механистичности, машинальности лужинского бытия. Этот мотив развивается в разных вариантах. Он задан и в описании рычага испортившейся машины (метафора шахматной ничьей, которая после детских блистательных побед начинает преследовать героя), и в идее подчиненности Лужина чьей-то неведомой воле, когда «некто, — таинственный, невидимый антрепренер, — продолжает его возить с турнира на турнир, после того как шахматный «опекун» (II, 54) Валентинов, обладающий чертами злого гения, на время оставляет Лужина. Кроме того, сам описываемый Набоковым мир обладает некоей автономией действия по отношению к герою: папироса как будто сама всасывается в рот, угодливое воспоминание не только подсказывает название курорта, но и помещает Лужина в уже созданную, готовую гостиницу, некий заботливый гений разбрасывает скамейки в саду, а во время игры с Турати шахматный столик с расставленными фигурами сам оказывается между партнерами.

---

[10] Различных статуй, кстати, много и в «Приглашении на казнь», причем в очень уродливом и гротескном варианте.

[11] Автомат оказывается испорченным, и навеки испорченной теперь окажется жизнь героя, а голые, висячие ножки марионеток в финале превратятся в ноги самого Лужина, которые так же беспомощно будут висеть в окне.

Сам герой также похож на некий сложный механизм и не случайно оказывается в магазине играющих и говорящих аппаратов. Он любит всяческие умные и совершенно ручные счетные и пишущие машинки, любит граммофон, бархатно поющий шоколадного цвета шкафчик. А когда Лужин мечется в финале по квартире и наконец замирает, приняв последнее решение выпасть из игры, то жена говорит ему: «Стоп — машина» (II, 149).

Возвращаясь к марионеткам, нужно сказать, что кроме всего прочего, они находятся в стеклянном ящике, а ящиков, различных футляров в романе также много: и ящик с шахматами, и ящик фокусника, и лакированная шкатулка, и ящик с сигарами в доме родителей жены, и ящик во сне (синоним подсознания героя), в который нужно запрятать сопротивляющийся образ противника — Турати и положить обратно... зашевелившиеся было шахматные фигуры во время мнимого выздоровления Лужина. Стеклянный футляр — символ жизни героя, отгороженной от всего мира «призрачной» преградой. Дважды он пытается преодолеть ее, когда из шахмат возвращается в жизнь, и именно тогда возникает у Набокова образ балагана, в котором «расписная бумажная завеса прорывается звездообразно, пропуская живое, улыбающееся лицо, появившееся неведомо откуда, и звучит голос, как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть» (II, 55—56)[12]. И во второй раз так же звездообразно разбивается окно в финале романа, когда герой разбивает стекло, но на этот раз он видит не лицо, а черную дыру, но голос слышит. Это голос жены, которая из соседнего окна[13] кричит: «Лужин, Лужин».

Появляются несколько раз в романе манекены[14] в виде восковых фигур. Еще в Петербурге из витрины парикмахерской смотрят на Лужина три восковые дамы с розовыми ноздрями. И поскольку сюжет романа построен на повторе, то и в конце герой видит в окне писчебумажного магазина бюст воскового мужчины с двумя лицами (печальным и радостным), поочередно распахивающего то слева, то справа пиджак: в левом

---

[12] Характерно, что сурдинка также является механическим устройством, изменяющим силу звука голоса и, возможно, его тембр.

[13] Окон, а также других стеклянных преград (как и стихии стекла) в романе много. Например, светящиеся стеклянные двери в шахматном кафе, где возникает почти балаганный вертлявый голос, объявляющий перерыв.

[14] Так манекеном в цилиндре назван один из любимейших книжных героев лужинского детства Филеас Фогг.

кармане его жилета воткнуто самопишущее перо, окропившее белизну чернилами, справа же — перо, которое не течет никогда. Этот двуликий мужчина, двойник самого Лужина, вполне может символизировать собой черно-белого шахматного бога. Он очень нравится Лужину, который даже хочет его купить. Затем снова герой видит восковую женскую голову, попадая уже в берлинскую парикмахерскую и пытаясь этим спутать ходы предполагаемого противника.

Нет необходимости перечислять все статуи и статуэтки в виде бронзовых мальчиков, оживших амуров с камушками вместо стрел и бородатых бронзовых карл, поскольку главным образом идея куклы реализуется через шахматы. Во-первых, сам Лужин становится своеобразной шахматной марионеткой, которая хоть и считает, что все в ее воле и власти, но все же управляема шахматными силами, воплощением которых являются шахматные фигуры. Они даже названы куклами несколько раз: и когда воображение отца-Лужина рисует белокурого вундеркинда, вокруг которого множество стариков сидят за досками, «густо уставленными вычурными куклами» (II, 42), и во время партии с Турати, где описано преображение двух шахматных сил в резные, блестящие лаком куклы, которые оказываются одеревеневшими шахматными величинами, когда их снимают с доски, а потом складывают в маленький гробик.

Идея же подобия кукле самого Лужина реализуется по-разному: и в его детской игре, когда, завернувшись в тигровый плед, он изображает одинокого короля, и в его шахматном сне, где простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой дрожащий и совершенно голый стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных[15]. Вся трагедия героя состоит в том, что он оказывается не королем, а пешкой в этой игре, а весь мир начинает воспринимать как шахматную партию: вот этой липой ходом коня можно взять телеграфный столб, шахматный конь стоит посреди площади и т. д. Люди также часто описываются как куклы. Так Турати с его каламбурно-шахматным именем (от слова *тура*) тараторит, качая головой: «Тар-тар-третар», а фотографы, как китайские болванчики, кивают головами. Есть даже в своем роде балаганная пара. Это Курт и Гюнтер, которых одновременно можно видеть сразу во всех местах.

---

[15] Кроме того, во время блужданий Лужина после партии его ноги начинают превращаться в основание шахматной фигуры.

Использует Набоков и характерный для представления прием путаницы и неразберихи. Неоднократно играет писатель и масштабом описываемого мира: крошечные шахматы с цепкими коготками, умещающиеся на ладони, и шахматы исполинские... Или игра в веселую географию, когда Лужин с женою путешествуют по географической карте. Вообще, игра — один из основных приемов Набокова в этом романе. Помимо игры в шахматы, герои играют в разных литературных персонажей, в мнения (героиня и ее маменька), сам Лужин в детстве любил играть в картины (пузеля), когда в единое целое собирался калейдоскопически расколотый мир, в котором также оказывается герой, когда его отражения в двух зеркалах разбиваются на бесконечное множество все уменьшающихся за шахматной доской Лужиных. Играет в романе и сам Набоков: во-первых, двумя шахматными цветами, разделение на которые достаточно условно. Это мир, лишенный цвета, а два начала, обычно символизирующие добро и зло, могут (как и противники в шахматной партии) меняться местами. Играет писатель и светотенью. Поэтому очень много в романе и теневых фигур, и различных призраков. Призрачным оказывается само искусство Лужина, а шахматные призраки и тени прорываются в жизнь героя, пытающегося жить без шахмат. Призраки уносят шахматы и с неоконченной партии. Все это создает своеобразный театр теней, в который, как цветовая мелодия, лейтмотивом врывается красный цвет.

Идея игры-перевертыша реализуется в контексте романа поразному. Так шахматная жизнь героя приносит одновременно и жгучую радость, и гибель, а псевдореальная жизнь эмигрантского мирка только кажется герою подлинной и настоящей. На самом деле она оказывается лубочной имитацией русской жизни, с ненастоящими бабами в цветистых платках на картинах, с куклами в сарафанах и с сарафанным воздухом в доме тещи героя, где гости составляют на «шахматном» паркете некие замысловатые комбинации.

Перечислить все многообразие используемых в романе кукольных мотивов в пределах одной работы не представляется возможным. Невозможно и однозначно трактовать финал, ведь фактически Лужин совершает своеобразный подвиг, прерывая бесконечную партию и таким образом восстанавливая свою личность, возвратив имя. Но с другой стороны, перед ним, под ним угодливо расстилается шахматная вечность с темными и светлыми квадратами окон, и этот ход оказывается также просчитанным его шахматной судьбой.

Можно сказать лишь, что в отличие от «Приглашения на казнь», где кукольные мотивы несут определенную идейную нагрузку, соединяя сатирический и нравственный элемент, в «Защите Лужина» они используются более универсально. Образы различных кукол, обобщение которых поднимается до уровня символа, создают своеобразный фантастический колорит романа.

А. ВОЛОХОНСКИЙ

Набоков и миф личности*

Того не принято в нашем братстве, чтобы прикасаться к инструментам в пустой мастерской, когда хозяин отсутствует. Поэтому я не намерен описывать его мастерские приемы и вообще разбираться в его блистательном мастерстве. Я не буду выставлять из рам зеркала в опустелом доме отца «Лолиты», не стану выметать из углов мелкий маргарит марфинькиных садов, звенеть инкрустированными ножнами от фамилии Тальбот в знаменитой поэме:

«Список учеников ее класса»[1].

Как можно чужими словами говорить, например, об отдувающемся откровении «уотерпруф» на берегу дна ланселотова озера — могилы и колыбели, где лежит, покачиваясь, та — бронзовая седая красотуля, которую задавил почтовый вертолет. И осталось от ее любовного отчаянного движенья одно лишь средство или механизм для полета любви на крылатых колесах по глянцевой карте преисподних штатов и по их примечательным местам.

Разве намекнуть, что бесформенный Лужин ушел в квадрат? — И не много и предерзко. Ведь квадратные окна — это всего лишь избитые клавиши клавесина нынешней нашей серочувствительной лирики с ее обидой на жизнь и безвкусными опасениями. И я боюсь обмануть зрителя аналогиями слишком очевидными, чтобы быть подлинными, — как иные говорят о сходстве стиля с Буниным или с Белым.

В самом деле — кто из них позволил бы веселенькой старой Гейз так прозрачно сыграть в ящик для писем?

Проще называть вещи, чем пытаться объяснить необъяснимое.

---

* Впервые: Эхо. Париж, 1978. № 1. С. 112—115.

[1] *Набоков В.* Лолита // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 67—68.

Вот — нагоняющий сон, самоё сонную болезнь, убийственную нагану, брат прославленной мухи це-це, ползущий по цветным стеклам на тонких ножках летучий живой изумруд Цинциннат Ц. Смертный сон под красным цилиндром. В нашей коллекции оружия все равно нет барабана, который мог бы его разбудить. Так не лучше ли и нам с тобою, читатель, тоже уснуть и общим храпом изобличить гносеологическую гнусность критической дозы право-левого литературного снотворного? Вряд ли ты серьезно надеешься найти здесь малый трактат «Химия яхонтов». Есть какая-то злорадная низость в подобных объяснительных записках.

Набоков потому так весело смеется над Фрейдом, что ему знакома истинная высокая тайна человеческого лица. Раз так — что ему ползучие грезы души или плоского извилистого тела.

...Пусть осторожный задумчивый мальчик, недовоплощенный Зигфрид, победитель чудовищ и друг королей, валетов и дам, Сигизмунд девяток и пешек, в лучшем тесноватом квартале самой блестящей из всех балканских столиц действительно подвергал себя сонной мечте, наблюдая папашино самолюбование толстым Сфинксом на окраине стриженого Бельведера. Это — его собственность, это его частное дело. Набоков справедлив, когда говорит, что мы не обязаны грезить так уж совсем по-фивански. Беотия всегда была славна грубыми нравами, прочными стенами и простоватым бытом мысли. Мальчугану, ставшему профессионалом, нетрудно было заставить тамошнее развесившее уши население легко забыть конец эдиповой драмы — самоослепление отгадчика.

— Вон идет сновидец...

Что же нам шевелить пальцами в золоченом мозгу свободного человека? Зачем искать в сундуке с драгоценностями ответа на Панургово вопрошание? Ныне в мире стеклянных стен — кто способен еще принять полноватую мамочку за худенькую новобрачную?

— Тринк! — Это сказала Бутылка, а не холодный белый дядя.

Пусть, однако, привередливость не отвлекает нас от сновидений значительно более пышного невольничьего рынка. Если мы захотим найти тайное прибежище в нашем тонкостенном мире, построенном или сотворенном по образу раннегуманистической пифии Бакбук, нас могут позвать нырнуть туда, где — все помнят — гнуснейший Гумберт Гумберт вожделел осязать виноград ее легких. Расположиться за решеткой собственных ребер. Пусть это легкое заключение неловко называется предварительным — предваряющим казнь. Здесь мы сразу же встретим все того же тонконогого Ц. Ц., к которому

входящая навестить родня приносит заодно с собою и мебель. Попробуем поразвлечься — сплясать венский вальс с надзирающим рассудком, станем лобызаться с ведущим подкоп палачом — совестью. — Но мне сразу же становится неловко. Набоков угадал: мы пришли к нему с собственной мебелью.

Стало быть, наше мнимое, как философ на троне, уединение с самим собою может натурализоваться лишь, если водрузить на верх тела упомянутый головной убор — красный цилиндр. Только оттуда — с этой кафедры — мы будем способны издавать голоса «похожих на нас людей» или хотя бы их различать. Так мы оказались в обществе частичного самоубийцы — анаграмматического Клэра Квинсли, долго неумирающего от пуль борца Г. Г. за свободу личной жизни стихии Ку-Ку. Здесь стоит, право, предупредить созерцателя, что грязномыслие о Скорбящей Лолите помещает себя в раствор черной лжи. А кроме того — оно ничего не поймет в лучшем романе Набокова.

Сам Набоков упоминает в своей книге Лилит — первую любовь человека. Я отважусь напомнить древнюю легенду чуть подробнее.

Первой любовью Адама была будто бы не Ева, а сотканная из света Лилит. Ее золотые волосы обладали волшебной силой, кто касался их — не мог потом забыть. Собственно, это были лучи, облекавшие тело стихийного духа — олицетворения первой из стихий. Любовь к свету в человеческом детстве была древнее любви к человеку. После изгнания из Рая Адам еще помнил Лилит, но она стала демоном бесплотной страсти, злым духом, искушавшим любить не «ребро», не «жену», не «мать всех живущих», но — самоё стихию любви. Это ночной демон, покушающийся на души детей. В Вавилоне ее называли соперницей Иштар — Астарты, богини плодородия и планеты Венеры.

Этот миф о происхождении любви и страстей лежит в основании удивительного романа о Скорбной Гейз, о Радостной Долорес, о Лолите-Лилит — о превращении испорченной девочки в беременное человеческое существо, просящее денег на переезд, о преображении осуществимых чувствований в невозможную любовь у последних границ, где еще можно различить собственное лицо и где самосжигается феникс-похоть. Подивимся же дикой теодицее, которая явилась нам в жанровом наряде многократно краденой виновницы испепеления загородных вилл с их населением и замысловатыми нравами.

Вспомни, о зритель, еще раз-другой все три короба замечательных подарков, что сулил зеркальный К. К. своему двойнику Г. Г. в обмен на отмену застрявшей в ковре его памяти очереди из пистолета с надеждами, что пуля еще вылетит из

него назад — тебе прямо в руки. Есть прямой риск, что мы получим всю эту пузырящуюся череду, когда не станем сами себе честным свинцовым зеркалом.

* * *

Взор Набокова прям, и мир с ним прекрасен. Его книги возвращают достоинство слову. Они свидетельствуют о нашей внутренней свободе, о том, что личность — это ее слово.

Его люди не стремятся взлететь на мыльных шарах чеготобольшегочемонисами.

Не являются как прообразы автора на пробковых ходулях.

Не выпячивают вверх узкую грудь на фотографических автопортретах в профиль.

Не подносят нам слизней в героическом салате.

Не работают рупорами липких слоев и жидких сословий.

Не выражают идей, пресмыкаясь под разноцветными флагами.

Не изображают прописанных противными буквами лозунгов.

Не произносят ни квадратных слов, ни треугольных трюизмов.

В его книгах нет ничего, что превращает человеческую речь в трухлявое душевное месиво. Ибо Набоков один из немногих понимал, что пошлость укореняется прежде всего в испорченном слове. Цитирую из его книги «Дар» некоторые «перлы дельной мысли»:

Белинский: «В природе все прекрасно, исключая только те уродливые явления, которые сама природа оставила незаконченными и спрятала во мраке земли и воды»[2].

Михайловский о Достоевском: «...бился как рыба об лед, попадая временами в унизительнейшие положения»[3].

Стеклов: «...разночинец, ютившийся в порах русской жизни, тараном своей мысли клеймил рутинные взгляды»[4].

Ленин: «...здесь нет фигового листочка... и идеалист прямо протягивает руку агностику»[5].

Эта протянутая рука — не менее выдающийся автограф эпохи, чем правдивейший отчет о любой баталии. Если взять в соображение теоретические взгляды сторон на природу ощу-

---

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 181.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

щений и восприятий, эффект получается гомерический — как на олимпийском философском пиру, когда пара подсушенных ганимедов заиграется в жмурки.

Так чувствует историю Владимир Набоков. Он не пойдет заседать с Клио в Генштаб, но постарается услышать ее приватное перешептывание. Мне кажется, что это довольно надежно, ибо прошлое не замирает в переплете, как в жестком мундире, но вечно пляшет в живых словах, в звуках памяти.

Г. РЫЛЬКОВА

«О читателе, теле и славе» Владимира Набокова*

Даже тот, кто никогда не читал Набокова, наслышан о его «эксклюзивности» и о какой-то запланированной и изощренной жестокости по отношению к простому читателю. Набоков творил не для читателей. Или, точнее, не для всякого читателя. Читатели Набокова должны сначала пройти «набоковские университеты, так как чтение его книг предполагает наличие громадных знаний», — объяснил недавно один из почитателей Набокова, американский литературовед Гавриил Шапиро[1]. Так и видится за всем этим какое-то диковинное декадентствующее существо (сродни гюисмансову дез Эссенту из романа «Наоборот», 1884), в одиночестве вкушающее плоды своего не вполне здорового воображения. Как известно, молодого еще дез Эссента в конце романа потчуют питательными клизмами, вынуждают покинуть место своего добровольного заточения и отправляют лечиться от полного психического и физического истощения в Париж и на воды. Набокова же в 67 лет провозгласили

* Работа над этой статьей оказалась возможной благодаря постдокторской стипендии от Федерального правительства Канады (SSHRC). Хочу поблагодарить Айрин Мэйсинг-Делич и Ольгу Глаголеву за обсуждение идей, представленных в этой статье. В заглавии — цитата из стихотворения «Слава» («Оттого так смешна мне пустая мечта о читателе, теле и славе»), написанного в Америке в 1942 году, в котором Набоков подводит итоги своих несложившихся отношений с русскоязычными читателями.

[1] «Корнельская хроника» в Интернете (http://www.news.cornell.edu/Chronicles/8.6.98). Другой поклонник писателя заботливо поместил статью с советами для начинающих о том, как нужно приступать к чтению Набокова и при этом не сойти с ума от напряжения»: *Martinez J.* How to read Nabokov and not to go nuts (http://pegasus.cc.ucf.edu/~jmm80625/nuts.html.

«наиболее выдающимся из живущих американских писателей», хотя опять при этом много говорили о том, что его произведения не рассчитаны на «массового» американского читателя[2]. В России в этом году в связи со столетним юбилеем тоже многократно поднимался вопрос о том, считать ли уже Набокова великим русским писателем или еще подождать.

Очевидно, что, при всей своей исключительности, звание «великий» и «выдающийся» писатель сам себе присвоить не может. Это делают другие, по большей части, люди, знакомые с произведениями этого писателя, то есть читатели. И, как убедительно показали недавние пушкинские торжества, это должны быть не только искушенные филологи, но и дети, домашние хозяйки, бизнесмены, зубные техники, бюрократы и даже заключенные.

Но у Набокова, как нам не перестают напоминать, отношения с читателями складывались очень странно. Точнее, никак не складывались: он их декларативно игнорировал. «Настоящему писателю должно быть наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени», — безапелляционно заявляет поэт и критик Кончеев в полуавтобиографическом романе «Дар» (1937)[3]. Почему-то именно такого рода высказывания Набокова и легли в основу мифа о его отношениях с читателями. Наверное, есть что-то привлекательное в образе писателя, одиноко парящего над безответной толпой. Да и сам Набоков не стремился этот миф разрушать.

Но мы помним, что разговор с Кончеевым происходит не на самом деле, а является лишь плодом воображения начинающего писателя Федора Константиновича Годунова-Чердынцева. На всем протяжении романа Кончеев выступает в роли идеального читателя и собеседника, чем-то вроде чеховского «черного монаха», влекущего Федора к высотам писательского искусства. Несмотря на всю соблазнительность призыва «плюнуть» разом на всех читателей, трудно не заметить, насколько Федор зависит от читательского мнения, как жаждет он популярности и положительной оценки своим творениям. Зависимое положение Федора и его, в буквальном смысле, обнаженность и незащищенность перед критическим взором Кончеева подчеркивается тем, что во время разговора Федор совершенно

---

[2] *Appel A.* Nabokov's Puppet Show // The New Republic. 1967. Vol. 156. № 2—3 (January).

[3] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 305. Далее все ссылки на это издание даются в скобках с указанием тома и страницы.

раздет, в то время как Кончеев застегнут на все пуговицы и не только не разделяет увлечения Федора загаром, но и предрекает ему кражу его одежды (III, 303).

В этой статье мне бы хотелось подвергнуть некоторому сомнению миф о набоковской неприступности и недоступности и затронуть более общий вопрос о том, «из чего сделаны» популярные писатели. Прижизненная слава Набокова в Америке и его растущая посмертная популярность в России дают богатый материал для такого исследования.

В Америке

Весной 1969 года внушительная делегация журналистов и вспомогательного персонала журнала «Тайм» выехала из Нью-Йорка на встречу с Набоковым в Монтрё. Результатом этой поездки явилась огромная статья под названием «Прогресс Просперо» («Prospero's Progress»), опубликованная в майском номере журнала и приуроченная к набоковскому семидесятилетию и ожидаемому триумфу «Ады». Как особо отметил в своем вступительном пояснении издатель журнала Джеймс Шепли, все члены делегации были не просто превосходными работниками прессы, но еще и читателями набоковских произведений со стажем. Все как один «пылкие» поклонники набоковского таланта[4]. А Элвин Ли даже написал в 1958 году «необыкновенно хвалебную» рецензию на «Лолиту». Многие члены делегации знали Набокова лично. Загодя был заготовлен список из 21 вопроса, который предусмотрительно был телеграфирован писателю и на который он заранее приготовил письменные ответы.

Не требуется особой наблюдательности, чтобы заметить за всеми этими приготовлениями слаженность действий обеих сторон и наличие хорошо выверенного сценария. Сначала читателей знакомят с тем, как правильно произносить загадочную русскую фамилию «Набоков», но тут же и успокаивают: Набоков уже не совсем русский писатель. «Русский по происхождению, американский гражданин, который сейчас проживает в Швейцарии, в свои 70 лет Набоков — самый великий из живущих американских новеллистов и самый оригинальный писатель и стилист со времен Джойса», — говорится в четвертом параграфе[5]. Далее следует относительно детальный анализ

---

[4] *Shepley J. R.* A Letter from the Publisher// Time. 1969. May 23. P. 9.

[5] Prospero's Progress // Time. 1969. May 23. P. 81.

«Ады» и многократные предостережения читателей, от которых чтение нового романа потребует небывалых усилий, так что многим придется «расстаться с привычкой читать только ради удовольствия и комфорта»[6].

Вообще в Швейцарию журналистам можно было бы и не ездить, так как готовая статья состоит на одну треть из анализа нового романа, на одну треть — из пересказа набоковских мемуаров «Другие берега», на одну шестую — из описания жизни Набокова в Америке и только одну шестую статьи составляют живые впечатления от встречи с писателем. Поскольку как таковых вопросов и ответов в статье нет, то не совсем ясно, что же здесь подсказано или даже написано самим Набоковым, а что журналистами. В последние годы Набоков, как известно, не только заранее писал ответы на вопросы, но и придирчиво следил за тем, чтобы в печатный текст не вкрались какие-нибудь неточности и ошибки[7].

Такая запрограммированность отнюдь не исключала «потока нескончаемых острот»: Набоков, по словам Шепли, любил подчас «забыться в разговоре» с посетителями[8]. Американские гости «были ко всему готовы»[9]. И им не приходится разочаровываться в своих ожиданиях: без долгих упрашиваний Набоков демонстрирует заветную коробку индексных карточек, на которых карандашом пишется очередной шедевр, и скромно поясняет, «что говоря совершенно объективно», он «еще ни у кого не встречал такой ясной, такой одинокой и такой сбалансированно безумной головы», как у себя самого[10]. Во время обеда Набоков неожиданно демонстрирует приверженность к местным продуктам и заказывает бутылку швейцарского вина. «Все эти девять лет я и не знал, что ты не любишь швейцарские вина», — примирительно говорит он слегка раздосадованной жене[11].

Гости даже получают доступ в творческую лабораторию писателя. На вопрос о том, что он думает по поводу иллюстраций к «Аде» в «Плейбое», Набоков разражается потоком негодования: «Ужасно! Комично! Безобразно! Художнику нужно заняться анатомией!» И тут же на глазах у журналистов принимается

---

[6] Ibid.

[7] См., напр.: *Robinson R.* The Last Interview Vladimir Nabokov. A Tribute / Ed. by Peter Quennell. London, 1979. P. 119.

[8] *Shepley J. R.* A Letter from the Publisher. P. 9.

[9] Ibid.

[10] Prospero's Progress. P. 82.

[11] Ibid. P. 83.

писать телеграммы в редакцию, но почему-то все их сразу уничтожает. Уцелел текст одной: «Либо ваше отношение к Адиной груди оптимистическое, либо пессимистическое»[12].

Что бы ни писали о набоковской «эксклюзивности», нельзя забывать тот факт, что он почти никогда не переставал писать для популярных изданий, а значит, на потребу самого среднего и в то же время самого требовательного читателя. В данном случае имеется в виду составление «крестословиц» и шахматных задач[13], а также многочисленные публикации в таких журналах, как «Нью-Йоркер» и «Плейбой», участие в пресс-конференциях и телевизионных передачах. Не случайно апрельский номер «Плейбоя» за 1969 год называет Набокова в ряду своих постоянных авторов. Помимо интервью 1964 года, выдержанного в на редкость непринужденном для Набокова тоне, в «Плейбое» у него вышли английские переводы «Соглядатая» (1965) и «Отчаяния» (1966). В 1969 году Набоков дает «Плейбою» уникальное право напечатать большой кусок из только что законченного им романа «Ада», об иллюстрациях к которому и шла речь выше. Премьера «Ады» в «Плейбое» состоялась за месяц до того, как полный текст романа был напечатан издательством «МкГро Хил». Какие бы уникальные формы ни принимал набоковский гений в «Аде», писателю этого явно было недостаточно, раз он прибегнул к рекламе «развлекательного журнала для мужчин», в котором «Аду» представили как «самый сексуальный и абсолютно новый набоковский роман со времен “Лолиты”»[14]. В Америке Набоков постепенно приходит к пушкинскому благосклонному приятию и всеядности («Кто б ни был ты, о мой читатель...»). Да и само слово «Повеса», каким Набоков любовно окрестил «Плейбой», своим появлением явно обязано Пушкину («так думал молодой повеса...»).

Такому «опрощению» Набокова немало способствовало его сотрудничество с журналом «Нью-Йоркер». «Нью-Йоркер» — престижный популярный журнал, многие известные американские писатели и писательницы боролись за право печатать в нем свои рассказы. В «Нью-Йоркере» Набокову представляется не только удивительная возможность выступить перед громадной читательской аудиторией, но еще и рассказать о себе самом

---

[12] Prospero's Progress. P. 83.

[13] О составлении одной из таких задач подробно рассказывается в тринадцатой главе «Других берегов». И ведь именно с публикации в «Шахматном обозрении» началось официальное возвращение Набокова в Россию.

[14] Playboy. 1969. April. P. 3.

и о своей далекой родине. И дореволюционная Россия, и сам Набоков являлись своеобразной экзотикой в глазах американских читателей, что не могло не повлиять на решение Гарольда Росса в 1947 году заказать Набокову несколько очерков-воспоминаний. С января 1948 года по июнь 1950-го в «Нью-Йоркере» выходят 12 из 15 глав, которые в будущем составят книгу, знакомую русским читателям под названием «Другие берега».

«Нью-Йоркер», как известно, в первую очередь славится остроумными юмористическими рисунками и рекламой. Поэтому нередко набоковский текст шел параллельно рекламе водки и русской икры, а высокий тон воспоминаний незаметно снижался вкрапленными карикатурами. Так, например, один из ключевых для Набокова очерк «Бабочки» сопровождается двумя рисунками[15]. На одном показан врач, смакующий виски в уединении собственного кабинета, которое он, как и подобает врачу, пьет из чайной ложки. На другом изображены две женщины, по-видимому, хозяйка и прислуга, обсуждающие гостей мужа во время перемены блюд. Одна говорит другой: «Я думаю, что это литераторы. Только и слышно — секс, секс, секс»[16]. Не следует думать, что Набокова удручало такое соседство. Есть многочисленные свидетельства того, как Набоков жаждал печататься в «Нью-Йоркере» и расстраивался, когда ему отказывали. (Статья в «Тайм» тоже не обошлась без огромной, во всю страницу рекламы «Смирновской».) Будучи младшим современником «мирискусников» и в одно время — даже учеников Добужинского, Набоков отлично понимал притягательную силу рекламы и красивой упаковки[17].

Петербург набоковских мемуаров памятен не символистскими туманами, а дорогими магазинами с их красиво оформленными витринами, так что ребенок мечтает получить в подарок не изящную ручку или набор красок, а «рекламное чудовище», огромный карандаш «двух аршин в длину» из окна магазина письменных принадлежностей на Невском (IV, 202). Или, на худой конец, «двухаршинную модель коричневого спального вагона» из железнодорожного агентства (IV, 212).

---

[15] *Nabokov V.* Butterflies // The New Yorker. 1948. June 12. P. 25—28.

[16] Ibid. P. 27.

[17] Бабочки, которыми Набоков любил украшать письма, рукописи и памятные открытки, являются декоративным элементом мебели, выполненной в стиле «L'Art Nouveau». Например, инкрустированные бабочки с шахматных столиков дизайнера Луи Мажореля (Louis Majorelle, 1859—1921) мало чем отличаются от набоковских, с тем же, хорошо знакомым по Набокову, сочетанием бабочек и шахмат.

А с каким чувством описывает Набоков покупки из Английского Магазина! «Тут были и кексы, и нюхательные соли, и покерные карты <... и чудные скрипучие кожаные футболы, и белые как тальк, с девственным пушком, теннисные мячи в упаковке, достойной редкостных фруктов. Эдемский сад мне представлялся британской колонией» (IV, 174). А как он живописует материнские драгоценности и украшения, которыми мог часами любоваться ребенком, милые красивые безделушки, дорогой заграничный несессер...

С таким же вкусом и чувством Набоков воспроизводит картины утраченного русского быта, делится впечатлениями исключительного ребенка, выросшего в исключительно счастливой и богатой семье. Название одного из его очерков «The Perfect Past» («Превосходное <или идеальное прошлое») не только заставляет восхищаться набоковским остроумием, но и вызывает в памяти рекламу спиртных напитков типа «превосходное шампанское» или призывы попробовать «идеальную закуску», которыми пестрели тогда страницы «Нью-Йоркера»[18]. Или, наоборот, реклама «превосходного вермута» («That's why you'll call Lejon the Perfect Vermouth»), помещенная в следующем номере, невольно напоминала о «превосходном» мире набоковского детства[19].

В «Нью-Йоркере» Набокову не перестают напоминать о тех, ради кого и существовал журнал, то есть о читателях. Любопытна в этом отношении переписка Набокова с одним из редакторов «Нью-Йоркера» Катарин Уайт, свидетельствующая о том, как часто Набокову предлагалось смирить свою писательскую гордыню и писать проще и доступнее, в расчете на массового американского читателя[20]. То, что воспоминания писались в виде виньеток для развлекательного журнала, не могло не отразиться и на их содержании. И русский быт, и счастливое

---

[18] *Nabokov V.* The Perfect Past // The New Yorker. 1950. April 15. P. 33—36. В книжных версиях воспоминаний названия глав опускаются.

[19] The New Yorker. 1950. April 29. P. 33—36.

[20] *Nabokov V.* Selected Letters: 1940—1977 / Ed. mitri Nabokov and Mattew J. Bruccoli. San iego; New York; London, 1989. P. 89—90, 115—118. Впоследствии Набокову даже пришлось заменить английское название мемуаров «Speak, Mnemosyne» на «Speak, Memory», так как издатели убедили его, что иначе книга просто не разойдется: читатели будут стесняться просить показать книгу с не знакомым им словом «Mnemosyne», которое многие просто не будут знать, как правильно произнести (The Nabokov—Wilson Letters / Ed. Simon Karlinsky. New York; Hagerstown; San Francisco; London, 1979. P. 259).

детство, с одной стороны, преподносятся как экзотика, с другой стороны, Набоков заботится о том, чтобы все эти экзотические конструкции не повисли в воздухе, а закрепились в сознании американского читателя. В отличие от своих предшественников (Андрея Белого, Пяста, Ходасевича и других), пытавшихся в своих воспоминаниях воссоздать культурную жизнь предреволюционной эпохи, Набоков ограничивается малым и берется рассказать своим читателям только о своей семье и о себе самом. Это не только избавляет от чтения ненужных подробностей и запоминания сотни труднопроизносимых фамилий (этого бы, в любом случае, не допустили редакторы «Нью-Йоркера»), но и исподволь подводит читателей к почти флоберовскому афоризму: Россия — это я (то есть писатель Набоков).

После «Нью-Йоркера» Набоков работает над воспоминаниями еще 15 лет, в течение которых они выходят отдельными книгами на русском и английском языках. Несмотря на всю филигранность и стилистическую изощренность окончательных текстов, как и в первоначальных журнальных вариантах, внимание читателей неизменно заостряется на одних и тех же моментах, как-то: а) семья и усадьба — «образец любви, порядка, чувства ответственности, со всеми признаками старорежимности»; б) отец — «высокого роста и благородный <... , род которого ведет свое начало от старинных московских князей»; в) мать — «всячески поощрявшая чувствительность будущего писателя к звукам и цвету»; г) няни и гувернантки — «вечно сменявшие друг друга»; д) юный Набоков (тут более подробный список — «компетентный боксер», «профессиональный теннисист», «специалист по решению шахматных задач», поэт и при этом знаток и любитель бабочек, человек редкой образованности и «наследник всех своих родных». Все эти цитаты взяты не прямо из Набокова, а из статьи в «Тайм», в которой, как уже говорилось, приводится подробное изложение набоковских мемуаров[21].

То, что почти каждая статья о Набокове 60—70-х годов начиналась с подробного пересказа его биографии, говорит о том, как быстро эта созданная им самим биография стала частью его писательского имиджа, подобно знаменитому пенсне и сачку для ловли бабочек. Набоков обрывает свои воспоминания на переезде в Америку. Но именно это его доамериканское житиё становится американским «телом и славой» Набокова. В отличие от реалистических портретов Кеннеди, Помпиду и Эйзенхауэра, украсивших обложки других номеров, набоковский портрет для

[21] Prospero's Progress. P. 84, 89.

«Тайм» был выполнен в виде коллажа из бюста писателя, двух бабочек, храма Василия Блаженного, кубиков с буквами для игры в русский «скрэбл» и портрета матери кисти Леона Бакста. Нужно ли говорить, что храм Василия Блаженного находится в Москве, городе Набокову не близком и с которым у него не было связано никаких воспоминаний? Но по знаменитым маковкам американскому читателю было легче идентифицировать портрет с Россией, чем, скажем, по ничего для них не значащей адмиралтейской игле.

Такой опопкультуренный, американизированный и готовый к употреблению «Набоков» никак не вяжется с привычным образом недоступного небожителя. Думается, что Набоков не имел ничего против такого культурного коктейля (иначе портрет бы просто не напечатали), а скорее всего, и сам участвовал в его изготовлении. Не случайно Набоков с удовольствием подчеркивал, что родился в один день не только с Шекспиром, но еще с американской кинозвездой Ширли Темпл[22].

В воспоминаниях у Набокова есть один любопытный эпизод. В начале девятисотых годов матери Набокова приходится ухаживать за душевнобольным свекром. Дмитрий Николаевич живет в Ницце, так как он внушил себе, что только там он сможет поправиться. На какое-то время Елена Ивановна с детьми тоже перебирается в Ниццу, но рассудок старика омрачается с каждым днем все больше и больше и ухаживать за ним во Франции становится все труднее и труднее. Елена Ивановна везет его назад в Россию. В Петербурге, чтобы не расстраивать больного, она прибегает к невинной хитрости. «Моя мать закамуфлировала комнату под его спальню в Ницце. Подыскали похожую мебель, наполнили вазы выписанными с юга цветами и тот уголок стены (мне особенно нравится эта подробность <пишет Набоков), который можно было наискось разглядеть из окна, покрасили в блестяще-белый цвет, так что при каждом временном прояснении рассудка больной видел себя в безопасности, среди блеска и мимоз иллюзорной Ривьеры, художественно представленной моей матерью, и умер он мирно, не слыша голых русских берез, шумящих мартовским прутяным шорохом вокруг дома» (IV, 162). Не с такой же ли чуткостью, унаследованной от матери, Набоков «художественно представил» своим американским читателям Россию своего детства, давая им уникальную возможность разглядеть ее прямо из своих окон в безопасности своих кабинетов, спален и гостиных?

---

[22] Prospero's Progress. P. 81.

Страдая по потерянному раю дореволюционной России, Набоков тем не менее быстро дает понять читателям, что в Америке он обрел свою вторую родину. Ведь именно в Америку «через Вологду, Вятку и Пермь <... за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск» (в обход Европы!) перелетают бабочки из набоковского детства (IV, 202). Таких примеров перехода из прошлого в настоящее достаточно много. Как видно из всем известного предложения о бабочке, детские воспоминания от событий настоящего времени синтаксически отделены не точкой, а лишь тире, что дает им статус сообщающихся сосудов. То, что убывает в одном месте, тут же перекачивается в другое. То, что когда-то не доездил и не докатал маленький Володя Набоков по дорогам России, с успехом наверстывается его сыном: «...а теперь мой сын, гарвардский студент, небрежно делает столько же в полчаса, запросто катя из Бостона в Альберту, Калифорнию или Мексику» (IV, 239). Если в Европе Набоков не переставал оглядываться назад, в прошлое, то в Америке он трансформирует это прошлое в литературный факт настоящего, тем самым создавая резервуар культурной памяти о потерянной России в отзывчивых сердцах американских читателей.

Порой Набоков прибегает к откровенной саморекламе. Так, например, воспоминания о вечно сменяющихся гувернантках служат поводом для того, чтобы без всякого перехода посвятить читателей в свои теперешние успехи в Америке: «Могу себе представить, как этим бедным воспитательницам иногда бывало скучно со мной, какие длинные письма писали они в тишине своих скучных комнат. Я теперь читаю курс по европейской литературе в американском университете тремстам студентам» (IV, 179). Чтобы читатели мемуаров не уподобились недалеким воспитательницам и не проглядели своего гениального писателя, Набоков им время от времени устраивает встряски и разносы. Зорко следит за тем, чтоб причудливая канва его жизни не ускользала, а постепенно откладывалась в памяти читателей. Отсюда постоянные намеки на наличие каких-то повторяющихся узоров и общих схем (читатель, не спи!), а также склонность к трюизмам типа «моя нежная и веселая мать» (IV, 147) или «бескорыстный барин-либерал» отец (IV, 185), придающим ощущение сказочности и в то же время какой-то эпохальности происходящего[23].

---

[23] Я никоим образом не хочу умалить силу и яркость набоковского дарования. Но в данном случае меня больше интересует, как у Набокова, говоря его собственными словами, завязывался «контакт

Случай Набокова достаточно уникальный. Обычно читатели получают доступ к событиям из жизни писателя после того, как он становится знаменитым, чаще — когда писателя уже нет в живых. Набоков же знакомит своих читателей с фактами своей биографии параллельно тому, как разворачивается его литературная деятельность в Америке, параллельно тому, как к нему приходят известность и слава. Это не только стимулирует интерес к личности автора, но и подчеркивает пропасть между писателем и его вымышленными персонажами, постоянно фиксируя внимание читателей на силе творческого воображения и таланта. Именно в эту силу воображения обычно труднее всего поверить читателям. Читателям легче поверить в то, что писатель сам пережил все, им написанное, чем в то, что он обладает недюжинной фантазией.

С Набоковым этого не случилось: все пишущие о Набокове неизменно восхищались полетом его воображения и головоломностью развития сюжетов. Поэтому после десяти лет приобщения американских читателей к своей персоне Набоков, в отличие от Гумберта Гумберта[24], мог уже не бояться того, что его

с сознаньем читателя» (цитата из «Славы»). Очевидно, что возникновению такого контакта способствует целый ряд обстоятельств. Например, любопытно, что одним из первых «серьезных» исследователей творчества Набокова стал его бывший студент, Альфред Аппель, которого сам Набоков обучил правильному, с его точки зрения, прочтению литературных произведений, включая и свои собственные. А преподавателем Набоков, как известно, был строгим и не терпящим возражений. Так, еще в самом начале своей преподавательской карьеры он оценил всех русских писателей по пятибалльной шкале (Толстой — 5+; Пушкин и Чехов — 5; Гоголь — 4; Достоевский — 3 и даже 2 с минусом и т. п.) и требовал от студентов, чтобы они выучили эти его оценки наизусть и руководствовались ими при ответах на экзаменах. «Тот, кто предпочитает Достоевского Чехову, никогда не поймет сущности русской жизни», — запугивал своих студентов Набоков. См.: *Грин Х.* Мистер Набоков // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 207.

[24] Как мы помним, Гумберту Гумберту не удалось убедить Шарлотту Гейз, что так расстроившие ее дневниковые записи были «всего лишь набросками для романа» (V (дополн.), 98). И безутешная Шарлотта попадает под колеса автомобиля. Кто знает, не будь Гумберт Гумберт таким самонадеянным и удели он ей больше внимания, все могло бы обернуться по-другому. Не лучше складываются и его взаимоотношения с Лолитой. Злоключения Гумберта в Америке и крах его отношений с Лолитой можно рассматривать еще и как неудавшуюся попытку писателя-европейца покорить американского массового читателя, который в романе представлен Долорес Гейз и ее матерью. И Долорес, и Шарлотта явно отдают

«Лолиту» читатели воспримут как случай из личной жизни или, тем более, как занятный порнографический роман. Догадливый и в меру образованный американский читатель уже был заранее готов к таким подвохам со стороны Набокова и бросился отыскивать скрытые подводные течения и тайные узоры. Поэтому стоит ли удивляться, что «люди разумные, отзывчивые и стойкие», по словам писателя, «поняли внутреннее устройство» его книги «значительно лучше, чем <он сам мог ее объяснить»?[25] Как следует из предисловия к американскому изданию 1958 года, такое вдумчивое отношение к своему роману Набоков всячески поощрял и чем мог помогал своим читателям. Когда в 1967 году Альфред Аппель обращается к нему с предложением составить комментарии к «Лолите», Набоков не только отвечает согласием, но и сам же активно включается в текстологическую работу, уточняя многие темные места. Некоторые комментарии (например, обо всем, что касается бабочек) он пишет сам[26]. И этим дело не ограничивается: Набоков снабжает все английские переводы своих более ранних произведений подробными вступлениями. Кропотливо описывает не только условия создания каждого романа или то, как выглядели первые издания, но и объясняет основные сюжетные линии, обращая особое внимание на то, как «сделана» та или иная вещь.

Итак, в Америке у Набокова создаются исключительные условия для общения с читателями, предлогом к поддержанию и к развитию которых служила сложность и недоступность набоковского мира простым читателям. В отличие от других американских писателей, чьи писательские миры так и остались непонятыми, Набокова выручало его русское происхождение, а значит, и априорная необычность его художественного видения, которое нуждалось в постоянном переводе и пояснениях. Стоит ли говорить о том, что Набоков любил своих читателей и что такая любовь требовала больших затрат? Например, нужно было все время поддерживать миф о недоступности своих произведений простым читателям, что давало

предпочтение американскому драматургу Куильти, который не только не насмехается над неразвитостью их вкусов, но и всячески потакает им. Ошибка Гумберта Гумберта в том, что он не замечает, что Лолита представляет собой не только «тело», но еще и «читателя», на взаимосвязь которых Набоков обратил внимание сразу после своего приезда в Америку («Слава»).

[25] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 87.

[26] *Nabokov V.* Selected Letters: 1940—1977. P. 407—415.

повод лишний раз спуститься к ним с небес, вступить в непосредственный контакт, а часто и прочесть наставление. Как показывают многочисленные интервью и пояснения к собственным произведениям, такие вылазки к читателям с годами Набокову нравились все больше и больше. Потому так и раздражали его все те, кто пытались встать между ним и читателями, все эти литературные критики и всякого рода интерпретаторы, не понимавшие, что в любви, как и в дружбе, третий всегда оказывается лишним.

Набоков постепенно приучает читателей обращаться к нему (и только к нему) по всем вопросам касательно его жизни и творчества[27]. Да и кто лучше самого Набокова знал Набокова? Он терпеливо отвечает на все вопросы. Даже на такой интимный, но часто повторяющийся вопрос: как вы сами оцениваете свое положение в ряду классиков XX века? — отвечает очаровательным полунамеком: «Ах, какой прекрасный вид открывается отсюда»[28]. То есть с вершины. И только от вопроса о том, что бы он сам написал в собственном некрологе, Набоков уклоняется, объясняя это тем, что все время живет в предвкушении новых замыслов, которые в силу своей будущной запредельности не поддаются некрологическим анализам[29]. Но имеющий уши услышит.

Со временем Набокову начинают задавать вопросы и более общего порядка, которые он также не оставляет без ответа. Вот примеры. Вопрос: «Что вы думаете о насилии в современном мире?» Набоков: «Я испытываю отвращение к зверствам всех зверей, белокожих и чернокожих, коричневых и краснокожих...»[30] Вопрос: «Что вы думаете о так называемой “студенческой революции”»? Набоков: «...Демонстрантов в американских университетах так же мало заботит обучение, как английских фанатов волнует футбол, когда они рушат и крушат станции

---

[27] Когда Альфреду Аппелю приходит в голову сравнить Набокова с ловким кукольником, испытывающим почти детское удовольствие от разыгрываемых им самим представлений, то перед тем как обнародовать свое сопоставление, он предусмотрительно делится своей находкой с писателем и заручается его одобрением и поддержкой. «Именно так, именно так», — соглашается довольный Набоков. И далее в приказном порядке: «Вы должны это вставить в свою книгу» (*Appel A.* Nabokov's Puppet Show // The New Republic. 1967. Vol. 156. № 3. January. P. 28.

[28] *Nabokov V.* Strong pinions. New York, 1990. P. 181.

[29] Ibid. P. 134.

[30] Ibid. P. 133.

метро...»[31] Вопрос: «Вам нравится быть американским подданным?» Набоков: «Да, очень»[32]. Трудно представить, что ответы на эти вопросы были рассчитаны на высокоинтеллектуальных читателей. Они были рассчитаны на тех, кто либо никогда не читал его книг, но смотрел фильм, либо на тех, кто прочел одно-два произведения, то есть как раз на ту массу читательских тел, от которой, в конечном счете, зависела американская слава Набокова.

В России

В Америке (где личный контакт всегда предпочитался заочному общению) слава не поленилась и настигла Набокова на жизненном пути. И это неудивительно, так как основные вехи жизни писателя легко укладываются в рамки знакомого и любимого мифа о реализации американской мечты. Как в свое время отметил «Тайм», Набоков — «человек, который потерял все, но благодаря своему искусству и легкомыслию умудрился трансформировать эти потери в источник своего таланта»[33].

В России слава к Набокову пришла (точнее, приползла), как и полагается, после смерти. Согласно библиографическим источникам, только за последние 10 лет в России было написано более 400 работ, посвященных творчеству Набокова. Такой небывалый размах русского набоковедения уже сам по себе может служить мерилом набоковской популярности. Но станет ли Набоков великим русским писателем, как Пушкин или Достоевский? Как и в Америке, в России Набоков известен широкой читательской публике, в первую очередь, как автор «Лолиты» и «Других берегов». Не будем вдаваться в подробности о том, кто, как и почему читает «Лолиту». Как остроумно заметило издательство «ТФ Прогресс» в своей аннотации к роману: «XX век прошел, и, подводя итоги, мы обнаружили, что „Лолита" Набокова уже давно лежит на полке классики, уютно перекинув через читателя свои длинные и худенькие ноги»[34].

---

[31] Ibid. P. 139.

[32] Ibid. P. 149.

[33] Prospero's Progress. P. 81. Родительный падеж имени шекспировского героя, с которым сравнивают Набокова авторы статьи, содержит анаграмму слова «prosperous», поэтому название статьи можно еще прочитать и как «Prosperous Progress«, т. е. «процветающий прогресс»или «прогресс процветания«.

[34] *Набоков В.* Лолита. М., 1998. С. 4.

Популярность «Других берегов» тоже вполне объяснима в стране, где три четверти населения охвачены сейчас тоской по утраченному времени, не важно — брежневскому ли, сталинскому ли, или дореволюционному. Возвращение когда-то отвергнутого Набокова становится залогом того, что всякое время можно, при большом желании, вернуть и даже повернуть вспять, надо только его хорошенько припомнить. К тому же и темы обсуждаются всем понятные и интересные, а именно — воспитание детей, семья, брак, любовь, какими принципами руководствоваться в жизни. Да и элементарным правилам поведения неплохо поучиться. В глазах любознательных читателей Набоков не просто писатель, а еще «последний дворянин в русской литературе»[35]. Не случайно респектабельный журнал «Домовой» (что-то среднее между «Нью-Йоркером» и «Плейбоем») посвятил подробную статью набоковской семье с чудесными, вызывающими острую зависть фотографиями[36]. Статью предваряет следующее вступление: «Как воспитывать детей: баловать их или держать в строгости? Прочтите о том, как воспитывали детей в семье Набоковых. Может быть, вынесете из этого что-то полезное и для себя». Когда главному редактору журнала понадобилось перейти к обсуждению спортивной символики, то на помощь опять-таки приходят Набоковы: «Набоковы, кстати, были теннисисты...» Можно только догадываться, сколько еще любопытных тем будет в дальнейшем предложено читателям при помощи этого «кстати».

Всмотревшись в Набокова и в Набоковых, как в зеркало, российские читатели неожиданно увидели свои преображенные лица и, как Нарцисс, влюбились в свое новое отражение. И не просто влюбились, а начали припоминать, что уже где-то видели точно такие же лица. Да почему бы и не вспоминать вместе с Набоковым о себе только хорошее, детское, почти сказочное? «Чем больше узнаешь эту *незнакомую* страну, тем крепче влюбляешься в нее. Это происходит невольно!» (курсив мой. — *Г. Р.*) — прочувствованно говорит Станислав Говорухин в своем псевдодокументальном фильме «Россия, которую мы потеряли» (1992). Речь идет, конечно, о «загадочной» (слово Говорухина) дореволюционной России. Вся прелесть таких воспоминаний — в их заведомой неподотчетности: «А мне *так* помнится», — защищал некоторые неточности своих воспоминаний двоюродный брат писателя,

---

[35] Так называется статья Дмитрия Бавильского: «Последний дворянин в русской литературе» (Литературная газета. 1999. 21 апреля. № 16. С. 12).

[36] Семейный архив // Домовой. 1995. Сентябрь. С. 136—144.

композитор Николай Набоков[37]. Еще лучше эту мысль выразил когда-то Бунин: «Сердцем помню только детство, все другое — не мое!» Вообще русская культурная память о конце XIX и начале XX века оказалась на редкость избирательной, что и обеспечило, в конечном счете, сохранение и живучесть этого богатого культурного слоя. И не просто сохранение, а почетное место в памяти потомков. А все потому, что Серебряный век (к которому относили и относят Набокова) многим помнится не просто как период небывалого культурного подъема, но и как время, которое было резко и незаслуженно прервано Октябрьской революцией и дальнейшими сталинскими преобразованиями. Поэтому многие благородно бросились на работу по его незамедлительному спасению, воскрешению и припоминанию.

А некоторые, как выясняется, предпочитают вообще не вспоминать о Серебряном веке, да и не о нем одном. Им бы хотелось прочертить пунктир от Пушкина к Набокову, и чтобы между ними никого и ничего не было. «Именно так развивалась бы пряная культура наша, если бы не случилось то, что случилось. <... Да-да, чуждая всяких там модерновых теорий и методологий, схема творчества В. В. идеально вписывается в старомодную типологию романтического движения», — фантазирует Дмитрий Бавильский в юбилейной статье[38]. А случились, по мнению Бавильского, не только узколобые большевики, но и Достоевский с разночинцами, которые «надругались над литературой, превратив ее в девку, обслуживающую общие интересы»[39]. Не уточняя, что это были за общие интересы, Бавильский полагается на авторитет юбиляра, так как высказанная им мысль не что иное, как аллюзия на многочисленные суждения самого Набокова о Достоевском. И в данном случае не важно, прав ли был Набоков в своих нелестных оценках. Важно другое: что именно эти оценки Набокова сейчас совпадают с чувствами Бавильского, и не его одного. Как сказал по другому поводу Антуан Компаньон, «одной из основных функций великого писателя является придание ощущения законности (закономерности) появления подобных чувств»[40].

Связь Набокова с Петербургом тоже представляется немаловажной для объяснения растущей популярности писателя. В отличие от Москвы, последнее время выделившейся в обособленное государство, Петербург сейчас все больше и больше вос-

---

[37] *Набоков Н.* Багаж / Вступительная статья М. Ледковской // Звезда. 1999. № 4. С. 93.

[38] *Бавильский Д.* Последний дворянин в русской литературе. С. 12.

[39] Там же.

[40] *Compagnon A.* Marcel Proust's «Remembrance of Things Past» // Realms of Memory. New York, 1997. Vol. 2. P. 212.

принимается как неотъемлемая часть России. На наших глазах происходит перерождение знаменитой парадигмы: Москва непреодолимо превращается в оплот всего западного и порочного, в то время как Петербург, опрощаясь и разрушаясь, обретает черты исконно русского культурного центра. Водворение Набокова на Большой Морской, тоже говорящее о некотором его опрощении, одомашнивании и обрусении[41], явилось результатом совместных усилий многих людей. Коллекция молодого еще музея в основном пополняется за счет даров многочисленных поклонников писателя. По сути дела, происходит не только коллективное причащение к памяти, но и кропотливое восстанавливание по памяти и по кусочкам — занятие, которому позавидовал бы сам Набоков. В музее экспонируются как первые издания романов «Машенька», «Подвиг» и «Лолита», так и знаменитое набоковское пенсне, которое недавно привез в Россию сын писателя. То есть искомое сочетание «славы и тела».

Из чего же еще сделан русский Набоков? В этом году набоковские торжества решили отметить выставкой «Набоковские бабочки», на которой было представлено более 500 детских работ. Организаторы выставки отдали предпочтение детям (не всяким, правда, а «из петербуржских художественных школ»), потому что детское воображение «разительно отличается от взрослого, наполненного шаблонами, так что нас уже тошнит от десятка однообразных лолит»[42]. Примечательно не то, что мир взрослых русских по-прежнему наполнен не бабочками, а шаблонами, от которых даже «тошнит», а то, что одним из таких шаблонов уже является набоковская лолита. Хуже чем «Барби», с маленькой буквы. Узнай об этом Гумберт Гумберт — наверное, расстроился бы. Владимир Владимирович Набоков, скорее всего, только бы загадочно улыбнулся.

---

[41] Как и почти все русское население сейчас, Набоков оказался среди потерпевших: в 1995 году сгорела семейная усадьба Набоковых в Рождествено. Тем с большим воодушевлением взялись за ее восстановление. Александр Семочкин, реставратор и директор музея-усадьбы, объясняет это тем, что некоторые восприняли пожар как «катарсис, очищение огнем, которое проходим мы и сам Набоков <... перед тем, как слиться в единую массу, которая называется отечественной культурой». См. видеофильм «Дом» (первая глава из литературно-музыкального триптиха-эссе «Ключи Набокова»), студия «Дар», реж. Евгений Поротов, 1997.

[42] *Вольтская Т.* Поездка в Рождествено. Хроника праздника // Литературная газета. 1999. 21 апреля. № 16. С. 12.

Л. ТОКЕР

Набоков и этика камуфляжа

Одна из наиболее этически значительных черт повествовательного искусства Набокова состоит в поощрении переноса внимания читателя с текста на процесс чтения. В той или иной мере это свойство присуще большинству выдающихся литературных произведений: читая книгу, нередко замечаешь, что и книга как бы читает тебя. Однако причины такого поворота неодинаковы, и в каждом отдельном случае выявление их позволяет судить об этическом приложении эстетической системы автора.

При отсутствии откровенного дидактизма художественное повествование не *заставляет* читателя перенести объект критического рассмотрения с текста на самого себя, но создает условия для такого перехода. У Набокова наиболее распространенным общим стимулом читательской саморефлексии является *замаскированная* сложность прозы. Как известно, большинство набоковских романов и рассказов читается легко, с легкостью завораживает читателя, и только при повторном чтении дано хоть частично оценить замысловатую игру мотивов, образов и литературных аллюзий. Сквозь строки критических трудов, посвященных Набокову, нередко проступает радость открытия, испытанная литературоведом; да и рядовой читатель верит, что заметил, увидел, понял что-то, наверняка ускользнувшее от других, — Набоков словно вовлекает каждого из нас, каждого в отдельности, в счастье текущих откровений. Однако чувство элитарной полуинтимности с автором в значительной мере обманчиво: впоследствии выясняется, что при первом чтении слишком многое было упущено[1]. Как говорил Набоков, романы нельзя читать, их можно лишь перечи-

[1] Ср. *Richter* . Narrative Entrapment in «Pnin» and «Signs and Symbols» // Papers on Language and Literature. 1984. № 20. P. 418—430.

тывать. Особенность эффекта перечитывания Набокова в том, что незамеченные ранее штрихи влияют на осознание и оценки личностей и действий героев не только количественно (понимаем больше), но и качественно (понимаем иначе). Таким образом создается основное условие пересмотра исходных позиций индивидуального читательского процесса: не только изменяется наше отношение к героям, но и расшатываются наши собственные привычные предрасположения[2].

Изменение ориентации набоковского читателя проходит две фазы: обязательную и добровольную. Обязательный ход состоит в переоценке сравнительной важности различных элементов текста[3], неожиданное узнавание реприз[4] и трансформаций (Сибил в Дизу в «Бледном огне», влюбленность в графоманию в «Адмиралтейской игле» и «Из уст к устам»), выявление аллюзий, реминисценций и повторов, приводящих к новым залежам смысла. Постепенность таких находок, создающая впечатление их неисчерпанности, недостижимости «полного» восприятия, вызывает противоположные реакции читателей. Contra: Набоков представляется злым насмешником, торжествующим в своем превосходстве над неравным противником; pro: в неуловимости его эстетических игр проступает обещание, подобное залогу той повседневной радости, которую культивирует Федор Годунов-Чердынцев в «Даре»: «...постоянное чувство, что наши здешние дни только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор»[5]. Хотя слова «при жизни» отсылают «капитал» к сфере потусторонности, развернутая метафора денег указывает на однородность райского и земного, на возможность и при жизни достигнуть состояний, в которых душевный подъем есть правило, а постылая серая повседневность — исключение, форма бытия, «где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма»[6].

---

[2] Подробное описание этого процесса см.: *Toker L.* Eloquent Reticence: Whithholding Information in Fictional Narrativ. Lexington, 1992.

[3] Недаром большинство наиболее интересных исследований Набокова принимают форму развернутого аннотирования.

[4] См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1991. P. 240—242.

[5] *Набоков В.* Дар. Анн Арбор, 1975. С. 184.

[6] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита»: Послесловие к американскому изданию 1958-го года // Набоков В. Лолита. Анн Арбор, 1967. С. 293.

В процессе чтения-и-перечитывания мы можем довольствоваться подобной реакцией, но можем сделать и дополнительный шаг — в сторону саморефлексивности. Тексты Набокова обычно приводят нас к формированию ожиданий, которые впоследствии оказываются несостоятельными — будь то ожидание определенной концовки «Знаков и символов», эротической эскалации в «Лолите» или непогрешимости главных героев «Ады». Когда такие ожидания не оправдываются, стоит спросить себя, отчего они возникли. Допустим, мы угодили в западню, сконструированную текстом, но не виной ли этому какое-либо свойство наших собственных аксиом? Почему, например, мы так долго — слишком долго — сочувствовали главным героям романов «Отчаяние» и «Лолита», даже после того, как они оказывались преступниками? Потому ли, что привыкли идентифицировать себя с рассказчиками от первого лица, особенно если они презирают свою среду за посредственность и стремятся к труднодостигаемой цели? Должны же быть коррективы таким автоматическим склонностям — что их отключило? Или же дело в уязвимости наших читательских навыков, личных или культурно-традиционных? На какие свойства нашего восприятия рассчитана западня? Возникновение подобных вопросов обращает наше внимание на прорехи в системе ценностей, с которой мы обратились к растревожившему нас тексту[7].

Чтобы понять сущность этих прорех, стоит задуматься о том, что именно ускользает от нашего внимания в начале знакомства с набоковским текстом. Не считая интертекстуальных явлений, для оценки которых требуются знания и память, а не свойства этического настроя, это обычно (1) завуалированная травматическая боль некоторых из героев и (2) подробности эстетической игры образов, не связанных с темой человеческого страдания.

В первом случае цель автора ясна: он укоряет читателя за черствость и призывает к выявлению ее истоков (во втором случае дело обстоит сложнее). Подслеповатость читателя к признакам страдания второстепенных героев отражает тему, пронизывающую все творчество Набокова. Собственным опытом восприятия читатель проявляет (повторяет) жесткость отрицательных героев — Ганина в «Машеньке», Гумберта в «Лолите», Ван Вина в «Аде», Вадима в «Смотри на арлекинов!».

---

[7] Ср. понятие «опасного познавания» («dangerous knowledge»): *Harrison B.* Inconvenient Fictions: Literarure and the Limits of Irony. New Haven, 1991. P. 18.

Поэтичность образа Ганина отвлекает нас от его неспособности к сочувствию[8] и его презрения ко всему, что недостаточно красиво, от несправедливости его снисхождения к Кларе, которая всегда носит одно и то же платье (за неимением другого), и его брезгливо-жестокого отношения к пошловатому Алферову, искренне любящему жену. В скрытой раздражительности Ганина можно увидеть предвосхищение подчеркнутой суровости Ван Вина, который, подобно Гильберту Осмонду в «Портрете дамы» Генри Джеймса, подменяет моральные критерии псевдоэстетическими. Любовь Ганина к Машеньке насквозь эгоцентрична: он наслаждается своим чувством, пренебрегая тревогами, которые она героически скрывает. С «Машеньки» фактически начинается тема солипсизма, наиболее ярко выраженная в образе Гумберта, сознательно (в отличие от Ганина) абстрагирующегося от тоскливой неприязни Долли Гейз[9]. Гумберт еще плотнее изолирован от страдания людей, менее для него важных. Он не чувствует истинной боли в комичной болтовне дряхлого провинциального парикмахера о его покойном сыне бейсболисте и не может понять, что скорбь Шарлотты Гейз о ее сыне, умершем в младенчестве, по-видимому, неподдельна. Но как отмечает философ Ричард Рорти, при первом чтении мы и сами немногим лучше — мы сами заражены гумбертовской невнимательностью к этим подробностям. Пренебрежение второстепенными персонажами приводит нас и к недопониманию самой Долли: действительно, не думает ли она, кроме прочего, и о своем утерянном братике в порыве зависти к своей «дурнушке» однокласснице Авис, «у которой был такой отличный, жирный, розовый отец и маленький щекастый брат, и только что родившаяся сестричка <... , а у Лолиты не было ничего»[10]. При первом чтении мы так же мало отдаем себе отчет в том, что когда Гумберт увозит Долли из

---

[8] Показательно, что в исследованиях литературных реминисценций в «Машеньке» проигнорированы отрицательные черты характера героя — см., напр.: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 639.

[9] В кинофильме Адриана Лайна оргазм Лолиты на коленях Гумберта — искажение замысла Набокова: под конец романа Гумберт признает, что сношение с ним никогда не доставляло ей наслаждения.

[10] *Набоков В.* Лолита. С. 266. См. обсуждение этих эпизодов: *Rorty R.* Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge, 1989. P. 163—164. Рорти, однако, весьма несправедлив к Набокову в других отношениях: см.: *Toker L.* Liberal Ironists and the «Gaudily Painted Savage»: n Richard Rorty's Reading of Vladimir Nabokov // Nabokov Studies. 1994. № 1. P. 195—206.

лагеря Ку после смерти Шарлотты, сквозь звонкую удаль ее речей проступает неуверенность в «нормальности» ее недавних бисексуальных экспериментов и потребность обсудить их, приняв полувсерьез родительскую роль, шатко исполняемую собеседником. Внимание этого собеседника поглощено попытками замаскировать свою похоть и планированием способа утолить ее; внимание читателя также отвлечено ожиданием эротических сцен (в которых ему впоследствии, разумеется, отказано).

В подобную западню завлекается читатель и в пред-Лолитовской повести, написанной в 1939 году. Как показал Г. Барабтарло, предшественница Шарлотты в «Волшебнике» представлена гораздо сложнее, чем это доступно пониманию главного героя (предшественника Гумберта): вполне вероятно, что она серьезно беспокоится о судьбе своей дочки и пытается соответствующе распорядиться. Но чтобы понять это, нам следует увидеть ситуацию не под углом зрения главного героя, с его упором на капризность и физическую непривлекательность матери «нимфетки»[11], тем более что при первом чтении связи между многими симптоматичными деталями затмеваются накалом его стремления к педофилическому похождению, которое представляется ему заветной формой блаженства.

Невосприимчивость к боли другого — явление общее. «Мы все рождаемся в моральной глупости», — писал Джордж Элиот в романе «Миддлмарч»: преодоление солипсизма — известный топос современных повествовательных жанров (образ жены Лужина в романе Набокова «Защита Лужина» — исключение, подтверждающее правило, а сам Лужин, несколько недоразвитый, хоть и гениальный гроссмейстр, отистически неотзывчив к бедам других). Среди наиболее памятных моментов автобиографии Набокова — его сожаление по поводу жестокой бездумности, в которой он бывал виновен в юные годы. Спустя десятилетия Набоков все еще не простил себя за то, что в глупом удивлении показал домашнему учителю записки брата, за то, что ушел ловить бабочек, покинув в усадьбе только что приехавшего в гости одноклассника, за детскую нетерпимость к новой пожилой гувернантке. В пятой главе «Других берегов» Набоков воспроизводит изменение своего отношения к Mademoiselle. Вначале он чуждался этой толстой, умственно ограниченной женщины с неприятными повадками, чудесно читавшей вслух французские книги. Но постепенно портрет гувернантки поэтизируется. А в последнем разделе главы

---

[11] *Barabtarlo G.* Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York, 1993. P. 39—75.

Набоков вспоминает, как вскоре после эмиграции, будучи студентом Кембриджского университета, он посетил старушку Mademoiselle в Лозанне и подарил ей слуховой аппарат, купленный за деньги приятеля. Наиболее великодушной из троих оказалась сама Mademoiselle:

«Сначала она неправильно приладила сложный инструмент, что, впрочем, не помешало ей сразу же поднять на меня влажный взгляд, посильно изображавший удивление и восторг. Она клялась, что слышит даже мой шепот. Между тем этого не могло быть, ибо, озадаченный и огорченный поведением машинки, я не сказал ни слова... Быть может, она слышала то самое молчание, к которому прислушивалась когда-то в уединенной долине: тогда она себя обманывала, теперь меня».

Перед отъездом из Лозанны Набокову приходится наблюдать за тщетными попытками неуклюжего старого лебедя забраться на причаленную к берегу озера шлюпку:

«Беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмоканье шлюпки — все это показалось мне насыщенным странной значительностью, как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься».

Два года спустя, узнав о смерти Mademoiselle, Набоков вспоминает «именно тот бедный, поздний тройственный образ: лодка, лебедь, волна»[12]. В переработанном позднем английском варианте автобиографии («Speak, Memory») мотив запоздалой поэтичности Mademoiselle переплетается с мотивом вины автора за метафизическую небрежность юных впечатлений:

«Just before the rhythm I hear falters and fades, I catch myself wondering whether, during the years I knew her, I had not kept utterly missing something in her that was far more she than her chins or her ways or even her French — something perhaps akin to that last glimpse of her, to the radiant deceit she had used in order to have me depart pleased with my own kindness, or to that swan whose agony was so much closer to artistic truth than a drooping dancer's pale arms; something, in short, that I could appreciate only after the things and beings that I had most loved in the security of my childhood had been turned to ashes or shot through the heart»[13].

---

[12] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Terra incognita. М., 1990. С. 72—73.

[13] *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1966. P. 117.

Топос «лебединой песни», таким образом, сочетается с саморефлективным мотивом «гадкого утенка»: на пути к утонченности чувства, способной придать его образам ненавязчивую философскую глубину, художник проходит через множество ошибок, проступков, прозрений и сожалений.

Контраст внешней неприглядности персонажей с красотой, осеняющей их внутренний мир, можно проследить в большинстве произведений Набокова — среди прочих, в романах «Дар» и «Пнин», в рассказах «Набор» и «Знаки и символы». Мгновения осознания этой красоты часто связаны с жалостью: вспомним момент обоюдной жалости Цинциннata и его матери в конце их свидания в «Приглашении на казнь», жалость Федора к Марианне Николаевне при их прощании в «Даре», запоздалое сочувствие рассказчика к Синтии Вэйн в «Сестрах Вэйн» и почти надрывное самобичевание Гумберта при мысли о недоступном ему духовном богатстве Долли.

Впрочем, самобичевание входило и в ритм гумбертовских наслаждений — оно не всегда свидетельствует о нравственном росте. Этика Набокова строится и на двусмысленности, и на парадоксах. Что за нравственный настрой присущ, например, Себастьяну Найту? Вопрос этот не может не возникнуть, например, в эпизоде его последней встречи (вскоре после блаубергской катастрофы) с рассказчиком, его сводным братом В.:

«Когда мы вышли из ресторана <... старик со слезящимися глазами послюнил большой палец и протянул то ли мне, то ли Себастьяну, то ли нам обоим рекламный листок, из тех, что он распространял. Никто из нас листка не принял, оба глядели перед собой, сумрачные мечтатели, пренебрегающие подношением.

— Что ж, всего доброго, — сказал я Себастьяну, поманившему машину.

— Ты бы как-нибудь навестил меня в Лондоне, — сказал он и оглянулся через плечо. — Постой минуту, — добавил он, — это не дело. Я оттолкнул нищего... — Он оставил меня и через мгновение вернулся с клочком бумаги в руке. Внимательно прочитал его, прежде чем выбросить»[14].

В поведении Себастьяна — «стойкая доброта» к безобидным третьим лицам. Это качество не покидает лучших из набоковских героев даже в минуты отчаяния. Пнин узнает, что его увольняют, что его с трудом созданное прибежище недолговечно, — но он все же не забывает покормить зачастившую к

[14] *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 томах. СПб., 1997. Т. 1. С. 112.

нему беспризорную собачонку, так же как ранее, плача после отъезда Лизы, он не преминул заметить и напоить мучимую жаждой белочку; в «Аде» накануне самоубийства Люсетт премило беседует со скучной пожилой четой, претендующей на ее внимание в самый неподходящий момент; в «Бледном огне» принцесса Диза улыбается придворным, даже узнав тайну, коверкающую ее жизнь. Так же и Себастьян не может обойти вниманием бедняка на улице, несмотря на то что его собственное сердце разбито: моральное превосходство подчеркивается вниманием к другому, несмотря на собственную закамуфлированную боль. Но не становится ли моральное превосходство абстрактной самоцелью, не связанной с истинным радением о благе ближнего? Является ли «стойкая доброта» сознательным принципом Себастьяна или просто джентльменским навыком воздерживания от проявлений снобизма?[15] Она ведь не мешает ему «разбить сердце» преданной ему Клэр.

В поисках «действительной жизни» Себастьяна Найта рассказчик, В., фактически пытается выяснить, что побудило Найта на нехарактерную ему жестокость: из-за страсти ли он отвернулся от Клэр ради заведомо недостойной женщины или в погоне за тем мистическим состоянием, которое вызывает влюбленность (по словам героя «Смотри на арлекинов!», как будто «потусторонность/приотворилась в темноте»[16]). В. бы, пожалуй, не согласился, что мистическая мотивация тут не более возвышенна, чем плотская, но это подсказывается амбивалентной мотивацией самого В., когда он мчится к постели умирающего Себастьяна. Неясно, желает ли он облегчить последние часы брата или надеется услышать его предсмертные откровения. Если последнее, то стремление к метафизическому прозрению тождественно эгоизму: В. жаждет душевного подъема для себя, а не утешения для брата. Парадоксальность создающихся ситуаций[17] ставит под вопрос возможность предпочтения трансцендентальных порывов долгу перед близким, а заодно приглашает читателей пересмотреть и свое отношение, личное или обусловленное традицией, к этой системе предпо-

---

[15] По одному из лучших определений, снобизм — это нанесение боли неравенством: «making inequality hurt» (*Sklar J.* rdinary Vices. Cambridge, Mass., 1984. P. 136).

[16] *Набоков В.* Смотри на арлекинов! // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 5. С. 120.

[17] В этом отношении интересно сравнить ночь В. в больнице, где умирает Себастьян, с аналогичной ситуацией неузнавания в конце романа Эдмондо де Амичи «Сердце».

чтений, с которой часто связана сознательная черствость — массовое и межнациональное явление в культурах двадцатого века. Такое же приглашение содержится и в имплицитных укорах читателям в случаях невнимания к завуалированным признакам человеческого страдания на периферии набоковских сюжетов.

Однако этическая тема скрывается и за изысканными набоковскими образами, не связанными с человеческой болью. Некоторых читателей (включая Ричарда Рорти[18]) раздражает утверждение Набокова, что эстетическая ценность литературного произведения осознается не с помощью рассудка, а при сигнале самого тела, — что сигнал этот, эта дрожь в позвоночнике, является наивысшей формой эмоции, достигнутой человечеством в развитии чистого искусства и чистой науки[19]. Суждение это перекликается с теорией поэта А. Гаусмана о соматической, нерациональной реакции читателя на поэзию[20], но его этическое оправдание (если таковое требуется) скорее связано с эпистемологией Анри Бергсона, которого Набоков любил читать в европейском изгнании. Бергсон рассматривает восприятие как отложенное или виртуальное действие: мы склонны видеть и слышать то, что влияет на наши интересы и на нашу программу действий. Образование как развитие восприятий состоит в том, чтобы научиться реагировать на стимулы, не относящиеся к нашим прагматическим целям, внимать образам ради их самих[21], с «незаинтересованностью», которую Кант считал необходимым условием эстетического момента. Как не вспомнить Остапа Бендера на Военно-Грузинской дороге: «Дикая красота. <... Никчемная вещь»[22].

Но развитие «незаинтересованного», неэгоцентричного восприятия заключается не только в умении заметить прекрасное: оно же способно усилить отзывчивость к «нерелевантным» объектам жалости. Впрочем, не всегда: эстет, отводящий очи от мучений другого (а порой и наслаждающийся ими), — весьма

---

[18] *Rorty R.* Contingency, Irony, and Solidarity. P. 146—152.

[19] *Nabokov V.* Lecture on Literature. New York, 1980. P. 64.

[20] *Housman A.* The Name and Nature of Poetry. Cambridge, 1940. P. 12, 47.

[21] *Bergson H.* Matie;re et me˜moire: Essai sur la relation du corps a; l'esprit. Gene;ve, 1964. P. 51.

[22] *Ильф И. А., Петров Е. П.* Двенадцать стульев // Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев; Золотой теленок. М., 1982. С. 283.

известная фигура, сделавшая выбор в пользу жизненной философии, исключающей мораль (особенно «буржуазную мораль») как систему отсчета. С другой стороны, недостаточно принять благо ближних за принцип морального саморуководства: важно и натренировать внимание к тому, что вызывает сочувствие. В лекции о Кафке Набоков определяет искусство краткой формулой: «красота плюс жалость»[23]. При предварительном выборе в пользу рационального альтруизма повышенное восприятие «никчемной вещи» влечет за собой и способность к состраданию.

[23] *Набоков В.* «Превращение» // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 325.

ДЖЕЙН ГРЕЙСОН*

Французский связной: Набоков и Альфред де Мюссе

ИДЕИ И ОПЫТЫ ПЕРЕВОДА*

Ощ tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Ощ j'irai m'asseoir sur ta pierre[1].

В центре внимания автора этой работы — сделанный Набоковым перевод драматического стихотворения Альфреда де Мюссе «La Nuit de de˜cembre». Специфический пример раннего поэтического перевода взят здесь за отправной пункт для рассмотрения связи Набокова с этим французским романтическим

* Автор хотел бы тепло поблагодарить Евгения Белодубровского, который снабдил его машинописной копией первого набоковского перевода «La Nuit de de˜cembre», послужил первоначальным вдохновителем и предоставил множество материалов для этой работы.

[1] *Musset A.* La Nuit de de˜cembre // La Revue des deux mondes. 4.1 e˜cember 1835. 4. P. 562—568. То же: *Musset A. de.* Poe˜sies complıtes / Ed. Maurice Allem. Paris, 1957.

Где ты будешь, там буду я рядом,
до последнего дня — когда сяду
я на камень могилы твоей.

Здесь и далее набоковские переводы «Декабрьской ночи» приводятся по изданию: *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 609—615. Переводы других стихотворений, за исключением особо отмеченных случаев, приводятся по изданию: *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. К сожалению, не все упомянутые автором набоковские переводы удалось найти. В таких случаях ссылка делается только на других переводчиков.— *Примеч. перев.*

поэтом и для изучения связи между набоковскими переводами и основной частью его творчества, что в свою очередь существенно для решения спорного вопроса о примате формы или чувства, выдумки или реальности в творческом процессе писателя.

Строгие рамки и несвобода, которыми обусловлена работа переводчика, стали для Набокова способом взаимодействия с другими писателями. Воспринимая жизненный опыт одних, он соотносил его изложение с тем, что читал у других. Темы, образность, стилистические обороты, которые он встречал у писателя, он вновь использовал в собственных ранних стихах и привносил в работу над переводом других поэтов. Учитывая, что впоследствии Набоков любил подчеркивать свою независимость и что современная критика пытается поместить его на пересечении модернизма и постмодернизма, заслуживает внимания тот факт, что первыми, кого он почтил, были романтики и неоромантики, то есть художники, чьи чувства часто оказывались на виду у всех и чьи необычные судьбы выбивались из ряда других, наравне с их творчеством. Таким писателем был Мюссе. Он был первой «маской», которой воспользовался Набоков, чтобы рассказать о своих самых глубоких чувствах и опыте, так и оставшихся главным источником для его творчества: о воспоминаниях первой любви, о смерти отца, об утрате России. Остается только добавить сюда невозможность пользоваться родным языком — и список утрат, которыми в дальнейшем питалось творчество Набокова, будет полным. «La Nuit de de˜cembre» было не единственным стихотворением Мюссе, которым он увлекся на первых порах. В качестве эпиграфа к первому сборнику стихотворений он взял строчки из стихотворения «Souvenir», а в 1920-х годах перевел «La Nuit de mai» и часть «Lettre a; M. de Lamartine». В середине творческого пути Набоков, однако, отставил Мюссе и использовал другие модели для интеллектуальных и художественных построений в области биографии и памяти, — например, Пруста. Точка зрения, предложенная в настоящей статье, состоит в том, что связь с Мюссе была и осталась важнейшей. Это не подразумевает попросту, что связь существенна, поскольку первоначальна, и не означает, что она заслуживает более высокой оценки или является более плодотворным полем для исследований, чем те, что усиливаются в позднейшие периоды творчества Набокова. Это — связь иного порядка. В этот ранний период жизнь Набокова в воображении и жизнь здесь-и-сейчас еще не утвердились в качестве управляемых четко обособленных категорий. Его литературный и жизненный опыт шли рука об руку, и реминисценции одного рода спонтанно переходили в

воспоминания другого и обогащали его. Это «naïvete͡»[2], но это не та «naïvete͡», которая удовлетворилась бы освобождением от этого раннего влияния как от юношеской сентиментальности. То мастерство и понимание, с которыми Набоков подошел к переводу Мюссе еще подростком, являются достаточным доказательством того, что мы имеем дело со случаем иного рода.

Благодаря разысканиям Евгения Белодубровского теперь известно, что Набоков перевел «La Nuit de de͡cembre» не один раз, а дважды, создав два совершено различных варианта. В 1928 году Набоков опубликовал один вариант в газете «Руль». Он был в свое время помещен в библиографию Джулиара и недавно заново опубликован в России[3]. В восьмидесятых годах Белодубровский сообщил о существовании другого, более раннего текста, датированного декабрем 1915 года, который он обнаружил в Публичной библиотеке в одном из выпусков школьного журнала Тенишевского училища «Юная мысль»[4]. Оба варианта «Декабрьской ночи» воспроизведены в качестве приложения к настоящей работе.

Существование двух совершенно отдельных вариантов длинной и требующей технического мастерства поэмы вызывает любопытство. Зачем проделывать дважды одну работу? Или

---

[2] Наивность, простодушие, бесхитростность (*франц.*).

[3] Декабрьская ночь. Из Мюссе // Руль. 7 октября 1928. С. 2—3. В библиографии см. под «С 269»: *Juliar M.* Vladimir Nabokov: A escriptive Bibliography. New York, 1986 (далее — Nabokov: A escriptive Bibliography). В России впервые опубликовано: Литературное наследие: два перевода Владимира Набокова // Иностранная литература. 1987. № 5. С. 162—169. В эту публикацию вошел также набоковский перевод «Le Bateau ivre» Рембо (впервые опубликовано: Пьяный корабль. Из Рембо // Руль. 1928. 16 декабря. С. 2) и краткое послесловие С. Аверинцева. Эти переводы вместе с другими опубликованы в сборнике произведений Набокова «Круг» (под ред. Н. И. Толстой). Л., 1990 (далее — *Набоков*. Круг). С. 203—211.

[4] Юная мысль. 1916. № 7. С. 1—45 (2—9). Этот номер, отпечатанный мимеографическим способом, вышел под редакцией В. Набокова, Ю. Калистратова, Л. Рубиновича и С. Кянджунцева. Журнал выпускали старшие ученики училища, первый номер вышел в 1914 году. Всего вышло в свет только восемь номеров. Набоков опубликовал два стихотворения: «Осень» и «Цветные стекла» в номерах 6 и 8 соответственно. Оба эти стихотворения были вновь опубликованы с незначительными поправками («Осень» с новым заголовком — «Осенняя песня») в книге «Стихи» (Петроград, 1916). Белодубровский опубликовал этот более ранний вариант «Декабрьской ночи» вместе с «Осенью» и с комментарием в газете «Невское время» (1991. 17 августа. С. 5).

эта поэма имела какое-то особое значение для шестнадцатилетнего Набокова и для Набокова — молодого человека двадцати девяти лет? Но пусть то обстоятельство, что Набоков к ней вернулся, не заставляет нас преувеличивать ценность находки. В конце концов, первый вариант — это очень раннее произведение, образец пробы пера, который появился в 1916 году, в том же году, что и первый собственный сборник стихотворений Набокова. Следует учесть и то, что не французской и не вообще лирической поэзии и даже не искусству перевода было суждено стать главным направлением набоковского творчества и принести ему славу и удачу. Правда, читателю напоминает о важности связи с Францией набоковская ремарка, адресованная Саймону Карлински: для того, чтобы писать «о Пушкине и также обо мне», следует знать французскую литературу[5]. Более того, излишне напоминать, что во впечатлительную, восприимчивую пору юности и ранней зрелости развивающийся писатель с готовностью впитывает чужой опыт, учится у других острее чувствовать, сознательно или бессознательно заимствуя образы мышления и способы выражения, которые сохраняются и позднее.

Нельзя с уверенностью сказать, каким образом Набоков впервые познакомился с Мюссе, но, вероятно, это произошло с помощью его французской гувернантки, мадемуазель Миотон. Он связывает Мюссе с воспоминанием о ней в 1930 году, когда, направляя нас по ложному пути, пренебрежительно упоминает «lyrisme sanglotant et debraillй»[6] цикла «Les Nuits» и недвусмысленно исключает Мюссе из числа французских поэтов, имевших влияние в его детском окружении: «Le vase brisй de Sully Prudomme — le vase oщ meurt cette verveine... — et les Nuits d'Alfred de Musset avec leur lyrisme sanglogant et dйbraillй sont des examples typiques de ce que ce genre de lecteur russe aimait en fait de poйsie franзaise. Par contre, dans le milieu oщ j'ai grandi, la tendance littйraire йtait d'un autre ordre, et ce n'est pas Coppйe ou Lamartine, mais Verlaine et Mallarmй qui prirent soin de mon adolescence»[7].

---

[5] См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. New York, 1991; London, 1992 (далее — *Boyd B.* Nabokov: The American Years). P. 571.

[6] Рыдающий и расхристанный лиризм (*франц.*).

[7] *Nabokov V.* Mademoiselle // Mesures. 2. 1936. 15 April. (далее — Mademoiselle , 1936). P. 166. (Перевод: «Разбитая ваза Сюлли Прюдома — ваза, погубившая ту вербену... — и “Ночи” Альфреда

Как далеко это было от действительности, должно стать понятно из следующего. В своих мемуарах «Память, говори» Набоков вспоминает, что его отец был весьма образован в области французской литературы, особенно любил Флобера и, среди прочего, в часы уединения читал Гюго; но нет и намека на то, что он читал Мюссе[8]. Как бы то ни было, известно наверняка, что Мюссе входил в программу Тенишевского училища. Биография Эндрю Филда свидетельствует, что Набоков входил в состав более продвинутой французской группы, в которой «обращали особое внимание, среди более или менее современных авторов, на Шатобриана, Виктора Гюго, де Виньи и Мюссе»[9]. И Ольга Сконечная упоминает Мюссе, когда рассуждает о широте программы изучения современных языков в училище[10]. Таким образом, скорее всего первое знакомство Набокова с поэтом было не просто досужим, а подразумевало, что это учебный текст. Действительно, сама идея создать перевод могла зародиться в стенах классной комнаты. Это, однако, не исключает возникновения глубокой стихийной внутренней связи. Не допускать подобного означает чересчур доверчиво отнестись к данной самим Набоковым невысокой оценке того влияния, которое оказала на него русская школа.

«La Nuit de dйcembre» — вторая поэма цикла из четырех «Nuits» (идущая после «La Nuit de mai» и предваряющая «La Nuit d'aoыt» и «La Nuit d'octobre»), который Мюссе создал между 1835 и 1837 годами. Речь в них, как и в двух других стихотворениях, «Lettre a M. de Lamartine» (1836) и несколько более позднем «Souvenir» (1841), идет о памяти; в них содержатся размышления поэта о воспоминаниях потери и разоча-

---

де Мюссе с их рыдающим и расхристанным лиризмом: вот, в сущности, типичные примеры того, что почитал означенный тип русского чтеца в поэзии французской. В противоположность этому, в той среде, где я вырос, литературные пристрастия были другого порядка, и не Коппе и Ламартин, но Верлен и Малларме были моими опекунами в юности». — *франц.*)

[8] *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. London, 1967 (далее — Speak, Memory). P. 177; см. также: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. New York; London, 1990 (далее — *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years). P. 76.

[9] *Field A.* Nabokov: His Life in Art. Harmondsworth, 1978. P. 117.

[10] *Сконечная О.* Набоков в Тенишевском училище // Наше наследие. 1991. № 1. С. 109—112 (111): «Из новых языков учили немецкому и французскому, причем программа также предусматривала изучение зарубежной классики в большом объеме; от “Песни о Нибелунгах” и “Песни о Роланде” до Гете и Мюссе».

рованиях в любви. Написаны они были вслед страстной любовной связи между Мюссе и Жорж Санд, с которой он познакомился в 1833 году, еще будучи молодым поэтом, в двадцать три года (она была на шесть лет старше его и уже приобрела широкую известность), а порвал окончательно в марте 1835 года. Непосредственным источником вдохновения двух поэм, «La Nuit de de˜cembre» и «Lettre a; M. de Lamartine», по свидетельству брата Мюссе, Поля, был не роман с Жорж Санд, а дважды повторившаяся размолвка с другой любовницей, мадам Жобер. Тем не менее боль этой раны оживила память о прежней близости и последовавшей измене, и эти две поэмы представляют собой сплав переживаний в памяти. Три поэмы из цикла «Nuits» построены в форме диалога между Поэтом и его Музой. Из заметок Поля де Мюссе о жизни брата известно, что Мюссе совершал специальный церемониал приготовлений к ночным визитам, ярко освещая свою комнату множеством свечей[11]. Эти шесть поэм — свидетельство того, как развивалось отношение поэта к собственному жизненому опыту: это развитие не сводилось к уходу от первоначальной боли или к простой замене старого переживания новым и новой любовью. Этот процесс, через ощущение того, что «страдание тебе на пользу», приводит к утверждению, гласящему, что вспоминание важно как часть процесса превращения свежего переживания в искусство, в поэзию. Воспоминание видится не как пассивный процесс, не как набор драгоценных экспонатов, собранных в запасниках памяти, а как энергическое звено, связывающее творения с жизненными силами. Эта идея отчасти видна уже в «La Nuit de mai», где Муза появляется, чтобы побудить Поэта встряхнуться, освободиться от уз молчания и апатии:

L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
C'est ton oisivete˜; ta douleur est a; ieu.
<...
Rien ne nous rend si grands qu'une grand douleur
Mais, pour en ктre atteint, ne crois pas, ф роите,
Que ta voix ici-bas doive rester muette[12].

---

[11] См.: *Musset A. de.* Poe˜sies comple;tes. Note 1. P. 730.

[12] Те плевелы, что рву, придя на твой порог,
то лень души твоей, а горем правит Бог.
<...
Чье горе велико, тот истинно велик.
Но если ты познал страдание, не думай,
что должен ты, поэт, немотствовать угрюмо.
Пер. В. Набокова.

И все же поэт в конце концов не поддается ее красноречивым увещеваниям:

, Muse! spectre insatiable,
Ne m'en demande pas si long.
N'homme n'йcrit rien sur le sable
A l'heure ощ passe l'aquilon[13].

В «La Nuit d'aou t» Поэт вновь решает не внимать укорам Музы. На этот раз он слишком полон счастьем новой любви, чтобы петь о чем бы то ни было кроме забытья и радости мгновения:

J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse,
Ma folle expйrience et mes soucis d'un jour...[14].

Напрасно Муза сожалеет о его увлечении преходящими удовольствиями:

Не˜las! mon bien-aime˜, vous n'кtes plus poиte.
<...
Vous vous noyez le coeur dans un rкve inconstant
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissi pe en pleurs les trйsors de votre вme...[15]

Он остается глух к ее мольбам и заключает:

---

[13] О Муза, многого не требуй,
о жадный призрак, полно звать!
Когда клубятся вихри к небу,
кто станет на песке писать!
Пер. В. Набокова.

[14] Люблю — и буду петь о радостях и лени,
Как я безумствую, подолгу не скорбя...
«Августовская ночь», *пер. С. В. Шервинского.*
Мюссе А. Избр. произв.: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 243.

[15] Уже ты не поэт в холодном этом мире,
<...
Коль сердце предано непостоянным снам.
Когда же любим мы, стихи приходят сами, —
Сокровища души становятся слезами...
«Августовская ночь»,
пер. С. В. Шервинского. Там же. С. 241.

Aime, et tu renaдtras; fais-toi fleur pour йclore.
Aprиs avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse, aprиs avoir aimй[16].

В «La Nuit d'octobre» Муза вновь является Поэту в виде мудрой, заботливой матери, чтобы открыть Поэту глаза на самого себя. Она дает ему понять, как остро он все еще чувствует боль, которую он мнил забытой, и затем увещевает его оценить глубину чувствительности, что приходит только посредством страдания, и попытаться подумать о прошлом без горечи. И если он не может простить, то хотя бы забыть: «A dйfaut de pardon, laisse venir l'oubli». Поэт соглашается, и, как и «La Nuit d'aoыt», поэма заканчивается всплеском чувств по отношению к его новой избраннице. Он просит Музу присоединиться и приветствовать ее пробуждение.

«La Nuit de dйcembre» стоит особняком от остальных «Nuits», благодаря как своей повествовательной манере, так и отсутствию Музы. Поэт рассказывает нам о неизвестном посетителе, похожем на него «comme un frиre»[17], появлениями которого отмечен его жизненный путь со школы, сквозь юность и сквозь последовательные стадии первого разочарования в любви, бурной молодости, смерти отца, путешествия за пределы родной Франции и суетного, пустого вращения среди людей. Когда повествование подходит к настоящему времени и к описанию острой боли, которую Поэт чувствует по окончании романа, незнакомец появляется вновь, и Поэт обращается уже прямо к нему с просьбой наконец открыться: кто он таков, что так настойчиво посещает его в минуты страдания и печали. Галлюцинация ли он, или отражение в зеркале: «Est-ce un vain rкve? est-ce ma propre image / Que j'aperзois dans ce miroir?»[18] «Видение» отвечает, что оно ни Ангел-Хранитель Поэ-

---

[16] Люби — и оживешь! И расцвести готово.
Уже страдало ты — страдай еще и снова!
Уже любило ты — люби же вновь и вновь!
«Августовская ночь», *пер. С. В. Шервинского.*
Там же. С. 243.

[17] «Как брат» (*франц.*).

[18] ...Или в зеркале этом неясно
Я свой собственный вижу портрет?

...Иль это сон, иль в глубине зеркальной
я отражением возник?
Пер. В. Набокова.

та, ни его Злой Гений. Правильно Поэт назвал его «братом», ибо оно будет сопровождать его до скончания дней и даже в смерти. Оно всегда будет подле Поэта, но все же невозможно будет дотронуться до его руки. Поэма заканчивается: «Ami, je suis la Solitude»[19]. Амбивалентность французского слова «solitude», означающего одновременно «одиночество» и «уединение», заключает в себе парадокс состояния, в котором пребывает поэт. Один, потерявши близких, он пишет поэму об одиночестве и отчаянии, которое перехлестывает через край и приносит покой и тишину. Видение — это то таинственное, посредством чего творится искусство, — это сама Поэзия.

Это та же «solitude», что и вневременное местопребывание духа Поэта в стихотворении «Lettre a; M. de Lamartine», откуда он настраивается в тон культурной памяти, чтобы обратиться к поэту старшему, более знаменитому, Ламартину, и через него — к другому выдающемуся поэту, уже покойному, — к лорду Байрону. Несмотря на разницу в возрасте, в характерах и в силе религиозного чувства, Поэт может искать утешения в родственном опыте отравленной любви, о которой он прочел в «Méditations» Ламартина, так же как сам юный Ламартин чувствовал связь с Байроном и обращался к нему в своих стихах[20]. Положительная идея этой поэмы состоит в том, что после боли и страданий остается память о взлелеянной любви, которую поэт несет как нетленное сокровище в глубине своей бессмертной души, как бесценный запас, откуда он черпает свое искусство:

> Tes os dans le cercueil vont tomber en poussière,
> Ta mémoire, ton nom, ta gloire vont périr,
> Mais non pas ton amour, si ton amour t'est chère:
> Ton âme est immortelle, et va s'en souvenir[21].

---

[19] Мой друг, одиночество — я.
Пер. В. Набокова.

[20] Уже «La Nuit de décembre» содержит возможную аллюзию на Байрона, заключенную в словах «le boiteux Ennui» («хромая скука», «хромая хандра») в строчках, описывающих бесцельные блуждания Поэта: «Partout où boiteaux Ennui, / Traînant ma fatigue après lui» (этому соответствуют строчки Набокова: «Везде, куда скука хромая, / Усталость с собою таская, / Водила за новой звездой» и «повсюду, где хандра хромая, / на посмеянье выставляя, / меня тащила за собой»).

[21] Твой гроб опустят в прах, и прах в гробу лежит,
И память о тебе умы не бередит.
Лишь если ты любил — то чувство не умрет,
И помни, что душа бессмертье обретет.

В этом же суть и более поздней поэмы, «Souvenir»:

> Je me dis seulement: «A cette heure, en ce lieu,
> Un jour, je fus aimй, j'aimais, elle йtait belle.
> J'enfouis ce trйsor dans mon вme immortelle,
> Et je l'emporte a ieu![22]

Настроение и манера могут отличаться, но это кредо художника, взгляд на взаимоотношения памяти и искусства, поэта и поэзии весьма схож с точкой зрения, которой придерживался Набоков в зрелые годы. Оно опережает по времени контакт с Прустом. Однако среди романтиков связь можно проследить не только с Мюссе. Видение памяти, свойственное Мюссе, имеет много общего с таковым у других поэтов французского романтизма: с Ламартином в «Le Lac» (1820), с Виктором Гюго в «Tristesse d' lympio» (1837). Это касается не только французских поэтов, но также и английских романтиков, и русских, в особенности Пушкина[23]. Набоков не ограничивался исключительно связью с Мюссе; можно видеть, как в начале литературного пути он смело черпал темы из общего романтического котла. Мюссе был одной из связующих нитей, нитью, которая со временем становилась прочнее, но которая, по-видимому, была разорвана в конце 1920-х годов.

Начнем с первого перевода «La Nuit de dйcembre». При первом прочтении впечатляет не само тематическое родство с Мюссе, но скорее техническое «дерзновение», смело принятый вызов, претендующий на претворение эмоционально нагруженной поэмы, с сохранением смысла и формы, на другом языке. Мы видим

---

[22] Был час, и я любил, и жизнь была легка,
Я был любим — вот здесь, такою же порою.
И это счастье я в душе бессмертной скрою
И унесу в века!

«Воспоминание», *пер. В. С. Давиденковой.* *Мюссе А.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 267.

[23] Связь с Пушкиным заслуживает более пространного обсуждения, чем позволяет объем этой работы. В Пушкине, который и географически, и духовно ближе ему, чем Мюссе, Набоков нашел пример художника, пользовавшегося образами других поэтов, как, например, в стихотворении об изгнании, обращенном к Овидию («К Овидию», 1821). В 1925 году Набоков опубликовал стихотворение «Изгнанье», в котором поэт размышляет о том, как бы Пушкин повел себя, если бы оказался «простым изгнанником»: «Что, если б Пушкин был меж нами — / простой изгнанник, как и мы?» (Руль. 1925. 14 июня. С. 6).

ранний образец готовности в процессе поэтического перевода принять жесткие правила тяжелой работы, что явилось характерной чертой литературной карьеры Набокова. Позднее в своей прозе Набоков выработал как никогда четкие, тщательно выверенные способы передачи смысла и чувства с помощью искусно созданного лабиринта сюжета, литературных и лингвистических аллюзий, перекрестных ссылок. В юности интересы Набокова, понятным образом, были более разбросаны. С научной стороны их представляло его увлечение бабочками. К этому позднее добавился живой интерес к шахматам и к просодии. В 1917-м он начал составлять шахматные задачи, а в 1918-м в Крыму он увлекся идеями Белого о метрике. С художественной и эмоциональной стороны двумя поглотившими его увлечениями были поэзия и первая любовь. Сперва проявился интерес к поэзии. Первое стихотворение он сочинил в семейном имении в июле 1914 года. В ту зиму, когда он вернулся в Петербург, к школьным занятиям, едва ли что другое всерьез его занимало. Он писал стихи ежедневно[24]. Следующим летом он познакомился с Валентиной Шульгиной (которую знал под именем «Люся») и влюбился. Этот роман продолжался два лета и зиму с 1915 по 1916 год, и история его рассказана и пересказана в автобиографии и в художественной прозе. Как сообщает Набоков в «Память, говори», с расставанием с Люсей (Машенькой, Тамарой) он отождествил утрату России в ранние годы эмиграции[25]; и однако же, впервые Набоков рассказал о нем в своих собственных стихах и преломил его в чужих.

Спустя месяцы с момента знакомства он продолжал писать стихи «к ней, для нее, о ней — по два-три стихотворения в неделю»[26]. Перевод «La Nuit de dйcembre» был сделан в это время. Он помечен датой «Декабрь 1915» и недвусмысленно связан с любовью к Люсе, что следует из посвящения «посв. В. Ш.». А весной 1916 года Набоков опубликовал сборник из шестидесяти восьми собственных произведений[27]. Е. Белодубровский, который обнаружил корректуру этого издания в архиве санкт-петербургской газеты «Речь», фиксирует посвящение, прямо относящееся к Люсе, которое не попало в печать:

---

[24] См.: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 111.

[25] Speak, Memory. P. 244—245; *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5 (далее — Память, говори). С. 526; *Набоков В.* Другие берега. Л., 1991 (далее — Другие берега). С. 169.

[26] Speak, Memory. P. 237; Память, говори. С. 520; Другие берега. С. 164.

[27] Стихи. Пг., 1916. См.: Speak, Memory. P. 237—238; Память, говори. С. 520—521; Другие берега. С. 164—165.

Тебе, видавшей тот же сон,
я эту книгу посвящаю.
В. Набоков
Апрель, 1916 г.
Петроград[28].

Вместо этого в опубликованном варианте сборник довольно напыщенно предваряется двумя литературными эпиграфами. В обоих речь идет о памяти. Первый — из Мюссе, из стихотворения «Souvenir»:

Un souvenir heureux est peut-кtre sur terre
Plus vrai que le bonheur...
(Alfred de Musset)[29].

Второй дается как цитата из Вордсворта:

Then fill the bowl! Away with gloom;
ur joys shall always last;
For hope will brighten days to come
And memory gild the past[30].
(Wordsworth)[31].

---

[28] Белодубровский дает ссылку на архив ЦГАЛИ. Ф. 1666. Оп. 1. № 577. По оценке Бойда, «Стихи» должны были поступить в продажу около июня 1916, и Набоков получил сигнальный экземпляр в конце мая, как раз перед тем, как отправиться в имение. См.: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. Note 29. P. 547.

[29] И память, может быть, о счастии реальней,
Чем самый счастья миг!
«Воспоминание», *пер. В. С. Давиденковой.*
Мюссе А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 264.

[30] Наполните кубки! Уныние — прочь;
Веселью себя посвятим целиком:
Надежда развеет грядущего ночь,
Минувшее — память украсит венком.

[31] Вордсворт широко известен как поэт памяти, и позднее, в «Бледном пламени», Набоков оказал ему должное почтение. Тем не менее поверхностный поиск этой цитаты в книге Вордсворта «Collected poems» и в доступных автору алфавитных указателях результатов не дал. В первом английском издании этой статьи автор призывал читателей помочь в установлении принадлежности вышеуказанной цитаты, но признался, что втайне мечтал удостовериться в ее поддельности и, таким образом, получить наиболее ранний пример (еще до появления на свет Вивиана Калмброда, Пьера Делаланда

Позднее Набоков отверг эти ранние стихи как детские и абсолютно подражательные и вспоминал свое смятение, вызванное их выходом в свет[32]. Можно согласиться с тем, что они вторичны, и вместе с тем оценить, насколько явно они свидетельствуют о том, что бессознательная имитация и литературная контаминация были первой ступенью в эволюции Набокова в сторону высокоразвитого сознательного использования литературных источников. Со временем Набоков стал контролировать и управлять средствами, данными ему тем, что он воспитывался как «совершенно нормальный трехъязычный ребенок»[33]. В его ранних стихах присутствует свободное смешение влияний: ритм и слог Пушкина, Фета, Бальмонта и Блока вкупе с мотивами и темами, общими с европейской романтической лирикой, и память как краеугольный камень. Острое чувство времени свойственно большей части романтической поэзии: искусственное растягивание времени до масштаба чувства, настойчивый вопрос, обращенный к прошлому, настоящему, будущему (Ты помнишь ли, когда? Продлится ли это? Останутся ли вещи неизменны?). Развитость не по летам — присвоение мудрости и опыта, находящихся за пределами своего возраста, — все это неотъемлемая часть юности, влюбленности — тем более, несчастной любви. Все это есть и в набоковском сборнике 1916 года. Есть реквизит: сирень, розы, незабудки... луна. Настроение колеблется от восторга до уныния, негодования, горечи, пустоты. Есть роли: «он» — ревностный, страстный, постоянный и неспособный забыть; «она» — живущая лишь мгновением и беззаботная. Есть обмен ролями: «он» — уже любит меньше, более требователен, менее чувствителен; «она» — подбирает незабудку, которую он обро-

---

и Василия Шишкова) набоковской литературной мистификации. На этот призыв откликнулся Брайан Бойд, нашедший подлинного автора эпиграфа. Им оказался Томас Мур (1779—1852), ирландский бард (т. е. поэт и музыкант), близкий друг Байрона. Это строки 21—24 стихотворения «Песня» («When Time, who steals our years away...», «Когда Время, что крадет наши годы»). Автор благодарит Брайана Бойда за предоставленные сведения, равно как и за возможность для широкой аудитории ознакомиться с ними в рамках этой статьи.

[32] «Превосходное стихосложение, полное отсутствие самобытности» (Strong pinions. New York, 1973. P. 154). См. также: Speak, Memory. P. 237—239; Память, говори. С. 520. Другие берега. С. 164—165.

[33] *Nabokov V.* Strong pinions. P. 43.

нил, и пытается улыбнуться сквозь обиду. Что еще есть, это явственная связующая нить повествования: начало, середина и конец, которые отмечены сменой времен года. Идиллическое начало положено весной и ранним летом: с прогулками под липами и в лодке на реке, вечерними свиданиями в лесу. Время идет своим чередом, и повествование перемещается из деревни в город, в страсть развивающихся отношений вторгается осознание того, что они не продлятся, и чувство приближающегося конца сосредоточено в заключительном стихотворении, где поэт вглядывается в воображении в картину будущей весны и букета белой сирени в пустом доме. Она ушла. Поэт предан. В этом шаблоне нет ничего необычного, не считая того, что Набоков опережает собственный опыт. Он пишет о безвозвратном счастье первой весны, прежде чем ему суждено пережить вторую, менее волшебную весну и лето с Люсей в провинции, и однозначно намного раньше, чем они окончательно расстались, и прежде чем появились какие-то признаки того, что имение в Выре и сама Россия будут утрачены навеки. Однако, если это и не было еще частью уже пережитого Набоковым, это было частью его опыта знакомства с литературой. Он встречал подобное, читая романтиков, в том числе — Мюссе. У Мюссе он нашел последовательность времен года и неотступное воспоминание о первой весне (прогулки с Жорж Санд по вересковым зарослям в лесу Фонтенбло). Здесь он встретил горечь предательства, здесь познал положительный источник сил для существования, которые можно черпать из счастливых воспоминаний, когда роман уже окончен. Отголоском чувств Мюссе звучат строки шестьдесят второй поэмы:

> Довольно и прости; ответа мне не надо;
> Ты будешь нежно лгать, как ты всегда лгала;
> Но вечно будет тлеть разбитая лампада
> всего, что ты шутя мне некогда дала.
>
> Минувшее мое, счастливые мгновенья
> Не в силах ты отнять, не в силах я забыть...
> Теперь, когда не жду ни слез, ни наслажденья,
> Могу взамен тебя былое полюбить...

То, что развилось в творчестве Набокова в устойчивую склонность к переплетению текстовых тканей, коренится, как видно, здесь, в осознанном взаимопроникновении мира литературы и воображения и мира современной реальности. Вероятно, он обрел этот опыт еще в детстве, когда мир волшебной сказки запро-

сто переступал порог его спальни, когда он забирался в лес на картинке, висящей над постелью, или когда мать приносила ему гигантский фаберовский карандаш, и в воображении он видел, как на Невском проспекте она делает покупку[34]. Позднее он столкнулся с подобным явлением у романтиков — открытых, восприимчивых, легко забывающих, где личность художника и где плоды его воображения, где искусство жить и где жизнь в искусстве. Как это часто бывало с молодыми художниками, его воображение часто опережало события, иногда предвосхищая их. Приведу пример: Мюссе в 1829 году написал драму о ревности, действие которой происходит в Италии, раньше, чем он выехал хоть раз за пределы Франции, и прежде, чем он встретил Жорж Санд. Шестнадцатилетний Рембо, в 1871-м описавший безумное путешествие своего воображения в поэме «Пьяный корабль», был не более осведомлен о собственной судьбе, чем торговец и исследователь в дальних краях. То же и с Набоковым. Со временем его жизнь догонит и опередит то, о чем он читал в произведениях других и что наметил в своих. В последующих романах и в автобиографии он создаст новые, художественные воспоминания о пережитом и часто будет внедрять эти воспоминания в литературные реминисценции, выдавая их за те же воспоминания — художника. Литературная ссылка и аллюзия с самого начала были не просто мишурой, украшением набоковского искусства, но важной частью процессов, происходящих в по-новому скроенной памяти. Авторы, с которыми он знакомился на страницах книг, были столь же важны в его становлении, как и люди, которые встречались ему в повседневной жизни[35].

Два набоковских перевода стихотворения Мюссе «La Nuit de dйcembre», вкупе с «Lettre a; M. de Lamartine» и «La Nuit de mai», ясно указывают нам на путь, которым шел Набоков — слияние литературного и жизненного опыта. Как было сказано выше, нам уже известно точное время, когда впервые была переведена «La Nuit de dйcembre»: в декабре 1915 года. Это и посвящение связывают первый вариант перевода с первой любовью Набокова. Было бы хорошо также знать точное время создания второго варианта. Евгений Шиховцев предполагает,

---

[34] Speak, Memory. P. 86, 37—38; Память, говори. С. 384, 341—342; Другие берега. С. 39, 71.

[35] Джон Берт Фостер, Мл. детально описывает этот аспект набоковского творчества в своей книге: «Nabokov's Art of Memory and European Modernism» (Princeton; New Jersey, 1993 (далее — Nabokov's Art of Memory). См. особо гл. 2 и 6.

что он, вместе с переводом «Пьяного корабля» Рембо, должен был войти в альманах «Кубок», издание которого дважды анонсировалось в 1923 году, но который в свет так и не вышел[36]. Возможно, Шиховцев выдает желаемое за действительное, поскольку такая датировка логично поместила бы это стихотворение по времени вскоре после смерти отца Набокова (март 1922 года) и после разрыва помолвки с его невестой Светланой Зиверт (в начале января 1923 года). Собственно опубликование произошло примерно через пять лет, в 1928 году, после женитьбы на Вере Слоним[37]. Все, что известно наверняка — из результатов работы Бойда в архиве в Монтрё, — это то, что немедленно после помолвки последовал взрыв творческой энергии. В оставшиеся три недели января 1923 года Набоков написал рассказ «Слово» и двадцать стихотворений, пятнадцать из которых вошли в поэтическое собрание с указанием дат; содержание их говорило о недавно пережитом несчастье. Было и несколько поэтических переводов, в том числе перевод из Мюссе. На этот раз Набоков выбрал фрагмент из «Lettre a; M. de Lamartine»: пятьдесят шесть строчек в середине, начиная со слов:

> Tel, lorsque abandonnй d'une infidиle amour...[38]

и заканчивая

> C'est la, le croiras-tu? chaste et noble poиte
> Que de tes chants divins je me suis souvenu[39].

---

[36] Письмо к Евгению Белодубровскому, 13 августа 1987.

[37] Более подробное изложение обстоятельств публикации см. выше, в примеч. 3.

[38] Вот так, когда неверною возлюбленной покинут...

[39] Там — веришь ли, чистый и благородный поэт? —
Я вспоминал твои божественные песни.
Спасибо Брайану Бойду за то, что ознакомил меня с подробностями того эпизода биографии, о котором рассказывается на p. 202—203 в книге: «Nabokov: The Russian Years». Другие переводы, сделанные Набоковым в то время, все — либо стихотворения, либо фрагменты стихотворений, которые вполне отвечают его складу ума. Вот они: любовная песня из теннисоновской «Принцессы»: «Now sleeps the crimson petal, now the white» («Летняя Ночь»: «Вот красный лепесток уснул, уснул и белый...»); «Stanzas for Music» Байрона: «There's not a joy the world can give like that it takes away» («Стансы для музыки»: «Увядают все виденья...»); и, пожалуй, самый характерный пример — « ld Familiar Faces» Чарльза

Это срединный и самый эмоционально нагруженный пассаж в стихотворении, где Мюссе вспоминает о том, какую боль причиняет предательство и уход возлюбленной. Пребывая в отчаянии, близком к самоубийству:

> C'est la, devant ce mur, ощ j'ai frappй ma tкte,
> щ j'ai posй deux fois le fer sur mon sein nu...[40],

он обращается к Ламартину и перечитывает сборник «Les Mйditations», в том числе — два знаменитых стихотворения о разочаровании в любви, «Le Vallon» и «Le Lac». Набоков никогда не публиковал «Lettre a; M. de Lamartine», но спустя четыре года, в 1927-м, он опубликовал перевод первой из «Ночей» Мюссе: «La Nuit de mai»[41]. В техническом отношении это *tour de force*[42]. Взамен александрийского стиха, которым изъясняется Муза, он подбирает шестистопный ямб, а вместо восьмисложной строки поэта — ямб четырехстопный. Схема рифмовки копирует схему оригинала с абсолютной точностью, и — что неудивительно для переводчика — страстного натуралиста — все относящееся к флоре и фауне («l'йglantine», «la bergeronette», «le frelon», «les tilleuls»[43]) переведено с редкой педантичностью. Впрочем, переводчик спотыкается, пытаясь следовать за Музой в ее перемещениях по Греции, давая лишь приблизительный перевод следующих строк:

Лэмба («Знакомые лица»), горькие размышления об утраченных друзьях детства и потерянной любви. Именно там читаем: «I loved a love once, fairest among women; / Closed are her doors on me, I must not see her...», и заканчивается стихотворение: «How some they have died, and some they have left me, / And some are taken from me; all are departed; / All, all are gone, the old familiar faces» («Однажды у меня была возлюбленная, прекраснейшая из женщин; / Ее двери закрыты для меня, а мне не суждено ее видеть...», «Некоторые умерли, а иные покинули меня, / Иных у меня отняли; не осталось никого; / Все, все в прошлом — лица старых знакомых»).

[40] Там, у этой стены, об которую я бился головой,
и где я дважды прикладывал к груди сталь...

[41] «Майская ночь» Альфреда де Мюссе // Руль. 1927. 20 ноября. С. 2—3.

[42] Впечатляющее достижение или действие, представление (*франц.*).

[43] Цветок шиповника, трясогузка, шершень, липовый цвет (*франц.*).

Et bleu Titarıse, et le golfe d'argent
Qui montre dans ses eaux, ощ le cygne se mire,
La blanche loossone a la blanche Camyre[44].

Поэма Мюссе сама по себе — представление виртуоза, полное бурных переживаний и поразительной образности. Перевод Набокова исполнен с тщанием и по виртуозности может соперничать с оригиналом, даже несмотря на разочарование от того, как переданы некоторые самые эмоционально нагруженные пассажи. Так, например, знаменитое двустишие «Les plus dйsespйrйs sonts les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots» становится нежным, мягким: «Чем горестней напев, тем сладостнее он. / Есть песни вечные — рыданий чистый звон».

Как бы то ни было, в переводе более ровного, более личного стихотворения «La Nuit de dйcembre» Набоков преуспел. Слово «чудо», которым Сергей Аверинцев характеризует его в заметке, сопровождающей первую публикацию перевода в России, можно было бы счесть притворной и чрезмерной похвалой, если бы сам автор не признался откровенно в том, что он не большой поклонник набоковского искусства. Автор, однако, замечает, что это скорее не русская, но французская поэзия в русскоязычном обличье[45], и подкрепляет это утверждение тем, что находит в тексте Набокова множество реминисценций пушкинского слога. Несколько подробнее об этом ниже.

---

[44] Цитеры голубой залив, где отражен,
Подобно лебедю, изогнутому лирой,
Сребристый Олосон над белою Камирой.
Пер. В. Рождественского.
Мюссе А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 230.
Если бы Набоков имел возможность ознакомиться с изданием «Pleˇiade», он мог бы утешиться тем, что — как указывает в примечаниях редактор — познания самого Мюссе в географии тоже были далеки от совершенства. См.: *Musset A.* Poeˇsies complıtes. Note 16. P. 733.

[45] «Это — почти идеальный образец того, чем должен быть на пределе своих возможностей художественный перевод и чем он почти никогда не бывает... Это великолепные стихи на русском языке; но это не русская поэзия, ибо это французская поэзия, силой художественной иллюзии сохраняющая в русскоязычном обличии всю полноту свойства быть французской» (Иностранная литература. 1987. № 5. С. 169).

Так же как невозможно точно сказать, когда именно Набоков сочинил второй вариант, нельзя и пойти дальше предположений относительно того, зачем он это сделал. Возможно, он задумал составить сборник переводов с французского, в который Мюссе вошел бы наравне с другими поэтами, обратившими на себя его внимание в то время, такими как Рембо и Бодлер. Что очевидно, так это то, что он взялся за перевод с абсолютно чистого листа. Он не просто поправил или ревизовал более ранний вариант. Едва находятся свидетельства того, что первый вариант вообще был у него под рукой. Во-первых, нет практически никаких текстовых соответствий[46]; с другой стороны, метрические схемы двух переводов вполне различны: первый написан преимущественно амфибрахием, а второй — сплошь ямбом, хотя и с существенными ритмическими отклонениями[47]. В первом варианте перевода содержится значительный, но явно неумышленный пропуск целой строфы, двадцатой, упущение, виновницей которого, вполне вероятно, была редакция «Юной мысли», поскольку это одна из двух строф, начинающихся одним и тем же вопросом: «Qui donc es-tu?»[48].

---

[46] Отмечу два места, где тексты перекликаются стилистически: во-первых, совпадение перевода выражения «avec un doux sourire» — «с улыбкою немой» (строка 6, стих 2); во-вторых, повторение слова «судьбина» (строка 3, стих 29), имеющего оттенок фольклорной поэтики, в качестве перевода слова «destin» («Ni le mauvais destin des hommes» — «Ни злая судьбина людей»). Похоже, однако, что Набоков пользовался оба раза одним и тем же французским изданием оригинала, поскольку и там, и там он переводит строку 4 второго стиха в том виде, как она появляется в « euvres complıtes» (Paris, 1866. Vol. 2. P. 107): «Il pencha son front sur **ma** main» — «Он склонил свое лицо к **моей** руке» (выделено мной. — *Дж. Г.*), вместо более логичного «Il pencha son front sur sa main» — «Он склонил лицо к своей руке» (у Набокова: «Склонившись на руки мои» и «К моей руке челом прижался...»), как читаем в первом издании в «La Revue des deux mondes» и в позднейших академических изданиях, в т. ч. в «Poe˙sies comple;tes» в издании «Ple˙iade».

[47] То, что предпочтения Набокова в метрике изменились, показано и в исследовании Дж. С. Смита о стихотворной форме Набокова. Он отмечает исключительно высокий процент трехсложных размеров в сборнике 1916 года при общем преобладании ямба в набоковской поэзии. Он также указывает на значительное разнообразие в пределах одного стихотворения, которого достигает Набоков, используя ямбический слог, — черта, которую Набоков ценил в поэзии Ходасевича. См.: *Smith G. S.* Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature Triquarterly. 1991. 24. P. 271—305 (279—280, 290).

[48] О, кто ты? — *В. Набоков*.

Видно, что оба перевода основываются на набоковском принципе верности оригиналу, хотя и методы, и результаты различны. Переводчик старается сохранить главные структурные особенности: сдвиг от повествовательного прошлого (стихи 1—18) к настоящему (стихи 19—28) и будущему (стихи 29—31) и, внутри этой конструкции, определенная, четко видная структура повторов, выражающая основную мысль поэмы — о том, что связь между прошлым и будущим неразрывна, неподвластна ни времени, ни переменам. Ни в одном из вариантов не удается достичь баланса в описании пяти последовательных появлений Видения, который присутствует во французском тексте: идентичность последних строк в стихах 1, 3, 5, 7, 9 и реприза в конце стиха 18 — «Qui me ressemblait comme un frиre»[49]. Более того, ни в том, ни в другом не сохраняется присутствующее у Мюссе однообразие в определении строки, в которой каждый раз появляется Видение. Во французском тексте Видение появляется неизменно в начале предпоследней строки стиха, неизменно одетое в черное («vкtu de noir») и раз от раза ощутимо и неощутимо изменяясь. Слух воспринимает единообразие, тогда как взгляду предстают перемены: «Un pauvre enfant» (стих 1), «Un jeune homme» (стих 3), «Un йtranger» (стих 5), «Un convive» (стих 7), «Un orphelin» (стих 9), «Un malheureux» (стих 18)[50]. Однако достаточно точное приближение, которого достигает Набоков по части формы, свидетельствует об уважении к труду и таланту Мюссе — уважении, проявившемся еще в школьную пору. С одной стороны, первый вариант, насколько это возможно, более точен в передаче размера, чем второй, когда, в стихах 13 и 14, Поэт описывает свои бесцельные скитания по Европе, переходя на время от амфибрахия к ямбу. Результат несколько неуклюж, к тому же страдает география, но, по крайней мере, он показывает, что юный Набоков распознал и пытался воспроизвести определенное изменение ритма во французском тексте, которое передает монотонность бесконечного странствия. Обратите внимание на чередующиеся спондеи и дактилические фрагменты в перечислении названий в стихах 13 и 14:

A *Pise*, au pied de l'Apennin;
A *Cologne*, en face du Rhin;
A *Nice*, au penchant des vallйes;
A *Florence*, au fond des palais...

---

[49] Похожий на меня, как брат. — *В. Набоков.*

[50] «Бедное дитя», «юноша», «чужак», «гость», «сирота», «несчастный» (*франц.*).

<...
A *Gknes*, sous les citronniers;
A *Vevey*, sous les verts pommiers;
Au *Havre*, devant l'Atlantique;
A *Venise*, a l'affreux Lido...[51]
(курсив мой. — *Дж. Г.*).

Во втором варианте Набоков не пытается передать особенности размера этих строф, но географические названия переведены гораздо более точно и изящно. В этом основное отличие более раннего варианта от более позднего: гладкость слога и точность значительно возросли. Достаточно привести один пример: строки 3 и 4 стиха 19 в первом варианте выглядят так: «Но твоей я не верю печали / И что ты моя злая судьба», что по синтаксису не соответствует французскому тексту: «Je ne puis

[51] Этим строкам у Набокова соответствуют:

У Ниццы в солнечных долинах,
И где нисходят Аппенины,
Средь Эдельвейсов Альп, где так свежа роса,
В лимонных рощах Генуи и Пизы,
Где поутру в прохладе темно-сизой
Полдневный зной рождают небеса;

Где над гондолами сияют,
Пока гитары вдохновляют,
Венецианские восходы;
Где в Лидо темном, помнится, скользили
И умирали на траве могилы
Адриатические воды...

Во втором варианте:

На склонах Пизы, в Апеннинах,
на Рейне, в Кёльне, и в долинах
пологих Ниццы, и в тиши
дворцов Флоренции священной;
в шалэ, стареющих смиренно
в альпийской горестной глуши,

и в Генуе, в садах лимонных,
в Вевэ, меж яблоней зеленых,
и в атлантическом порту,
и в Лидо, на траве могильной,
где Адриатика бессильно
лобзает хладную плиту...

croire, a ta mйlancolie, / Que tu sois mon mauvais estin». Во втором варианте неточность исправлена: «Так скорбен ты, что я могу едва ли / в тебе признать мой злобный рок».

Другая отличительная черта второго перевода, которая дополняет общее впечатление возросшей гладкости слога, — появление реминисценции на интонацию и слог Пушкина, а конкретно — его стихотворения о судьбе поэта «Пророк» (1826). Выражения Набокова «поближе к трепетному свету» (стих 5) и «и в грудь вошел клинок кинжала» (стих 10) напоминают, например, строки Пушкина: «И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул», а пушкинское «И дольней лозы прозябанье» эхом отзывается в набоковской строке «еще лобзанья жар тая» (стих 21). Такие изменения согласуются с тем, что мы можем наблюдать в собственной поэзии Набокова 1920-х годов: возвращение от экспериментов и модерна обратно к традиционным, классическим стихотворным размерам — назад к Пушкину. Глеб Струве в своем обзоре русской эмигрантской литературы говорил о старомодности Набокова: «Молодой Набоков не отдал обычной дани никаким модным увлечениям. Его современники правильно смотрели на него как на поэтического старовера»[52]. Комментарий, который косвенно может свидетельствовать о взглядах Набокова на эволюцию собственного поэтического вкуса, мы находим в том, как развивается его герой-писатель, Федор Годунов-Чердынцев в романе «Дар» («Дар», глава 3)[53].

В обоих вариантах «Декабрьской ночи» — и это, естественно, особенно привлекает наше внимание — есть также семантические отклонения, которые кажутся чем-то иным, нежели просто вынужденными или случайными ошибками, и которые указывают на то, что, возможно, Набоков так или иначе отождествлял себя с объектом, вставляя «отсебятину»[54]. Впервые мы встречаем подобное в стихах 3 и 4 первого варианта. Видение является в виде поэта с лютней в руке. Набоков здесь неверно переводит строчку «Comme j'allais avoir quinze ans»[55] как «Шестнадцатый год мне настал», таким образом точно фиксируя собственный возраст в июле 1914, когда он сочинил свое первое стихотворение. Второй вариант не отклоняется от

---

[52] *Струве Г.* Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 167.

[53] Дар. Нью-Йорк, 1952. С. 166—168.

[54] «Otsebiatina» — в английском тексте статьи. — *Примеч. перев.*

[55] «Когда мне исполнилось пятнадцать лет».

французского текста: «В мое пятнадцатое лето». Самое жестокое насилие над текстом стихотворения, какое можно встретить в первом варианте перевода, Набоков учиняет во фрагменте, посвященном горькой печали Поэта по разочарованию в любви (стихи с 21 по 26). Здесь Набоков пишет, что волосы бывшей возлюбленной были темны: «Только прядь этих темных волос» (стих 23, строка 4). Однако во французском тексте эта деталь отсутствует: «des cheveux, des débris d'amour». Жорж Санд, само собой, была темноволоса, и Набоков мог об этом знать, но у Люси, Валентины Шульгиной, также были темные волосы. Поэт у Мюссе мысленно обращается к женщине, чье сердце твердо, как камень, которой остается лишь жалеть о том, что она покинула его, тогда как он по-прежнему юн и готов к новым испытаниям. Памятуя о боли, которую испытывал Мюссе, и о неверности Жорж Санд, это вполне можно расценить как обращение к женщине, старшей по возрасту. Однако в переводе юного Набокова нет никакого намека на разницу в возрасте: «Ваша гордость довольна собой; / Но моя еще может смеяться» (стих 25). Также и видимый у Мюссе упрек в переводе теряет свою резкость. Прямой словесный выпад: «Ah! faible femme, orgueilleuse insensée, / Malgré toi, tu t'en souviendras!»[56] в переводе сильно сглажен и обобщен: «Слабой женщины гордость напрасна / И безумна порою она» (стих 24). Поэт соглашается с необходимостью разлуки: «Да, уйдите. Пора нам прощаться» (стих 25). И совсем не то у Мюссе: «Partez, partez, et dans ce coeur de glace / Emportez l'orgueil satisfait»[57]. Скорее это напоминает строки набоковского стихотворения из сборника 1916 года: «Он ей сказал: "прощай же, пора нам расставаться"»[58].

Если первый перевод Набокова выдает его желание приспособить, подделать текст под свое собственное состояние, заключая в него скрытое обращение к первой своей избраннице, Валентине Шульгиной, то во втором варианте от этого почти не остается и следа. Страсть, горькие упреки, брошенные Мюссе, переданы с максимальной точностью. Разумеется, напрашивается вывод: повзрослевший Набоков стал более стоек к желанию отождествить себя с чужим героем. Но это также

---

[56] «О, слабая женщина, безумная гордячка,
Все-таки ты запомнишь это!»

[57] «Идите, идите, и в своем ледяном сердце
Несите свою удовлетворенную гордость».

[58] «Небрежно он сорвал и бросил незабудки...» (Стихи. С. 43).

наводит на мысль о том, что со временем Набоков нашел с Мюссе больше общего в плане чувств (Мюссе, когда он написал поэму, о которой речь, самому было двадцать пять), и дает возможность предположить, что многое уже не было нужды менять. Отозвалось ли в этих стихах расставание Набокова со своей невестой, Светланой Зиверт, — не нам судить. Однако несомненно, что к 1920-м годам Набоков, как и Мюссе, пережил не одно разочарование. К этому времени другие два важных момента в поэме Мюссе для него стали действительностью: скитание в чужих краях и, в марте 1922 года, смерть отца. Отец Мюссе умер во время эпидемии холеры, когда тому было всего двадцать два года, и эта потеря глубоко потрясла его, о чем свидетельствуют биографы. Особое место, отведенное этому эпизоду как раз перед описанием отъезда из Франции и скитаний, отражает глубину его горя:

> Lorsque plus tard, las de souffrir,
> Pour renaître ou pour en finir,
> J'ai voulu m'exiler de France...[59]

Когда поэт преклоняет колени у изголовья только что почившего отца, Видение появляется с терновым венцом на голове, его лютня безмолвно лежит на полу, а грудь его пронзена собственным мечом: «Et son glaive dans ca poitrine». Во втором

---

[59] У Набокова:

> Когда же уставши томиться,
> Чтоб с прежнею жизнью проститься,
> Хотелось покинуть родные пути...
>
> Во втором варианте:
>
> Когда же, не стерпев страданья,
> задумав дальние скитанья,
> чтоб смерть найти иль вновь расцвесть...

Отец Мюссе умер в 1832 году. Дело шло к бурной развязке любовной аферы с Жорж Санд, когда в августе 1834 Мюссе решил навсегда покинуть Францию. См.: *Musset A. de.* Poésies complètes. Note 1. P. 725. Ни в одном из вариантов перевода Набоков не дает точных географических указаний — не называет родину Францией. В 1915 году он переводит «m'exiler de France» («покинуть Францию») как «покинуть родные пути», а в 1928-м как «вышел из родного края».

варианте Набоков допускает небольшое, но весьма значимое отклонение от текста оригинала. Вместо торжественного символа меча, несомого скорбным ангелом, появляется «клинок кинжала» (стих 10)[60]. Таким образом он вносит предположение, какого не было в оригинале, что поэт мог помышлять о самоубийстве. Этим он устанавливает связь между этим пассажем и описанием суицидального настроения, в каковом пребывает Поэт в стихотворении «Lettre a; M. de Lamartine», которое он перевел в 1923 году. Описание это включает уже цитировавшиеся выше строки: «C'est la, devant ce mur, ощ j'ai frappй ma tкte, / щ j'ai posй deux fois le fer sur mon sein nu»[61]. Отражало ли это преобразование в тексте Мюссе в какой-то степени собственное состояние Набокова, в то время когда он повторно взялся за перевод, или нет — лишь догадки.

Теперь, наконец, мы можем предположить, почему Набоков перевел «La Nuit de dйcembre» дважды. Это стихи о том, как по ходу жизни художник претерпевает духовный рост, о самых мрачных жизненных эпизодах и о спутнике, что ожидает в глубинах одиночества и отчаяния: о самой сути искусства. Впервые Набоков обратился к поэме в том возрасте, в каком для героя — поэма начинается: в школе, в то время, когда впервые он познал поэзию и любовь: « u temps que j'etais йcolier...». Он вернулся к ней, когда усмотрел в ней новое сходство с собственной судьбой. Таинственный юноша вернулся и сел подле него, став его Музой. Сборник стихотворений «Горний путь» (1923) содержит стихотворение, написанное к исходу того года, когда Набоков покинул Россию: «Будь со мной прозрачнее и проще...» (1919). Это тоже стихотворение об утра-

---

[60] См.: *Musset A. de.* Poe˜sies complиtes. Note 7. P. 739. См. также приведенные ниже строки из «Lettre a M. de Lamartine». P. 334, где меч скорбных ангелов входит в сердце Поэта и этим увековечивает пример неразрушимости взлелеянного опыта, переживания:

C'est ce que m'ont appris les anges de douleur;
Je le sais mieux encore et puis mieux te le dire,
Car leur glaive, en entrant, l'a gravй dans mon coeur...

Вот то, что я узнал от ангелов печали,
Что знаю лучше них, чтобы тебе сказать,
Ведь, в сердце меч вонзив, там острием писали...

[61] Там, у этой стены, об которую я бился головой,
и где я дважды прикладывал к груди сталь...

те: об утрате дома, о погибшем в сражении друге детства, утрате родины. У поэта осталась лишь одна спутница: «у меня осталась ты одна». Имя незнакомки не упомянуто, но наверняка, подобно юноше, вышедшему из-под пера Мюссе, это очередное воплощение Музы поэзии:

> А теперь о прошлом суждено мне
> тосковать у твоего огня.
> Будь нежней, будь искреннее. Помни,
> Ты одна осталась у меня[62].

Представление о соответствиях в темах и мотивах между Мюссе и Набоковым можно расширить. Например, мотив посещений Музой. Если Мюссе тщательно готовился к ее ночным визитам, то Набоков не упускал случая игриво обмолвиться о своем с ней общении. В биографии Бойда передано содержание одного письма, которое Набоков отправил домой из Кембриджа в 1921 году, где описывается, как он пригласил Музу на чашку чая и угостил ее «земляничным вдохновением, тарелкой сливочных дактилей, поджаренными амфибрахиями»[63]. Эта изысканная метафора перекочевала и в прозу, и в дружескую англоязычную переписку Набокова; например, несколько подобных упоминаний можно отыскать в письмах Эдмунду Уилсону 40-х годов[64].

Мотив «духа», «тени» также присутствует в творчестве обоих писателей. «Призрачное измерение» набоковского творчества — тема, изрядно проработанная современным набоковедением, и вряд ли она нуждается в подробном изложении здесь. И все же в одном незаконченном Набоковым письме в стихах есть довольно интересная отсылка к Мюссе. Письмо датировано 25-м октября 1917 года и адресовано школьному другу из Тенишевского училища, Савелию Кянджунцеву[65]. В строках 18—19 Набоков вспоминает бессонные ночи и явления «того

---

[62] Горний путь. Берлин, 1923. С. 79. Позднее: *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор, Мичиган, 1979 (далее — Стихи, 1979). С. 27.

[63] *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 181.

[64] The Nabokov—Wilson Letters: 1940—1971 / Ed. by S. Karlinsky. London, 1979 (далее — Nabokov—Wilson Letters). P. 44, 46, 69, 121.

[65] Это письмо было недавно опубликовано под заголовком «Гробовая поэма Набокова» («Nabokov's Reliquary Poem») в книге: *Barabtarlo G.* Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York, 1933 (далее — Aerial View). P. 245—256.

же духа», стоящего во тьме. Кто же это был, или что, так и не понятно: «что мне по-прежнему не спится / и тот же дух во тьме стоит...». Забавным образом, этот мотив мы находим собственно в биографии Мюссе. Последний, очевидно, временами страдал аутоскопией. Жорж Санд в своей автобиографической новелле «Elle et Lui» повествует о том, как двое влюбленных, Тереза и Лоран, пребывали в окрестностях Парижа «dans les bois»[66] (в лесу Фонтенбло). У Лорана (Мюссе) случилась галлюцинация. Он увидел торопливо направлявшегося к нему человека, в котором он с ужасом узнал постаревшего самого себя[67]. Здесь уместно вспомнить, что впоследствии Набоков написал повесть о самопроекции, «Соглядатай» (1930), — вскоре после опубликования второй редакции «Декабрьской ночи», — и отметить введение слова «соглядатай» в эту вторую редакцию, так же как и другого слова, в изобилии рассыпанного по словесной ткани у Достоевского и у Набокова: «двойник»[68].

Из этих тематических аналогий недвусмысленно следует, что, как уже говорилось ранее, Мюссе — лишь один из множества источников. Нет нужды вперять близорукий взгляд в одного автора и пару переводов, коль скоро Набоков свободно мог пользоваться себе в прибыток целым веком европейской романтической и неоромантической литературы. И здесь, пожалуй, самое время отойти от разбора двух текстов и попробовать понять, какую роль играл поэтический перевод в творчестве Набокова в целом.

Перевод — даже поэтический перевод, как следует напомнить, — это прикладное, но не чистое искусство. Его можно использовать в процессе изучения языка и обучения ему; переводом можно заняться — по заказу или самостоятельно — с целью обогащения, или из спортивного интереса — преодолевая трудности, соперничая с признанными мастерами слова. Однако, если это поэтический перевод, и особенно если речь идет о лирической поэзии, обычно переводчик сам выбирает себе стихотворение, и чаще он берется за выполнение задачи не как посторонний, но как человек, которым движут

---

[66] В лесах (*франц.*).

[67] *George Sand*. Elle et Lui (1859). Глава 5. См. также: *Musset Ade*. Poe˜sies complıtes. Note 2. P. 738—739.

[68] «Двойник» служит переводом для французского «portrait» («портрет», «изображение», «копия») (стих 27, строка 6), а «соглядатай» — для «hфte» («хозяин», «гость», «постоялец») (стих 28, строка 5).

личные мотивы. Такое предположение подтверждается опытом Набокова. Перевод всегда был не более чем побочным, хотя и важным, продуктом его творчества. Он играл более важную роль дважды в жизни Набокова, когда тот только начинал свой творческий рост — в 1920-х годах в Европе и в 1940-х годах в Соединенных Штатах, — и его культурная восприимчивость достигала апогея, а нужда припирала его к стенке. Некоторые переводы, особенно крупноформатные, ему заказывали, другие нет. За одни (и сюда относятся прозаические произведения, «Николка Персик» Ромена Роллана и «Аня в стране чудес» Льюиса Кэрролла) ему присоветовали взяться, за другие он принялся по собственной инициативе. Самый заметный из возможных примеров: идея перевести «Евгения Онегина» пришла в голову ему самому, каковое предприятие переросло свое скромное предназначение в качестве учебного пособия и отняло семь лет и даже больше — семь лет весьма творчески активного периода, когда, помимо этого, были созданы «Пнин» и «Лолита».

Выбирая русских поэтов для перевода, Набоков проявлял разборчивость и придерживался, в основном, «мейнстрима»: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет. В 1945 году он опубликовал перевод избранных стихотворений Пушкина, присовокупив лирику Лермонтова и Тютчева[69]. Перевод «Евгения Онегина» вышел в 1964 году в виде четырехтомного издания текста и комментария, а через десять лет вышло исправленное и дополненное издание[70]. Набоков также брался за короткие стихотворения Ломоносова, Жуковского и Блока, но эти переводы опубликованы не были, и не все из них дошли до наших дней[71]. В 1960-х и 1970-х годах он время от времени переводил поэтов XX века, в том числе стихотворение Мандельштама, еще одно — барда Окуджавы и три стихотворения эмигрантского поэта, которого ценил выше прочих, — Ходасевича[72].

---

[69] Three Russian Poets. Norfolk; Connecticut, 1945.

[70] Eugene negin. Translated with commentary by Vladimir Nabokov: 4 vols. New York, 1964 (далее — Eugene negin). Revised ed. Princeton, 1975; *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998 (далее — Евгений Онегин).

[71] См.: *Boyd B.* Nabokov: The American Years. P. 279.

[72] Перевод стихотворения Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков» впервые появился в «The New York Review of Books», 1969. 20 September. Напечатано также в «Strong pinions» (P. 280—283). Переводы из Ходасевича опубликованы в «Triquarterly», (Evanston; Illinois. 1973. 27. P. 67—70. Подробнее об этом: Nabokov: A escri ptive Bibliography. P. 657—659. Перевод

Поэтические переводы с других языков на русский куда обширнее. С английского Набоков переводил Шекспира, Уолтера Сэвиджа Лэндора, Байрона, Китса, Лэмба, Теннисона, Шимуса О'Салливэна и Руперта Брука. С французского он переводил Ронсара, Мюссе, Бодлера и Рембо. С немецкого он переводил Гёте[73]. Хотя при первом взгляде на этот список кажется, что имена поэтов выбраны случайно, при ближайшем рассмотрении среди них нельзя найти ни одного, произведения которого не были бы как-то связаны с биографией и искусством Набокова. Ниже пунктиром намечены несколько таких связей, причем особенный интерес представляют примеры перекрестных ссылок между двумя поэтами.

стихотворения Окуджавы «Сентиментальный марш», озаглавленный как «Speranza», не публиковался (рукопись датирована 2 февраля 1966), но другой вариант первой его строчки («Надежда, я вернусь тогда, / Когда трубач отбой сыграет») в шутливом полупереводе-полутранслитерации «Nadezhda, I shall then be back / When the true batch outboys the riot...» («Надежда, я вернусь тогда, / Когда горстка верных мужеством одолеет мятеж». — пер. С. Ильина) цитировался в куче-мале русских романсов (включая тексты Фета, Пушкина, Тургенева, Аполлона Григорьева) в романе «Ада» (Ada. New York and London, 1969. P. 411—413; *Набоков В.* Ада, или Радости страсти // Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 4. (далее — Ада) С. 399). Вслед этому в 1974 году «MPS records» выпустила сборник русских песен в исполнении Дмитрия Набокова, куда вошли положенные на музыку стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Григорьева, а музыка — Глинки и Бородина; заметку на обложке написал сам Набоков. В «Аде», которая полна литературных аллюзий и обрывков переводов, также упоминается ложный перевод антисталинского стихотворения Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны...» (Ада. С. 21). Об этом см.: *Boyd B.* Annotation to Ada // The Nabokovian. 1993. № 31. P. 21.

[73] При жизни Набокова сборники его переводов не издавались, и некоторые из них и поныне не опубликованы. В 1990 году избранные переводы Наталья Толстая включила в том стихов и рассказов Набокова «Круг» (С. 198—214). Эндрю Филд в первой своей литературоведческой работе сообщает, как Набоков вспоминал о каких-то опубликованных переводах У. Б. Йетса, но где они — остается невыясненным. См.: *Field A.* Nabokov: His Life in Art. London, 1967. P. 66. (Многие переводы, в том числе «Декабрьская ночь», вошли в сборник: *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. — *Примеч. перев.*)

Переводы с немецкого

Немецкий, как всем известно, не был любимым языком Набокова, как и Гёте не был его любимым писателем. В эссе о Гоголе он пишет об «ужасной струе пошлости в “Фаусте” Гёте»[74]; однако в 1932 году он сделал перевод «Посвящения к “Фаусту”». Предмет его мы находим то тут, то там у самого Набокова: это посвящение духу Прошлого. В последних строчках читаем: «все настоящее вдали пропало, / а прошлое действительностью стало»[75].

Переводы с английского

Бойд говорит, что Набоков «перевел несколько английских стихотворений (Лэндора и одно — Шимуса О’Салливэна, что найдены в антологии)» в Англии, в 1919 году, а заодно перевел несколько своих стихотворений на английский и сочинил «удручающе дурные свои первые англоязычные стихи»[76]. Набоковский перевод Лэндора так и не опубликован, зато сделанный им перевод двух стихотворений О’Салливэна («The Sheep»[77] и « ut of the Strong, Sweetness...»[78]) из сборника «The Twilight People» («Сумеречный народ») (1905) летом 1921 напечатал «Руль»[79]. Хотя овца и олень не часто встречаются на просторах набоковской памяти, тем не менее чувство пространства, безвременья и волшебства, которое ирландский поэт ищет в одиночестве и в воспоминаниях, находит отголоски в оттенках и в «потусторонности»[80] некоторых ранних стихов Набокова. «The Sheep» заканчивается строчками:

---

[74] *Набоков В.* Николай Гоголь // Романы, рассказы, эссе. СПб., 1993. С. 291 (250—348); *Набоков В.* Николай Гоголь // Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 74 (29—134).

[75] Из Гёте: Посвящение к «Фаусту» / Руль. 15 декабря 1932. С. 3.

[76] *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 166.

[77] «Овцы» (*англ.*).

[78] «Из сильных, сладость...» (*англ.*).

[79] Руль. 1921. 5 июня. С. 2. Шимус О’Салливэн — псевдоним Джеймса Салливэна Старки (1879—1958), поэта и редактора.

[80] «Потусторонность» — набоковское слово, служащее переводом его же «otherworldness». Впервые встречается в русском варианте в поэме «Влюбленность» в романе «Смотри на арлекинов!» («Что может быть потусторонность / Приотворилась в темноте»).

Whitely they gleam
For a moment and vanish
Away in the dimness
 f sorrowful years,

Gleam for a moment,
All white, and go fading
Away in the greyness
 f sundering years[81].

« ut of the Strong, Sweetness» начинается такими словами:

Half-light of the dawn of the world,
Tremulous watery plains,
And chaos half dispelled
From the nebulous sea and land,
And through the gloom
The eyes of the gods...

и заканчивается:

And whisper less loud than a thought,
Little ones gentle and shy,
 eep in the heart of the wood
The silence awaits you, your home[82].

---

[81] Бледная вспышка —
лишь миг — и пропала
в сумерках горестных
лет.
Вспышка — лишь миг —
и, бледнея, угасла
в проседи прожитых лет.

[82] Первой зари полумрак,
Трепет водных равнин,
Полурассеянный хаос
Материков и морей,
И — сквозь тьму —
Глаза богов.
<...
И шепот неслышнее мысли,
Младшие — робкие, кроткие,
В самом сердце лесов
Тебя ждет твой дом — тишина.

Перевод четырех стихотворений Руперта Брука Набоков включил в эссе о поэте, написанное им в Кембридже в 1921 году и опубликованное в Берлине в 1922[83]. Хотя позднее он утверждал, что перерос влияние этого поэта, не трудно оценить, насколько притягательна была поэзия этого кембриджского студента, почти современника, ставшего трагической жертвой войны, подобно двоюродному брату Набокова Юрию Раушу фон Траубенбергу, для Набокова-выпускника — с ее мучительным переживанием растрат и утрат: смерти, любви и разлуки с «домом»[84]. Три перевода — из Лэмба, Теннисона и Байрона — сделанные в 1923 году, как раз после того, как была разорвана помолвка со Светланой Зиверт, уже упоминались выше. Кроме того, в 1923 году Набоков включил перевод одной из самых мрачных байроновских «Еврейских мелодий», «Sun of the Sleepless»[85], в сборник «Горний путь». Предметом опять становится память о прошлом:

> So gleams the past, the light of other days,
> Which shines, but warms not with its powerless rays...[86]

Также Набоков включил в «Горний путь» перевод баллады Китса «La Belle ame Sans Merci» («Безжалостная Прекрасная Дама»), в которой повествуется о «витязе бледном», который был околдован и покинут некоей таинственной феерической дамой[87]. Это отсылает нас к волшебным сказочным мотивам у Набокова, материал для которых он часто заимствует из легенд Артуровского цикла, русского и западноевропейского

---

[83] Грани. 1922. № 1. С. 213—231. Стихотворения: «Прах» (« ust»), «Из дремы Вечности туманной...» («The Call») и два из сборника «Сонеты 1914 года»: «Их душу радости окрасили, печали...» («The ead») и «Лишь это вспомните, узнав, что я убит...» («The Soldier»).

[84] См. интервью, данное Набоковым журналу «Playboy» в 1964 году: «Из этих самых любимых — По, Жюля Верна, Эммушка Орчцы, Конан Дойля и Руперта Брука — многие утеряли для меня былые блеск и увлекательность» // Strong pinions. P. 43.

[85] «Солнце бессонных» (*англ.*).

[86] С тобою я сравню воспоминаний свет,
мерцанье прошлого — иных, счастливых лет —
дрожащее во мгле; ведь, как и ты, не греет
примеченный тоской бессильный огонек...
Пер. В. Набокова.

[87] В 1942 году в письме к Эдмунду Уилсону Набоков вспоминал этот перевод с неудовлетворением как «очень дурной». См.: Nabokov—Wilson Letters. P. 79.

фольклора, равно как и из романтической поэзии. Сразу за переводом из Китса идет собственное стихотворение Набокова — «Пьяный рыцарь», также в форме баллады. Здесь пьяный рыцарь рассказывает нам о том, как он встретил некую даму в изумрудном платье, которая проскакала сквозь дубраву в лунном свете. Он бросается за ней, но ничего не находит среди листвы, только «жемчуговые подковы, / оброненные луной»[88]. В порыве бессознательного творческого компаративизма Набоков связывает свое прочтение Китса с восприятием творчества Александра Блока. В процессе перевода он трижды вспоминает блоковскую героиню, два раза называя леди из поэмы Китса «Прекрасной Дамой» («Шла полем Прекрасная Дама...»; «все кричали: Прекрасная Дама / без любви залучила тебя») и один раз «незнакомкой» («На коня моего незнакомку / посадил я, и, день заслоня...»). Это пример спонтанного сопоставления, какой можно встретить также в стихотворении Набокова на смерть Блока («За туманами плыли туманы...», 1921), где он называет поэта «бледным рыцарем». Там же встречаем косвенную реминисценцию на «La Nuit de dйcembre» Мюссе, когда Набоков пишет:

> Он любил ее гордо и нежно,
> к ней тянулся он, строен и строг, —
> но ладони ее белоснежной
> бледный рыцарь коснуться не мог[89].

Джулиар фиксирует еще один перевод из Теннисона, сделанный Набоковым в 1926 году[90]. Нетрудно найти параллели между этими стихами и биографией Набокова. Это фрагмент из «In Memoriam», поэмы, которую Теннисон написал в память о своем близком друге Артуре Хэллеме, умершем в возрасти двадцати двух лет. Как и «The Princess», о переводе которой говорилось выше, это поэма, связанная с Кембриджским университетом и Тринити-колледжем, где, как и Теннисон, Набоков учился; в основе стихотворения — безвременная

---

[88] Горний путь. С. 167.

[89] Руль. 1921. 14 августа. С. 2. Стихотворение вошло в сборник «Гроздь» (Берлин, 1922). Ср. с Мюссе: «Je te suivrai sur le chemin; / Mais je ne puis touher ta main» («С тобой я повсюду пойду, / Но тронуть руки не могу»; «Я с тобой не расстанусь. Но помни, / прикоснуться к тебе не дано мне...» — *пер. В. Набокова*).

[90] См.: Nabokov: A escriptive Bibliography. P. 127.

смерть юного друга, что заставляет нас вновь впомнить Юрия Рауша[91].

В 1927 году, а потом еще раз в 1930, Набоков опубликовал в «Руле» несколько переводов из Шекспира, среди которых были отрывки из «Гамлета» (смерть Офелии и монолог «To be or not to be...»[92]), которые позднее он использовал в романах «Solus Rex» и англоязычных «Bend Sinister» и «Pnin»[93]. Если вообще рассуждать о том, почему Набоков выбрал именно XVII и XXVII сонеты из общего числа ста пятидесяти четырех, то можно предположить, что причиной, по которой он выбрал XXVII сонет, была его хроническая бессонница, как и в случае с Пушкиным, стихотворение которого «Мне не спится, нет огня» Набоков выбрал в 1937 году для перевода на французский вместе с тремя другими[94].

Переводы с французского

Если не считать Мюссе, первым переводом с французского, который Набоков опубликовал в 1922 году, был также перевод любовного стихотворения: сонет Ронсара, посвященный его надменной возлюбленной, «Quand vous serez bien vieille, au soir, a la chandelle...». В этом, несомненно, можно увидеть дерзновение перевести на другой язык признанный образец классики,

---

[91] Впервые: Звено. 1926. 23 мая. Вопреки неточной транслитерации первой строки, «Vom lunnyi luch blesnul na obeiale» <sic , в нем можно распознать начало песни LXVII, которая начинается со слов: «When on my bed the moonlight falls» («Вот лунный луч блеснул на одеяле...» — Набоков).

[92] «Быть или не быть...» (*англ.*).

[93] Руль. 1927. 18 сентября. С. 7 (сонет XVIII и XXVII); Руль. 1930. 19 октября. С. 2 (два отрывка из «Гамлета»: из акта IV, сц. 7; из акта V, сц. 1); Руль. 1930. 23 ноября. С. 2. «Быть или не быть: вот в этом...» (из акта III, сц. 1). Строка из слов Гертруды о том, как утонула Офелия, где Набоков переводит выражение «mermaid-like» «как русалку», стоит особого внимания, поскольку отсылает нас к обширной теме русалок в его творчестве. См.: *Grayson J.* Rusalka and the Person from Porlosk // Symbolism and After. London, 1992 (далее — *Grayson*. Rusalka). P. 172—173.

[94] «Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable»// Nouvelle revue franзaise. 1937. 25. P. 362—378; *Набоков В.* Пушкин, или Правда и правдоподобие. Пер. с франц. Т. Земцовой // Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993 (далее — Пушкин, или Правда и правдоподобие). С. 236.

но равным образом можно заметить и тематическую близость: главный мотив поэмы — взаимосвязь между будущим, прошлым и настоящим — тема, близкая Набокову. Поэт полушутливо-полусерьезно рисует нам портрет своей возлюбленной, сожалеющей о выказанном ему прежде гордом пренебрежении, когда она согнулась от старости и осталась в одиночестве, а он уже мертв, но — знаменит:

> Je seray sous la terre, et fantosme sans os
> Par les ombres myrteux je prendray mon repos:
> Vous serez au fouyer une vieille accroupie,
> Regrettant mon amour et vostre fier desdain[95].

Куда очевиднее связь с набоковским состоянием эмиграции, отрезанности от родины других двух стихотворных переводов — из Рембо и из Бодлера: «Пьяный корабль»[96] и «Альбатрос»[97]. Экзотические места, встретившиеся Рембо в его плавании по реке поэтического воображения, отзываются в персонажах двух рассказов Набокова: «Terra incognita» (1931) и «Совершенство» (1932). Сверх того, самый известный факт биографии Рембо — отъезд из Франции и ранний разрыв с поэзией — здесь выступает в качестве литературной реминисценции, которая, возможно, спровоцировала исчезновение Василия Шишкова в загадочном рассказе Набокова, который он опубликовал в 1939 году[98] незадолго до собственного исчезновения — отъезда в Соединенные Штаты. Живой бодлеровский образ неуклюжего пойманного альбатроса, лежащего на палубе корабля, вырванного из родной стихии, приводит на память схожие чувства Набокова, русского писателя, ныне жителя Берлина. Позже Набоков смешал этот образ с реминисценцией на другое стихотворение Бодлера, «Лебедь», и в результате получилась похожая на старого, неуклюжего лебедя его французская гувернантка:

---

[95] Я буду под землей, и, призрак без костей,
покой я обрету средь миртовых теней.
Вы будете, в тиши, склоненная, седая,
жалеть мою любовь и гордый холод свой...
Пер. В. Набокова
Сонет (из Пьера Ронсара): Когда на склоне лет и в час вечерний, чарам... // Руль. 1922. 13 августа. С. 2.

[96] Впервые: Руль. 1928. 16 декабря. С. 2.

[97] Впервые: Руль. 1924. 3 сентября. С. 2.

[98] Последние новости. 1939. 12 сентября. С. 3.

«Вглядываясь в тяжело плещущую воду, я различил что-то большое и белое. Это был старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь. Он пытался забраться в причаленную шлюпку, но ничего у него не получалось <... когда года два спустя я узнал о смерти сироты-старухи <... , первое, что мне представилось, было не ее подбородки и не ее полнота, и даже не музыка ее французской речи, а именно тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна»[99].

Именно Mademoiselle[100] читала вслух французских классиков, включая трагедии Расина; и «Лебедь» — это апострофа к Андромахе, древнегреческой героине, что была брошена на чужбине:

Andromaque, je pense a vous!

Je pense a la nйgresse, amaigrie et phtisique,
Piйtinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
errиre la muraille immense du brouillard[101].

Все это лишь мелкие детали и более или менее правдоподобные гипотезы, и читателю стоит остерегаться ловушек,

---

[99] Speak, Memory. P. 116—117; Mademoiselle , 1936. P. 171; Память, говори. С. 412—413; Другие берега. С. 95—96.

[100] В первоначальном варианте воспоминаний о своей гувернантке Набоков больше внимания уделил той роли, которую играл французский язык и французская культура в высших слоях российского общества вплоть до революции, и значительно детальнее описал увлечение Mademoiselle классической трагедией, чтение Расина и Корнеля. Набокову никогда не были близки ее вкусы, но он ценил ее безупречный французский язык и превосходную дикцию. Ее соловьиный голос странно контрастировал со слоноподобным телом: «...c'est avec tristesse que je devine maintenant la cruelle souffrance que Mademoiselle devait йprouver a voir se perdre en vain cette voix de rossignol qui sortait de son corps d'йlйphant» (Mademoiselle , 1936. P. 167). «...так грустно думать теперь, как страдала она, зная, что никем не ценится соловьиный голос, исходящий из ее слоновьего тела» (Другие берега. С. 92. См. также: С. 85—87).

[101] Андромаха! Полно мое сердце тобою!..

Да и ты, негритянка, больная чахоткой,
Сквозь туман, из трущобы, где слякоть и смрад,
В свой кокосовый рай устремившая кроткий,
По земле негритянской тоскующий взгляд.

«Лебедь», *пер. В. Левика.*
Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С. 145.

которые готовят домысливание или упрощение. Эти детали приводятся не в качестве призов в копилке игры «отыщи ссылку», но как обоснование точки зрения, в соответствии с которой переводы не были для Набокова нейтральной территорией — в них заключен собственный его опыт, его собственный литературный багаж. В его творчестве присутствует связь между переводом, литературной реминисценцией и собственной выдумкой. Сам Набоков подтвердил это в своем эссе к столетнему юбилею Пушкина. В нем он описывает, как взялся за перевод стихотворений Пушкина на французский язык с утилитарной целью — сделать их доступными иностранному читателю, но затем открыл для себя восхитительное ощущение собственного полного погружения в поэзию: «Однако должен признать, что постепенно я начал получать удовольствие от работы; это уже не было дурным желанием познакомить с Пушкиным иностранного читателя, а — чудесным ощущением полного погружения в поэзию»[102].

Он пытается впасть в транс, чтобы достичь чудесной метаморфозы: «Я старался не вверять Пушкина французскому языку, а стал погружаться в своего рода транс, так чтобы без моего сознательного участия совершалось чудо, происходила полная метаморфоза»[103].

Как и следовало ожидать, чуда нет, истинного перевоплощения не происходит, то, чего удается достигнуть в действительности, далеко от ожидаемого, но в итоге Набоков понимает две вещи. Во-первых, он подмечает, что перевод был как бы профильтрован сквозь пласт известной ему французской поэзии. Во-вторых, он обнаруживает, что этот перевод выигрывает от того, что проходит через его творческое сознание: «...мне стало ясно, что Пушкин тут ни при чем; причиной было не мнимое французское отражение, которое принято находить в его стихах, а то, что я в этот момент поддавался влиянию литературных воспоминаний. <...

Я не обольщаюсь насчет качества этих переводов. Это достаточно правдоподобный Пушкин, вот и все; правда в другом. А проследив все его поэтическое творчество, заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина, и она единственная на этом свете: истина искусства»[104].

Здесь Набоков, когда ссылается на влияние, которое оказали на перевод прочитанные им французские стихи, говорит

---

[102] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. С. 420.

[103] Там же.

[104] Там же. С. 421.

о *бессознательной* литературной реминисценции. Это приводит на ум описание его русскоязычных стихотворных опытов в Кембридже из автобиографии: «Как я ужаснулся бы, если бы тогда увидел, что сейчас вижу так ясно, — стилистическую зависимость моих русских построений от тех английских поэтов, от Марвелля до Хаусмана, которыми был заражен самый воздух моего тогдашнего быта»[105].

Позднее в своих произведениях Набоков увеличил долю *сознательных* реминисценций, сопутствующих автобиографическим воспоминаниям[106]. Он равнялся не только на произведения других писателей, но и на их жизни. Использование в романе «Ада» биографии Шатобриана — лишь один из многочисленных примеров. Осознанное переплетение биографии и искусства, действительности и воображения проявляется и в его интересе к другим писателям, и в его собственной писательской выдумке. Это качество было присуще ему с раннего детства, и в юношеском возрасте оно развилось под благотворным влиянием биографий некоторых романтических поэтов. Собственный опыт закрепил привычку, и Набоков продолжил утверждать этот способ переплетения в собственной прозе и в прочтении других авторов. Дольше всех использовался для подобных упражнений Пушкин, литературный соратник, отправившийся с Набоковым во вторую эмиграцию — в Америку. До этого, однако, были и другие поэты-соратники, связь с которыми продолжалась не так долго. Одним из них был Мюссе, другим — Александр Блок. Отношения Набокова с Блоком заслуживают короткого обсуждения как пример не разорванной связи, как с Мюссе, а связи, характер которой изменился. Из поэтического доброго «пената» Блок превратился в литературное приспособление.

В своей автобиографии и в интервью Набоков говорит о Блоке как о любимом поэте своей юности, и влияние Блока ясно различимо в его ранних стихах. Ритмы, поэтический словарь, образы Блока повсюду встречаются в первых стихотворениях Набокова. Хотя Набоков не симпатизировал политическим настроениям поэмы «Двенадцать» (1918) и даже написал в ответ длинное стихотворение «Двое» (1919)[107], он, как и многие того же поколения и схожих взглядов, стал отождествлять судьбу

---

[105] Speak, Memory. P. 266. Память, говори. С. 545—546; Другие берега. С. 179.

[106] См. от этом: *Grayson*. Rusalka. С. 170—179.

[107] Стихотворение «Двое» до сих пор не опубликовано. Содержание его пересказано Бойдом в его книге: Nabokov: The Russian Years. P. 156—157.

Блока и его раннюю смерть в августе 1921 года с судьбой русской интеллигенции при советской власти[108]. И все же Блок более тесно соприкасается с жизнью Набокова. Он вызывает ассоциации с воспоминаниями об отце и его смерти. 14 августа 1921 года первые два стихотворения Набокова, посвященные чьей-то памяти, появились в газете «Руль», на той же странице, что и заметка его отца[109]. Месяц спустя, 17 сентября, оба они выступали на вечере памяти Блока, проведенном в Берлине Союзом русских журналистов и писателей[110]. Спустя шесть месяцев, 28 марта 1922 года, Набоков читал вслух своей матери стихи Блока, когда друг семьи Гессен позвонил и сообщил, что его отец убит[111]. Лишь год спустя, в 1923 году, с Блоком оказалось связано более радостное событие — первая встреча с Верой Слоним, будущей женой Набокова. Это произошло на благотворительном бале — на Вере была маска. Стихотворение «Встреча», которое он написал по этому случаю, содержит реминисценцию к «Незнакомке» — в виде эпиграфа: «И странной близостью закованный...»[112].

Однако позднее, к 1930-м годам, Набоков значительно дистанцировался от Блока, приписывая увлечение им юношескому задору, который он перерос. Это высказывание совпадает по времени не только с решением сосредоточиться более на прозе, нежели на поэзии, но и с осознанием того, что собственный его голос, как прозаика или как поэта, не был голосом лирика, и уж точно не голосом музыканта, как Блока, но скорее — повествовательным, ироничным и пародийным. Когда в 1950-х годах Глеб Струве писал о раннем творчестве Набокова,

---

[108] См.: Speak, Memory. P. 241; Память, говори. С. 513, 523; Другие берега. С. 157—167. См. также: мемуары современницы Набокова Н. Берберовой «Курсив мой» и свидетельство Л. Розенталя, также бывшего тенишевца, набоковского учителя математики в статье «Непримечательные достоверности»: «Тогда я впервые понял, что действительно смерть писателя может быть таким же большим горем, как смерть самого близкого человека. Я понял, что такое боль невозвратимой утраты» (Наше наследие. 1991. № 1. С. 104). Следует заметить также, что Блок имел отношение к Тенишевскому училищу: в его аудитории он читал стихи.

[109] Стихотворение Набокова «На смерть А. Блока» подписано «Влад. Сирин». Короткая заметка отца «К кончине Ал. Блока» подписана «В. Н.».

[110] См.: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 186.

[111] Speak, Memory. P. 49; Память, говори. С. 351.

[112] Руль. 1923. 24 июня. С. 2. См. также: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 206—208.

он подметил, что бессознательные блоковские реминисценции напрочь исчезли из стихотворений, вошедших в сборник 1930 года «Возвращение Чорба», и процитировал замечание из предисловия Набокова к сборнику «Стихотворения» (1952), проясняющее хронологию: первым стихотворением Набокова 1929 года отмечен конец его литературного ученичества. Развивая идею о том, что между эволюцией Набокова-поэта и Набокова-прозаика существует прочная взаимосвязь, Струве показывает, что если в 1920-х годах отголоски других поэтов звучали в стихах Набокова как бессознательное и безвкусное подражательство, то в его зрелой поэзии пародия и гротеск стали сознательными и предумышленными[113]. О том же пишет Александр Долинин в работе о Набокове и Блоке 1991 года: «Лирический герой постепенно уступает место ироническому повествователю»[114]. По тому, что Набоков говорил о Блоке в 1930-е годы, можно проследить, как постепенно он распутывает клубок, в котором смешались неприязнь к собственным ранним стихам и более глубокое понимание блоковского дарования. Следы этого процесса можно найти в рассказе «Адмиралтейская игла» (1933)[115], но более полно он отразился в романе «Дар», в описании развивающегося художественного вкуса Федора Годунова-Чердынцева. Здесь Блок назван лучшим модернистским поэтом, воспламенившим воображение молодого Федора. В продолжение времени, которое занимает действие романа (1926—1929), Федор освобождается от юношеского энтузиазма и постепенно начинает понимать и разделять консервативные вкусы своего отца, который безоговорочно восхищался только Пушкиным и отвергал за негодностью «морду модернизма». Единственное важное качество, которое Федор находит в модернистской поэзии, расходясь с огульным неприятием отца, это то, что присутствие Пушкина можно почувствовать в лучших ее образцах[116].

В Соединенных Штатах Набоков по-прежнему выдерживал определенную дистанцию, упоминая Блока. Помимо поставленной перед собой задачи отречься от сентиментальных юношеских излияний, возможно, имели место политические сооб-

---

[113] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 164—170.

[114] *Долинин А.* Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм», 22—24 марта 1991. Тарту, 1991. С. 41.

[115] Впервые: Последние новости. 1933. 4 июня. С. 3; 5 июня. С. 2.

[116] Дар. С. 85, 167—168.

ражения: диссоциировать себя не только от двойственного отношения Блока к революции, но и от канонизации его некоторыми кругами эмигрантского сообщества как мученика русской культуры. Разъяснительный комментарий можно найти в обзоре антологии русской литературы под редакцией Б. Дж. Герни:

«Массив блоковской поэзии — это гетерогенная смесь скрипок и пошлятины. Он был превосходным поэтом с кашей в голове. То темное и глубинно реакционное, что было в нем (порой сродни политическим статьям Достоевского), туманная и мрачная перспектива с пылающим костром из книг в конце увела его прочь от его гениальности, как только он начал думать. Исконные коммунисты совершенно справедливо не принимали его всерьез. Его поэма "Двенадцать" — провал, и неудивительно, что один советский критик заметил по поводу ее несуразного финала: "Едва ли стоило карабкаться на вершину нашей горы, чтобы нахлобучить сверху средневековую раку"»[117].

Эти оговорки, однако, не помешали Набокову включить стихи Блока, в том числе «Двенадцать», в курс русской литературы, сопроводив собственными переводами, равно как и чтение лекций о нем эмигрантской публике, как в довоенном Берлине. Были, как уже говорилось, планы опубликовать эти переводы, но проект не нашел своего воплощения[118]. Отношение к Блоку, к которому пришел в итоге Набоков, можно объяснить, если сравнить второе стихотворение, написанное вскоре после смерти Блока в 1921 году, и суждение, высказанное им в письме Эдмунду Уилсону в 1943 году. Стихотворение «На смерть Блока» начинается взволнованными строчками, которые Струве назвал «безвкусными и претенциозными», но которые наглядно демонстрируют интересующемуся тем, как развивался шаблон литературных предпочтений, что «четыре ангела-хранителя» русской поэзии уже прочно стоят на своих местах[119]:

---

[117] Cabbage Soup and Caviar // New Republic. 1944. 17 January. P. 92—93.

[118] По поводу разговоров Набокова о Блоке в Берлине см.: Руль. 1931. 16 сентября. С. 4. См. также: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 257. О чтении Набоковым лекций о Блоке см. его письмо профессору М. М. Карповичу от 12 октября 1951 года: Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940—1977. London, 1990. P. 123—127. См. также: *Boyd B.* Nabokov: The American Years. P. 137, 171, 220, 221.

[119] Здесь автор статьи, по собственному свидетельству, отсылает нас к молитве, которую английские дети читают перед сном:

Пушкин — радуга по всей земле,
Лермонтов — путь млечный над горами,
Тютчев — ключ струящийся во мгле,
Фет — румяный луч во храме.

Все они, уплывшие от нас
в рай, благоухающий широко,
собрались, чтоб встретить в должный час
душу Александра Блока...

Заканчивается оно намеком на жестокую действительность современной России:

так безмерно нежно, что и мы,
в эти годы горестей и гнева,
может быть, услышим из тюрьмы
отзвук тайный их напева[120].

Блок изображен здесь как «таинственный брат» четырех прославленных покойных поэтов, который присоединится к ним и

запоет о сбывшихся святых
сновиденьях и надеждах.

Около двадцати лет спустя, в письме Уилсону Набоков — вольно или невольно — воспользуется образами собственного стихотворения, но с интересными изменениями: «Пушкин — океан, но Тютчев — ключ. Юркий, но верный. Блок — тот

Четыре угла у моей постели
Четыре ангела ко мне слетели.
Марк, Лука, Иоанн, Матфей —
Пусть усну я поскорей.

Что интересно, помимо четырех «ангелов-хранителей» русской поэзии, о которых говорит Джейн Грейсон, сам Набоков похоже выразился о четырех русских поэтах и прозаиках: «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира» (Другие берега. С. 178). Этот пассаж несколько видоизменен в другом варианте (Память, говори. С. 544). — *Примеч. перев.*

[120] Впервые: Руль. 1921. 20 сентября. С. 4. Вошло в сб. «Гроздь» (1922. См.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 169.

парусник, что дитя запускает в канаве в "Пьяном корабле" Рембо»[121].

Особенно разительна перемена в образе Блока. Блок уже не спутник этих великих русских поэтов на Елисейских Полях; Набоков сравнивает его с французским неоромантиком и помещает на границу идеального и реального, смелого полета фантазии и тесного горизонта лужи в урбанистическом пейзаже. Это не означает, что Набоков хочет просто развенчать Блока. Скорее это значит, что он, испытывая теперь двойственные чувства по отношению к былому поэтическому кумиру, сообразно этому выявляет характерную черту блоковской поэзии — двойственность образа. Уже в одной берлинской лекции 1931 года он, как сообщает «Руль», выделял склонность Блока играть «образами, как масками, за которыми он то и дело скрывал свое лицо»[122]. «Маска», которую Набоков, заимствуя у Блока, использует в своих собственных произведениях с середины 1930-х годов и далее, — это «незнакомка», являющая собой одновременно недостижимый женский идеал и женщину улицы, соблазнительницу, влекущую к погибели. Она появляется и в прозе, и в стихах Набокова этого времени, параллельно со столь же двойственным образом русалки[123].

---

[121] Письмо от 7 марта 1943 г. (Nabokov—Wilson Letters. P. 97). Пассаж из «Пьяного корабля», на который намекает Набоков, следующий:

Si je dйsire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide ощ vers le crйpuscule embaumй
Un enfant accroupi plein de tristesses, lвche
Un bateau frкle comme un papillon de mai.

Из европейских вод мне сладостна была бы
та лужа черная, где детская рука,
средь грустных сумерек, челнок пускает слабый,
напоминающий сквозного мотылька.
Пер. В. Набокова (Круг. С. 211).

В Европу я тащусь не к заводям зеркальным —
Отныне дорог мне лишь мутный водосток,
Где в пряной мгле плывет за мальчиком печальным
Бумажный парусник, как майский мотылек.
Пер. Н. Стрижевской.
Рембо. Произведения. М., 1988. С. 403 (400—403).

[122] Руль. 1931. 16 сентября. С. 4.

[123] См.: *Johnson . B.* «L'Inconnue de la Seine» and Nabokov's Naiads // Comparative Literature. 1992. Vol. 44. № 3. P. 233—235.

Позднее, в русском переводе «Лолиты», она появляется в виде загадочной женщины-анаграммы «госпожи Вивиан Дамор-Блок». Это театральная коллега Куильти — еще одна «незнакомка»[124]. В «Аде» образы русалки и незнакомки совмещаются с шаблонным образом «femme de la rue»[125] с плакатов Тулуз-Лотрека, чтобы оттенить туманное описание Люсетты, погубленной невинности[126].

«Будь осторожен, — предостерегал Набоков Эдмунда Уилсона в 1943 году, — он <Блок один из тех поэтов, что проникают внутрь твоей системы — и все в ней уже кажется неблокским и плоским. Я, как большинство русских, прошел через эту стадию лет двадцать пять тому назад»[127]. Этот

См. также: *Grayson J.* Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's Gift in the Library of Congress // Nabokov Studies. 1994. № 1. P. 36.

[124] В английском тексте есть другой вариант анаграммы: «Vivian arkbloom».

[125] Уличной женщины (*франц.*).

[126] В одном из эпизодов «Ады» Ван встречает Люсетту в низкопробном парижском баре, одном из «сомнительных, хотя и элегантных заведений, где приличные женщины появлялись нечасто — во всяком случае одни, без сопровождения». Здесь аллюзии на Блока и Тулуз-Лотрека прямо объяснены: «Он прямиком прошел к стойке и, протирая стекла своих очков в черной оправе, сквозь дымку близорукости, пеленой застлавшую все вокруг (последняя месть пространства!), различил неясный девичий силуэт, который, как ему вспомнилось, он не раз (и гораздо более отчетливо!) видел в прошлом, давно, еще в пору своего отрочества — девушка всегда была одна — одна заходила в рестораны, одна пила вино, подобно блоковской Незнакомке <... неповторимый шедевр природы, полный юного изящества и прелести, который не имеет ничего общего с портретом той омерзительной шлюхи, что, сидя в той же позе, выставляет свою парижскую gueule de guenon <обезьянью физию. — *франц.* с рекламной афиши, намалеванной этим жалким мазилой специально для ресторанчика Овенмена. <... "Да уж, шляпа у тебя — прямо-таки lautreamontesque <латреамонистая. — *франц.* , то есть я хотел сказать lautrecaquesque <лотребоченочная. — *франц.* — нет, никак не могу изобрести подходящего прилагательного"» (*Набоков В.* Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1995. С. 429—431; пер. А. В. Дранова).

[127] Nabokov—Wilson Letters. P. 94. Набоков после этого замечания резко переключается на предметы, имевшие для него куда более насущный интерес: лепидоптерические исследования и недавно опубликованное стихотворение «На открытие бабочки». Здесь видно четкое, хотя — вне сомнения — неумышленное совпадение с резким обрывом в стихотворении «Двое», написанном, как уже

несколько вольный тон не должен вводить читателя в заблуждение. Набоков нередко старается замаскировать самые глубокие, интимные свои впечатления[128]. Блок проник глубоко внутрь Набокова, и тому снова надо было убедить себя в собственной независимости. В конечном итоге ему это удается, но не благодаря полному отречению, а нарядив поэта масок в свою литературную маску и обратив потенциально тормозящее влияние в положительный творческий импульс.

С Мюссе же было совсем не так. От поэта, который был так близок Набокову в годы, когда формировался его талант, не осталось и следа в позднейших его произведениях. Говоря словами «Декабрьской ночи», он уже более не признает в нем человека родного «comme un frиre», «как брата»[129].

Именно это соображение должно руководить нами, когда мы возвращаемся, наконец, к обзору прикладного назначения французской литературы и французских романтиков для Набокова в более позднее время, после переезда в Америку. Мы убеждаемся, что связь с Францией, хотя и не бывшая никогда столь интенсивной, как с Россией, все же не оборвалась даже тогда, когда Набоков приблизительно на пятнадцать лет оставил Европу. После 1940 года он не напечатал ни строчки по-французски, не считая собственного перевода своего рассказа «Музыка»[130]. Он больше не переводил французских стихов. Все же, однако, он продолжал использовать свои познания во французской литературе при создании своих англоязычных произведений, как ранее при создании русскоязычных (например,

---

говорилось, в ответ на «Двенадцать» Блока. В этом стихотворении лирический герой, мирный ученый, описывает новый открытый им вид бабочки, когда неожиданно в его дом врывается реальность блоковской поэмы: двенадцать вооруженных крестьян нападают на ученого и его жену. См.: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 156—157.

[128] Об этом же говорит и Г. Барабтарло, размышляя о недооцененном влиянии У. Деламара на раннюю прозу Набокова. См.: Aerial View. P. 7—17.

[129] Это выражение встречается в «Даре», когда Федор описывает отстраненность от поэтов, которые были ему так дороги в юности: «...и когда мне попадается на чужой полке сборник стихов, *когда-то живший у меня как брат*, то я чувствую в них лишь то, что тогда, вчуже, чувствовал мой отец» (курсив мой. — *Дж. Г.*). Дар. С. 168.

[130] Les Nouvelles litteraires. 1959. № 7. 14 May.

Флобер в «Короле, даме, валете» (1928) и Пруст в «Камере обскуре» (1932)).

Наверное, первый пример подобного — это английское стихотворение «Exile» («В чужой стране») 1942 года[131]. Это шутливое, забавное, грустное описание чувства «не-у-себя-дома» французского поэта в американском университете, в котором нетрудно увидеть преломление взгляда Набокова на самого себя в роли университетского преподавателя, так же как, пожалуй, и призрак будущего персонажа, Пнина:

> He happens to be a French poet, that thin,
> book-carrying man with a bristly gray chin;
> you meet him whenever you go
> across the bright campus, past ivy-clad walls.

Стихотворение перетекает в сферу подсознания поэта, и появляются другие перекати-поэты — Гюго, Верлен, Бодлер:

> The wind, which is driving him mad (this recalls
> a rather good line in Hugo[132])...
> Verlaine had been also a teacher. Somewhere
> in England. And what about great Baudelaire,
> alone in his Belgian hell?

Заключительный образ стихотворения — перевернутый стул, брошенный в грязи, — это реминисценция на бодлеровского одинокого, несуразного лебедя в «Le Cygne» и собственную вариацию Набокова на ту же тему в «Мадмуазель О»:

---

[131] New Yorker. 1942. № 18. 24 ctober. P. 26.

[132] Я полагаю, что это аллюзия на ритмическую импровизацию Гюго «Джинны» из сборника «Les rientales» (1829). Там есть строки:

> C'est l'essaim des jinns qui passe,
> Et tourbillonne en sifflant!
> Les ifs, que leur vol fracasse,
> Craquent comme un pin brьlant.
>
> Стая Джиннов! В небе мглистом
> Заклубясь, на всем скаку,
> Тиссы рвут свирепым свистом,
> Кувыркаясь на суку.
>
> *Пер. Г. Шенгели.*
> *Гюго В.* Избранные стихи. М., 1995.

> *L'Envois*: Those poor chairs in the Bois, one of which,
> legs up, stuck half-drowned in the slime of a ditch
> while others were grouped in a glade[133].

Позднее, в англоязычной прозе, особенно в «Лолите» и в «Аде», Набоков научился использовать аллюзии на французскую литературу полнее и изобретательнее. На романе Пруста «В поисках утраченного времени» и поэзии и прозе Шатобриана строится большая часть мотивов «Ады»: инцест, ревность, отношения между временем и памятью и отношения между жизнью и искусством[134]. Мы встречаем тонкие, искусные намеки, выверенные интеллектуально и эмоционально. В «Аде» вдобавок в эпизодических ролях выступают действительно все любимые французские поэты набоковской юности: Бодлер, Малларме, Верлен и Рембо. Каждый раз это маленький праздник. Среди них нет лишь Мюссе. В «Аде» он удостоился только одного пренебрежительного упоминания вскользь, как и в «Мадмуазель О» 1936 года, в качестве любимого поэта французской гувернантки, и унижен соседством со второразрядным поэтом Франсуа Коппе[135]. Примечательно, что вне «Ады» во

---

[133] Французский поэт, человечек худой,
книг связка, небрит подбородок седой —
повсюду ты встретишь его
на кампусе светлом под буйным плющом.
Он злится на ветер (мы вспомним притом
известную строчку Гюго)...
<...
...Верлен был профессором — где-то у шхер
и скал Альбиона. Великий Бодлер
в бельгийском аду был один.
<...
Посылка: те стулья в подлеске — из них
один в грязной луже увяз, остальных
оставив толпой в тополях.

[134] Литературные ссылки в позднейшей англоязычной прозе Набокова досконально изучены многочисленными критиками. Связь с Прустом наиболее полно исследована в статье Бойда «Annotations to Ada» // The Nabokovian. 30, 31, 32, 33, 34. 1993—1995 (on-going). См. также работу *A. Cancogni*. «The Mirage in the Mirror: Nabokov's Ada and Its French Pre-Texts» (New York, 1985). По поводу французских ссылок в «Лолите» см.: *Proffer C.* Keys to Lolita. Bloomington, London, 1968; *Appel A.* The Annotated Lolita. New York, 1991.

[135] «...хоть, подозреваю, что сама она предпочитает Мюссе и Коппе...» (*Набоков В.* Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. С. 71). В «Mademoiselle » (1936) пренебрежение обращено на Ламартина, помещенного по соседству с Коппе на с. 166.

всех прочих трудах Набокова после 1940 года едва ли встречается упоминание Мюссе и нет никаких признаков того, что он оказывал влияние на творческое воображение Набокова. Четырежды он упомянут — совершенно нейтрально — в комментарии к пушкинскому «Евгению Онегину»[136]. Интересен пример, когда одно игривое короткое стихотворение Мюссе («К Жюли», 1832) Набоков использовал для аллюзии в романе «Прозрачные вещи». Хью Персон цитирует пару строк, которые выразительно предвещают будущий поджог и сексуальные мотивы романа:

uvre ta robe, йjanire,
Que je monte sur mon bьcher[137].

У Мюссе здесь достигает кульминации растянутая метафора: поэт, которого в самом деле «пожирает» пламя страсти. Хью Персон вспоминает эти строки параллельно воспоминаниям о сексуальных отношениях с падчерицей R. *Джулией* Мур (курсив мой. — *Дж. Г.*). Именно Джулия дарит Арманде роман о пожаре и трагической смерти, «Горящее окно», который она же и читает, когда впервые ее встречает Хью — в поезде[138]. Аллюзия, однако, оказывается глубже, и за игривой инсинуацией апеллирует к серьезности древнегреческого мифа. Имя Деянира приводит на ум историю трагической смерти Геракла, который возводит собственный погребальный костер, будучи невольно отравлен своей женой, Деянирой. Она намочила его тунику в крови кентавра Несса, наивно веря, что это любовный эликсир, тогда как в действительности эта кровь

---

[136] Eugene negin. Vol. 2. P. 116, 152—153, note 155, 392. (Евгений Онегин. С. 154, 330. Указатель имен в этом издании предлагает нам лишь две ссылки на Мюссе: один раз в сочетании с именем Гюго, в другой раз в виде характеристики Марселины Деборд — «Мюссе в юбке». — *Примеч. перев.*)

[137] Распахни свои одежды, Деянира,
чтобы я мог взойти на мой костер.
Перевод дается по: *Набоков В.* Прозрачные вещи // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 32.

[138] *Набоков В.* Прозрачные вещи. С. 30—32. (В этой связи можно вспомнить, что адресатом многочисленных юношеских излияний — сродни посвящениям Валентине Шульгиной — упомянутого поэта Томаса Мура, чьи строки Набоков замаскировал под эпиграф из Вордсворта, была также юная девушка по имени Джулия. «К Джулии» — так озаглавлено с полдюжины лирических и рыдающих стихотворений Мура. — *Примеч. перев.*)

была лишь орудием мести ревнивого кентавра. Перед нами исчерпывающе многослойная аллюзия, типичная для позднего Набокова. Приведена же она здесь для того, чтобы показать, что с самим Мюссе связь была поверхностна и случайна. Ни здесь, ни где-либо еще в поздних произведениях Набокова мы не встретим ни следов того, что Мюссе оказывал формирующее влияние на образ мыслей Набокова об искусстве и памяти, ни связи с первым писательским опытом любви, и утраты: утраты возлюбленной, утраты родины и утраты отца[139].

Означает ли это, что Набоков отвернулся от Мюссе, как он поступал много раз с другими близкими друзьями и в жизни и в искусстве, и оставил его в мусорной корзине для неумеренной сентиментальности, «lyrisme sanglotant», в которую он отправил этого поэта в 1930-х годах?

L'Envoi[140]. В марте 1977 года сын Набокова, Дмитрий, лежал в постели в Монтрё, больной гриппом. Отец его, хотя его предупреждали, что близко подходить не стоит, поскольку сам он был все еще слаб после недавней госпитализации, пришел к нему под вечер с подносом еды и... томиком Мюссе. Последнего, стоит думать, Набоков не забыл. Дмитрий, зайдя в кабинет отца уже после его смерти (2 июля 1977 года), вспомнил и записал эту историю[141].

Перевод с английского
Даниила Александрова

---

[139] Скрытность Набокова отмечена в критической литературе. Подчеркну, что практически не поднимался вопрос о связи творчества Набокова с Мюссе, и этот поэт даже не упоминается в монографии Фостера «Nabokov's Art of Memory», которая полностью посвящена связям Набокова с европейской литературой.

[140] Посылка (*франц.*).

[141] *Nabokov* . n Revisiting Father's Room // Vladimir Nabokov: A Tribute. London, 1979. P. 130.

Н. ТЕЛЕТОВА

Истоки романа Набокова «Ада» и роман Жермены де Сталь «Коринна»

Часто цитируемые слова Ходасевича: «Сирин <... показывает лабораторию своих чудес»[1] — без сомнения, справедливы. Но вход в эту лабораторию не открыт — туда дозволяется только заглянуть, причем на виду стоит не главное, обманное, пускающее по ложному следу, который вскоре обрывается. Иное, стержневое начало Набоков не обнажает, он лишь намекает на него — или цитатой, или одним словом. Это может быть название места, но чаще — имя. И только такое слово должно повести к источнику, зачастую измененному до неузнаваемости.

Так, мертвенность серединно-серого Йозефа К. в «Процессе» Кафки, его внутренняя несвобода, закомплексованность превращается в художнически перенасыщенную жизнь души и разума внутренне свободного, но внешне скованного и обреченного обществом Цинцинната. Прямо наоборот, точно наоборот — любимый прием обработки протосюжета у великого русского бунтаря.

Набоков отрицает связь с Кафкой, и доверие к его утверждением о незнакомстве с текстом (как в этом, так и в других случаях) может поставить в тупик. Интервью, которые давал писатель, не раскрывают, но скрывают истину — забрало наглухо опущено. Тот же Ходасевич замечает, что трудно назвать то, чего бы не читал его друг, прикидывающийся неосведомленным простаком.

Приходится сомневаться и в искренности многих оценок — часто они даны ради эпатажа, из расчета на скандал, причем чем бульшую славу приобретает Набоков, тем решительнее устраивает он эти грандиозные аутодафе — чего стоят сожжения Достоевского и Томаса Манна.

---

[1] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 391.

Однако, пробившись сквозь заданные, навязанные, сомнительной справедливости и доказательности литературные идеи писателя, вчитываясь в художественный текст, можно обнаружить отсылки, которые опровергнут теоретические догматы.

Две причины пробуждают на путях имитации творческую фантазию Набокова. В первом случае он как бы вливает свое в первичный текст, лишь обогащая его, испытывая симпатию — и к автору, и к его творению. Он *присоединяет* свой голос, создавая такие вещи, как «Помощник режиссера» (рассказ, ключ к которому лежит в рассказе Г. Уэллса «Калитка в стене») или «Сказка» (с просюжетом у Ж. Казотта, «Влюбленный дьявол»).

Вторая причина обращения к чужому творению — негативная реакция на него. Фантазия Набокова пробуждается под действием возмущения либо ханжеством, либо не той системой ценностей, что свойственна ему. Так случилось, когда он прочел роман Ж. де Сталь «Коринна» (1807), разумеется, нигде не помянутый, но вызвавший почти что ярость, и переигранный Набоковым в романе «Ада» (1969). Что касается самой госпожи де Сталь, яркой представительницы романтизма, то к ней отнесена одна убийственная фраза: «Мадам де Сталь непереносима ни при каких обстоятельствах»[2]. Но роман заденет его за живое. Вверх дном перевернет он все в нем, но не отложит холодно, а отомстит в «Аде» за поруганную любовь Коринны. Набоков освободит ее возлюбленного от тяжкой ноши долга, даст счастье несчастным — в своем романе. Но сохранит слово-имя — и тем укажет на протосюжет. Это имя сестры его Вана и Ады — Люцинда или, по-семейному, Люсетт. Героиню Ж. де Сталь звали Люсиль. Знак подан.

Обратимся к сложной и чрезвычайно важной родословной таблице героев романа «Ада». Пять поколений вычерчивает Набоков, следуя юридическим данным о рождениях, браках и смертях в одном семействе.

Родоначальник зовется князь Всеслав Земский. В русском фольклоре отец Владимира, крестителя Руси и киевского князя, называется не Святослав, но Всеслав (см. былину «Волх Всеславьевич» у Кирши Данилова)[3]. Фамилия князя относит нас к образу самой Земли. В египетском мифе о мироздании Земля не

---

[2] *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 302.

[3] См. другие варианты имени: *Шубинский В.* Имя короля Земблы // Звезда. 1999. № 6. С. 195.

женского рода, а мужского. Земля выделила из себя Небо — в той же религии оно женского рода. Земля и покрывающее ее Небо — здесь начало жизни, известной человечеству. У греков Гея — Она, Земля — из себя породила Урана — Его, Небо. Она и Он стали в творческом порыве созидать грандиозных существ. Затем родители остановились на стадии титанов — они показались наиболее рационально сконструированными. Позже подобны им будут смертные люди. У греков Земля внизу, это Она; Небо — вверху, это Он. У египтян поза совокупления обратна греческой. Набоков берет египетский вариант для своего семейства, своей «Семейной хроники» Ады и Вана.

Его Земля — князь Земский — заметно старше и первичнее Неба — Её. Он славен для всех — Всеслав — и рожден на 56 лет ранее своей жены. Юная подруга, княжна Тёмносиняя, воплотила его мудрость и, названная Софией (греческая первая жена Зевса Мудрость-Метида), напомнила о небесном цвете.

Порожденные Всеславом и Софией — Петр и Ольга, — вступив в браки с ирландкой и шотландцем, дали начало разъединению.

Однако Набоков отнес зачинателей рода к XVIII веку, когда этих псевдобогов сопровождал уже людской поток, что позволило Петру и Ольге почерпнуть жизненные силы со стороны. Брат и сестра соединились с древними, между собой родственными народами, создателями лучших эпосов нового времени — кельтами. Он — женился на ирландке О'Рейли; она — вышла за шотландца Вина.

Заметим, что в следующем поколении искусный Дедалус Вин из дурмана (появился в семье Иван Дурманов) некоей архаики делает попытку вывести род на простор. Дедалус — что значит искусный — мастер устройства лабиринтов, но и спаситель от них, их замкнутости и закрытости рода хотел бы воспарить — но сын его Дементий (лат. — безумец), в функции Икара, взлетев в небеса (царство прабабушки Тёмносиней) оказывается пойман родовыми связями, при этом дурман не рассеивается, хотя сам он и растворяется при авиакатастрофе в небесах.

Брат Дедалуса Вина, его ровесник, именуемый Ардалион, — не удался природе, его имя означает «суетливый и нечистый». В романе «Отчаяние» Набоков намечает свою расшифровку имени через шараду: орда и лион, что имеет смысловое значение. Лион — лев напоминает о величии рода; орда — изобильные, штампованные массы людей.

Гадок будет и сын его Даниэль, неудачник и рогоносец, чья природа должна была преобразиться в его дочери — последней в его роде — Люсетт. Но и она будет отверженной и уйдет к первоосновам Жизни.

Дементий Вин, сын Дедалуса, не только безумец. Он и Демон-Даймон рода, душа семьи, демоническая неотвратимость, поднявшаяся против «счастья на общих путях», куда клонил было он, женившись — честь по чести — на троюродной сестре Акве Дурмановой. Аква оказалась столь текучей и психически отсутствующей, сколь естественно это для текучей воды прозрачного ручья (вспомним форму ее безумия с шепотом водопроводной воды).

Дементия влечет ее сестра Марина («морская»), окрашенная в разнообразные оттенки морской волны, отливающая небесной синевой своей прабабки Софии.

Но сестры, как две наяды, составляют некую полноту целого — Аква-Марин, — тем более что они близнецы. Синева небес возвращается в род синевою вод, спускается в лоно Земли (Земского!), придающей необыкновенную витальную силу тайному и могучему союзу Демона и Марины.

Набоков пытается создать собственный лабиринт, заставить потрудиться своего читателя, потому что три неудержимо-стихийные события (три сюжетных шага) становятся следствием их божественной страсти, устремленной к полноте самовыражения.

Первый шаг — тайный союз Марины Дурмановой, еще незамужней, со своим троюродным братом Дементием Вином, только что женившимся на ее сестре Акве. Следствием любовной связи рождается сын Иван, называемый как бы случайно — Ваном. Но Ваны — хтонические божества нордических народов, духи стихийных сил природы. У Аквы, теряющей ясность сознания и обреченной на чужой присмотр, «одурманенной» судьбою, от мужа Дементия тоже рождается сын, но он умирает в возрасте нескольких месяцев. Тогда ей подсовывают Вана — сына ее сестры от союза с ее мужем. Аква умрет, когда Вану будет 13 лет.

Второй шаг. Пытаясь разорвать оглушительную свою связь, Марина, предоставив сына нянькам и, формально, сестре, выходит замуж за своего троюродного брата Даниэля, неудачливого двоюродного брата Дементия. Но дурман от этого не рассеивается, напротив, двое Винов женились на двух близнецах — сестрах Дурмановых. Замкнутость, душность ситуации подтверждается тем, что, уже став женой Даниэля, Марина рожает от его кузена, того же Дементия-Демона, дочь Аделаиду, правильнее — Аду.

Возникающая пожизненная страсть Вана и Ады, брата и сестры, обращает род ко временам начала жизни Мира; теперь пространство замыкается на любовном союзе, а Teilpersonen, дополняя друг друга, создают полноту Универсума. Кольцо — пять поколений — замыкается и должно самоуничтожиться.

Бесконечное счастье, данное Аде и Вану, было бы безмятежным, хотя и тайным, но Набокову этого недостаточно. Его бунт в пользу архаических союзов титанов и титанид, богов и богинь, находящихся в прямом родстве братьев и сестер, взаимоотражающих друг друга друг в друге, был бы неполон, если бы он не изобразил попыток Люсетт вторгнуться в найденное совершенство, в союз Его и Её, Вана и Ады. Смутно и неотвратимо тянется к этим двоим Люцинда-Люсетт. Здесь *третий шаг* в развитии сюжета. Люсетт — родная сестра Ады и Вана по матери, но троюродная по отцу, Даниэлю. Безграничная ее влюбленность в Вана встречает нежное отталкивание им кузины, которое станет причиной ее гибели. Союз с Ваном был бы «хромающей» полнотой узнавания себя в своем отражении. Он понял это. Люсетт — нет. Он сознательно обходит ее — из той нравственности, которая известна только двоим — Вану и Аде, — открывшим божественный закон двух половин, составляющих Целое. Люсетт бросается в морские волны — мать Марина поглощает ее (стихия и бог двуначальны. Потому что душа стихии антропоморфна). Дочь морской стихии — Марины и до того, как выясняется, была «не подвластна морской качке»[4]. Теперь, захлестываемая волнами, позади уходящего корабля, она растворяется в водах, ее тело не найдено — наяда возвращается в лоно стихий. В другом месте романа Набоков бросает фразу: «Ведь Люсетт оказалась вопреки всем разрушенным объяснениям и волеизъявлениям, непогрешимой полунимфой» (320). Полунимфой — по матери нимфой-наядой, но отцовское отчуждало ее от мира блаженных.

Вскоре исхудает и высохнет ее мать, уходя в иной мир и передав свою жизнетворную страсть сыну и дочери, божественно завершающим мятежи сего мира.

В авиакатастрофе погибнет и Демон, возвращаясь в небесное лоно прабабушки Софии, сливаясь с легендарным Икаром до конца. Тело его не будет обнаружено, оно тоже растворится в стихии. О пассажирах самолета сказано: они «сгинули в небесной голубизне» (476). Страсть, которой посвящен весь роман, оказывается жаждой обретения Гармонии, Универсума, и служебные фигуры возвращаются в изначальные составляющие элементы Мира.

---

[4] *Набоков В.* Ада, или Страсть. Киев; Кишинев, 1995. (Пер. О. Кириченко, А. Н. Гиривенко, А. В. Дранова). С. 458. Впредь цитаты в тексте по этому изданию.

Роман «Ада» автором не был переведен на русский язык, и неизвестно, что сделал бы он с вшифрованной игрой смыслов и отдельных слов при переводе. Заметим, что подзаголовок «A Family Cronicle» в первом переводе романа (Киев; Кишинев, 1995) не решились назвать «Семейная хроника», что уводило бы к безмятежной книге С. Т. Аксакова, описывающего аркадские времена поместной жизни в далеких уфимских землях, где протекало детство автора и нескольких поколений его семьи. Пародируя и эпатируя деликатнейшее письмо Аксакова, Набоков выворачивает все наизнанку. Его Ардис — место неистовой, по сути мистериальной страсти, довременных людей, случайно расположившихся в цивилизованном мире конца XIX — середины XX столетий. И далее. Английское название, помимо прямого смысла, несет второй и главный, основанный на игре буквами: «Ada, or ardor». В этих трех словах содержится A — 3 раза, R — 3 раза, O — 2 раза, — 2 раза. Можем предположить: род — орда, ад; ада — дар (или дар ада), опять замкнутость в тесном пространстве, опять твержение одних звуков.

Родословная таблица, включив пять поколений, отразила завершение рода. Жизнь сконденсировалась, взорвалась страстями и блаженно разомкнулась в стихиях, эту жизнь некогда обозначивших. Но пути развития сюжета, его смыслы сопряжены, думается, более всего с неким диссонансом, каковым явилась сама неблагополучная Люсетт.

На ее имени завязывает Набоков видимые пути к роману Фридриха Шлегеля «Люцинда» и — невидимые — к «Коринне» (с ее Люсиль) Ж. де Сталь. Роман Шлегеля манифестирует совершенство, достигнутое Юлием и Люциндой, освободившими свою любовь от условностей общества, хотя об инцесте здесь нет речи.

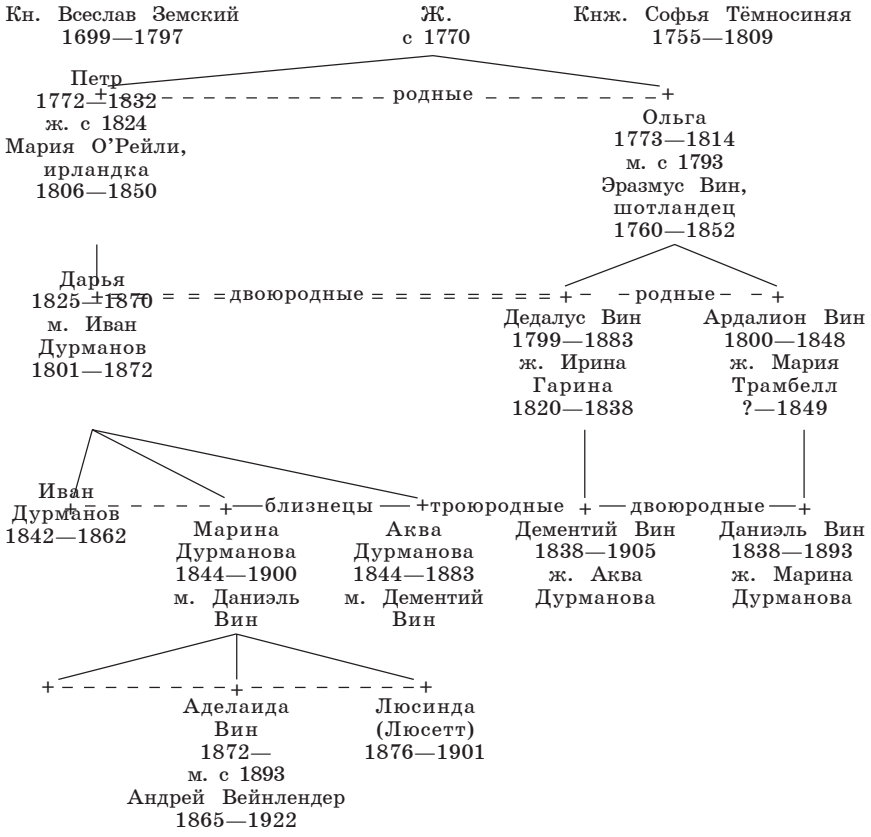
Действительно, эпатирующие позиции Ф. Шлегеля близки Набокову. Остановимся на этом произведении 1799 года (ровно за сто лет до рождения писателя, идущего по следам немецкого романтика). У Шлегеля подчеркнуто хаотический план — текст включает диалоги, письма, дневники Юлия и Люцинды.

У Набокова, при достаточной строгости композиции, кажущийся хаос царит в сфере субъектно-объектной.

Здесь дневник Вана, рассчитанный на читающих его посторонних. Например: «Как бы мне хотелось, чтобы все, кому пришлись по душе мои мемуары, кто от души восхищен ими, тоже увидели ее (Люсетт. — *Н. Т.*) ирландский профиль» (430). Здесь автор, отстраняющий своих героев и выходящий к читателю уже напрямую.

Здесь (особенно в начале романа) рецензии на дневниковые записи Вана, сделанные Адой на полях много лет спустя.

ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО



Реально Ван и Ада — родные; они же Люсинде по матери — родные, по отцам — троюродные.

Дементий и Даниэль — двоюродные братья, их деды между собой троюродные (т. е. Ада и Ван доводятся троюродными Люсинде). По матери Марине двое оказываются четвероюродными третьей.

Здесь игры с читателем, который следует за текстом романа, перемещаясь, по воле автора, с одной точки на многие другие и вынужденный присутствовать тогда, когда чужая спальня ему вовсе не понутру, как и описание малопривлекательных старческих немощей Вана — в конце книги. Разнообразие ракурсов перекрывается личностью автора, чаще всего сливающегося с его героем Ваном (отношения их подобны диалогу Пушкина с Онегиным), и цельность этого персонажа как бы уперта в мощное «я» Набокова.

Максимальной смелости Шлегеля (конец XVIII века!) соответствует скандализирующая раскрепощенность Набокова (середины XX века).

Набоков не без удовольствия и по праву ссылается на Ф. Шлегеля — бунт того его симпатичен. Он старательно направляет читателя в сторону его «Люцинды», тем затеняя сюжетное и формообразующее сходство с Ж. де Сталь.

Так, Ван замечает своей кузине: «Ты по-прежнему ведешь речи, какие впору лишь самой разнузданной и бесстыдной из всех Люцинд» (434). В память Люцинды-Люсетт, спустя примерно 20 лет, Ван Вин «воздвиг <... знаменитую виллу “Люцинда”, миниатюрный музей» (319). Об этой вилле идет речь и далее (538).

Юлий пишет своей Люцинде у Шлегеля: «Для женщины не может быть ничего более неестественного, чем ханжество (порок, о котором я никогда не могу подумать без некоторой внутренней ярости)»[5]. И далее: «Любовь не только тайная внутренняя потребность в бесконечном; она одновременно и священное наслаждение совместной близостью. Это не просто смешение, но переход от смертного к бессмертному»[6]. И звучащее совсем по-набоковски: «Только в ответе своего *Ты* может каждое *Я* ощутить свое бесконечное единство»[7]. Закон, требующий разделения — Он и Она, — оборачивается своей противоположностью — «Под магическим действием радости огромный хаос спорящих между собою форм разливается в гармоническое море»[8].

Пуская Вана и Аду по следу Юлия и Люцинды, Набоков восстанавливает образ целостного человечества, мечту об Уни-

---

[5] *Шлегель Ф.* Люцинда // Немецкая романтическая повесть: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 26.

[6] Там же. С. 78.

[7] Там же. С. 79.

[8] Там же.

версуме, вйдомом во времена титанов и титанид, в их небесных, уранических союзах.

Не забывает Набоков помянуть в своем романе и Шатобриана с двумя его знаменитыми повестями «Атала» (1801) и «Ренэ» (1802). Рене и Люсиль, брат и сестра, прячутся от самих себя. Она — в монастыре, а он — в Новом Свете. Не случайна фраза Набокова о «всех Люциндах» (см. выше)[9]. Рене слушает поучения мудрого Шактаса («Атала»), сломленного трагедией своей юности. Тот произносит фразу: «Счастье найти можно только на путях, общих для всех людей»[10]. Похоже, что еще Шлегель отвечал на эту фразу своей «Люциндой». Отвечает на нее с «внутренней яростью» и Набоков. Отвечает сразу — и Шатобриану, и его современнице и соотечественнице Ж. де Сталь с ее «Коринной».

Как всегда, он берет материал в необычайной дальности от себя, но использует романное построение, самую схему любовного треугольника у Ж. де Сталь. С этой робкой бунтовщицей против общепринятой морали он обходится как с Фр. Кафкой: все основные коллизии учтены и обыграны, но вывернуты наоборот.

И там и тут две сестры и юноша. У сестер в романе Сталь — один отец; у сестер в романе Набокова — одна мать. Одна из сестер — в обоих романах — именуется Люсиль-Люсетт. На этот раз одинаково — она младшая. Старшая — у Сталь — лишена имени, но наделена псевдонимом, возвышенным прозванием — Коринна. Так звалась греческая поэтесса VI в. до н. э., соперница Пиндара. Старшая сестра в романе Набокова получает имя Ады (или Аделаиды). Героя «Коринны» зовут Освальд Нельвиль — Освальд Нелвил, из которого и вылеплен Набоковым его Ван Вин. Остальные буквы как устаревший, ненужный хлам остались в прошлом веке. Это О с л д е л л. Очень вероятно, что Набоков сокрыл тут и оценку меланхолического шотландца — «осел» — и гудящее междометие в придачу — «длл»...

Обратим внимание и на пристрастие французской романистки и русско-американского Набокова к Шотландии. Похоже, что романтические мусульманские страны для обоих переместились на Север, откуда родом оказались многие персонажи в обоих романах.

---

[9] Тема инцеста достаточно подробно рассматривается в замечательной статье Д. Б. Джонсона «Лабиринты инцеста в “Аде” Набокова» (В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 394—428). Мы касаемся этой проблемы только в аспекте нашей темы.

[10] *Шатобриан Ф.-Р.* Атала. Ренэ. М., 1992. С. 84.

Дивная поэтесса-импровизатор, прозванная Коринной, живет в Риме. Ее красота, вдохновенная искренность поражают. Поклонение ей круга друзей безгранично. Среди них оказывается прибывший из Британии лорд Освальд Нельвиль, полюбивший Коринну. Она отвечает взаимностью. Влюбленные совершают вдвоем паломничество к прекрасным памятникам искусства и природы Италии. Однажды он исповедуется ей. С огромным волнением слушает она рассказ о его прошлом. Затем она открывает ему свою тайну — их странную невстречу на общей их родине — в Англии, вернее Шотландии.

У лорда Освальда Нельвиля недавно умер обожаемый отец, там, в Шотландии. Он полон неизбывной тоски по усопшему, жажды посмертно исполнить отцовскую волю, ибо некое увлечение (в прошлом) их разлучило, и чувство вины мучит сына.

Коринна — дочь лорда Эджермона, ныне покойного. Его первой женой была итальянка, ее мать. Второй женой отца была его соотечественница, дама чопорная, сухая и очень скучная, которая выжила свою падчерицу после смерти ее отца на родину матери, в Италию. До того вторая супруга подарила лорду белокурого ангела — дочь Люсиль, молчаливую, робкую и наполненную размышлениями о приличиях, внушенных ей матушкой. До разлуки сестры были дружны и привязаны друг к другу.

В волнении Коринна и Освальд узнают, что ее отец Эджермон был лучшим и единственным другом лорда Нельвиля-отца.

Становится известно, что друзья хотели со временем поженить Освальда и старшую дочь Эджермона. Но возникло странное препятствие: лорду Нельвилю-старшему показалось, что живость и южный склад старшей дочери Эджермона не подходят северному складу и добродетелям его сына. Об этом говорилось в письме, попавшем в руки Освальда.

Он временно уезжает от Коринны, из Италии. Но разрыв назревает медленно и мучительно. В конце концов Освальд женится на предназначенной ему батюшкой Люсиль Эджермон, обожающей своего суженого. Тихо идет к концу оставленная Коринна, мисс Эджермон-старшая. Люсиль полагает, что старшая сестра умерла — так сказала ей мать. Освальд исполняет наказ отца и даже производит на свет дочь Жюльетту. Скучная правда отца приводит всех к несчастью и губит Коринну.

Люсиль Эджермон разрушила ту видимую гармонию, которая должна была завершить собой союз двух друзей. Не она, но одаренная Коринна оказалась лишней. Люсиль оказалась причиной несчастья сестры и всего происходящего в романе Сталь.

И у Набокова ее тезка служит развитию интриги. В финале романа он замечает о Люсетт: «Ее трагическая судьба образует один из основных мотивов этой очаровательной книги» (556). Очаровательной или напускающей чару?

Через Люсетт идет путь к протосюжету — Жермене де Сталь. Набоков-читатель, сравнивая двух сестер, одаренную с добродетельно-убогой, переставляет их местами в собственном романе (придав, впрочем, обаяние своей Люсетт), хотя и романистка строит коллизию не без опоры на ту же мысль, но лишь в словах Коринны и ее друга князя Кастель-Форте прозвучит несмелый протест против «счастья <... на путях, общих для всех».

Коринна: «Зачем мне верить в себя, если так ужасно в себе разувериться? Найдет ли он у другой женщины такой ум, такую душу, такую нежность, как у меня? Нет! Всего этого у нее будет меньше, чем у меня, но он удовольствуется и меньшим; он будет жить в согласии с обществом. Там все фальшиво — и радости и печали!»[11].

Кастель-Форте: «Если кто-нибудь обидит женщину, это не повредит ему во мнении света <... Мы можем совершенно безнаказанно причинить им ужасное зло. Удар кинжала карается законом, а терзания любящего сердца становятся предметом насмешек; по мне лучше уже нанести удар кинжалом.

— Поверьте мне, — вымолвил лорд Нельвиль, — я тоже глубоко страдал»[12].

Конечно, бунт Жермены де Сталь иного порядка, чем у Набокова. Она сохраняет некую назидательность, любуется тихой преданностью своей Люсиль и как бы отчасти соглашается с догматом Шактаса, но всем действием романа показывает, что ничего, кроме горя, из смирения и насилия над любовью не получится.

Скрытость и неполноту протеста романистки Набоков превращает и в свою попытку отправить Аду и Вана тропою, «общей для всех». Ада вступает в брак и 17 лет влачит его узы. Ван занимается наукой и пишет некий роман, причем поминается невзначай имя Долорес, то есть роман этот о Лолите и писатель намекает на единство героя с собою. Еще Ван посещает приют Венеры — с санитарными целями.

Эти годы отняты у любящих, ибо разрушен закон любви — любви к своему отражению, своей половине, своей тени,

---

[11] *Сталь Ж. де*. Коринна, или Италия. М., 1969. С. 341.

[12] Там же. С. 370.

а любовь к самому себе — естественна и первична для нормального человека. Повторенное свое Я замыкает кольцо бесконечности и божественности.

Когда эти избранники богов пытаются следовать по путям смертных людей, они оскорбляют богов.

Ада не знает радости в союзе с Вейнлендером. Не знает радости приневоленный к браку с Люсиль и Освальд у Сталь. Кажется, что романистка взяла своего Освальда из реквизита классицистов: респект (почитание отца) всегда должен был побеждать amor, что являлось основой в психологических построениях французских трагедий XVII века.

После пережитой разлуки Набоков позволяет своему Вану Вину свободу, победу естественного (= божественного) над насилием.

Лишняя Люсетт вспоминается состарившимися любовниками Адой и Ваном с жалостью и нежностью, но она не входит в колдовской круг избранничества, единственности.

В романе Сталь уходит из жизни любимая; в романе Набокова — нелюбимая. Все наоборот — с совершенной точностью. От несчастья в насилии — к счастью в свободе, в возвращении ко временам, когда боги соединялись с людьми, когда восставший ангел Самиаза избрал смертную деву Аголибаму, а его брат Азазиил — Ану (мистерия Байрона «Небо и земля»).

Особый смысл у Набокова приобретает состояние переходное в судьбе человека: от жизни к смерти (рассказы «Катастрофа» 1924 года и «Совершенство» 1932 года), от страстной любви к деторождению.

Из-под власти одной силы человек переходит во власть другой. Но, по мнению Набокова, на переходе его герои ухватывают момент необыкновенной красоты, открывающейся обреченному (в названных рассказах), ибо это — *уже* свобода от закона жизни, и *еще* свобода от закона смерти.

Эта мысль расширительно толкуется в романе «Ада». Его Ван Вин счастлив своей совершенной любовью, а стадия размножения богами — новыми и неведомыми — устранена в его предназначении.

Словно в узкую щель проскакивают эти двое между двумя принуждениями, остановившись в краткой обычно стадии любви. Не брак и чадолюбие, но совершенство в этом временном для прочих смертных периоде даровано им. Они представлены некими жрецами Афродиты, не переходя под опеку Геры и других богов домоводства и семейного очага. Их любовь выведена из-под власти рода, они не знают ни болезней, ни материальных затруднений, они свободны — и в этом подобны богам,

потомство которых, если оно появляется, не обременительно: юные боги взрослеют не по дням, а по часам, ибо детство, по представлениям древних, есть несовершенство и обуза для предыдущего поколения. Исключение — почти единственное — Эрот-Амур, чья шутливость и проказливость отражают непостоянство его матушки, им персонифицированное.

Легкость всего в жизни, долголетие, свойственное хтоническим (не бессмертным!) божествам, приданы Набоковым двум его избранникам судьбы и призваны показать читателю, под чьим знаком находятся Ван и Ада на протяжении всего романа.

Д. Б. ДЖОНСОН

Владимир Набоков и Руперт Брук

Набоков провел в Англии почти три года. Его семья прибыла в Лондон в конце мая 1919 года. Родители и трое младших детей переселились в Берлин летом следующего года, а Владимир и Сергей остались в Кембридже и окончили университет в 1922 году. Набоков впервые рассказывает о годах, проведенных в Кембридже, в главе автобиографии «Квартирка в Тринити-Лейн». Все три версии мемуаров Набокова и оба его биографа описывают молодого человека, занятого воссозданием потерянной России и относительно равнодушного к английскому окружению[1]. Большинство его друзей в Кембридже были русскими эмигрантами.

Молодой Набоков считал себя русским поэтом, и поэзии суждено было стать его основным занятием во время пребывания в Кембридже. Уже являясь автором двух сборников, опубликованных в России[2], он написал много новых стихотворений во время 16-месячного изгнания в Крыму. Ностальгическое воссоздание «своей» России является самой распространенной темой его стихотворений 1918—1922 годов. Набокова настолько поглотило творчество, что для Англии и Кембриджа оставалось мало эмоциональной энергии. Первый биограф Набокова, Эндрю Филд, приводит его слова, в которых он описывает свои годы

---

[1] Harper's Magazine. Январь 1951. № 202. P. 84—91. *Nabokov V.* Conclusive Evidence. A Memoir. New York, 1951; *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1967. *Набоков В.* Другие берега. Нью-Йорк, 1954 (далее — ДБ); *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990 (далее — Бойд); *Field A.* Nabokov: His Life in Art, a criticale narrative. Boston, 1967.

[2] *Набоков В.* Стихи. Пг., 1916; *Балашов А., Набоков В.* Два пути. Пг., 1918.

в Кембридже как «длинную череду неловкостей, ошибок и всякого рода неудач и глупостей, включая романтические»[3]. В «Память, говори» автор даже настаивает на том, что кембриджские годы оставили в его душе «отпечаток столь незначительный, что продолжать его описание было бы просто скучно»[4]. Понимая все величие истории Кембриджа, молодой поэт «был совершенно уверен, что Кембридж никак не действует» (IV, 548) на его душу. Позднее Набоков смягчает это высказывание, признавая, что «Кембридж снабжал меня и мое русское раздумье не только рамой, но и красками, и внутренним ритмом» (IV, 548). Только к концу своего трехлетнего пребывания там, завершив свою реконструкцию России, Набоков почувствовал некую привязанность к окружавшей его идиллической обстановке. Это видно в очаровательном описании движения плоскодонки по реке Кэм, впечатление от которого слегка сбивается рассказом о неприятном возвращении в 1939 году, когда он искал работу (V, 549—552).

Кажется, что в Кембридже Набоков был более «русским», чем до или после этого периода. Это отразилось не только в его поэзии, но и в очерке «Кембридж», написанном им после двух лет пребывания в Англии[5]. В этом изящном очерке Набоков все-таки отчасти повторяет расхожее мнение о бездушных англичанах и знаменитой русской «широкой душе».

Мне кажется, что все-таки чего-то не хватает в набоковском рассказе и в той информации, которой он поделился со своими биографами. Как бы ни был он поглощен воссозданием России, Набоков едва ли мог отгородиться от британской литературной жизни, находясь в Кембридже. Д. Б. Шоу, Г. Д. Уэллс, Г. К. Честертон и Хилэр Беллок пребывали в расцвете своих творческих сил. Уэллс, с которым молодой Набоков познакомился на семейном обеде в Санкт-Петербурге, был одним из его любимых писателей. Сын Уэллса, Джордж, немного знавший русский и сопровождавший отца в его поездке в Советский Союз, учился в Кембридже вместе с Набоковым[6].

---

[3] *Field A.* Nabokov: His Life in Art. p.63

[4] *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997—1999. Т. 5. С. 540. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[5] *Набоков В.* Кембридж // Руль. Берлин. 1921. 28 октября. С. 2.

[6] Полезный обзор английских писателей, которых читал Набоков, можно найти в: *Sisson J.* Nabokov and Some Turn-of-the-Century

Набоков не упоминает о конкретных английских университетских друзьях, но создает некий собирательный образ: Несбит в «Память, говори» и Бромстон в «Других берегах». Некоторые из людей, чьи черты вошли в этот образ, обладали утонченным литературным вкусом. Набоков упоминает о разговорах с Несбитом «о любимых наших английских поэтах». В русской версии, в «Других берегах», он пишет о раздражении, которое вызывала в нем политическая наивность Несбита/Бромстона и его друзей, которые хорошо понимали прелестные детали в «Улиссе» Джойса и с большой тонкостью судили о Джоне Донне и Хопкинсе, но представляли себе Ленина культурно развитым эстетом (ДБ, 224). По крайней мере один из знакомых Набокова, Роберт Льютенс, был поэтом (Бойд, 173).

Набоков писал стихи не только по-русски, но и по-английски. Хотя только два из его английских стихотворений опубликовали[7], учитывая сказанное, этого вполне достаточно, чтобы показать, что Набоков вращался в кембриджских литературных кругах. Мы также знаем, что он читал современную английскую поэзию и прозу, в частности, «георгианцев». Сквозь призму времени он пишет о том, как «ужаснулся бы», «если бы тогда увидел, что сейчас вижу так ясно — прямое воздействие на мои русские построения разного рода современных ("георгианских") английских рисунков стиха, которые кишели в моей комнате и бегали по мне, будто ручная мышь» (V, 545). Русская версия этого отрывка дает одновременно и больше, и меньше информации: «георгианские» превращаются в «стилистическую зависимость моих русских построений от тех английских поэтов, от Марвелла до Хаусмана, которыми был заражен самый воздух моего тогдашнего быта» (ДБ, 226).

Позднее осознание Набоковым нежелательного влияния на его поэзию впервые высказано в письме Эдмунду Уилсону от 20 апреля 1942 года. Уилсон написал Набокову, что он случайно обнаружил сборник стихотворений Набокова «Горний путь». Через несколько месяцев после нескольких писем Набоков дает запоздалый ответ: «Я рад, что Вы купили "Горний путь",

---

English Writers // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 528—536. Более гипотетический подход можно найти в статье Н. Берберовой «Английские предки Владимира Набокова» (Новый журнал. 1987. № 167. С. 191—205).

[7] Длинное стихотворение «Home» появилось в «Trinity Magazine» (1920. Ноябрь), а «Remembrance» — в журнале «The English Review» (1920. Ноябрь). Последнее воспроизводится в: *Field A.* Nabokov: His Life in Art. P. 62.

хотя это довольно жалкая книжечка. Стихи, вошедшие туда, были написаны, когда мне не было и двадцати лет и я тогда находился под сильным влиянием георгианских поэтов, Руперта Брука, Де ла Мара и т. д., которые меня сильно привлекали в то время»[8].

Знакомство Набокова с «георгианцами» и, в частности, с творчеством Руперта Брука, по всей вероятности, началось после его прибытия в Англию в мае 1919 года. Следовательно, георгианское «влияние», на которое позднее сетовал Набоков, проявилось бы не раньше 1919 года и должно быть очевидным в его сборниках «Горний путь» и «Гроздь»[9]. Хотя несколько стихотворений из сборника «Горний путь» написаны не раньше июня 1921 года, примерно половина стихотворений написаны до поступления в Кембридж. Приписываемый эффект должен чувствоваться в поздних стихотворениях сборника «Горний путь» и, возможно, еще более явно в сборнике «Гроздь», в котором содержатся стихотворения, написанные между концом июня 1921 года и концом апреля 1922 года (Бойд, 201). Хотя я и не слишком уверен в своей точке зрения, я не вижу существенной разницы между стихотворениями Набокова до Брука и после Брука. Заметная перемена в поэзии Набокова становится очевидной только после 1925 года. Если это так, то почему Набоков отмечает пагубное влияние «георгианцев» на свое поэтическое развитие? Чтобы подойти к этому вопросу, нам надо бегло ознакомиться с британской литературой, в особенности с поэзией в период после 1910 года.

«Георгианская поэзия» вызывает туманную ассоциацию с «сентиментальным пасторализмом» или «рурализмом по выходным» — если вообще вызывает какие-либо ассоциации[10]. Ее расцвет пришелся на период с 1912 по 1916 год, хотя антология продолжала выходить раз в два года до 1922, когда верх взяли новые модернисты, такие как Элиот и Паунд. На ее ранних стадиях георгианская поэзия, по крайней мере в начале, рассматривалась как смелая, дерзновенная, даже революционная[11].

---

[8] The Nabokov—Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971 / Ed., An. and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. New York; London, 1980. P. 79.

[9] *Сирин В.* Гроздь. Берлин, 1922; *Сирин В.* Горний путь. Берлин, 1923 (далее — ГП).

[10] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. by Alex Preminger. Princeton , 1965. P. 311.

[11] Хороший исторический отчет о «георгианцах» можно найти в книге: *Ross R. H.* The Georgian Revolt 1910—1912: Rise and Fall of a Poetic Ideal. Carbondale, 1965.

Хотя британская художественная проза и драма переживали в первые годы века период расцвета (Шоу, Уэллс), поэзия находилась в упадке. Тогда, как и сейчас, молодые поэты были известны в основном друг другу.

Руперт Брук (1887—1915) был в Кембридже заметной личностью, в большой степени благодаря своему огромному личному обаянию, белокурой красоте и литературному дарованию. Его немедленно пригласили в «Апостолы», знаменитое тайное общество, члены которого позднее составили мужское ядро кружка Блумсбери. Актер, поэт, филолог, президент университетского Фабианского общества, Брук закончил курс классической филологии в Кембридже в 1909 году. Два года спустя он опубликовал свой первый тоненький сборник стихов, который остался почти не замеченным. Еще студентом он познакомился с выпускником Кембриджа Эдвардом Маршем (1872—1953), служившим в то время личным секретарем Уинстона Черчилля и вращавшимся в высших светских и правительственных кругах. Получивший классическое образование, Марш увлекся новым искусством и поэзией и скоро написал положительный отклик на сборник Брука для «Обзора поэзии» Харольда Манро, магнита для многих молодых поэтов. Через Марша Брук познакомился со многими писателями и поэтами как предыдущего поколения (Шоу, Бэрри, Мейсфилд, Йетс), так и нового поколения, впоследствии ставших его собратьями-георгианцами. Кроме того, Марш познакомил аполлоноподобного Брука со своими друзьями из общества, в частности, с Черчиллем и с семьей либерального премьер-министра Герберта Асквита. Сын Асквита Артур станет позднее одним из георгианцев и товарищем по оружию Брука, а после примет участие в его похоронах на греческом острове Скирос.

Наполовину в шутку, Брук и Марш решили издать антологию новой поэзии, которая могла бы прийтись публике по вкусу. Марш должен был стать издателем, а Брук — главным автором и пропагандистом. Очевидно, именно ему пришла в голову идея устроить так, чтобы машина премьер-министра ждала около типографии, чтобы увезти первые экземпляры «Георгианской поэзии 1911—1912» на Даунинг-стрит, 10[12]. Как и следует ожидать, Марш, секретарь премьер-министра, оказался первоклассным организатором. У него было много друзей в мире литературной журналистики, и он устроил рецензии во всех ведущих газетах и журналах. Важным вкладом Марша стало и само название антологии, которое он объяснил в крат-

[12] Ibid. P. 103.

ком предисловии: английская поэзия переживает возрождение, сравнимое с великими прошлыми веками. Появилась новая поэзия, заслуживающая того, чтобы быть названной отдельным именем. Так как Георг V взошел на трон в 1910 году, его имя выбрали, чтобы представлять новую поэтическую эру. Марш и Брук проявили большую дальновидность в выборе авторов. Их основная цель заключалась в том, чтобы продвигать молодых поэтов, но они включили и стихотворения таких авторов, как будущий поэт-лауреат Джон Мейсфилд и Г. К. Честертон. Как сказал позднее Марш, книга «взлетела как ракета». Успех не был незаслуженным, а некоторые из вошедших в нее произведений стали вехами в истории поэзии XX века: завораживающее стихотворение Уолтера Де ла Мара «Слушатели», известное каждому британскому школьнику, «Старый дом священника в Грантчестере» и «Чай в столовой» Брука, «Львиный зев» Д. Г. Лоренса и т. д. Успех сборника повлек за собой издание четырех других сборников «Георгианская поэзия»: за 1913—1915 годы, 1916—1917, 1918—1919 и 1920—1921. Марш провозгласил «георгианский бунт» — потому что это и был бунт. В книге воспоминаний «A Number of People: A Book of Reminiscences» (New York, 1939) он изложил свои основные мысли. Поэзия должна быть доступной, музыкальной, колоритной и представлять какой-нибудь формальный принцип. Продолжая, Марш объясняет, что такое «колоритность»: «Я имею в виду насыщенность мысли и чувства и отсутствие вялости, которая, увы, слишком часто встречается в стихах, написанных с должным уважением к смыслу, звуку и “правильности”».

Кое-что (но не многое) в поэзии георгианцев шокировало, как в знаменитом стихотворении Брука «The Channel Passage» о якобы романтическом предательстве: «The damned ship lurched and slithered / Quiet and quick / My cold gorge rose; the long sea rolled; I knew / I must think hard of something or be sick: / And could think hard of only one thing — you!»[13]. Последние две строчки звучат так: «And still the sick ship rolls. It's hard I tell you, / To choose twixt love and nausea, heart and belly»[14]. Даже кое-какие места полусерьезного, полушутливого стихотворения «Старый дом священника» с его строчками

[13] Проклятый корабль качался и скользил. Незаметно и быстро подступала холодная тошнота; необъятное море колыхалось; я знал, что должен думать о чем-нибудь изо всех сил, или мне станет плохо; и я мог думать только об одном — о тебе!

[14] Тошнотворный корабль все еще качает. Нелегко, скажу я вам, выбрать между любовью и тошнотой, сердцем и брюхом.

«spectral dance before the dawn, / A hundred Vicars down the lawn»[15] заставляли удивленно поднимать брови. Многие консервативные авторы рецензий нашли, что такая поэзия выходит за границы приличного, а те, кто ее пишут, — слишком пикантны для всеобщего употребления. Тем не менее ранние издания «Георгианской поэзии» были чрезвычайно популярны. Читающая публика, оказавшаяся между викторианской поэзией прошлого и шевелениями модернистов, нашла, что георгианцы представляют собой удачный компромисс.

Брук, опубликовавший только один сборник и несколько разрозненных стихотворений, обрел с выходом в свет «Георгианской поэзии» гораздо более широкую аудиторию. Общественная слава национального масштаба пришла к нему только после его смерти 23 апреля 1915 года (он умер, заразившись инфекцией через укус комара) во время катастрофической кампании Черчилля в Галлиполи. Брук приветствовал новость о начале войны в лучших традициях выпускников английских привилегированных частных школ, шутливо заметив: «Уж если начинается Армагеддон, я полагаю, надо в нем участвовать»[16]. Возведение Брука в статус национального героя основывается на двух написанных в 1914 году сонетах, которые привели нацию в восторг, — в немалой степени благодаря ловким политическим манипуляциям его могущественных друзей. Самое знаменитое его стихотворение — «Солдат»: «Лишь это вспомните, узнав, что я убит: / стал некий уголок, средь поля на чужбине / Навеки Англией»; «Душа же, ставшая крупицей чистой света, / частицей Разума Божественного <... под небом Англии, в тиши ее душистой». Всего за несколько дней до смерти Брука Уильям Инге, настоятель собора Св. Павла в Лондоне, читал и хвалил «Солдата» во время своей пасхальной проповеди: «Энтузиазм чистого и возвышенного патриотизма никогда раньше не находил столь благородного выражения», хотя и высказал беспокойство по поводу взгляда поэта на вечность как на превращение в «частицу Разума Божественного»[17]. Несколько дней спустя Уинстон Черчилль написал письмо в «Таймс», выражая горе нации. Оно начиналось словами «Руперт Брук погиб» и заканчивалось в самом напыщенном стиле, свойственном для Черчилля: «Мысли, которые он выразил в нескольких несравненных военных сонетах, оставленных

---

[15] ...предрассветный танец призраков, сотня священников на лужайке...

[16] *Laskowski W. E.* Rupert Brooke. New York, 1994. P. 27.

[17] Ibid. P. 29.

им, разделят тысячи молодых людей, решительно и беспечно идущих вперед в этой самой тяжелой, самой жестокой и наименее благодарной из всех войн, в которых сражались люди. Эти сонеты — целая история самого Брука и открытие для нас его личности. Радостный, бесстрашный, многогранный, глубоко образованный, с классической симметрией тела и духа, ведомый высокой непоколебимой целью, он заключал в себе все, что хотелось бы видеть в благороднейших сынах Англии в те дни, когда только самая драгоценная жертва приемлема, а самая драгоценная — та, которая приносится только по доброй воле»[18]. Брук отбыл на Галлипольскую кампанию прямо из дома номер 10 по Даунинг-стрит, где он гостил у Асквитов. Канонизация ему была обеспечена. И, возможно, вернее всего в Кембридже, его альма-матер.

После смерти у Руперта Брука стало гораздо больше почитателей, чем при жизни. Образ красивого молодого поэта боготворили тысячи людей. Его превращение в знаменитость не закончилось с войной. В 1918 году Эдвард Марш опубликовал избранные стихотворения вместе с длинным биографическим очерком, основанным почти полностью на воспоминаниях друзей Брука и его переписке: радостный молодой человек, наделенный даром дружбы, следовавший высочайшим моральным принципам; поэт, актер и спортсмен; цветок английской системы частных школ; герой, погибший в возрасте 27 лет на службе своей любимой стране; надежды на его блестящее будущее поэта и общественного деятеля трагически не оправдались. Биография Марша рисует невероятно привлекательного человека[19]. Эта биография и избранные стихи, предваренные двумя фотопортретами Брука, сделанными Шеррилом Шеллом в 1913 году, впервые появились в 1918-м. Книга выдержала десять изданий к тому моменту, когда Набоков закончил Кембридж[20].

---

[18] *Ross R. H.* The Georgian Revolt 1910—1912: Rise and Fall of a Poetic Ideal. Carbondale, P. 141.

[19] Позднейшие биографы, имевшие доступ к большему количеству материалов, нарисовали более противоречивый образ — человек, мучимый сознанием сексуальной вины, плохо обращавшийся со своими подругами, антисемит. Помимо программной работы C. Hassal «Rupert Brooke» (London, 1964) см.: *Lehmann J.* Rupert Brooke: His Life and His Legend. London, 1980; *elany P.* The Neo-Pagans: Rupert Brooke and the rdeal of Youth. New York, 1987; *Read M.* Forever England: The Life of Rupert Brooke. Edinburgh, 1997.

[20] The Collected Poems of Rupert Brooke: With a Memoir / Ed. by E. Marsh. London, Ltd., 1924. Все ссылки на стихотворения Брука и воспоминания даются по этому изданию (далее — Марш).

В месяц, следующий за зачислением Набокова в университет, вышел четвертый том «Георгианской поэзии» за 1918—1919 годы, при этом предыдущие тома не теряли своей популярности[21]. Интерес к «Георгианской поэзии» и в особенности к Бруку оказался очень велик. В марте 1919 года в Регби с большой торжественностью открыли мемориальную доску с профилем Брука, отлитым по одному из фотопортретов Шелла[22]. Брук был также чрезвычайно популярен в Крайст-колледже, так как после окончания университета он продолжал жить недалеко от Кембриджа, работая на академическом поприще. Его слава дошла даже до Америки. Ф. Скотт Фитцджеральд заимствовал заглавие своей первой книги, «По эту сторону рая» (1920), и эпиграф к ней из стихотворения Брука «Tiare Tahiti».

Первая квартира Набоковых в Англии находилась в Кенсингтоне, недалеко от Британского музея, где была выставлена рукопись «Солдата». При каких бы обстоятельствах ни произошло знакомство Набокова с творчеством Брука, молодому русскому поэту очень понравились его стихи. Он полностью или частично перевел двадцать стихотворений Брука, работая над эссе, которое он послал родителям в сентябре 1921 года (Бойд, 182, и из личного общения). Эссе «Руперт Брук» появилось в первом выпуске берлинского эмигрантского альманаха «Грани» (1922. С. 213—231). Это был первый опубликованный опыт Набокова в литературной критике[23].

Набоков (начавший учебу в Кембридже с изучения ихтиологии), глядя на аквариум, восхищается приглушенным мерцанием плавающих рыб. Эта сцена напоминает ему «прохладные, излучистые стихи английского поэта, который чуял в них, в этих гибких, радужных рыбах, глубокий образ нашего

---

[21] Georgian Poetry 1911—1922 / Ed. by Timothy Rogers. London, 1977.

[22] В 1913 году Шелл сделал несколько фотопортретов Брука. Для последнего он предложил Бруку раздеться до пояса. На этой фотографии (ею Марш предварил стихотворения Брука, а менее шокирующая была помещена на фронтиспис книги) он изображен в профиль с обнаженными плечами и шеей. Среди друзей поэта она стала известна как «ваша любимая актриса» (*Read M.* Forever England: The Life of Rupert Brooke. P. 173—174). Сама церемония открытия мемориальной доски описана Джоном Леманом (*Lehmann J.* Rupert Brooke: His Life and His Legend. P. 154—155).

[23] Это эссе не переводилось на английский. О нем упоминается в работе J. Sisson «Nabokov and Some Turn-of-the-Century English Writers» и в очерке G. iment «Uncollected Critical Writings» (The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 733—740).

бытия»[24]. Характерная черта небольшого по объему творчества Брука, говорит Набоков, — это ощущение «сияющей влажности», отраженное как в его имени[25], так и в его морской службе. Мир Брука — водяная пучина, в которой проникающий в нее свет преломляется на многоцветные оттенки темноты, так же как смерть разлагает живую плоть. Здесь Набоков переводит и пересказывает фрагменты из стихотворения Брука «Рыба»: управляемый инстинктами тусклый мир рыбы, составляющей единое целое со своим окружением, противопоставляется более яркому, но скованному, лишенному цельности, часто мучительному существованию тех, кто населяет мир людей. В стихотворении «Небеса» Брук дает шутливую трактовку рыбьей метафизики: в нем рыба-философ размышляет о том, что «в жидком состоянье / предназначенье видит Тот, / кто глубже нас и наших вод. / Мы знаем смутно, чуем глухо — / грядущее не вовсе сухо!» (729—730). Стихотворение (Набоков приводит полный рифмованный перевод) содержит, по его словам, «сущность всех земных религий» (730). Последнее стихотворение вступительной части эссе Набокова, «Tiare Tahiti», — попытка Брука объяснить своей возлюбленной с Таити (а не с Гавайских островов, как говорит Набоков) идею абстрактного, неоплатонического Неба, где живут «Бессмертные <... те Подлинники, с которых мы — земные, глупые, скомканные снимки» (730). Однако он понимает, что мир совершенных форм, может быть, не так уж и идеален, так как «уж больше, кажется, не будет поцелуев, ибо все уста сольются в единые Уста...» (731). Затем он приглашает свою возлюбленную испытать чувственное удовольствие тропического купания при свете луны — удовольствие, которым надо насладиться, прежде чем увянут и губы, и смех, и «отдельные лица». Стихотворение, вошедшее в серию, написанную Бруком во время его путешествий по Южным морям, заканчивается утверждением: «Мудрецы дают мало утешения».

Набоков проницательно отмечает увлечение Брука водой — как в качестве альтернативной вселенной, так и в качестве духовно очищающего элемента[26]. Хотя Набоков не считает

---

[24] *Набоков В.* Руперт Брук // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 728. Далее страницы указываются в тексте.

[25] По-английски фамилия Brooke произносится так же, как слово brook — ручей.

[26] Позднее для критиков страсть Брука к купанию превратилась в нечто, почти граничащее с фетишем. Целомудренное купание обнаженных женщин и мужчин было возведено почти в культ среди некоторых его друзей (Laskowski W. E. Rupert Brooke. P. 19).

нужным говорить о контрасте миров Брука в первом стихотворении, он риторически актуализирует неоплатонический ряд антитез в «Tiare Tahiti». Брук ограничивается сравнением эфемерного человеческого начала и непреходящего вечного: «Там — Лик, а мы здесь только призраки его. Там — верная беззакатная звезда и Цветок, бледную тень которого любим мы на земле». Парафраз Набокова оформляется в оппозицию «тут/там», хорошо знакомый по его более поздним произведениям. Также стоит отметить, что набоковский перевод указания «*Carpe diem*»[27] Брука — призыв наслаждаться жизнью, так как в будущем увянут и губы, и смех, и «отдельные лица», — гораздо более заостренный и личный: «пока у нас на лицах не стерлась печать нашего “я”» (731). Набоковские переводы Брука гораздо более вольные и наполненные его личностью, чем более поздние переводы[28].

В центральной части очерка рассматривается бруковская тема смерти и потустороннего мира, причем ей уделяется непропорционально много внимания, и иногда она трактуется неточно. Как говорит Набоков, «ни один поэт так часто, с такой мучительной и творческой зоркостью не вглядывался в сумрак потусторонности» (731). Брук лихорадочно перебирает один вариант гипотетической потусторонности за другим, как человек, «который ищет спички в темной комнате, пока кто-то грозно стучится в дверь» (731). В «Жизни после смерти» протагонист, который «считал, что конец — это Смерть», пробуждается «на широкой, белесой, сырой равнине, придавленной странными, безглазыми небесами». Он видит себя «точкой неподвижного ужаса... мухой, прилипшей к серой, потной шее мертвеца» (731). Хотя в дальнейших своих рассуждениях Набоков отталкивался от этих строк, они в немалой степени вводят в заблуждение. Непроцитированные финальные строки стихотворения ясно говорят, что смерть — это смерть любви, а не покинутого любовника, который «почти странно» продолжает жить. По контрасту со страшным образом мухи Брук дает очаровательный, хотя и абстрактный образ потусторонности в стихотворении «Прах», где две пылинки с тел умерших любовников танцуют и играют на солнце. Их аура так сильна, что «пустые и нищие сердца» двух земных любовников на одно мгновение «постигнут всю любовь» (732). Брук предлагает и другие образы жизни

---

[27] «Лови момент» (*лат.*).

[28] *Kemball R.* Nabokov and Rupert Brooke // Schweizerische Beitrage zum IX internationalen Slavisten Kongress in Kiev. September 1983 / Ed. by Peter Brang et al. Berne, 1983. P. 35—73.

после смерти. Древнегреческий поэт предвидит, как в Аиде он будет ждать, наблюдая, как его только что умершая возлюбленная пересекает Стикс, чтобы присоединиться к нему (сонет «О! Смерть найдет меня...»). В стихотворении «Холм» веселый поэт-любовник (Руперт, как говорит Набоков) противится грядущей смерти, заявляя, что их души «воскреснут в поцелуях будущих влюбленных» (732). Сначала любовники вызывающе веселы, но затем девушка «вдруг заплакала и отвернулась». С помощью избирательного цитирования Набоков отбрасывает эту нотку сомнения.

Промежуточный вариант предлагается в стихотворении «Облака». Устремляющиеся по спирали вверх, массивные колонны облаков над Тихим океаном «оборотясь, прервав пустынный ход, / движеньем медленным, торжественно-неясно / благословляют мир, хоть знают, что напрасно / моленье, что земли моленье не спасет» (733). В отличие от тех, кто предполагает, что души умерших парят рядом со своими любимыми, Брук уподобляет их облакам — они бесстрастно наблюдают сверху за тем, как появляются и исчезают люди. Отсюда, говорит Набоков, недалеко и до полного примирения со смертью, выраженного в самых знаменитых стихотворениях Брука, написанных в 1914 году. В «Умерших» радости существования омрачены веянием смерти, которая, как мороз, оставляет «спокойный блеск, немую белизну, / сияющую ширь, под небом ночи звездной» (733), в то время как в «Солдате» потусторонний мир сводится к «частице Разума Божественного» (734).

Похоже, Набокова смущает неуверенность Брука относительно загробной жизни. Показательно, что он не упоминает стихотворение «Choriambics II», в котором поэт отказывается от святыни в лесу, которую он почитал: «...God, immortal and dead! / Therefore I go: never to rest, or win / Peace and worship of you more...»[29]. Набоков утверждает, что Брук «отлично знает, что смерть — только удивленье», так как он «певец вечной жизни, нежности, лесных теней, прозрачных струй, благоуханий» (738). Набоков ошибается. Брук открыто заявляет о своем атеизме и в своей переписке. Отчаявшемуся другу Брук пишет: «Я все еще сжигаю и мучаю христиан каждый день». Он рекомендует нечто вроде мистицизма, под которым «я не имею в виду ничего религиозного, или какой-либо формы веру». Это «чувство <... , только я отказываюсь, чтобы чувство увлекало

[29] Бог, бессмертный и умерший!.. Итак, я ухожу, чтобы никогда не отдыхать, не снискать мира и не почитать тебя...

меня в любую разновидность веры» (Марш, LII—LIII). Он также относился с большим подозрением к сверхъестественным явлениям. В его стихотворении «Sonnet (Suggested by some of the Proceedings of the Society for Psychic Research)» выражена причудливая мысль о том, что у мертвых есть более возвышенные дела, чем «стучаться в материальные двери» живущих. Может быть, они предпочитают проводить свое время в стремлении «Learn all we lacked before; hear, know and say / What this tumultuous body now denies; / And feel, who have layed our groping hands away; / And see, no longer blinded by our eyes»[30]. Набоков отходит от взглядов Брука на смерть и загробную жизнь, заметив, что поэта, кажется, меньше тревожит мысль о том, что он найдет *там*, чем о том, что он покинет *здесь*.

Брук, получивший классическое образование, часто строит свои поэтические размышления о загробной жизни на философии Платона: реальность — только мимолетное отражение мира истинных, вечных сущностей. Набоков, с его относительно современным, светским образованием, возможно, не так тяготел к этой системе взглядов. Хотя позднее он довольно резко отзывался о Платоне, его собственная философия смерти и загробной жизни (а также искусства) основывается на довольно сходных принципах. Однако она сформулирована не на классический, платоновский лад, но более абстрактно и просто: тут/там; этот мир/тот мир.

Бог и Дом — последние темы, рассматриваемые Набоковым. В «Неудаче» Бог обвиняется в расставании любовников. Когда поэт берет приступом небеса, чтобы проклясть Его, он находит только пустой трон и заросший травой дворик. Набоков, как всегда не желающий замечать атеизм Брука, спрашивает: «земная любовь ли победила и низвергла Бога <... или же смысл заключается в том, что Бог просто умер?» (742).

В конце очерка Набоков касается темы родной земли, не только в широком смысле, но и в смысле одного исключительно любимого места. Эта тема обладает большим притяжением для молодого русского изгнанника, сделавшего Россию, и, в особенности, принадлежащий ему маленький уголок России, центральной темой своей поэзии. Для Брука подобным местом был «Старый дом священника» в Гранчестере, где поэт жил в течение своих последних лет в Кембридже. Брук написал это

---

[30] ...Научиться всему тому, чего нам не хватало раньше; слышать, знать и говорить то, чему сейчас мешает это беспокойное тело; и ощущать, без помощи нащупывающих рук; и видеть, без наших ослепляющих глаз...

вошедшее во все антологии стихотворение, представляющее собой очаровательное соединение игры и ностальгии, когда он жил в Германии. Зная глубоко личное значение таких мест, Набоков заканчивает обескураживающим отчетом о своей велосипедной поездке через Гранчестер и его совершенно ничем не выдающемся облике (743).

Очерк Набокова завершается рассказом о смерти Брука на острове в Эгейском море — смерти, которая пришла до того, как ему удалось «слить все краски земли в единый цвет, в сияющую белизну» (744). Тем не менее понятно, что цель его искусства была в «страстном служении чистой красоте» (744) — утверждение, которое Брук, с его фабианским сознанием, возможно, нашел бы проблематичным.

Первое употребление Набоковым термина «потусторонность» встречается в предварительных замечаниях к разбору стихотворения Брука «Жизнь после смерти» (которое Набоков истолковал неправильно). Первые два сборника стихов Набокова, «Стихи» и «Два пути», содержат только темы любви и/или природы[31]. Только в крымский период (ноябрь 1917 — апрель 1919) круг набоковских тем расширяется: Россия, ностальгия, поэзия и Муза, смерть и загробная жизнь и т. д. Можно заподозрить, что именно смерть его двоюродного брата и «лучшего друга» Юрия Рауша фон Траубенберга в марте 1919 года дала толчок теме «потусторонности», хотя, несомненно, Набоков имел и других знакомых, убитых на гражданской войне. Набоков, восхищавшийся своим смелым родственником и товарищем детских игр, в определенный момент решил вступить в часть своего двоюродного брата. Юрий погиб во время героической (и самоубийственной) одинокой кавалерийской атаки на красный пулемет всего через несколько дней после того, как навещал семью. Смерть внезапно стала реальной для Набокова. Он написал по крайней мере три стихотворения, затрагивающих тему смерти Юрия. Первое, написанное вскоре после похорон, на которых Набоков нес гроб, воспевало их общую любовь к бесстрашию. Последние строфы таковы: «Нам до грядущего нет дела, / и прошлое не мучит нас. / Дверь черную в последний час / мы распахнем легко и смело. / Я верю сказкам вековым / и откровеньям простодушным: / мы встретимся в краю воздушном / и шуткой звезды рассмешим» (ГП, 52). Набоков напишет еще два стихотворения о своем друге,

[31] Как исключение стоит отметить стихотворения из сборника «Два пути»: «Вечный ужас. Черные трясины» о первородном грехе и «У мудрых и злых ничего не прошу» о поэтическом творчестве (*Балашов А., Набоков В.* Два пути. С. 24—25).

бывшем для него одновременно и ментором, и соперником-поэтом. Второе стихотворение, «Памяти друга», воспевает их детские игры в войну и рассказывает о смерти Юрия, тогда как последнее, написанное в кембриджские годы, адресовано Музе, к которой он обращается за благословением для того, кто потерял и свой дом, и самого близкого друга (ГП, 71; 79). Набоков напишет несколько романов, в которых смерть любимого приводит к поискам потусторонности со стороны того, кто пережил утрату. Смерть отца всего три года спустя стала толчком для дальнейшего развития этой темы в его творчестве.

Смерть Юрия еще была очень свежа, когда Набоков открыл для себя британского поэта. Юрий погиб в марте 1919 года, а уже через несколько месяцев Набоков оказался в Кембридже, где Брук учился и преподавал всего за шесть лет до этого. Сборник его стихов с восторженной биографией Эдварда Марша появился в 1918 году и к августу 1919 года выдержал шесть изданий. Брук находился на вершине своей посмертной славы.

Брук был тесно связан с Кембриджем с 1906 по 1913 год. Набоков пребывал там с 1919 по июнь 1922. Для Брука Кембридж представлял собой естественное продолжение жизни — от Регби, где его отец был учителем, до Кингс-колледжа, где его дядя являлся деканом. Его друзья по Регби поступили вместе с ним в Кембридж. Набоков прибыл, только что вырванный с корнем из своего Отечества: несмотря на свое «английское» детство и идеализацию его отцом британского характера и институтов, у него не было ни корней в британском обществе, ни родной страны, в которую он мог бы вернуться. Он оказался чужим в гораздо большей степени, чем он предвидел; тем не менее у двух поэтов наверняка оказалось много общих переживаний.

Оба писали о катании на плоскодонке по реке Кэм, но, несомненно, об этом писали десятки других кембриджских поэтов. И все-таки одно совпадение почти наверняка было намеренным обращением к творчеству Брука со стороны Набокова. 10 ноября 1908 года Брук, ожидая начала экзамена по древним языкам, хладнокровно убивал время, сочиняя стихотворение, названное им «На экзамене». Пока поэт ждет, золотое солнце внезапно наводняет зал и «Hunched figures and old, ull blear-eyed scribbling fools grew fair»[32]. Свет делает их глаза «юными и мудрыми», и можно увидеть «archangels and angels, adoring, bowing, / And a Face unshaded... / Till the light

[32] Сгорбленные фигуры и старые, скучные, близорукие дураки, марающие бумагу, стали прекрасными.

faded»[33]. 28 апреля 1921 года Набоков, ожидая прихода экзаменаторов по средневековым и современным языкам, написал стихотворение, посвященное «В. Ш.», Валентине Шульгиной, Тамаре в «Память, говори» (Бойд, 182)[34]. Стихотворение «Если ветер судьбы...» рисует случайную встречу в Петрограде. Встреча, о которой так долго мечтали, оказывается грустной, потому что влюбленные изменились, как и все вокруг (ГП, 156). Месяц спустя, двадцать третьего, Набоков написал еще одно стихотворение в зале, где проходил экзамен, закончив раньше времени (Бойд, 183). Стихотворение «Белый рай», законченное в 11.42 утра, — воспоминание о занесенной снегом русской деревне (ГП, 161). Набоков явно подражал обстоятельствам написания стихотворения Брука «На экзамене», но если последний сосредоточен на настоящем, Набоков обращается к своему русскому прошлому.

Несмотря на такие квазибиографические наложения и соприкосновения темы и поэтической позиции, мне не кажется возможным доказать, что поэзия Брука (или других георгианцев) оказала большое, или какое бы то ни было, влияние на поэзию Набокова, несмотря на его замечание в письме Уилсону[35]. Брук действительно повлиял на Набокова, но, на мой взгляд, не на его поэзию. В прозе Набокова имеется несколько упоминаний о Бруке — он присутствует во всех трех романах, действие которых разворачивается в Англии. «Подвиг» написан в 1930 году. Название претерпело ряд трансформаций как в русском, так и английском варианте. Рабочие названия были «Воплощение», «Золотой век» и «Романтический век», до того как роман стал называться «Подвиг» (Бойд, 353). Смысл названия и самого романа, согласно Набокову, заключался в том, чтобы заявить: высокая романтика человеческого существования не исчезла в скучной, утилитарной (послевоенной) жизни. Жизнь

---

[33] <... архангелов и ангелов, склонившихся в поклоне, и неомраченное Лицо... Пока свет не угас.

[34] Хотя здесь Бойд датирует экзамен и стихотворение 28 апреля, в другом месте он относит его к 29 апреля (Nabokov's Russian Poems: A Chronology // The Nabokovian. 1988. № 21. P. 17).

[35] *Smith G. S.* Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature Triquarterly. 1991. № 24. P. 271—305. Смит отмечает кое-какие изменения в метрических предпочтениях, сравнивая «Горний путь» и «Гроздь». Однако это наблюдение спорно, поскольку он считает «Горний путь» более поздним сборником (как можно подумать, если судить по дате публикации), хотя большинство из вошедших туда стихотворений написаны раньше, чем стихотворения в сборнике «Гроздь».

все еще дарит «тот трепет и то очарование, которые мой юный изгнанник находит в самых обыденных удовольствиях, также как и в кажущихся бессмысленными приключениях одинокой жизни»[36]. Мартын Эдельвейс, довольно обыкновенный молодой человек русско-швейцарского происхождения, оказывается в Кембридже около 1919 года. Воспитанный на сказаниях о рыцарях, он смутно жаждет какого-то подвига, смелого, чреватого опасностью романтического поступка. Испытав себя различными способами, Мартын, капризно воплощая в жизнь картинку, которая висела над его детской кроваткой, исчезает, пробираясь лесной тропинкой вдоль опасной границы в большевистскую Россию. Он предпринимает это, чтобы произвести впечатление на юную красавицу. Мартын наделяется многими впечатлениями Набокова о Кембридже. Хотя я не нахожу конкретных подтекстных отсылок к Бруку, весь роман — гимн рыцарской галантности, «чистому» герою в поисках славы. Брук был национальным олицетворением этого образа в Англии 1920-х годов.

В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» Себастьян пишет о трудностях привыкания к английской жизни во время учебы в Кембридже. Рассказывая о своем одиночестве, он говорит: «У меня случались свои киплинговские настроения, настроения в духе Руперта Брука и Хаусмана» (I, 80). В другом месте, в «Утерянных вещах», «самом автобиографическом романе» Себастьяна, он пишет: «Я всегда считал, что одно из самых чистых чувств — это тоска изгоя по земле, в которой он родился. Мне хотелось бы показать его до изнеможения напрягающим память в непрестанных усилиях сохранить живыми и яркими видения своего прошлого: незабвенные сизые взгорья и блаженные большаки, живую изгородь с ее неофициальной розой, поля с их зайцами, далекий шпиль и близкий колокольчик» (I, 45). Как отмечает Б. Бойд, этот абзац — смесь фрагментов из стихотворений Томаса Грея, А. Э. Хаусмана и стихотворения Брука «Старый дом священника в Гранчестере». Стихотворение было написано Бруком, когда он сидел в берлинском кафе, вспоминая дом: «*there* the dews / Are soft beneath the morn of gold, / Here tulips bloom as they are told; / Unkempt about those hedges blows / An English unofficial rose»[37].

---

[36] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 71.

[37] ...там — ласковые росы золотым утром, здесь тюльпаны цветут, как им прикажут; там вдоль изгородей цветет неухоженная неофициальная английская роза...

В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» есть еще одно георгианское эхо. Когда В. расспрашивает единственного близкого друга Себастьяна по Кембриджу, литературоведа, он упоминает о том, что этот преподаватель — автор книги «Законы литературного воображения» (I, 62). В 1919 году Уолтер Де ла Мар, выдающийся георгианский писатель, бывший другом Брука и его душеприказчиком в литературной области, выпустил в свет маленькую книгу, содержащую текст лекции, прочитанной в Регби в память о поэте и озаглавленную «Руперт Брук и интеллектуальное воображение». Де ла Мар никогда не был связан с Кембриджем, но сходство заглавий разительное.

Набоков вспомнил о Бруке и в 1973 году, когда писал «Смотри на Арлекинов!». Повествователь романа, русско-английский писатель Вадим, учится в Кембридже (1919—1922), где знакомится с Ивором Блэком, тоже студентом Кембриджа и актером-любителем, специализирующимся на женских ролях[38]. В ответ на приглашение, сделанное спьяну, Вадим присоединяется к неприятно удивленному Ивору и его сестре Ирис на их вилле на Ривьере. Рассказчик влюбляется в Ирис, которая, как ни странно, отвечает на его чувство. Когда они лежат на пляже, она пресекает его попытку поцеловать ее колено, говоря, что за ними наблюдает пара расположившихся неподалеку школьных учительниц, которые уже сказали ей, что он удивительно похож на фотографию Руперта Брука, ту, «где у него голая шея». Бойд идентифицирует фотографию как знаменитую фотографию Шеррила Шелла, которая появилась на втором фронтисписе книги «Избранные стихотворения Руперта Брука» (1918). Кроме того, в романе «Смотри на Арлекинов!» Набоков снова вводит слово «потусторонность», употребленное впервые в очерке о Бруке в 1921 году. Повествователь «Смотри на Арлекинов!» объясняется в любви к Ирис в «философическом любовном стихотворении» «Влюбленность». Его последняя строфа такова: «Напоминаю, что влюбленность / не явь, что метины не те, / что, может быть, потусторонность / приотворилась в темноте». Затем Вадим дает английский парафраз для Ирис: «I remind you, that *vlyublennost'* is not wide-awake reality, that the markings are not the same <... and that, may be, the hereafter stands slightly ajar in the dark» (V, 121). Упоминание о сходстве Вадима с фотографией Брука встречается двумя стра-

[38] Брук и его друг Джастин Брук (который специализировался на женских ролях) организовали в Кембридже свою театральную компанию (Марш, XXXII—XXXV).

ницами позже, когда Вадим и Ирис на пляже обсуждают это стихотворение (V, 123).

Мы подвергли сомнению утверждение Набокова, что георгианская поэзия его кембриджских лет пагубно отразилась на его русских стихах, увидев, что стихи в сборнике «Гроздь», написанные сразу после очерка о Бруке, не слишком отличаются от крымских стихов. Темы потерянной родины, смерти и потусторонности приобретают в Кембридже большое значение, но они присутствуют уже и в крымском материале. Тема смерти и потусторонности, возможно, возникает в связи со смертью Юрия Рауша всего за месяц до бегства Набоковых из Крыма.

Из Крыма Набоков привез еще одну тему — тему рыцарской чести и доблести. Удивительное количество стихов Набокова с 1919 года по середину двадцатых близки «Смерти короля Артура» и ее героям, особенно Тристану. Более того, Набоков изучал средневековую французскую литературу в Кембридже, в частности, сказания Кретьена де Труа, основанные на легендах Артурова цикла. Смерть Юрия, возможно, была прямым источником возникновения темы рыцарской доблести, а также темы потусторонности. Последняя строфа первого стихотворения на смерть Юрия, кажется, отсылает и к теме рыцарской традиции, и к теме потусторонности: «Я верю сказкам вековым / и откровеньям простодушным: / Мы встретимся в краю воздушном / и шуткой звезды рассмешим...» (ГП, 52). Творчество и образ Руперта Брука, несомненно, усилили склонность Набокова к таким темам.

Тема потусторонности у Набокова получила еще более мощный импульс, когда в марте 1922 года погиб его отец во время героической попытки защитить своего коллегу от пули убийцы. Третий раздел сборника «Гроздь» посвящен сочетанию тем двух утрат — отца и дома. Он открывается стихотворением «Пасха», посвященным смерти отца, и говорит о красках и звуках весны, но «тебя же нет». Если эти знаки оживления природы не «ослепительная ложь», но приказ жить и цвести снова, то «ты в этой песне, ты в этом блеске, ты живешь!»[39]. Третье стихотворение в этом разделе, «Тристан», хотя в нем и не говорится открыто об отце, намекает на его образ и дух, а также затрагивает тему рыцарской доблести. Отец Набокова, как и Юрий, обладал абсолютным чувством чести.

Утверждение Набокова о том, что Англия служила нейтральным фоном для его развития как русского писателя, сомнительно. Англия, конечно, оставила свой след в его творчестве,

[39] *Набоков В.* Гроздь. С. 41.

наложив отпечаток не столько на поэзию, сколько на сознание Набокова и центральные темы будущих романов. Набоков был представителем культуры, идеализировавшей своих поэтов. Брук являлся олицетворением идеала: мальчик из частной школы, физически красивый, привлекательный как личность, спортсмен, актер, ученый, искатель приключений в Южных морях, светский лев, герой войны и поэт. Он стал примером для каждого британца — и для молодого русского поэта из англофильской семьи. Если не считать разницу в возрасте, их жизни представителей привилегированных классов имели довольно много общего: образованные семьи, элитные частные школы, спорт, заграничные путешествия, физическая привлекательность, поэзия[40]. Набоков, оказавшийся чужим в культуре, которую он, как ему казалось, хорошо знал, нашел в Бруке личность, вызывавшей его безоговорочное восхищение.

Руперт Брук не был единственным британским героем, захватившем воображение Набокова. В Британском музее рядом с рукописью «Солдата» Брука лежал последний дневник капитана флота Роберта Фалькона Скотта, исследователя Антарктики. Достигнув Южного полюса после путешествия на санях в две тысячи миль, он умер на обратном пути в одиннадцати милях от своего базового лагеря. Члены его экспедиции из пяти человек, остановленные метелью и голодом, все погибли. Дневник Скотта, который он вел до самого конца, был опубликован в 1913 году. Скотт захватил британское воображение почти как Брук три года спустя[41]. Он захватил и воображение

---

[40] Не следует пренебрегать и различиями. Набоков был гораздо более обособлен, чем Брук, и никогда не учился в такой школе, как Регби — школе, подвергающей учеников процессу лепки характера. Помимо своих приключений в Канаде и Южных морях, Брук всю свою жизнь провел в кругу близких друзей. Не менее важно и то, что сексуальная психология Брука была сильно исковеркана его викторианским воспитанием, а у Набокова в юности было много любовных похождений.

[41] Скотт приобрел среди англичан масштаб почти фольклорной фигуры. В воспоминаниях Рэба Батлера упоминается о том, что его учительница в школе-интернате всегда упрекала тех, кто оставлял еду на тарелках, следующим образом: «Капитан Скотт все отдал бы за это яйцо» (8). Молодому Набокову было не совсем чуждо преклонение перед романтическим героем. Среди немногих поэтов, которых он почтил своими стихами, — Николай Гумилев, ведущий акмеист, путешественник в экзотические края и офицер, награжденный многими орденами. Он был расстрелян большевиками как заговорщик-контрреволюционер в августе 1921 года, когда Набоков работал над очерком о Бруке. См. стихотворение Набокова

Набокова. Через год после окончания Кембриджа и смерти отца Набоков написал одноактную пьесу в стихах «Полюс», примерно основанную на последних страницах дневника Скотта[42]. Смерть является также темой и названием второй, более длинной стихотворной пьесы «Смерть». Законченная в 1923 году, пьеса (ее действие разворачивается в 1806 году в Кембриджском университете) представляет собой умозрительное исследование смерти.

Брук отнюдь не единственный георгианец, подсказавший молодому Набокову некоторые важные аспекты его главной темы. Уолтер Де ла Мар, напечатанный почти во всех антологиях «Георгианская поэзия», тоже, возможно, сыграл здесь свою роль. Набоков упоминает его в рассказе 1924 года «Месть», чей сюжет имеет сходство с кембриджской стихотворной драмой «Смерть». В этом рассказе жена жалеет мужа-ученого, потому что «он, изучающий все пылинки жизни, не хочет войти к ней в мир, где текут стихи Деламара и проносятся нежнейшие астралы»[43]. Во многих местах сдержанно-фантастическая поэзия и проза Де ла Мара настойчиво намекают на то, что наш мир служит лишь маской для более глубокой реальности, и Г. Баравтарло отметил определенные параллели между ранним Набоковым и британским поэтом и прозаиком[44]. Де ла Мар применяет определение «тот мир» по отношению к этой высшей реальности по крайней мере в одной из своих работ.

Подведем краткий итог. Англию и Кембридж никак нельзя считать несущественными для дальнейшей деятельности Набокова. Его стремление стать видным русским поэтом не было

«Памяти Гумилева», написанное в марте 1923 года, и стихотворение «Как любил я стихи Гумилева...», написанное 22 июля 1922. В статье В. Е. Александрова «Набоков и Гумилев» (The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 428—433) рассматриваются их отношения и отмечается несколько стихотворений Набокова, на которые, возможно, оказало влияние творчество Гумилева. Так, в некотором смысле, Гумилев, всего на год старше Брука, мог быть для Набокова своего рода русским Бруком.

[42] Тексты набоковских пьес и размышления по поводу использования Набоковым материала Скотта см.: *Набоков В.* Круг. Л., 1990, а также: *Толстая Н. И.* «Полюс» В. Набокова и «Последняя экспедиция Скотта» // Русская литература. 1989. № 1. С. 133—136; The Man from the USSR and ther Plays. San iego, 1984. P. 10—13; 266—283.

[43] *Набоков В.* Смерть // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 1. С. 58—59.

[44] *Barabtarlo G.* A Skeleton in Nabokov's Closet: «Mest'» // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction / Ed. by C. Nicol and G. Barabtarlo. New York, 1993. P. 15—23.

уведено в сторону из-за влияния господствующего георгианского движения. Это движение привлекало его именно потому, что поэзия георгианцев по форме и содержанию оказалась сходна с тем, что он писал в предыдущие два-три года. В Англии и, в частности, в Кембридже Набоков открыл Руперта Брука, или, скорее, общественный образ Брука. С его творчеством от познакомился в очень важный период своей жизни. Кембриджские годы Набокова обрамлены двумя смертями: смертью самого близкого друга Юрия, в марте 1919 года, и смертью отца в марте 1922 года. Он потерял родину и испытал, что такое смерть ближайшего друга, всего за восемь месяцев до поступления в Кембридж. Брук явился англосаксонским фокусом для переживаний Набокова, а также предоставил очень привлекательную платоническую переформулировку того, что станет «главной темой» — смерть и то, что после нее, или «потусторонность», термин, впервые употребленный Набоковым в очерке о Бруке. Этот взгляд усилился в марте 1922 года, когда был убит его отец-англофил. Руперт Брук сыграл определяющую роль в формулировании темы «потусторонности», ставшей центральной в позднейшем творчестве и жизни Набокова.

Перевод с английского
Татьяны Стрелковой

О. БУРЕНИНА

Литература — «остров мертвых» (НАБОКОВ И ВАГИНОВ)*

Бердяев: — Творчество есть ответ человека на призыв Бога.
Набоков: — ...нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце.
Вагинов: — Я снял сапог и променял на звезды...
Автор: — ...когда *говорят*, музы молчат...

Судьба так ни разу и не свела на этом свете Вагинова и Набокова, рожденных в одном и том же 1899 году, в одном и том же городе, Петербурге, и живших, по петербургским меркам, относительно недалеко друг от друга. Большой доходный дом Вагинова, приобретенный его отцом, Константином Адольфовичем Вагенгеймом, располагался как раз позади Мариинского театра[1], то есть от силы в двадцати минутах ходьбы от набоковского особняка на Большой Морской. О том, где и когда могли бы они случайно пересекаться друг с другом, предоставим гадать поэтам.

Интерес Набокова к творчеству Константина Вагинова обусловлен, во-первых, его общим интересом к писателям, оставшимся в России, во-вторых, связан с его интересом к представителям второго поколения авангардистов. Возможно, что на Вагинова внимание писателя обратил Ходасевич, с которым Набоков очень подружился в 30-е годы[2]. Так или иначе, Вагинов обнаруживается во многих произведениях Набокова. Уже при поверхностном чтении «Козлиной песни» бросается в глаза

---

* Впервые: Revue des йtudes slaves. Paris, 2000. T. 72. Fasc. 3—4: Vladimir Nabokov dans le miroir du XX[e] siиcle. P. 431—442.

[1] *Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 182.

[2] См.: *Набоков В.* Другие берега. М., 1989. С. 138. Еще до того, как в 1927 году в журнале «Звезда» появились первые главы «Козлиной песни», мгновенно превратившие не слишком заметного поэта в известного писателя, Ходасевич в своем «Парижском альбоме»

один из пародийных ономастических источников имени героя «Отчаяния» — Ардалион: эпизодическую героиню «Козлиной песни», Левантовскую, зовут Наталья Ардалионовна. В «Камере обскура» антропонимическая аллюзия на «Козлиную песнь» просматривается в фамилии героини Левандовской. Исключительно этим творческие параллели обоих авторов не ограничиваются; к тому же нужно учесть, что имя Ардалион обнаруживается и в других набоковских претекстах (в «Идиоте» Достоевского, «Мелком бесе» Сологуба или «Мещанине Адамейко» Мих. Казакова)[3]. В рамках этой статьи речь пойдет о некоторых типологических и интертекстуальных пересечениях прозы обоих писателей.

В центре нашего внимания — три произведения Владимира Набокова: «Отчаяние» (1932), «Приглашение на казнь» (1935) и «Соглядатай» (1938). Все эти тексты написаны в 30-е годы, то есть в то время, когда человек начинает болезненно осознавать зыбкость и неустойчивость бытия, понимать, что вся предшествующая история — ничто. Не случайно именно к этому периоду появляется сочинение Хайдеггера «Бытие и время» (1927). Кроме того, в эту эпоху происходила трансформация наследия русского символизма, под влиянием которого Набоков, с одной стороны, продолжал находиться, а с другой стороны, с шаблонами которого он непрерывно полемизировал. Полемика с символизмом — безусловно, первое, что объединяет прозу Набокова 30-х годов с прозой Вагинова, в особенности с «Козлиной песнью» и «Трудами и днями Свистонова». В русле этой полемики Вагинов и Набоков пародируют не только многие философские источники эпохи русского символизма (философию общего дела Федорова или византизм Леонтьева), но

уже отметил поэтическую одаренность Вагинова. «Стихи, которые Вагинов читал в кружке “Звучащая раковина” и на “Наппельбаумовских понедельниках”, — писал Ходасевич, — были довольно несуразны, до последней степени метафоричны, и до смысла в них трудно было добраться. Но в самой несвязице вагиновских стихов было что-то свое, она была как-то своеобразно окрашена. Наконец, звучала в них подлинная ритмичность, они были к тому же хорошо инструментованы». (*Ходасевич В.* Парижский альбом. II // Дни. 1926. 13 апреля.) Кроме того, Ходасевич был и одним из тех, кто согласился вступить в «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова»: в афише «Кольца поэтов» имя Ходасевича записано Андреем Скорбным, между прочим, как раз рядом с именем Вагинова.

[3] О пародийной связи имени Ардалион с именем героя романа Достоевского «Идиот», генерала Ардалиона Александровича, см.: *Буренина О.* Отчаяние как олакрез русского символизма — http://www.diss.sense.uni-konstanz.de.

и философский дискурс в целом[4]. У Вагинова в «Трудах и днях Свистонова» говорится о «философских книгах, с кондачка написанных актерами» (ТДС, 216), а у Набокова в романе «Отчаяние» — о «бледных страницах всех философий»[5]. Более того, отношение рассказчика «Отчаяния» к философскому дискурсу эксплицировано в одной из первых фраз романа так: «...философия — выдумка богачей. Долой» (О, 333).

Проза Вагинова и служит для Набокова своеобразным ориентиром в пародировании русских философских источников эпохи символизма, а кроме того, посредником между отдельными философскими и собственно литературными текстами. У Вагинова герои не просто «переводятся» в художественный текст — сам философский дискурс переводится в литературу.

---

[4] О пародировании Набоковым в романе «Отчаяние» философского дискурса как такового (борьба текста с жанром романа, конкурирующего с философией) см. подробно: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173—183. В «Козлиной песни» федоровская идея воскрешения отцов присутствует в виде пародии на оживление давно усопших (Данте, Гоголь, Ювенал в «Козлиной песни»). Набоков вслед за Вагиновым представит в «Приглашении на казнь» «воскрешение отцов» в виде изготовления Цинциннатом кукол Пушкина, Гоголя, Толстого, Добролюбова. Сеансы в доме Вайнштока («Соглядатай») по вызыванию духов (Цезарь, Магомет, Пушкин, Тургенев и Ленин) также можно интерпретировать как пародию на идею «воскрешения отцов». У Вагинова сын поэта Сентября принимает неизвестного поэта за Пушкина. Оживший Пушкин появится в «Даре», когда герой Ч., попавшись на ловкие плутни брата Сухощекова, автора «Очерков прошлого», узнает в одном из зрителей Пушкина: «Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» (*Набоков В.* Избранное. М., 1990. С. 126). У Вагинова воскрешение происходит в самом субъекте: «Я — мой дед, городской голова Енисейска», — говорит неизвестный поэт. Что касается философии Леонтьева, то в «Козлиной песни» философ в ироническом тоне прямо упоминается неизвестным поэтом. При этом Леонтьеву приписываются взгляды Ницше: «Говорил о К. Леонтьеве и хихикал над своим собратом. Ведь для неизвестного поэта что гибель? — ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с» (*Вагинов К.* Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бомбогада. М., 1989. С. 64. Далее ссылки на «Козлиную песнь» — КП, «Труды и дни Свистонова» (ТДС) приводятся в тексте по этому изданию. Леонтьев оборачивается у Вагинова квази-Леонтьевым. К приему лжецитирования философских фрагментов, например Паскаля, с удовольствием прибегал и Набоков. См. об этом: *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии». С. 173.

[5] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 394. Далее ссылки на роман «Отчаяние» (О) приводятся в тексте по этому изданию.

Таким образом происходит его омертвление. Мои тезисы нацелены на более обширную тему — Набоков и абсурд.

Связующим звеном между Вагиновым и Набоковым является онтологическая концепция «трагедии» творчества Бердяева. Для Бердяева трагедия порождается конфликтом между трансцендентным и имманентным[6], а истинный творческий акт понимается им как «трансцендирование», выход за пределы имманетного или обыденного. Поэтому творческий акт как нелюбовь к бытию (или любовь к инобытию) всегда эсхатологичен и, соответственно с этим, трагичен, так как проецируется на завершенность и одновременно проецируем завершенностью всего земного. Иными словами, трагедия рождается потому, что человек стремится к трагедии. Этот философский парадокс, впервые высказанный в «Философии трагедии» Шестовым[7] и повторенный следом за ним Бердяевым, как раз и обыгрывается Набоковым на фоне вагиновских претекстов. Они выполняют для Набокова роль интертекстуального «междусловия», посредника между философией трагедии Бердяева и собственными текстами о творчестве.

Интерес Вагинова и Набокова к философии Бердяева воплощается в преодолении трагедии как литературной формы, реконструирующей или перерабатывающей мифологические сюжеты (хотя в обоих случаях и присутствует обработка некоторых мифов, например, мифа о Протесилае), и в пародийной попытке вывести новую форму трагедии — в виде постэсхатологического дискурса. Итак, для Бердяева (разумеется, не без соответствующих отсылок к работе « ie Geburt der Tragцdie» Ницше и «Философии трагедии» Шестова) трагедия не жанр, а уже целый дискурс: постэсхатологическая ситуация откровения в ходе свободного творения, создающая неразрешимый конфликт между трансцендентным и имманентным. В своем понимании трагедии Бердяев, представитель символистской эпохи, вступает в конфликт с символистскими же представлениями о творческом акте как теургии. Он представляет трагедию как реверс ритуального действа, то есть как ритуал, репродуцирующий додемиургический хаос.

Пародируя Бердяева («К философии трагедии», «Трагедия и обыденность», а также «Смысл творчества»[8]), Вагинов пред-

---

[6] *Бердяев Н.* Трагедия и обыденность // Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 2. М., 1994. С. 245.

[7] *Шестов Л.* Достоевский и Ницше. Философия трагедии. СПб., 1905.

[8] *Бердяев Н.* К философии трагедии, Морис Метерлинк. СПб., 1902; Трагедия и обыденность СПб., 1905; Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916.

ставляет уже сам литературный текст как абсолютное постэсхатологическое пространство[9]. Текст для него, собственно, и есть «трансцендирование», выход за пределы имманетного или обыденного, то есть сам текст и воплощает пародийно тот идеал, к которому стремится в своей концепции творчества Бердяев. Поэтому философ Психачев[10] и расписывается в бессилии по отношению к писателю Свистонову: «Человек всю свою жизнь прожил с желанием все охаять и не может, ненавидит всех людей и опозорить их не может! Видит, что все его презирают, а их на чистую воду вывести не может. Если б я имел ваш талант, да я бы их всех под ноготь, под ноготь! Поймите, это трагедия!» (ТДС, 259).

Философия же в целом расписывается в бессилии по отношению к литературе (см., например, главы «Козлиной песни»: «Философия Асфоделиева» или «Черная весна»). В поисках собственной суперидентификации литература эпохи символизма постоянно пыталась осознать себя как сверхдискурс, первичный по отношению к другим дискурсам и, таким образом, их вытесняющий[11]. Литература эпохи символизма конкурировала с миром бытия. У Вагинова литературный текст как продукт творческого акта эсхатологически эксплицирует в «Козлиной песни» и в «Трудах и днях Свистонова» нелюбовь к обыденному миру и посему, в идеале, стремится стать мертвым текстом и параллельно текстом о мертвых, воплотив в себе завершенность всего земного[12]. Литературный текст начинает конкурировать с миром инобытия. Возникающее в «Козлиной песни» упоминание острова (глава «Остров») обретает у Вагинова совершенно четкие коннотации. Остров не столько ассоциируется с ренессансной утопией (в том числе являясь и метафорой

---

[9] Ср. с Деррида, для которого понимание апокалиптики текста связано с исчезновением автора. Деррида рассуждает о том, что апокалиптический текст — это текст, «wo man nicht mehr weiЯ, wer spricht oder wer schreibt» (*errida J*. Apokalypse. Ьber einen neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. Wien, 1993. P. 71).

[10] Психачев, отрицающий науку (ТДС 282), является и пародийным отражением Михаила Бакунина, для которого истинная наука — эта сама творящая, креативная действительность.

[11] См. подробнее: *Буренина О*. ...Quia absurdum // ie Welt der Slaven. XLV, 2000, 265—284.

[12] Это понимание сходно с философской концепцией фотографии, впервые изложенной Анри Бергсоном в сочинении «Творческая эволюция» (1907). Фотография, по Бергсону, как rigor mortis всегда эквивалентна мертвому пространству.

культурного ренессанса-декаданса символистской эпохи), сколько символически репрезентирует противопоставление трансцендентного обыденному, оказываясь индексом загробного мира[13]. Литературный текст, обретая в силу своей эсхатологичности статус конкурирующего двойника острова мертвых, представляет собой у Вагинова подобие мертвого островного пространства с мертвой топографией, мертвыми героями и, наконец, мертвым автором. Латентно указание на остров мертвых прочитывается в этимологии имени одного из героев, Асфоделиева: *асфодель* — это наименование рода растений семейства лилейных. Согласно мифологическим представлениям древних греков, тени усопших как раз и бродят в царстве Аида по Асфодельным лугам[14]. Если, по Бердяеву, трагедия, перерастая рамки литературной формы, эквивалентна постэсхатологическому пространству, то для Вагинова литературный текст есть само постэсхатологическое пространство.

На подобную интерпретацию текста-«трагедии» или текста-«отчаяния» как экспликации постэсхатологического пространства и ориентируется Набоков. Упоминаемая в «Отчаянии» картина Бёклина «Остров мертвых» являет собой семантический ключ к пародийной интерпретации литературного текста как мертвого пространства и еще раз отсылает нас к контексту «Козлиной песни». Набоков сознательно ориентируется на вагиновское определение жанра, зашифрованное в названии «Козлиная песнь»: в переводе с греческого это название, как известно, означает *трагедия*. В романе «Отчаяние» Герман, рассказывая Лидии лжеисторию о планируемом самоубийстве своего мнимого брата, также определяет ее «как величайшую человеческую трагедию» (О, 419). Но для Набокова в большей степени, чем для Вагинова, важна пародийная ориентация на вводимое в концепцию творческого акта Бердяевым (и отсутствующее у Шестова) понятие двух свобод — иррациональной

---

[13] Образ острова вообще является сквозным в творчестве Вагинова. Один из первых стихотворных циклов назван им «Острова». «Островитянами» именовалось литературное объединение (в которое вместе с Н. Тихоновым, С. Колбасьевым и П. Волковым входил также Вагинов), выпустившее в 1922 году в свет альманах под одноименным заглавием.

[14] Ср. с названием книги, «Неясный асфодель», которую пишет Себастьян Найт: «In his last published book, "The oubtful Asphodel" (1936), Sebastian depicts an episodical character who has jast escaped from an unnamed country of terror and mistery» (*Nabokov V.* The real Life of Sebastian Knight. New York, [1941]. 1976. P. 25). Мифологические коннотации слова *Asphodel* перемежаются у Набокова и в этом романе с аллюзиями на «Козлиную песнь» Вагинова.

свободы выбора между добром и злом и рациональной свободы добра[15]. Творческий акт, по Бердяеву, есть воплощение борьбы рационального добра с иррациональной свободой выбора между добром и злом, что фактически означает для Бердяева неизбежное принятие иррациональной свободы зла. У Вагинова в «Трудах и днях...», хотя искусство и сравнивается одним из героев, Валявкиным, с гильотиной (ТДС, 226), тем не менее тематизация смерти как избавления от имманентного не носит эксплицитно-криминального характера подобно тому, как это происходит у Набокова. Автор оказывается у Вагинова то самоубийцей (неизвестный поэт), то гробовщиком (ср. предисловие к «Козлиной песни»: «автор по профессии — гробовщик» (КП, 20), а также желание Свистонова перенести в текст не только «фамилии, найденные на кладбище», но и само кладбище (ТДС, 302)), но никак не прямым убийцей. Преступление против другого ожидается, но не свершается. Герои только предвкушают «какое-нибудь занимательное убийство» (ТДС, 208), хотя бы и самого автора, как мечтает о том, к примеру, Куку: «Убить ему хотелось Свистонова, который отнял у него жизнь, и, почти плача, он видел, как выбивает все зубы ему, как выкалывает глаза и по улицам тело волочит» (ТДС, 277).

Автор выполняет у Вагинова, главным образом, роль посредника, «перевозчика» (Харона) между реальным и инфернальным, между действительностью и текстом[16]. Сам текст («Труды и дни Свистонова») как конкретная репрезентация иррациональной свободы зла «умерщвляет» героев, «переводя» их в свое текстуальное пространство. В этом смысле текст завершает начатое автором, тем самым оказываясь «соавтором». Для Вагинова текст агрессивен в большей степени, чем живой автор. Автор-перевозчик появится у Набокова в «Даре»: «...ведь река-то, собственно, Стикс. Ну да ладно. Дальше. И к пристающему парому сук тянется, и медленным багром (Харон) паромщик тянется к суку сырому (кривому)... — ...и медленно вращается паром. Домой, домой. Мне нынче хочется сочинять с пером в пальцах»[17].

---

[15] *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. См. подробно с. 124 и далее.

[16] Об этом, в частности, подробно писал Д. Сегал, указывая, что в «Трудах и днях...» литература становится для Свистонова «умерщвлением» героев и переводом их в «тот мир». См.: *Сегал Д.* Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. V—VI. 1981. С. 218—237. Кроме того, см. об этом: *Шиндина О. В.* Роман Вагинова «Труды и дни Свистонова» // «Вторая проза». Русская проза 20-х—30-х годов XX века (Labirinti 18). Trento, 1995. С. 159—160.

[17] *Набоков В.* Избранное. С. 103.

Этот фрагмент — прямая аллюзия на «Труды и дни Свистонова». Но у Набокова автор, в своем стремлении перенестись в трансцендентное, осознанно стремится умертвить и себя и своих героев. Так, самого себя переводит в текст Цинциннат. Автодескрипция снимает с Цинциннata «оболочку за оболочкой» и доводит его до «постепенного разоблачения, до последней, неделимой, твердой, сияющей точки»[18]. Подобный «перевод» равносилен самоубийству, на которое совершенно осмысленно решается Цинциннат (он, к примеру, не читая, разрывает письмо, в котором могло находиться решение о его помиловании). Как «перевод» в текстуальное пространство прочитывается и псевдосамоубийство Смурова: он начинает «с любопытством глядеть на себя со стороны»[19], становясь героем своих произведений, например, устного рассказа о спасении в Ялте. Параллельно он оказывается героем «эпистолярного дневника» Романа Богдановича. При этом «перевод» себя в дневниковое пространство ощущается Смуровым как желанный: «От одной мысли, что образ Смурова может быть так прочно, так надолго запечатлен, меня прохватывал озноб, я шалел от желания, надо было мне во что бы то ни стало проснуться призраком между Романом Богдановичем и его ревельским другом» (С, 504).

При этом Смуров оказывается пародийным отражением «романиста-экспериментатора» из «Новеллы тридцать третьей» «Трудов и дней...» (число «тридцать три» — еще одна аллюзия на жертву Христа).

Окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда автор-герой или автор-рассказчик избавляется от своих двойников: Цинциннат от м-сье Пьера, Смуров — от трех своих «вариантов», Герман — от Феликса, а рассказчик «Отчаяния» — от своего читателя: «Но потерпи, читатель. Я недаром поведу тебя сейчас на прогулку. Эти разговоры с читателем тоже ни к чему» (О, 365). Читатель, которого сейчас поведут, как Феликса, на прогулку, — представлен в романе как враждебный двойник нарратора и самого автора. Иными словами, окончательный «перевод» возможен лишь тогда, когда произойдет победа негативного. В соответствии с этим Набоков и представляет творческий акт как борьбу иррациональной свободы зла с рациональной несвободой добра, эсхатологически направленную на

---

[18] *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1985. С. 250—251. Далее «Приглашение на казнь» (ПК) цитируется по этому изданию.

[19] *Набоков В.* Потребление тиранов. Минск, 1989. С. 480. Далее «Соглядатай» (С) цитируется по этому изданию.

распад этого мира, квалифицируемого, например, Цинциннатом как «ошибка» (ПК, 252). Акт творения, порождая зло, сам по себе и есть зло. Бог есть зло. Этот центральный пункт рассуждений Бердяева (то есть результат выбора между «двумя свободами») и осуждается Набоковым. Поэтому основу всех набоковских сюжетов составляет пародийно иллюстрирующее эту бердяевскую мысль нарушение устоявшихся символических культурных норм и репродуцирование додемиургического хаоса как исправление мира-«ошибки». В условиях новой ритуальной практики, противостоящей традиционному ритуалу, то есть в условиях практики «трагедии»-творчества, добровольно принимаемая иррациональная свобода зла, с ее приоритетом негативного[20], делает искусство заведомо криминальным. Творчество, порождаемое иррациональной свободой зла, одновременно является автопродуцентом зла. Художник, не желая оставаться в мире обыденного, стремится его покинуть, чтобы создать новую трансцендентную реальность, часто родственную анархистским представлениям[21]. Творческий акт представлен как умерщвление живого, идентичного обыденному. Литературное творчество, в своем стремлении избавиться от имманентного[22], пародийно представляется Набоковым как криминальное, как инструмент убийства, необходимого для разрыва с обыденностью[23] и рациональностью, для преступления

---

[20] В «Русской идее» Бердяев вообще станет именовать дух отрицания основным явлением русской истории (*Бердяев Н.* О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 169).

[21] К вопросу о суицидности анархистов см.: *Смирнов И. П.* Мирская ересь (Психологические замечания о философии анархизма) // Wiener Slawistischer Almanach SB 41. Wien, 1996. С. 79.

[22] Позже Бердяев сформулирует это так: «Творческий акт в своей первоначальной чистоте направлен на новую жизнь, новое бытие, новое небо и новую землю, на преображение мира. Но в условиях падшего мира он отяжелевает, протягивается вниз, подчиняется необходимому заказу, он создает не новую жизнь, а культурные продукты большего или меньшего совершенства. Результаты творчества носят не реалистический, а символический характер <... Реалистическое творчество было бы преображением мира, концом этого мира, возникновением нового неба и новой земли. Творческий акт есть акт эсхатологический, он обращен к концу мира». (*Бердяев Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 214-215).

[23] Ср. с интерпретацией С. Давыдовым *убийства* как искусства в «Отчаянии»: *avydov S.* «Teksty-matrelki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982. С. 93—99.

против «здравого смысла». Мир-«ошибку» можно преодолеть ошибкой, полагает Герман. Отсюда его тезис: «Мне нравилось ставить слова в глупое положение». «Нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце», — напишет позже Набоков в статье «Искусство литературы и здравый смысл»[24].

Поэтому у Набокова и закрепляется тематизация смерти: авторской, смерти героев, а в романе «Отчаяние» — даже смерти самого читателя. Феликс, которого Герман находит в начале романа, описывается как покойник. Лидия иногда упоминается либо в прошедшем времени (темпоральный перебив), либо как «покойница». Несколько раз называются мертвые предметы, например, «графин с мертвой водой» (О, 372) или «мертвое место» (О, 443). У Вагинова в «Козлиной песни» возникающий в обоих предисловиях Петербург-Ленинград эксплицирует замкнутое мертвое пространство, в котором «автор по профессии — гробовщик» (КП, 20). Кроме того, инвариантом острова мертвых оказывается у Вагинова башня петергофской дачи, на которую переехал временно Тептелкин. Эта башня служит мотивацией описания тюремной башни в «Приглашении на казнь». Описание в «Отчаянии» стоящей «особняком среди пробковых дубов», «наполовину еще закрытой (сезон начинался только летом)» гостиницы представляет собой все ту же отсылку к башне Тептелкина. Гости, собравшиеся за зеленой скатертью (зеленый цвет — устойчивый атрибут инфернального мира) на даче Тептелкина, напоминают гостиничный круг из романа «Отчаяние». У Набокова гостиница прямо именуется «мертвым местом» (О, 443), в которое и переносится считающий себя покойником Герман.

Соотношение «палач — жертва» (Герман и Феликс, м-сье Пьер и Цинциннат), в котором одна из сторон оказывается автором, а другая либо жертвой, либо палачом, восходит к соотношению «Свистонов — герои его произведений». Причем эти отношения реверсивны: в любой момент жертва может оказаться палачом (Куку, жаждущий убить Свистонова). Достаточно вспомнить фразу Цинцинната: «Спать хочется, — сказал Цинциннат» (ПК 266). Эта фраза — ироническая аллюзия на Варьку, героиню рассказа Чехова «Спать хочется» (1888), превращающуюся в финале из невинной жертвы в палача. Поэтому орудие творчества — перо — агрессивно: «Мне стоило большого усилия зажечь лампу и вставить новое перо, — старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на клюв хищной птицы (О, 334)»[25].

---

[24] *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 476.

[25] Недаром на арго слово *перо* означает *нож*.

В контексте криминальности творческого акта важные коннотации обретает у Набокова палка. В этом он опять опирается на вагиновские источники. Палка — атрибут анархиста Иванова (ТДС, 253). Но еще важнее, что палку носят Свистонов (ТДС, 239) и неизвестный поэт: «Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытавшим, как ему казалось, страшной агонии» (КП, 62). Творческая личность угрожает палкой обыденному миру. Палка для Вагинова — это иронически проиллюстрированный бердяевский «радикализм и творческое дерзновение, выводящее за пределы этого мира»[26]. Палку как пародийный знак творческого радикализма Набоков и перенимает у Вагинова. Тростью наказывает Кашмарин Смурова (наказание при этом именуется «казнью» — С, 474), после чего следует попытка самоубийства героя. В романе Набокова «Отчаяние» прямое орудие преступления — пистолет — обладает своим двойником — палкой Феликса. Феликс гибнет, а его палка мстит Герману. Именно она становится главной уликой, устанавливающей, кто же является действительной жертвой, оказывается коррелятом орудия наказания самого рассказчика. Кстати, при встрече с Феликсом в Тарнице Герман, рассматривая палку Феликса, замечает, что она «с глазком». Это — намек на палку Кости Ротикова, героя «Козлиной песни»: «У Кости Ротикова палочка с большим кошачьим глазом» (КП, 82).

---

[26] *Бердяев Н.* Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 409. Эта работа Бердяева написана в 1918 году. Любопытно, что в том же 1918 году появляется целый ряд работ, посвященных агрессии как некому первотолчку. Например, историческому. Работа И. А. Покровского «Перуново заклятье» начинается как раз с того, что история христианства заложена палкой. Такое понимание истории возводится Покровским к Ключевскому. (*Покровский И. А.* Перуново заклятье // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 261). Николай Евреинов в работе «Театр и эшафот», написанной все в том же 1918 году, также доказывает, что и культура и история криминальны. И то и другое он понимает как гигантский эшафот, благодаря которому происходят постоянные обновления. В основе происхождения театра как составляющей части культуры — ритуал жертвоприношения. Таким образом Евреинов показывает, что убийство всегда было необходимым рычагом истории и культуры. Убийство выделяет жертву, сакрализует ее. (В пьесе Евреинова 1937 года «Шаги Немезиды» Сталин, к примеру, наказывает смертью «лучших», а вот «худших», например Каменева и Зиновьева, он оставляет в живых.) В сочинении Платона Керженцева «Революция и театр», написанном в том же самом 1918 году, театр также — только определенный фон для размышлений о культуре, понимаемой как агрессия.

В отличие от Вагинова, палка осмысляется Набоковым как победа обыденности над эстетическим преступлением. Палка — орудие преступления обыденности. Карандаш и перо, напротив, осмысляются как ключ к трансцендентному, а посему как орудия преступления *против* обыденности. Так, в «Отчаянии» перо выступает в качестве коррелята орудия насилия над читателем и текстом. Самая лучшая литература — это совсем ненаписанная литература, поэтому Герман никогда в детстве не записывал того, что сочинял, а в домашних сочинениях как нарративах по поводу чужих нарративов он заново переписывал финалы, тем самым, по его словам, «убивая фабулу» (О, 359). И у Вагинова орудие творчества эквивалентно орудию преступления против обыденности: «Свистонов, читая газеты, обводил красным карандашом фразы, которые Леночка должна была вырезать и наклеить на листы» (ТДС, 217). Последующая фраза, речь в которой идет о «прекрасном воздухе» (пре-красном) в Токсово, еще раз подчеркивает «радикализм» красного цвета и его противопоставленность цветам обыденного мира. Описание портрета Германа с доминантой розового цвета («розовый ужас моего лица», «фруктовый оттенок» щек — О, 366) повторяет цвет изображенного Свистоновым «татуированного», покрытого им «ровной розовой краской». Любопытно, что все 17 знаков на теле разыскиваемого уголовным окружным судом Бодрова (лев, орел и т. д.) будут перенесены в текст романа «Отчаяние». Например, четвертая татуировка на теле Бодрова изображала «св. Георгия-победоносца на коне, побеждающего дракона». Этот знак не один раз появится в «Отчаянии» в виде памятника всаднику то со змеей, то без змеи. Татуировка как знак трансцендентного переносится Набоковым с тела живого человека на тело текста. Становясь «татуированным» текстом, роман как раз и является воплощением текста как инобытия, литературы — как «острова мертвых». Текст как остров мертвых должен быть недоступным, скрытым от посторонних глаз, поэтому он шифруется знаком-татуировкой.

Избавление от бытия в мире фактическом реализуется у Набокова как избавление от события в мире текстовом: в тексте происходят разного рода сдвиги. А затем наступает омертвение внутри текста, иными словами — смерть внутрисюжетной событийности. Этот момент закрепляет родство Набокова не только с Вагиновым, но и с поэтикой абсурда в целом. «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», подобно «Приглашению на казнь», «Отчаянию», «Соглядатаю», а также роману «Дар» — антижизнеописания. Если традиционные жизнеописания яв-

ляют собой попытку сотворения истории из событий личной жизни, то в антижизнеописании мы наблюдаем сведение истории жизни к столь желанной бессобытийности, превращение события в ахронотопическое ничто. Мир для нарратора — кажимость (О, 366—367); бытие — это то, до чего нельзя дотронуться: это «огромный ноющий зуб, который нечем вырвать, женщина, которой нельзя обладать, место, до которого в силу особой топографии кошмаров нельзя добраться» (О, 370) . Следовательно, литература в целом, с точки зрения нарратора, старается описать то, чего просто нет. Набоков изображает текст, который не был написан, но который был помыслен: «...писать, писать, писать, или же подолгу думать, думать, думать, — что в общем то же самое», — говорит Герман (О, 427). Поэтому так важен серебряный карандаш, который «прикарманивает» Феликс. Он похищает тот самый инструмент творчества, с помощью которого должен быть написан ненаписанный роман. Нечто сходное находим в «Трудах и днях...»: «Ему <Свистонову. — *О. Б.* захотелось писать. Он взял книгу и стал читать <... Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же» (ТДС, 211).

У Вагинова событие («происшествие») всякий раз ожидается, но не реализуется. Не случайно Свистонов противопоставляет «происшествие», то есть звено обыденного мира, трагедии как миру трансцендентного (ТДС, 260). Бессобытийность раскалывает в прозе Вагинова сюжетность. Вагиновские бессобытийность и бессюжетность доводятся Набоковым до абсурда. В своем пародийном иллюстрировании избавления от бытия он идет дальше Вагинова. Например, в «Отчаянии» избавление от бытия осмысляется не только как умерщвление канонических сюжетов, как «убийство фабулы», но как развеществление, дематериализация текста, становящегося эквивалентным миру трансцендентного.

Установка на поэтику абсурда, будь то символистский абсурд или абсурд Константина Вагинова, принципиальна для набоковского творчества. В противовес символистскому пониманию творческого акта как теургии творчество и у Вагинова, и у Набокова — антитеургия, в которой сходятся абсурдное и трагическое. «...Когда я употребляю термин “абсурд”, — писал Набоков, — я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же степеней, сколько у трагического»[27]. Один из возможных моментов порождения абсурда —

[27] *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой,

перевод философского дискурса в пространство литературного текста. По сути, литературный текст представляет собой не просто умерщвление героев, автора и читателя, а умерщвление философских претекстов посредством перевода их в литературу. Литература до тех пор бессильна, пока областью ее проникновения остается исключительно мир символических сущностей. Но как только творческий акт превращается в псевдотеургически-аритуальное действо абсурда, в борьбу со здравым смыслом, в возвращение мира к первичному бессобытийному хаосу, в котором свертывается любая процессуальность и разбивается сюжетность, — мгновенно литературный текст перерастает рамки литературной формы и начинает конкурировать уже не с реальным миром, а с миром инобытия. Так вот иронически, с опорой на вагиновские претексты, переосмысляется Набоковым бердяевский парадокс, восходящий в русской философии к парадоксу Шестова: *трагедия рождается потому, что человек стремится к трагедии*.

Тургенев. М., 1999. С. 124. Разумеется, прав Ж.-Ф. Жаккар, утверждая, что тематическая близость Набокова к поэтике абсурда не может служить основанием для причисления Набокова, например, к обэриутам (*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 439). И все-таки проблема абсурдного как жизненной или литературной формы постоянно затрагивается Набоковым. В этом смысле программной статьей по абсурду стала его статья «Искусство литературы и здравый смысл». См.: *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 465—476. Об элементах абсурда у Набокова см., например: *Kecht M.-A.*. as Groteske in Prosawerk von Vladimir Nabokov. Bonn, 1983. S. 54—56. Наблюдения над приемами театра абсурда в «Приглашении на казнь» см.: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 131.

Б. АВЕРИН

Воспоминание у Набокова и Флоренского

Между природой воспоминаний Набокова и Флоренского много общего. И причиной тому, конечно же, не взаимовлияние. Отдельные главы автобиографического произведения Флоренского «Детям моим. Воспоминанья прошлых дней», писавшегося в 1916—1926 гг., стали впервые появляться в печати лишь в начале 1970-х годов. Общность, о которой пойдет речь ниже, объяснима другим: в воспоминаниях Флоренского выпукло предстают черты определенного духовного *типа,* сформировавшегося на пороге XX столетия. Флоренский сам осознавал это. Он считал, что его миропонимание «через десять, двадцать, тридцать лет станет само собою разумеющимся, и к нему будут приходить вовсе не в какой-то зависимости» от его «размышлений, а сами собою, совершенно так же, как недавно еще своим умом доходили, что «Бога нет»...»[1]. В этих словах — большая правда. Индивидуальные переживания и восприятия Флоренского, актуализированные его воспоминаниями, обнаруживают свою общность с переживаниями и восприятиями, описанными в автобиографической прозе Андрея Белого и Бунина, в автобиографической поэзии Вячеслава Иванова и Блока. Что же касается общности с Набоковым, то прежде чем говорить о ней, подчеркнем еще раз, что речь пойдет о чертах мировосприятия, действительно типичного для «нового религиозного сознания», какими бы прихотливо индивидуальными некоторые из них ни казались.

Для Флоренского, как и для Набокова, центром притяжения, главнейшим предметом воспоминания является детство. В течение всех десяти лет, пока писались его «Воспоминания»,

---

[1] *Флоренский П.* Детям моим. Воспоминанья прошлых дней // Флоренский П. Имена. М., 1998. С. 855. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием страниц в скобках.

Флоренский был внутренне обращен к поре своего детства — к тому, что он называл «детским раем», «Эдемом». Это определение впервые вводится в самом начале автобиографии, и вводится не как случайная метафора, а как продуманная характеристика, как указание на качество, обеспеченное семейной атмосферой: «Я сказал слово “рай”, ибо так именно понимаю своего отца — на чистом поле семейной жизни возрастить рай, которому не была бы страшна ни внешняя непогода, ни холод и грязь общественной жизни, ни, кажется, сама смерть» (666). Набоков, описывая рай *своего* детства, заканчивает третью главу «Других берегов» фразой: «Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет»[2].

Набоковым, Флоренским и другими писателями и мыслителями XX века детство трактуется как эпоха, в которой уже предзадан весь объем будущего жизненного содержания. «...так как первые детские впечатления определяют дальнейшую внутреннюю жизнь, то я попытаюсь записать возможно точнее все, что я могу припомнить из впечатлений того времени», — говорит Флоренский (672). Исследователи склонны отождествлять набоковскую тему детства с ностальгической темой. С их точки зрения, детство для Набокова — рай, утраченный вместе с родиной, самая счастливая, самая совершенная пора его жизни, предмет постоянной неизбывной тоски[3]. На наш взгляд, такая трактовка категорически неверна. Тема детства, а точнее, именно детских *воспоминаний* стала для литературы XX века совершенно особой, выделенной на фоне других темой, имеющей собственное значение, с ностальгическими мотивами никак не связанное. Если и говорить в связи

---

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 173. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страниц в скобках.

[3] См.: *Мойнаган Дж.* Предисловие // *Набоков В.* Приглашение на казнь. Paris, n. d. С. 12—13; *Ерофеев В. В.* В поисках потерянного рая: (Русский метароман В. Набокова) // *Ерофеев В. В.* В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 162—204. Также см., напр.: *Sergl A.* Mein Russland als verlorenes Paradies: Russlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik // Wiener Slavistischer Almanach. Mьnchen, 1997. Sonderband 44. S. 269—310; *Барковская Н. В.* Художественная структура романа В. Набокова «Дар» // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 39—42; *Козловская Н. В.* Текстообразующие семантические поля «прошлое» и «настоящее» в идиостиле Набокова // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Ч. 2. Череповец, 1993. С. 89—93; *Мельникова О. Г.* Человек в романах Набокова // Проблема сознания и поведения человека в отечественной литературе. Мурманск, 1995. С. 46.

с нею о ностальгии, то это будет ностальгия по совсем другой родине — по той «отчизне души», откуда является младенец, переступая порог земного бытия. «Другие берега» начинаются фразой, ориентированной на это, уже вошедшее в культурный обиход, значение: «Колыбель качается над бездной» (IV, 135). Детство, и в особенности раннее детство, трактуется как эпоха, более всего приближенная к такому порогу.

Религиозное воспитание в обеих семьях не имело сколько-нибудь ярко выраженной конфессиональной окраски. Отец Флоренского считал, что детское сознание должно оставаться свободным от гнета религиозных представлений. В перспективе это должно было обеспечить «сильное, но бесформенное религиозное чувство» (765). Флоренский стал священником, хотя многими (Бердяевым, в частности) оспаривались основания его веры как расходящиеся с каноническим православием. Идеал же его отца — «сильное, но бесформенное религиозное чувство» — воплотил, пожалуй, Набоков (если понимать под бесформенностью неконфессиональность). Тем не менее тема православия имела для него несомненно большое значение. О том свидетельствует «Указатель» имен, названий и ключевых понятий, приложенный Набоковым к «Speak, Memory». Указатель составлен очень выборочно, в него вошли далеко не все имена или понятия — даны лишь важнейшие с точки зрения автора. Слово «православие» не только включено в указатель. Отмеченными оказались самые незначительные как будто его упоминания — всего их в «Указателе» шесть. В их число входит эпизод первого посещения церкви. Нигде, однако, не говорится о форсированно религиозном воспитании. Напротив того, подчеркнуто смешение конфессиональных начал: «Английские молитвы в соединении с православной иконкой, изображавшей загорелого святого, все это составляло невинную смесь, на которую оглядываюсь с удовольствием»[4]. О своей матери Набоков рассказывает: «Среди отдаленных ее предков <... были староверы, и звучало что-то твердо-сектантское в ее отталкивании от обрядов православной церкви. Евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью, но в опоре на догмы никак не нуждалась» (IV, 150).

Литературное воспитание Набокова и Флоренского тоже обнаруживает черты сходства. Флоренский пишет: «...в нашей семье не было бы места Достоевскому. Он со своей истерикою

---

[4] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 384. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы и с литерой «С» перед указанием тома.

у нас осекся бы, я в этом уверен. <... ...даже романы его, хотя и стояли в шкафу, но, открыто, по крайней мере, никем не читались как что-то сомнительное — в противоположность настольным и провозглашаемым Диккенсу, Шекспиру, Гете и Пушкину» (708—709). Позднее Флоренский оценил Достоевского, Набоков же сменил детский и юношеский интерес к писателю достаточно активным неприятием его в зрелости[5]. В третьем варианте автобиографической книги он говорит о «достоевской раздрызганности» (С V, 562), о невозможной для него «исповеди на достоевский манер» (С V, 563). (Это не значит, однако, что Достоевский был Набокову вполне и безоговорочно чужд. Когда в «Speak, Memory» он упоминает Достоевского, то характеризует его как «автора «Двойника» и проч.» (С V, 355) — выделяя таким образом то произведение, которое считал, по-видимому, наиболее достойным упоминания.) Что же касается любимых семейных авторов, то небезынтересно вспомнить, что отец Набокова написал статью о Диккенсе для четвертого тома «Истории западной литературы» под редакцией Ф. Д. Батюшкова (М., 1917)[6]. Шекспир и Пушкин — абсолютные величины для Набокова с самого детства: «Бездной зияла моя нежная любовь к отцу — гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер...» (IV, 245). Расхождение связано только с Гете, которого Набоков не принимал.

Именно семейному воспитанию оба — и Флоренский, и Набоков — были обязаны превосходным знанием природы, знанием специальным, не питающимся одними впечатлениями, но входящим в тонкости научных описаний. Оно редко проявляется в русской прозе, но у Флоренского и Набокова эта черта возникает с естественностью обращения к хорошо знакомому, ставшему родным, языку. За специальными названиями стоит у обоих способность к гораздо более тонкому, чем это обычно бывает, различению природного мира, способность видеть и воспринимать те детали, которые чаще всего сливаются в некое единое впечатление типа «трава», «зелень», «бабочки», «камни» — впечатление, не способное отзываться на индивидуальные особенности трав или бабочек или минералов. Специальные знания — это язык, постигая который можно читать книгу

---

[5] Об отношении Набокова к Достоевскому см.: *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 542—570.

[6] См. об этом: *Клименко Л. Ф.* Библиотека Набоковых // Набоковский вестник. СПб., 1997. № 1. С. 198.

природы, откликаясь на те детали, которые остаются невнятны непосвященному. Герой «Дара» признается, что языком, сформировавшим его прозу, был язык русских натуралистов и путешественников. Не потому ли «русский учитель» в «Аде» получил фамилию Аксакова, что этой чертой — знанием языка природного мира и способностью его преподать — Аксаков, хоть и обрисованный иронично, был все-таки близок Набокову?[7]

Поразительной зоркости Набокова, остроте его зрительной памяти, цепкости восприятия зрительных подробностей и значению, которое он придавал этой своей природной особенности, корреспондирует выделяемая Флоренским как очень важная черта его индивидуальности острота органов чувств: «Кроме зрения, у меня было очень развито обоняние и слух» (716) (далее следует подробнейший рассказ о детских обонятельных и слуховых впечатлениях). В «Других берегах» Набоков говорит: «Допускаю, что я не в меру привязан к самым ранним своим впечатлениям; но как же не быть мне благодарным им? Они проложили путь в сущий рай осязательных и зрительных откровений» (IV, 139).

Обоим им была свойственна особая синкретичность восприятий, доставляемых разными органами чувств. Набоков называл эту особенность «синэстетизмом», определяя ее как «просачивание и смешивание чувств», от которых люди чаще всего «защищены» (IV, 147). Если Флоренский мог говорить о «смуглом запахе» (717), то у Набокова запах мог оказаться «шершавым» («Защита Лужина»).

Острота впечатлений, владение языком, способным зафиксировать их богатство в его различенности, изобилие нюансов, воспринимаемых благодаря «синэстетизму», — все это вместе взятое обеспечивало свойственную как Набокову, так и Флоренскому любовь к деталям, подробностям как к ценнейшим крупицам бытия, имеющим собственную, неоспоримую, не зависящую ни от чего значимость. И это же внушало недружелюбное отношение к концептуализму, к обобщениям, идущим «поверх» подробностей.

«Глупо искать закона, еще глупее его найти» — сказано в «Соглядатае» (I, 310). А Флоренский признавался: «...когда приходилось слышать о найденном законе, о “всегда так”, меня охватывало смутное, но глубокое разочарование, какая-то словно досада, холод, недовольство: я чувствовал себя обхищенным, лишившимся

---

[7] По Набокову, недифференцированное знание природы ведет к стилистической неточности, достойной осмеяния. Так в «Даре» высмеивается Некрасов, в стихах перепутавший шмеля со слепнем.

чего-то радостного, почти обиженным. Закон накладывался на мой ум, как стальное ярмо, как гнет и оковы» (820).

Флоренский определял свое мировоззрение как «магический идеализм», настаивал на существовании иррационального начала в мире. У Набокова эти ключевые для Флоренского слова теснейше соседствуют: «Здравый смысл по сути своей аморален, поскольку естественная мораль человечества иррациональна как магические ритуалы, порождаемые ею с незапамятных, затянутых туманом времен»[8]. Неприятие «здравого смысла» и сопряженного с ним рационального закона обуславливало крайнюю неприязнь Набокова к трем «великим учениям» XIX и XX века: к дарвинизму, марксизму и фрейдизму — ставшим для него тремя «жупелами», по поводу которых он всю жизнь отпускал ядовитые замечания.

Поскольку мы коснулись мировоззренческих основ, важно заметить, что они сходствуют у Набокова и Флоренского не только в целом. Быть может, еще важнее совпадение чувственных образов, к которым прибегает каждый из них, чтобы описать свое мировосприятие. Флоренский писал: «Природа опрокидывает любой закон, как бы ни был он надежен: есть иррациональное. Закон — это подлинная ограда природы; но стена, самая толстая, имеет тончайшие щели, сквозь которые сочится тайна» (827). Здесь почти дословное совпадение с Набоковым: «В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» («Дар» — III, 277).

Этот чувственный по своей природе образ помогает понять, почему для Набокова неприемлемым было прямое, прямолинейное обращение к тому, что называется «последними вопросами бытия». Он любил устроить для читателя испытание, подведя его вплотную к той черте повествования, за которой, как кажется, должен прозвучать наконец ответ на подобный вопрос — ответ, столь напряженно ожидаемый героем, что его жгучее нетерпение передается читателям. Но на этой черте занавес опускается, тайна, к которой рвался герой, остается тайной. Так в «Ultima Thule» герой ждет — и так и не получает раскрытия тайны посмертного существования, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» герой устремляется к умирающему брату, чтобы услышать из его уст последнюю, предсмертную тайну — и не застает брата в живых. Но добравшись до больницы, где умирал Себастьян, и сидя в палате, где спал другой больной, по ошибке принятый им за Себастья-

---

[8] *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 66 (перевод с англ. Н. Ермаковой).

на, герой прислушивается к дыханию спящего и, проникаясь ритмом его дыхания, понимает, что желание узнать предсмертную тайну отступает как в сущности ничего не значащее. Тайна оказалась ему не нужна еще прежде, чем он узнал о ее недоступности (брат, как выясняется, умер накануне его приезда). По Набокову, в этом отказе от стремления раскрыть тайну — благородное целомудрие героя. Заменой напрямую открытой тайны становится для героя то внутреннее понимание чего-то важнейшего (словесно не эксплицированного), которое приходит к нему, пока он сидит у кровати случайного человека, уверенный, что рядом с ним — спящий Себастьян. Можно было бы счесть, что это ирония судьбы: наибольшая близость с братом достигнута благодаря обману чувств, переживания оказались связаны с посторонним человеком. Но главное в том-то и заключено, что постижение приходит не напрямую, не через передачу тайны из уст в уста, даже не через непосредственный контакт с посвященным — оно приходит опосредованно, неким косвенным путем, и этот косвенный путь оказывается единственно верным.

«Неприличие» прямого взгляда на тайные основы бытия, предпочтение ему взгляда косвенного, «подглядывания» подробно описано Флоренским: «Бытие в основе таинственно и не хочет, чтобы тайны его обнажались словом. Очень тонка та *поверхность* жизни, о которой праведно и дозволено говорить; остальному же, корням жизни, может быть, самому главному, приличествует подземный мрак. Правда, влечет познать его, но это надлежит делать именно подглядывая, а не нагло рассматривая пристальным взглядом, — доходить до неведомого “каким-то незаконнорожденным рассуждением”, как говорил о познании первичного мрака материи Платон, но никак не внятными, да еще вдобавок сообща, силлогизмами» (706).

Этот пассаж может служить комментарием к одному весьма парадоксальному заявлению Флоренского — заявлению, которое мог бы сделать и Набоков, будь он склонен формулировать философемы: «Покровами вещества не сокрывались в моем сознании, а раскрывались духовные сущности; а без этих покровов духовные сущности были бы незримы, не по слабости человеческого зрения, а потому, что нечего там зреть» (793). Постулат о «покровах раскрывающих» Флоренский связывал с природой символизма, пояснял с его помощью свою склонность к символизму. Между тем традиционный, «канонический» символизм утверждает движение как раз противоположное: сквозь покровы вещества — к духовным сущностям, покровами сокрытым. Если Набоков и сохранил преемственную связь с символизмом,

то это был символизм, переинтерпретированный именно в том смысле, какой выражен Флоренским.

Восторг перед «покровами вещества», свойственный как Флоренскому, так и Набокову, вероятно, предопределил еще одно их, казалось бы совершенно частное, совпадение: любовь к фокусам, к содержащейся в них *иллюзии* чуда. Флоренский рассказывал: «Фокусы привлекали мое воображение, побуждая в самом понятном, по-видимому, сочетании действий и приемов, мне разъясненных и мною отлично усвоенных, все же видеть какой-то иррациональный остаток: понятно — и все же что-то большее простого сочетания ловких приемов. Я знал, как делается фокус, подобно тому, как я знал, почему происходит известное явление природы; но за всем тем, и в фокусе, и в явлении природы, виделось мне нечто таинственное, которого не могли разрушить никакие уверения старших. Самая видимость чуда уже была чудесна» (805). В статье, специально посвященной иллюзии («Закон иллюзий»[9]), Флоренский подчеркивал: не следует думать, что иллюзия порочит познавательную ценность акта, в котором она участвует, ибо она — «существенно важный фактор восприятия»[10].

О значимости влияния, которое в детстве оказали на него фокусы, Набоков говорил в интервью французскому телевидению[11]. Эту автобиографическую черту он передал Лужину, а затем воспроизвел ее в «Других берегах». Здесь Набоков описал фокус с исчезновением монеты, накрытой стаканом, который показывал ему гувернер. Разгадка фокуса в том, что отверстие стакана заклеено клетчатой или разлинованной бумагой — такой же, как та, что лежит на столе под монетой. Клетки или полоски бумаги на столе и стакане должны совпасть. «Иначе не будет иллюзии исчезновения. Совпадение узоров есть одно из чудес природы. Чудеса природы рано занимали меня» (IV, 225). Характерно движение мысли Набокова: от описания фокуса — к теме иллюзии, от нее — к центральной для всего его творчества и миросозерцания теме узоров, далее — к теме чудес природы. Круг влекущих одна другую ассоциаций — тот же, что и у Флоренского, за исключением темы узоров, специфически свойственной только Набокову.

---

[9] Статья впервые опубликована в кн.: Труды по знаковым системам. V. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 513—521.

[10] Там же. С. 514.

[11] *Набоков В. В.* Из интервью Бернару Пиво на французском телевидении. 1975 г. // Звезда. 1999. № 4. С. 51—52.

Отметим еще одно совпадение частностей, следуя набоковской уверенности в том, что частности порой важнее прямолинейных генеральных линий. Почти всем детям свойственна любовь строить домики, шалаши — любые тесные укрытия, само пребывание в которых чем-то очень дорого им. И Флоренский, и Набоков описывают это детское пристрастие. Набоков предваряет рассказ о тесном туннеле из диванных валиков и о шатре из простыней и одеяла заявлением: «Первобытная пещера, а не модное лоно, — вот (венским мистикам[12] наперекор) образ моих игр, когда мне было три-четыре года» (IV, 138). А вот как говорит о том же Флоренский: «Отверстия казались таинственными жилищами Неведомого и перекликались с вожделенными пещерами, подземельями, погребами и темными чердаками, с ямами, канавами, туннелями и длинными коридорами; за всеми ими я признавал силы первичного мрака, в котором родилось все существующее, и мне хотелось проникнуть туда и навеки поселиться там» (687). Совпадение было бы полным, если бы не предварительная черновая запись Флоренского, идущая вразрез с набоковским отвержением «модного лона». По прихотливой игре случая (несомненно порадовавшей бы Набокова, так любившего вводить в повествование неожиданные, немотивированные и тем более знаменательные совпадения) запись кончается словом «Бабочки» — словом, превратившимся в один из символов набоковского творчества. Приведем эту запись целиком: «Мой интерес к червоточинам, отверстиям — интерес к пещерам. Не есть ли это интерес к утробе, к матери? Бабочки» (886).

Если это совпадение — неожиданное и в какой-то степени случайное[13], то общность в переживании чувства времени Набоковым и Флоренским вовсе не удивительна. Самый пафос воспоминания, годами переживаемая погруженность в прошлое выработала у каждого из них отвержение понимания времени как чего-то преходящего. Флоренский признавался: «Время никогда не мог я постигнуть как бесповоротно утекшее; всегда,

---

[12] Имеются в виду последователи Фрейда.

[13] Ход мысли Флоренского, вероятно, был связан с метаморфозой бабочки, с тем ее «пещерным» прошлым, которое она переживает на стадии куколки. Не ставя себе немыслимой задачи очертить весь спектр значений, связанных у Набокова с представлением о бабочке, отметим лишь, что эта метаморфоза, это превращение червячка-личинки в твердую куколку с тайной внутри, тайной, которая пресуществляется в прекрасное крылатое создание, безусловно занимала его и неоднократно была им описана. В этом отношении совпадение не кажется таким уж случайным.

насколько помню себя, жило во мне убеждение, что оно куда-то отходит, может быть, именно в эти самые скважины и пещеры стекает и там скрывается, засыпает; но когда-то и как-то к нему можно подойти вплотную — и оно тогда проснется и оживет. Прошлое — не прошло, это ощущение всегда стояло предо мною яснее ясного» (686). Любая последовательность воспринимается Флоренским как «единовременная», поэтому время утрачивает характер дурной бесконечности, становится «уютным и замкнутым», приближенным к вечности (739). Набоков в «Других берегах» утверждает главное в своем отношении с временем: «...былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной. <... Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» (IV, 213). Взаимоналожение узоров прошлого и настоящего — задача, сопровождающая любое набоковское воспоминание — исключает представление о времени как об устремленной вперед прямой, никогда не возвращающейся к пройденному ею пути. Движение времени вперед одновременно приводит к его возвращению вспять, и это делает время «круглым» (Флоренский называет его «замкнутым»): «Безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» (IV, 136). Такое время может быть описано в категориях пространства (что нередко и происходит у Набокова) — но пространства особого. Представление о круглых крепостных стенах заставляет вспомнить слова о сквозняке из вечности — этом воздухе, который «входит сквозь щели» («Дар» — III, 277).

Нелинейность, закругленность, «сложенность» времени предопределяет особенности композиции у Набокова. Он очень редко рассказывает биографию — свою или героя — в прямой последовательности событий. Дату своего рождения в «Других берегах» он приводит лишь в восьмой главе (ровно в начале второй половины книги, если учесть, что всего в ней четырнадцать глав). Сообщению этой даты предпослана весьма выразительная фраза: «Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь, но сперва позвольте сделать небольшое вступление. Я родился 10-го апреля 1899-го года по старому стилю в Петербурге...» (IV, 223). Такая «сбитая» композиция, отнесение начала повествования в его середину и тому подобные приемы известны русской литературе еще со времен романтизма. Но в ту раннюю романтическую пору важен был сам пафос «неправильности», нарушения логики, сковывающей поэтическую истину о мире. У Набокова же в сходных случаях — лишь

видимость нарушения логики, на деле же — строжайшее, точнейше выверенное ее соблюдение. Только это логика не линейного, а «круглого времени», логика того умелого складывания персидского ковра времени, при котором узор должен в точности прийтись на узор (как и в фокусе со стаканом).

К исследователям автобиографий и исповедей Флоренский обращает упрек в том, что они склонны допускать одну и ту же методологическую ошибку. Им кажется, что когда автор изображает свою прошлую жизнь с точки зрения своего нынешнего мироотношения, он неминуемо искажает прошлое, «ретуширует» его. Получается, что только синхронная запись, дневник может адекватно фиксировать события. Верно описано только то прошлое, которое в момент записи еще не было прошлым, а было настоящим. Анализируя свои дневники, Флоренский доказывает несправедливость такой оценки. Он рано начал вести дневниковые записи и теперь, сравнивая написанную задним числом автобиографию с дневниками, приходит к следующим заключениям.

Прошлое, зафиксированное в дневнике, оказывается отчужденным от автора в более поздний момент его жизни. При попытке заглянуть в старые дневники и письма «мое теперешнее сознание, — пишет Флоренский, — выталкивается чуждой их стихией как кусок дерева водою Мертвого моря» (844). Те, кто думает, что с помощью синхронных записей можно измерить истинность позднейших воспоминаний, полагают, что в момент настоящего человек полностью беспристрастен по отношению к самому себе — установка, ложность которой очевидна. Кроме того, такая установка предполагает, что в момент настоящего человек обладает «какой-то нечеловеческой мудростью, позволяющей оценивать смысл и значение событий самих по себе, помимо общих линий жизни. Современные записи по необходимости субъективнее, чем позднейший взгляд на те же события, уже обобщающий и имеющий основание выдвигать вперед или отодвигать назад то или другое частное обстоятельство. Многое, что за шумом жизни не было тогда услышано достаточно внимательно, по дальнейшему ходу событий выяснилось как самое существенное, тогда как много и очень много волновавшего прошло почти бесследно» (845). Набоков называл прошлое, не воссоединенное памятью, «черновыми партитурами былого»: «Я с удовлетворением замечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого» (IV, 236).

Заметим, что эти слова, как и рассуждение Флоренского, могли бы послужить прекрасным комментарием к *композиции* многих романов Набокова. А сейчас обратим внимание на другое — на ту предпосылку, исходя из которой Флоренский считает синхронные записи более субъективными, чем позднейшие воспоминания. Для Флоренского истина о человеке выясняется лишь через целостность человеческой личности, а целостность эта не дана ни в какой отдельно взятый момент настоящего, ибо она обретается лишь по прохождении всего жизненного пути. Пристрастность автора воспоминаний связана не с тем, что он переосмысляет прошлое, а с тем, что он не способен переосмыслить его в достаточной степени, поскольку жизненный путь его еще не завершен и будущее может внести в понимание прошлого много такого, что еще недоступно в настоящем, в момент писания воспоминаний[14].

Воспоминание и познание теснейше сопряжены для Флоренского. Судя по всему, эта сопряженность не вытекала из усвоенной платонической доктрины, а была прочувствована им еще в детстве, начиная с самой ранней его поры. Даже зрительные, обонятельные, вкусовые ощущения усваивались через припоминание. Вот описание впечатлений, испытанных на морском берегу: «Я знал: эти палки, эти камни, эти водоросли — ласковая весточка и ласковый подарочек моего, материнского, что ли, зеленого полумрака. Я смотрел — и припоминал, нюхал — и тоже припоминал, лизал — опять припоминал, припоминал что-то далекое и вечно близкое, самое заветное, самое существенное, ближе чего быть не может» (690). То же касается научных познаний, начиная с ученических лет: «...мое личное самочувствие с детства всегда было то, что учиться, то есть в области общих понятий, мне, собственно, нечему, а надо лишь припомнить полузабытое или довести до сознания не вполне ясное» (828). Так же описано и формирование миропонимания: «Воистину я ничего нового не узнал, а лишь “припомнил” — да. Припомнил ту основу своей личности, которая сложилась с самого детства или, правильнее говоря, была исходным зерном всех духовных произрастаний, начиная с первых проблесков сознания» (791).

В высшей степени любопытно, что свои воспоминания Флоренский оформляет как дневник, выставляя дату перед каждой записью. Возникает новый тип дневника — дневник воспоминаний, которые тоже получают свою историю, входящую в биографию автора. Воспоминания могут принять вид дневника потому,

---

[14] Ср.: «Конечно, и теперь, не умерев, мне не рассказать о себе без пристрастия...» (846).

что каждый акт погружения в них составляет событие духовной жизни — событие, которое может быть зафиксировано, как и любое другое событие настоящего, записываемое в дневник.

Флоренский, ведущий дневник воспоминаний, то и дело обнаруживает себя-пишущего: «Но, впрочем, я пишу что-то не о том, о чем хотел писать, даже как будто прямо противоположное» (791); «Вот сейчас, вспоминая этот спектакль, я, пожалуй, соображаю, почему согласились на него родители...» (823). Прошлое оказывается проницаемо для крупиц настоящего — не только для настоящего мыслей и оценок, вынашиваемых в течение некоего длящегося настоящего, но и для настоящего сиюминутного, абсолютно синхронного моменту записи. Для Набокова также чрезвычайно важны такие вторжения настоящего в процесс воспоминаний (см. «Отчаяние», «Лолиту», «Аду»).

Содержание автобиографической книги Флоренского — вполне традиционные воспоминания, мемуары о себе и своем детстве. Что же касается формы воспоминаний философа, то она представляет собой не что иное, как постоянно актуализируемую память. Истина, открываемая Флоренским, не существует вне этой формы, не действительна вне ее, вне того способа, которым она была достигнута. Способ этот — многолетний духовный акт погружения в прошлое.

Главнейшее качество набоковской автобиографической прозы (а также автобиографической темы в его романах) — сосредоточенность на самом *процессе* воспоминания. Набокову важен не только добытый памятью факт, но и путь памяти навстречу этому факту. Сюжет «Подлинной жизни Себастьяна — это история о том, как повествователь писал книгу, построенную на воспоминаниях — своих и чужих. Самой книги как будто нет, есть лишь рассказ о ее подготовке. Но этот рассказ и есть та самая книга, которая должна быть написана. Брат Себастьяна не заковывает его биографию в завершенный, последовательно (от детства — к зрелости) выстроенный текст. Ибо важен не воплощенный и законченный результат воспоминаний, а извилистый, непоследовательный и пунктирный ход памяти, который и подан как самое точное свидетельство о предмете воспоминания.

Воспоминание в интересующем нас аспекте трактуется как нечто противоположное завершенному рассказу о прошлом, рассказу, в котором прошлое получает определенные очертания, предстает как зафиксированная данность. Перефразируя Гумбольдта, можно сказать, что воспоминание для той литературной (и философской) традиции, с которой связан Набоков, — процесс,

а не результат. Если «автобиография-результат» (как и всякий результат) может существовать как реальность, отчужденная от вспоминающего, и от этого ее ценность не понижается, то воспоминание в набоковском смысле есть неотчуждаемо личностный акт, оно непременно живое, непосредственное и актуальное. Оно совершается не для того, чтобы закрепить то или иное содержание прошлого — но для того, чтобы сообщить прошлому экзистенциальный статус, равный статусу настоящего. Именно поэтому во многих набоковских сюжетах прошлое вплотную придвинуто к настоящему. Ни дневниковые записи, ни мемуары, в которых зафиксировано прошлое, не решают этой задачи. Необходимо живое воспоминание, при котором прошлое переживается с такой же непосредственностью, как настоящее, так же неотчуждаемо, как мгновения настоящего. Понятно, что подобное воспоминание является чрезвычайно напряженным духовным актом, который включает и припоминание того, что было забыто и утрачено навсегда.

Итак, качество, которое отличает родственную Набокову традицию автобиографической прозы (или поэзии) — это присутствие в тексте, в его разворачивании и предъявлении воспоминания как живого акта, как актуального процесса, не завершенного до написания текста, а развивающегося вместе с ним. И именно такой тип автобиографического повествования представляют собой «Воспоминания прежних лет» Павла Флоренского.

Ю. ЛЕВИНГ

Раковинный гул небытия

(В. НАБОКОВ И Ф. СОЛОГУБ)*

...все это было полно значения, все это было недаром...

В. Набоков. Отчаяние

Известно, что роман Федора Сологуба «Мелкий бес» (1907) имелся среди прочих книг в домашней библиотеке В. Д. Набокова[1]. В начале 1920-х годов произведения Сологуба печатались в Берлине, что особенно важно — книгоиздательством «Слово»[2]. Владимир Набоков ни в интервью, ни в критических статьях не оставил внятных следов отношения к творчеству этого автора[3]. В письме к своему первому биографу Филду

* Выражаю искреннюю благодарность читавшим на разных этапах версии данной статьи Р. Д. Тименчику, А. А. Долинину, В. И. Хазану.

1 *Field A.* Nabokov: His Life in Part. New York, 1977. P. 140.

2 О роли семейства Набоковых в основании и деятельности издательства см.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 177, 189, 206.

3 В рецензии под названием «Капустный суп и икра» Набоков сравнивает две недавно вышедшие антологии русской литературы в английских переводах. Обе грешат, по мнению Набокова, фатальными недостатками как в смысле адекватности перевода, так и отбора авторов («Двенадцать» Блока — «ухабистая поэма», провал «прекрасного поэта с неразберихой в голове <... чья реакционность напоминает иногда политические памфлеты Достоевского»); «обе включают Сологуба — этого очень второстепенного писателя, которому Англия и Америка выказали столь необъяснимое пристрастие» (*Nabokov V.* Cabbage Soup and Caviar // The New Republic. 1944. January 17. P. 92—93).

в 1971 году Набоков писал: «Перечитывая стихотворения Сологуба, любезно Вами присланные, дорогой Эндрю, я понял как, на самом деле, всегда восхищался частями этого "дьячкова яйца"[4]. Некоторые строки "Палача"[5] действительно первоклассны — миниатюрные штормы, бушующие то в одной, то в другой строфе; но вместе с тем попадаются и невыносимые неуклюжести...»[6] Строгий корреспондент указывает на «невозможно провинциальное или просто ошибочное» ударение в слове «помост», в заключение снисходительно добавляя, что похожими погрешностями страдали также «Блок, Анненский, Мандельштам, Ходасевич, Гумилев, Шишков[7], Бунин и, конечно, Пастернак...» (Там же).

В обширном корпусе исследовательской литературы по Набокову последних десятилетий имя Сологуба если и упоминалось, то вскользь[8]. Приблизимся к этой проблеме с точки

---

[4] «Дьячково яйцо» (curate's egg) — выражение, означающее нечто смешанное, хорошее и плохое одновременно; происходит от истории о кротком дьячке, которого накормили в гостях у епископа тухлым яйцом, на что он сказал, что «часть его» была «съедобной» (впервые: Punch. 1895. 9 November).

Филд выслал книгу именно стихов Сологуба, а не прозы, хотя в то время занимался переводом «Мелкого беса» на английский, что косвенно подтверждает знакомство его адресата с этой вещью. Реклама «Petty emon» в переводе набоковского биографа размещалась уже в 1973 г. в «Russian Literature Triquarterly» (№ 5) на одной странице с рекламой книги Карла Проффера «Keys to Lolita».

[5] Набоков имеет в виду стихотворение «Нюренбергский палач» из книги «Пламенный круг» (1908) (это седьмое по счету стихотворение, первое же стихотворение сборника посвящено Лилит). «Невозможное» ударение у Сологуба в строфе — «Один взойду на помост / Росистым утром я, / Пока спокоен дома / Строгий судия» (*Сологуб Ф.* Стихотворения. Л., 1975. С. 342). Написанное в топосе будущего «Приглашения на казнь», стихотворение было отмечено в свое время Блоком, считавшим, что оно может стать классическим, как роман «Мелкий бес» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 288—89).

[6] *Nabokov V.* Selected Letters: 1940—1977 / Ed. by . Nabokov and M. J. Bruccoli. New York, 1989. P. 487. Пер. с англ. автора статьи.

[7] Набоковская шутка: среди имен реальных поэтов он вставляет свой собственный псевдоним — Василий Шишков, которым были подписаны несколько стихов, опубликованных в эмигрантской печати.

[8] В. Александров проводит параллель между «Приглашением на казнь» и «Мелким бесом» (*Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. Princeton, 1991. P. 107). См. нападки на Набокова, объявляемого

зрения анализа текстов, но для начала реконструируем отношение современников не к поэту, а к прозаику Сологубу, сформировавшееся ко времени вступления молодого Сирина на литературное поприще.

В статье «Федор Сологуб» (1924) Евгений Замятин отмечал неистребимую природу героев «Мелкого беса»: «Бессмертен — мещанин... Передонов обречен бессмертью, обречен вечно ходить по свету, писать доносы... За цветами нужно ухаживать, чтобы они росли; плесень растет всюду сама. Мещанин — как плесень. Одно мгновение казалось, что он дотла сожжен революцией, но вот он уже снова, ухмыляясь, вылезает из-под теплого еще пепла — трусливый, ограниченный, тупой, самоуверенный, всезнающий. И нужно, чтобы над ним снова просвистел бич сатиры, нужен новый "Мелкий бес"»[9]. Впоследствии Набоков выработает собственное определение мещанина — «это взрослый человек с практичным умом, корыстными, общепринятыми интересами и низменными идеалами своего времени и своей среды»[10]. Замятин, бывший в числе первых

наследником худшего, что было в Сологубе, в статье Д. Урнова, где проводятся примитивные отождествления авторов с героями их произведений (*Урнов Д.* Приглашение на суд // Литературная учеба. 1987. № 6). Г. Адамович в книге «Одиночество и свобода» (1955), говоря о набоковском интересе к теме смерти, приводит пример сологубовских «Тяжелых снов», «которые показались бы проявлением здорового, кипучего юношеского энтузиазма» по сравнению с творчеством его давнего оппонента (Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 259). Действительно, среди обилия летальных исходов в прозе Сологуба находим такие вполне набоковского профиля: Володя Ловлев (рассказ «Тени») сходит с ума; Митя и Раечка («Утешение») выпадают из окна и разбиваются насмерть на петербургской мостовой.

Неоправданно категоричной кажется точка зрения С. Карлинского, в недавней статье (1995) написавшего: «О четвертом столпе раннего символизма вместе с Брюсовым, Бальмонтом и Зинаидой Гиппиус, о поэте, прозаике и драматурге Федоре Сологубе Набокову *абсолютно нечего было сказать*» (*Karlinsky S.* Nabokov and Some Poets of Russian Modernism // Cycnos. 1995. Vol. 12. № 2. P. 67. Курсив мой. — *Ю. Л.*). Кроме того, опубликована работа О. Сконечной «"Отчаяние" В. Набокова и "Мелкий бес" Ф. Сологуба: к вопросу о традициях русского символизма в прозе В. Набокова 1920—1930 гг.» (Cahiers de l'ïmigration russe. 1999. № 5. P. 133—144.

[9] *Замятин Е.* Лица. Inter-Language Literary Associates. New York, 1967. P. 35. Далее страницы указываются в тексте.

[10] *Набоков В.* Пошляки и пошлость // В. Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 384.

признавших набоковский талант, подчеркивает «нерусскость» прозы Сологуба: «В этом <добродушии и мягкотелости Сологуб, к счастью, не русский: он умеет, когда надо, стать сталью, блестящей, беспощадной. Европейское у Сологуба — не только в его сатире: весь его стиль закален европейским закалом и гнется по-стальному» (36). Именно в европеизме вскоре будут обвинять Набокова. Затрудняясь с формулировкой набоковского стиля, Г. Адамович сетовал: «Удивительно, что такой писатель возник в русской литературе. Все наши традиции в нем обрываются. <... Неужели вообще резиновую гладкость стиля предпочтет он всему? Душно, странно и холодно в прозе Сирина...»[11]

Современные исследователи отмечали пронизанность «Мелкого беса» литературными реминисценциями[12]. На структурном уровне выделяли связь с «Анной Карениной» Толстого, на идейном — с Пушкиным (само название романа взято из «Евгения Онегина»[13]); указывали также на ряд аллюзий на «Мертвые души» Гоголя и «Бесов» Достоевского. О набоковском отношении к перечисленным авторам и их романам написано предостаточно[14]. Неудивительно, что проза Сологуба органично должна была вписаться в набоковский космос.

Обратимся к двум конкретным персонажам — набоковскому Б. И. Щеголеву и сологубовскому А. Б. Передонову. Отчима Зины Мерц зовут Борис Иванович Щеголев. Не только основные характеристики этой фигуры, являющейся воплощением мещанской пошлости в «Даре», несут в себе генетическую память о герое «Мелкого беса», но само его имя устанавливает преемственность эмигрантской литературной традиции, отсылая к Ардальону Борисовичу Передонову. Ономастический шрифт, возможно, глубже, если допустить, что при выборе фамилии для персонажа Набоков руководствовался следующей

---

[11] *Адамович Г.* Сирин // Последние новости. Париж. 1934. 4 января.

[12] *Greene .* Insidious Intent: An Interpretation of F. Sologub's *The Petty emon* // Slavica Publishers, Inc., Columbia, 1986. Также: *Schmid U.* Fedor Sologub: Werk und Kontext // Slavica Helvetika. Bd. 49. Bern, 1995.

[13] Подробнее о семантике названия романа см.: *Соболев А.* «Мелкий бес»: к генезису названия // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.

[14] *Forster J.* Nabokov and Tolstoy; *avydov S.* Nabokov and Pushkin; *Fanger .* Nabokov and Gogol; *Nivat G.* Nabokov and ostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York; London, 1995.

логической цепочкой: настоящая фамилия Ф. К. Сологуба (*Тетер*ников), подобно *щеголе*вской, деривирует от названия птицы — в итоге получаем один «птичий» знаменатель[15].

Предисловия Сологуба к переизданиям нашумевшей книги (в издательстве «Шиповник» в 1907—1910 гг. вышло шесть тиражей) имеют много общего со ставшими со временем обязательными предвариениями Набокова англоязычных переводов его произведений в американский и швейцарский периоды. Функция этих предисловий — не просто пояснить неясное в тексте, но, во-первых, дать им оценку с позиций минувших лет, во-вторых, внести долю эпатажа и новой загадки. Они являются неотъемлемой частью самого произведения, актом сознательного словотворчества. Пользование приемом возведено Набоковым до пафоса в романе «Pale Fire», где комментарий, индекс и прочие формальные атрибуты, до этого выносившиеся за рамки художественного текста, вводятся в корпус самого романа. Сологуб спустя годы строит предположения относительно будущего рожденных под его пером героев, продлевая им фиктивную жизнь; Набоков идет еще дальше, действительно одаривая персонажей вторым дыханием на страницах последующих романов (явление четы Алферовых на улице в пространстве «Защиты Лужина» или повышение в должности профессора Пнина в позднем «Бледном пламени»).

Сологуб умер в 1927 году. Набоков конструирует в «Даре» дальнейшую судьбу созданного покойным автором «Мелкого беса» персонажа, основываясь на амбивалентности, заложенной Сологубом; Набоков не вырывает образ из контекста, а переносит его вместе с сюжетными коннотациями на новую почву, превращая в субъект коммуникации двух текстов. Подтверждая замятинское утверждение о бессмертной природе мещанства, душа Передонова как бы переселяется в Щеголева — причем в режиме реального времени, ибо относительно молодой на рубеже веков герой «Мелкого беса» спустя четверть века превращается аккурат в пятидесятилетнего, видавшего виды эмигранта, каким мы застаем его в Берлине второй половины 1920-х годов.

Щеголев сохраняет большинство передоновских привычек и тяжелый характер. До того как завести себе радиоаппарат, он докучает Федору нудными визитами, втискиваясь в комнату

---

[15] На значимости «птичьих» метафор для Набокова здесь останавливаться не будем. Этот мотив обсуждался в связи с «Машенькой» Норой Букс. См.: *Букс Н.* Звуки и запахи. О романе Вл. Набокова «Машенька» // Новое литературное обозрение. 1996. № 17.

со словами «Тощища, тощища»[16]. На Передонова тоску наводит все: от хмурой погоды до компании собутыльников. Развращенность Щеголева и Передонова граничит с извращенностью: «Сначала мечты Передонова приняли эротическое направление. Он представлял барышень Рутиловых в самых соблазнительных положениях»[17]. А. Жолковский в замечательном исследовании «Топос проституции в литературе» отмечает, что в обеих линиях сюжета «Мелкого беса» — передоновской и людмилиной — обыгрываются кровосмесительные мотивы любовных отношений[18]. Передонов живет с Варварой, которую выдает за дальнюю родственницу; взрослая Людмила Рутилова искушает эротическими играми невинного гимназиста Сашу. Нереализованная инцестуальная связь лежит в основе щеголевского отношения к падчерице, при этом примечательно, что сам герой переносит лелеемую возможность в сферу литературную, рассказывая Федору свою тайну в виде сюжета к ненаписанной книге: «Эх, кабы у меня было времячко, я бы такой роман накатал... Из настоящей жизни. Вот представьте себе такую историю: старый пес, — но еще в соку, с огнем *<об огне чуть позже. — Ю. Л.* , с жаждой счастья, — знакомится с вдовицей, а у нее дочка, совсем еще девочка, — знаете, когда еще ничего не оформилось, а уже ходит так, что с ума сойти» (Ш, 167). Как известно не из романа, а из предисловия к нему 1909 года, Ардальон Борисович также имеет склонность к минимальному творческому самовыражению (специализируется на смеси литературной критики и тривиального поклепа).

---

[16] Само слово «тощища» Набоковым, похоже, заимствовано у Сологуба, тем более что звучит оно из уст инцестуально настроенного, как и Щеголев, персонажа «Тяжелых снов». Немец Бинштok, сам воплощение пошлости, рассуждает о том, что «все беды народа от его невежества и малой культурности», и мечтает о времени, когда «не будет этой захолустной *тосчищи*... И вообще у нас много предрассудков. Вот хоть брак. Дети Адама *женились на сестрах*, отчего же нам нельзя?» (*Сологуб Ф.* Тяжелые сны. Роман. Рассказы. Л., 1990. С. 159. Далее — ТС). Показательно, что герои, к которым авторы относятся с сочувствием, говорят без дефекта: «Тоска, тоска, Цинциннат» (*Набоков В.* Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 36. Все произведения Набокова цитируются далее по этому изданию); Логин: «Скучно <... жить скучно» (ТС, 20).

[17] Ссылки здесь и в дальнейшем по изданию: *Сологуб Ф.* Мелкий бес. Paris, 1995. С. 50. Далее страницы указаны в тексте.

[18] *Жолковский А. К., Ямпольский М. Б.* Бабель / Babel. М.: Carte Blanche, 1994. С. 338—339.

Одним из типичных признаков мещанства, по Набокову, должно считаться проявление бытового антисемитизма. В «Даре» еврейская тема получает развитие с переездом Годунова-Чердынцева на новую квартиру и любовью к дочке владелицы, Зине Мерц. В жизни семьи хозяев противопоставлены два периода: эмигрантский быт, свидетелем которого Федор является, и тот, что он не застал — при покойном Зинином отце, Оскаре Григорьевиче, читавшем наизусть Гомера. После смерти мужа Зинина мать вышла замуж «за человека, которого Мерц не пустил бы к себе на порог, за одного из тех бравурных российских пошляков, которые при случае смакуют слово "жид", как толстую винную ягоду» (III, 166). Щеголев щедр на еврейские анекдоты, а в области так называемой философии высоко ставит «Протоколы сионских мудрецов», книгу, о которой «мог толковать часами, и казалось, что ничего другого он в жизни не прочитал» (III, 167). Правда, в отличие от мрачного Передонова, Щеголев отличается говорливым нравом; намек на приобретенный опыт для подобной болтливости содержится в самой тематике его рассказов, которые в основном касаются «судебной практики в провинции» (III, 167). В предисловии к пятому изданию Сологуб сообщал, что Передонов, по некоторым сведениям, поступил на службу в полицию и был советником губернского правления, чем-то отличился в этой должности и делает хорошую карьеру.

Тупой передоновский шовинизм обнажается в сцене беседы с полькой Мартой, где он философствует на тему безмозглости поляков и русских. Самыми умными, согласно Передонову, оказываются евреи, потому что «<ж ид русского всегда надует, а русский жида никогда не надует» (77). Привычный антисемитский штамп просвечивает и в передоновском твердом убеждении, что «если бы жидов пускали в профессора, то все профессора из жидов были бы» (77). Родственный стереотип *умные (богатые)—недалекие (бедные)* проглядывает в мотивировке брака Зининой матери и Оскара Мерца («мать фрейлина, сама смолянка, а вот вышла за жида <... *богат* был, говорит, а я *глупа*» III, 168). Но, судя по реплике Щеголева, Марианна Николаевна вернулась в лоно родного народа: «Моя супруга-подруга <... лет двадцать прожила с иудеем и обросла целым кагалом. Мне пришлось потратить немало усилий, чтобы *вытравить этот дух*» (III, 168).

Другой распространенный общелитературный мотив, на котором следует остановиться в связи с образами Передонова и Щеголева, связан с символикой огня и его функциями в обоих романах. Зина говорит Федору о хаме-отчиме: «...гад умеет

только прогорать, — по-моему, *он уже прогорел, когда родился*» (III, 173). Понятно, что Зина в данном случае имеет в виду коммерческую несостоятельность Щеголева, однако двойная смысловая нагрузка слова, несущего в себе коннотацию горения (Даль трактует слово в первую очередь как «сгорать насквозь», и лишь затем «обанкротиться»), не случайна — корни ее в намеченном Сологубом архетипе. Связь Передонова с огнем, с пожаром настолько сильна, что может рассматриваться как обсессия; демоническая связь задается эпиграфом к роману («Я сжечь ее хотел, колдунью злую») и реализуется в сцене сожжения Передоновым карт в печке: «Пусть все горят. <... С треском развернулись невиданные, бледно-красные цветы, и горели, обугливаясь по краям. Передонов смотрел в ужасе на эти пламенные цветы» (260). В одной из искр Передонову мерещится огненная княгиня — карточная Пиковая дама[19], от этого у него случается припадок: «Передонов повалился навзничь, и завыл от ужаса. Мрак обнял его, щекотал и смеялся воркующими голосами» (260). Склонность к пиромании обнаруживаются у героя и в эпизоде, где он советует мальчику поджечь платье сестры: «Передонов внезапно захохотал: он вспомнил совет, данный им на днях Владе. “Чего вы заржали?” — спросила Грушина. “Нартанович, гимназист, своей сестре Марфе платье подпалит, — объяснил он, — *я ему посоветовал это сделать*”» (226). Кульминационным моментом в теме огненной патологии Передонова становится поджог здания клуба, в котором проходит маскарад:

«Передонов осмотрелся, зажег спичку, поднес ее к оконному занавесу, у самого пола, и подождал, пока занавес загорелся...

---

[19] Герман в романе «Отчаяние», тезка героя пушкинской повести, с огнем и вовсе одной природы; к примеру, он смакует идею о том, как ему предстоит быть сожженным («не желаю быть *сожженным в смокинге*...», «предав мое *тело огню*, в соответствии с завещанием...» III, 414). Проблематику перерождения, отказ от настоящего в пользу будущего через самосожжение находим у Сологуба в «Тяжелых снах»: «Кто не способен возродиться, тот должен умереть. Надо, чтобы его темные *мысли сгорели*... но пусть лучше *сгорим мы оба*» (237). Передонов — не прецедент в галерее сологубовских пошляков. Логин, герой «Тяжелых снов», подводит итог беседе с невежественным городским «бомондом»: «удел нашего дворянства — прогорать, с блеском: пыль столбом, дым коромыслом». В скобках заметим, что здесь слово *прогорать* употреблено в его переносном значении, причем в сочетании с тривиальными поговорками, использование которых, как будет показано ниже, для Сологуба и Набокова — печать обывательщины.

Передонов вышел из гостиной и затворил за собою дверь. Никто не заметил поджога. Пожар увидели уже с улицы, когда вся горница была в огне. Пламя распространялось быстро. Люди спаслись, — но дом сгорел» (302).

Огонь, выступающий как внешняя природная, разрушающая, и вместе с тем катарсическая, регенерирующая сила[20], подводит к деструктивной мощи внутреннего психического расстройства. Тема безумия чрезвычайно важна для сопоставляемых авторов. В финале сологубовского романа бес окончательно вселяется в Передонова: «<Он безумными глазами смотрел на труп... мыслей не было... Передонов... бормотал что-то несвязное и бессмысленное» (314). Лишенная всякого здравого смысла болтовня, неконтролируемый дискурс характерен и для Щеголева, у которого, «как у большинства говорунов», в воспоминаниях всегда попадался какой-нибудь необыкновенный собеседник, а так как «нельзя было представить себе Бориса Ивановича в качестве молчаливого слушателя, то приходилось допустить, что это было своего рода *раздвоением личности*» (III, 167). В упомянутом предисловии к пятому изданию «Мелкого беса» автор признается, что некогда считал, что карьера Передонова закончена и ему уже не выйти из психиатрической лечебницы, куда тот был помещен после убийства Володина: «Но в последнее время до меня стали доходить слухи о том, что умоповреждение Передонова оказалось временным и не помешало ему через некоторое время очутиться на свободе». Слухи эти, оговаривается Сологуб, конечно, маловероятные, но тут же добавляет, что «в наши дни и невероятное случается».

Щеголев также несет следы былого умоповреждения своего предшественника по литературе. Не случайно Набоков отправляет его «по работе» именно в Данию, на родину Гамлета; с одной стороны — этот ход продолжает тематическую линию сумасшествия, намеченную судьбой Александра Яковлевича Чернышевского, с другой — позволяет перекинуть мостик к Передонову, сошедшему с ума на почве ревности и гипертрофии мещанской пошлости. Ранее, в первой главе «Дара», из Дании приходит сообщение, что вследствие необычайной жары там наблюдаются многочисленные случаи помешательства: люди срывают с себя одежды и бросаются в

---

[20] *Щеглов Ю.* О горячих точках литературного сюжета // Жолковский А., Щеглов Ю. Мир автора и структура текста. Tenafly, 1986. С. 123.

каналы. В тот же жаркий июльский вечер, через длинный абзац, как бы вскользь, замечено, что Годунов-Чердынцев идет на урок к дельцу, которому «беспечно читал Шекспира» (III, 55). Мотив сужающегося безумия вокруг главных героев, которые, однако, пока остаются не задетыми его тенью, восходит к идее болезни как своего рода счастья («нечеловеческая беспечность» Фальтера, «ясное безумие» Александра Яковлевича), частично основанной на обыгрывании затертой метафоры *безумие любви*.

Дискурсивный ряд обывателя сам по себе уже представляет феномен. По набоковскому определению, мещане питаются запасом банальных идей, прибегая к избитым фразам; «истинный обыватель весь соткан из этих заурядных, убогих мыслей, кроме них у него ничего нет»[21].

Речь Щеголева пересыпана сплошными клише и плоскими каламбурами. Гостю, наследившему мокрыми подошвами на ковре, он говорит: «Ой, какой вы наследник!» (III, 169), по другим поводам изрекает сентенции типа «первый клин боком», «нынче — пан, завтра — папан» (III, 313), «люблю приезжать сранья», «пешедралом» у Щеголева означает *идти пешком* и т. д. Плоскими же поговорками в компании Передонова изъясняется некто Тишков, бессмысленно рифмующий любые слова, вылавливаемые им в чужой речи. Цитирую наугад: «У кого дела, тому от нас хвала», «От мамзели клопы в постели», «Если выпить не дурак, значит, парень так и сяк» (93—94). Как бы намекая на судьбу зарезанного Володина, чей бараний облик служит лейтмотивом у Сологуба, Щеголев многозначительно говорит: «...Да, так-то, дорогой, меняется *судьба человечья, печенка овечья*» (III, 313). В вечер убийства Варвара, сожительница Передонова, говорит: «*Друг сердечный, таракан запечный*» — на что тот ее поправляет: «Не таракан, а баран». То, что именно Сологуб является набоковским источником, подтверждает перенос без изменений приговорки в «Приглашение на казнь», роман, который пишется одновременно с «Даром»:

«— Вы, значит, хотели меня спасти... — задумчиво произнес Цинциннат.

— Хотел я или не хотел — мое дело, *друг сердечный, таракан запечный*. Во всяком случае, меня в этом обвинили <... Я, видите ли, будто бы продумал в мельчайших деталях идею вашего бегства, таракаша» (IV, 63).

---

[21] *Набоков В.* Пошляки и пошлость. С. 385.

Неопрятность, отсутствие элементарной культуры в быту являются показательными чертами обоих: и Передонова, и Щеголева, что подчеркивается в эпизодах с описаниями их трапез; первый оказывается в столовой с накрытым столом, где «все было по вкусу для [него], и даже некоторая *неряшливость* убранства была ему *мила*» (99); второй, принимаясь за итальянский салат, «необыкновенно грязно его пожира [ет]» (III, 313). Не отличаются любовью к санитарии и их подруги жизни. Сожительница Передонова Варвара Малошина — «неряшливо одетая, но тщательно набеленная и нарумяненная» с неизменным «брюзгливо-жадным выражением» на лице (25); Марианна Николаевна («полное темно-розовое лицо, с лоснящимися закрутками ноздрей, лиловые брови, абрикосовые волосы, переходящие в колючую синеву на голом, жирном загривке <... все это составляло вместе грубо, но сочно намалеванную картину несколько заезженного жанра» — III, 316), систематически изменяющая супругу с тощим балтийским бароном, достает из сумки листок с цифрами, чтобы произвести нужный расчет, несмотря на порыв Щеголева в честь отъезда простить жильцу его квартирный долг. И та и другая дамы безропотно сносят унижения от своих кавалеров: «Передонов привык к Варваре. Его тянуло к ней, — может быть вследствие приятной для него привычки издеваться над нею. Другую такую ведь и на заказ бы не найти» (57); Щеголев: «Еще этой зимой ведь прикидывал: зубы на полку али продать Марианну Николаевну на слом?...» (III, 313).

В день отъезда Щеголевых в Копенгаген в щелку двери почтальон кладет белградскую газетку «За Царя и Церковь», которую выписывал Борис Иванович, потом туда бросают рекламный листок недавно открывшейся парикмахерской. Передонов перед свадьбой *в церкви*, как известно, наносит визит парикмахеру, которого озадачивает требованием подстричь его *по-испански* (подтвердив тем самым, что его казус относится к топосу безумия, традиционно восходящему к душевному расстройству гоголевского «испанского короля»).

В романе Набокова «Отчаяние» (1932) прослеживается схожее влияние «Мелкого беса»: жена протагониста Германа, сходящего в конце концов с ума (!), имеет брата по имени *Ардалион*. Этот Ардалион, как и его сологубовский прототип, состоит в явной инцестуальной связи со своей «сестрой» (III, 414) (в «Тяжелых снах» сожительствуют под видом двоюродных брата и сестры Палтусов и Кульчинская). Неряшливый и нечистоплотный Ардалион, не брезгующий ни водочкой, ни картами, имеет, в точности как у Ардальона Борисовича, бараноподобного

товарища: «... [господин] в русском пальто с облезлым *барашковым* воротником <... *барашковый* проговорил басом...» (III, 414). В «Машеньке» (1925), слушая Алферова за общей трапезой в пансионе, Ганин думает: «Экий пошляк...», но его мысли прервет вдруг Лидия Николаевна объявлением: «Сегодня — барашек» (I, 46). То, что Алферов — пошляк именно из передоновской обоймы, не вызывает никаких сомнений. Накануне приезда Машеньки ее напившийся супруг еще медлит в комнате, несмотря на то, что вечеринка уже закончилась: «Он пошарил глазами по столу, выбрал шоколадную конфету и тотчас же выплюнул ее. Коричневый комок шлепнулся об стену». Плевок в стену отсылает к эпизоду из «Мелкого беса», где также после совместного ужина Передонова, Варвары и барана-Володина «все трое, стоя перед стеною, плевали на нее, рвали обои и колотили их сапогами» (29)[22].

На сюжетной периферии «Отчаяния» есть некто по фамилии Перебродов, что означает, конечно, еще одну, на сей раз омонимическую, вариацию на тему передоновщины, которая проявляется в тексте повсеместно. Так, Германа навязчиво окружают персонажи в личине педагогов, которые, по сути, служат разными передоновскими инкарнациями: то живущая в одной гостинице с убийцей «школьная инспектриса», то деревенский жандарм, рассуждающий «о современном образовании». Сам Герман пишет последние главы своего романа «на клетчатой школьной бумаге» (III, 461)[23].

Г. Адамович проницательно заметил, что «от “Отчаяния” до “Мелкого беса” расстояние вовсе не велико, — если только сделать поправку на разницу в эпохе, в среде и культуре»[24]. Но Адамович молчит о том, что еще меньше расстояние между «Отчаянием» и «Тяжелыми снами» Сологуба. По мысли Адамовича, «замкнутое воображение» Сирина продолжает

---

[22] Благодарю А. А. Долинина за указанную параллель.

[23] В какой-то момент Германа, под стать Володину, Ардалион начинает казаться «единственным человеком, для <него опасным», и «постоянное воспоминание о его опасных глазах» (III, 408) подталкивает к мысли об устранении частого гостя. Правда, Ардалион «Отчаяния» «уходит» бескровно — его почти насильно отправляют в Италию, и здесь он предвосхищает переезд за границу Щеголева. Он же просит Германа отпустить с собой Лиду, мотивируя тем, что «ведь тут <в Берлине *тощища* страшная...» (III, 441).

[24] Цит. по: *Долинин А.* Плата за проезд (Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова) // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 14.

«безумную, холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Федором Сологубом». В. Ходасевич задолго до своего знакомства с Набоковым в эмиграции писал о творчестве Ф. Сологуба. В рецензии на второе издание романа «Тяжелые сны» он указывал на связь его с «Мелким бесом»: «И там и здесь главный герой — самодовлеющая пошлость»[25]. Герман в «Отчаянии» признается откровенно, что принадлежит к «сливкам мещанства». Во все повествование Набоков вплетает тайный сологубовский шифр, а под занавес, рукой своего героя, выдает внимательному читателю от него ключ. Совершив убийство, Герман записывает в своем дневнике, больше напоминающем историю болезни, что «начинается новая простая жизнь, *тяжелые творческие сны* миновали...»[26].

Сологуб сравнил свой роман с искусным зеркалом. Набоков превратил эту метафору в стилистическую фигуру, написав роман-зеркало, паноптикум отражений, цитат и мотивов из русской литературы: от классиков — Пушкина («Пиковая дама») и Достоевского («Преступление и наказание») до символиста Сологуба («Мелкий бес», «Тяжелые сны») и советского прозаика Тарасова-Родионова («Шоколад»).

Подробнее остановимся на пушкинских мотивах, преломляющихся в романах Сологуба и Набокова. Герман «Отчаяния» ориентирован на Германна «Пиковой дамы»; игра в карты, финансовая афера, приводящая в результате краха к безумию — все это модернизированные сюжетные линии замысла, положенного в основу повести Пушкина. У Передонова с классиком особые отношения: прежде портрет поэта висел у него на стене, но из-за того, что Пушкин «камер-лакеем был», он его выбросил в сортир, а на освободившееся место повесил портрет Мицкевича. К концу романа Передонов меняет мнение («все-таки Пушкин — придворный человек») и вешает картину обратно на стену в столовой. В тот же вечер у Передонова происходит игра в карты, во время которой на лицах у королей, дам и валетов «чудилось ему выражение насмешки и злобы», а пиковая дама даже скрипела зубами. Тезку пушкинского игрока в «Отчаянии» также неизменно сопровождают карты. Свое преступление набоковский Герман представляет в виде карточной

---

[25] *Ходасевич В.* Федор Сологуб. Тяжелые сны. Роман. СПб., 1905 // Золотое руно. 1906. № 2. Цит. по: *Сологуб Ф.* Тяжелые сны. Л., 1990. С. 353.

[26] «Тяжелые сны» подглядел и любезно поделился со мной А. А. Долинин.

комбинации, «пасьянс, составленный наперед». Как и в «Мелком бесе», с картами в «Отчаянии» к концу романа происходит метаморфоза. Рядом с Германом, только что совершившим преступление, в поезде оказываются двое мужчин, играющих в карты — «...и карты были *необыкновенные*, — большие, красно-зеленые, с желудями» (III, 438) (желуди, видимо, потому, что Ардалион в последнем письме настойчиво называет Германа кабаном. Курсив мой. — *Ю. Л.*). Накануне поездки Германа Лида и Ардалион «раскладывают кабалу» (чаще они просто играют «в дурака»), в то время как с Германом происходит тихий припадок безумия: он выходит на ночной балкон, видя, как на небе «от ветра мигали и щурились осенние звезды» (III, 370, 371). Вне сомнений, галлюцинация этой небесной мимики восходит к видению другого игрока в карты[27].

Тексты Пушкина провоцируют создание палимпсестов. Герман в школе по русскому сочинению получал неизменный кол отнюдь не потому, что плохо знал классику, а за то, что посвоему пересказывал действия героев («...так в моей передаче «Выстрела» Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним — фабулу...» — III, 359). Не случайно в одном абзаце с Пушкиным возникает хобби Германа, помеченное клеймом сологубовского романа: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» (III, 360). (В другой раз он говорит: «...чтобы Ватсон был бы, так сказать, виноватсон...» — III, 406).

Металитературное письмо в «Отчаянии», подобно комическому деформированию пушкинской фабулы, окарикатуривается, прием начинает пародировать сам себя. Герман замечает, что он «знал все, что касается литературы» (важное признание), но у него «спутались все приемы» (III, 359). Подтверждение появляется незамедлительно, когда следом, будто невзначай, он

---

[27] Ср.: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и *навзничь* грянулся об земь» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., М., 1962—1966. Т. 6. С. 348). Неудивительно, что в описании убийства набоковским Германом «двойника» сказано, что тот «повалился *навзничь*» (III, 437), а также у Сологуба — «Передонов повалился *навзничь*», когда сжигает карточную колоду.

говорит, что «никогда не хоронил живьем кошек» (III, 359). В «Мелком бесе» Володин подбивает Ардальона Передонова, который мучит кота («теребил его, — дергал за уши, за хвост, тряс за шею» — 29), подуть еще животному в глаза, погладить его против шерсти. В рассказе Набокова «Адмиралтейская игла» (1933) появляется грузовик с революционными смельчаками, нарочно раздавивший пробегавшую кошку («она осталась лежать в виде совершенно плоского, черного лоскута, только хвост был еще кошачий, — стоял торчком, и кончик, кажется, двигался»), а в «Приглашении на казнь» кошек систематически душит Диомедон, сын Марфиньки.

Мир «Приглашения на казнь» (1935) как бы вырастает из удушливой атмосферы сологубовских романов. Цинциннат, как и Логин, работал учителем, пока на него не был сделан донос. В провинциальном городишке, где живет Логин, «черты пошлости и тупости преобладали мучительно». Подобно набоковскому узнику, «он должен быть как все, чтобы не раздражать сослуживцев». Цинцинната терзают призраки окружающих людей, «как могут терзать только бессмысленные видения, *дурные сны*»; реальность он прямо называет «мой сонный мир». Вся жизнь Цинцинната, собственно, один тяжелый сон: пауза между движением человека и его замешкавшейся тени в сонном городке (в романе даже фигурирует статуя капитана Сонного)[28]. По признанию Цинцинната, в снах его мир оживал, и он свыкся с тем, что хваленая явь в свой черед «есть полусон, *дурная дремота*» (IV, 52).

Когда Цинциннат в результате побега вылезает из трещины в скале на волю, то сказано, что ласточки черными ножницами стригли *крашеный* воздух и закатное зарево охватило полнеба («Далеко внизу, где сумерки уже осели, едва виднелся в струях *тумана* узористый горб моста. А там <... дымчатый, *синий* город <... в *розовой* глубине неба, стояли цепью *прозрачно-огненные облачка* и тянулась одна длинная лиловая

---

[28] Небезынтересно также в связи с игрой в «нетки» в «Приглашении на казнь» указать на семью Мотовилова в «Тяжелых снах», дочерей которого зовут Нета и Ната, а жена описывается так: «*маленькая, толстенькая*, вульгарные манеры, *злые глаза*, грубый голос, *зеленое платье*, пышные надплечники... Нета, глуповато-кокетливый вид, розовое открытое платье...» (ТС, 95). Ср. с дочерью Цинциннata: «Взгляд Цинциннata увело *зеленое* в белую горошинку *платье* Полины: рыженькая, косенькая, в очках <... тупо передвигая *толстые* ножки в коричневых шерстяных чулках <... она подходила <... и молчаливо гляд<ела своими *маленькими темными глазами*...» (IV, 57).

туча с горящими прорезами...» — IV, 95). Понятно, что пограничные природные состояния могут описываться практически одинаковыми языковыми средствами не только Набоковым и Сологубом, но любопытно, что при этом последний предвосхищает набоковскую идею об *искусственности* пейзажа, его театральном происхождении: «Солнце восходило: золотой край горел из-за синей мглы горизонта... Дали открывались из-за *прозрачного, розовато-млечного тумана*... Река с *розовато-синими* волнами, и белесоватые дали, и *алое небо с золотистыми тучками* — все было красиво, но казалось *ненастоящим*. За этою *декорациею* чувствовалось колыхание незримой силы. Эта сила таилась, наряжалась, — лицемерно обманывала и влекла к погибели» (ТС, 37). Воплощением враждебных Цинциннату сил является аналогичный «намалеванный в нескольких планах» ландшафт, напоминающий не столько «театральную макету, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр» (IV, 43).

Раздвоение личности, которым неявно страдал Б. И. Щеголев и которому явно подвержены Герман («Я слишком привык смотреть на себя со стороны...») и Цинциннат[29], подробно было разработано еще в повести Набокова «Соглядатай» (1930). Не исключено, что истоки этого мотива следует искать у общего прототипа из «Тяжелых снов»: «[Логин] *видел себя немного со стороны*... всю тонкую и хрупкую фигуру, всегда немного понурую, — видел это, как что-то чужое, но не так ярко, как вспоминались предметы совершенно *посторонние*». Отсутствие единства, «распадение души» толкают героя на мысли о суициде. У Смурова, напротив, попытка самоубийства становится детонатором раздвоения личности: «После выстрела... я с любопытством *глядел на себя со стороны*... Я был по отношению к самому себе *посторонним*». Оба, *понурый* Логин и *Смуров*, торопятся написать предсмертные письма, но оба в процессе понимают, что это лишено смысла: «Потом отыскал почтовую бумагу, придвинул кресло поближе *к столу* и начал писать, — о своем замысле... *быстро* водя пером по бумаге... Думал: “Завещание самоубийцы — клочок бумаги с традиционною просьбою в смерти никого не винить. Очень это нужно, подумаешь!”»

---

[29] Попытка поставить психиатрический диагноз Цинциннату, по мнению автора, больному клинической шизофренией, в том числе феноменом «раздвоения личности», проделана в статье: *Альперович Д.* Безумный мир «Приглашения на казнь» В. В. Набокова, или История болезни Цинцинната Ц. // Russian Literature Journal. LI. 1997. S. 168—170.

(ТС, 91); Смуров «*быстро* вынул из чемодана *бумагу*, конверты, нашел в кармане убогий карандашик и *сел к столу*. Но оказалось, что писать... не к кому» (IV, 300).

За кажущимся обилием разделяемых Н. и С. частных мотивов стоит нечто большее, объединяющее их прозу на метафизическом уровне. Жизнь и смерть и тонкая грань между ними — то, что в «Отчаянии» было определено Набоковым как «раковинный гул вечного небытия», — прочно занимают воображение обоих писателей. Автобиография Набокова «Другие берега» с первой страницы предлагает в качестве свернутой на мифопоэтическом уровне метафоры человеческого существования образ колыбели, качающейся над бездной: «Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями». Логин — человек-маятник, чья «душа колебалась, как на качелях», мечется между порядочностью и низостью («как на люльке качаясь между искушением и жалостью к ребенку»), любовью и ненавистью, желаниями жить и покончить с собой. Мысли Логина развиваются под аккомпанемент постоянного шума смерти: во сне, когда горячая кровь «шумела в ушах и шептала знойно», он находится по ту сторону жизни, и возвращение в реальность напоминает дурной сон: «Я думаю, что жизнь — зло, а сам живу, не зная зачем, по инерции. Но если жизнь — зло, то почему непозволительно отнимать ее у других?» (ТС, 177). Зарубив топором[30] демонического Мотовилова, «мелкого беса» провинциального города, Логину удается освободиться от наваждения.

Герман убивает ради искусства, Логин — ради душевного выздоровления. В отличие от Достоевского и Набокова, у Сологуба преступление не влечет наказания. Затрагивая пенитенциарный вопрос, можем вспомнить разговор, ведущийся в «Мелком бесе» вокруг смертной казни, — проблематика, которой Набоков посвятит роман. Прокурор Авиновицкий с энтузиазмом восклицает: «Смертная казнь, милостивый государь,

---

[30] В «Мелком бесе» Передонов убивает Володина тем, что «резнул его по горлу» (314); в «Отчаянии» Герман в юности совершает своего рода театральное хулиганство, объявляя на сцене вместо выхода князя, что «Его сиятельство <... зарезались бритвой» (III, 387). Наблюдая за тем, как жена мелет кофе, Герман продолжает планировать убийство: «...насыпала <... зерен в *горло* кофейной мельницы <... Сперва шло туго, *с хрустом и треском*, потом вдруг полегчало» (III, 419). Ср. в описании убийства Логиным Мотовилова: «Раздался *глухой звук и легкий треск*... Опять взмахнул топором, еще, и еще» (ТС, 230).

не варварство! *Наука признала, что есть врожденные преступники*». Авиновицкий считает, что обвиненных в преступлении «*истреблять* надо, а не кормить на *государственный* счет». Политик, законодатель и публицист, отец В. В. Набокова как раз в десятые годы неоднократно выступал с призывами к пересмотру целесообразности высшей меры наказания в России. В статье «Плач по гильотине», как бы иллюстрируя слова сологубовского прокурора, В. Д. Набоков излагал историю помилования осужденного к гильотине Солейяна и поднятой в связи с этим общественной кампании за отмену смертной казни во Франции: «Широко утилизировались, конечно, и *новейшие теории антропологической школы*. По этому поводу произошла даже довольно забавная мистификация. Какие-то шутники послали знаменитому Ломброзо снимок якобы с руки Солейяна, прося его произвести “исследование” этого “человеческого документа”. Итальянский ученый, уверенный, что пред ним рука Солейяна, произвел добросовестный диагноз, подтвердивший “*прирожденную преступность*” владельца руки, и был горько обижен, когда обман раскрылся и выяснилось, что снимок сделан с руки какого-то французского ученого <ср. с мистификацией самого В. В. Набокова, проучившего литературного оппонента Г. Адамовича “подставным” авторством. — *Ю. Л.* . Но тем не менее теория “человека-зверя”, так бессознательно окарикатуренная Эмилем Золя в его известном романе, снова появилась на сцену. *Истребление таких “зверей” было признано чуть ли не священной обязанностью цивилизованного государства*» (курсив мой. — *Ю. Л.*)[31].

В «Отчаянии» об убийстве с переодеванием пишут берлинские газеты, сообщения перепечатываются заграничной прессой. В «Тяжелых снах» «наутро город был взволнован зверским преступлением», но никто в городе не знает, что убийство совершил Логин. Мучимый страшными снами, на следующий день он сам признается в совершенном невесте Анне. Герман, который тоже поделился планом лишь с женой, после убийства просматривает газету в поисках только что виденной

[31] *Набоков В. Д.* Право. 1908. № 37. С. 2385—2386.
Ср. у Толстого в «Воскресении»: «В его [товарища прокурора] речи было все самое последнее, что было тогда в его круге и что принималось тогда и принимается еще и теперь за последнее слово научной мудрости. Тут была и наследственность, и прирожденная преступность, и Ломброзо, и Тард, и эволюция, и борьба за существование, и гипнотизм, и внушение, и Шарко, и декадентство». (*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1984. Т. 10. С. 78—79).

заметки о преступлении, очевидная реминисценция «Тяжелых снов» содержит в этом эпизоде еще и прозрачную кодировку фамилии Логина, главного героя и убийцы из сологубовского романа: «Неужели мне *приснилось*? Я сызнова начал ее [газету] просматривать, — это было *как в кошмаре*, — теряется, и нельзя найти, и нет тех природных законов, которые вносят некоторую *логику* в поиски...» (III, 446). Когда Логин делится тайной с Анной («Кошмары у меня бывают, такие вещие... Ты знаешь суеверный обряд?»), та советует узнать — «к добру или к худу». Сны и их толкование интересуют и Лиду в «Отчаянии»: «Она верила в сны: выпавший зуб — смерть знакомого, зуб с кровью — смерть родственника» (III, 345)[32].

Логин и Герман схожи не в последнюю очередь своим мировосприятием: «Мы обнимали призрак, целовали мечту. Мы в пустоту тратили пыл сердца... сеяли жизнь в бездну, и жатва наша — *отчаяние*» (ТС, 33). Хотя Логин и пытается мыслить глобальными категориями, в быту он ведет себя иногда как мелкий пакостник. Разбив камнем стекло в доме тайного врага, он слышит «звонкий смех стекла, разлетающегося вдребезги, — и смех звучал *отчаянием*». Вообще, роман «Тяжелые сны» в некотором смысле имеет больше оснований называться «Отчаянием», нежели дневник Германа, называющего свое произведение так довольно случайно[33].

Из потенциально близких Набокову элементов сологубовской поэтики[34] должен быть назван audition coloree, цветной

---

[32] Толкование снов для Набокова еще один признак мещанства: «Господа, проверяйте психоанализом ваши сны. Кому из нас не приходилось после сытных разговен “орать во власти кошемара”?» (Новая газета. Париж. 1931. № 5).

[33] У Сологуба большинство героев подвергнуты упаднических настроениям: любовница Палтусова Кульчинская-мать якобы испытала *отчаяние* в любви (209), у мужика Спиридона *отчаянием* искажено лицо (230), но всего тяжелее Логину, который попеременно то бледнеет от «злости и *отчаяния*», то переходит «от злобы и *отчаяния* к <... надеждам» (201), то что-то у него «в душе рванулось с *отчаянным* усилием из могилы» (229), то ему кажется заманчивым овладеть Клавдией, чтобы затем бросить («а потом — угар, *отчаяние*, смерть...» (23); учитель Алексеев в «состоянии, близком к мрачному *отчаянию*» возвращается домой (131); Анне снится, что «ноги ее тяжелы, как свинцовые, она движется медленно, а погоня приближается. *Отчаяние*!» (120), и т. д.

[34] Перспективными для дальнейших интертекстуальных исследований представляются анализ малой прозы Сологуба, которая занимает существенное место в его творческом наследии, а также

слух. Сологуб, по-видимому, был, как и Набоков, обладателем цветного слуха, о чем свидетельствует диалог его героев, Логина и Клавдии Кульчицкой: «Вам жизнь какого цвета кажется и какого вкуса?» — спрашивает Логин и получает ответ: вкус — приторный, цвет — зеленый и желтый. Набоков считал, что цветовое ощущение создается именно «осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем» (IV, 146); *зеленую* группу в буквенном спектре у него составляли П, Ф, Т, тогда как *желтую* — Ё, Е, Д, И, У, Ю.

Отметим использование Сологубом в качестве цитаты в монологе персонажа «Тяжелых снов» строки из Тютчева «Мысль изреченная есть ложь», сопровождаемой комментарием: «Так, так, вкладываем в жизнь смысл, — своего-то смысла в ней нет. И как ни наполняйте жизнь, все же в ней останутся пустые места, которые обличат ее бесцельность и невозможность». Набоков повторяет тютчевскую сентенцию в рассказе «Облако. Озеро. Башня», но с известным каламбурным сдвигом — «Мы слизь. Реченная есть ложь», наполняя оставшееся *пустым* место новым смыслом. В той же двенадцатой главе романа Сологуб предвосхищает «Защиту Лужина», описывая игру в шахматы, где не только теория «сильных» и «слабых» ходов напоминает лужинскую, а интеллектуальный поединок плавно переходит в экзистенциональные размышления о смысле жизни, но и реальность обладает тенденцией к растворению в другом измерении: «Шахматная доска с фигурами ясно рисовалась перед нею, потом задвигалась и растаяла».

Возвращаясь к «Мелкому бесу» и рассматривая его с позиций творческого родства поэтик обоих авторов, закончим одним из сологубовских рассуждений, которое Набокову, мастеру литературной мистификации, могло показаться особенно близким: «Что же, ведь ложь и часто бывает правдоподобнее правды. Почти всегда. Правда же, конечно, не правдоподобна» (306). Вариацией на эту тему являются рассуждения патологического лгуна Германа о том, что, дескать, сила искусства такова, что явись преступник на другой день с повинной, ему бы никто не поверил, «настолько вымысел искусства правдивее жизненной правды» (III, 407). Дважды повторенное, отли-

---

романа «Творимая легенда» (опубликован в изд-ве «Сирин» <sic! в 1914 г.), где описывается некое современное полуфантастическое королевство с королевой Ортрудой на престоле, в контексте разрабатывавшейся Набоковым на протяжении многих лет аналогичной темы, нашедшей отражение в неоконченном романе «Ultima Thule», «Solus Rex» и, в английской версии, в романе «Pale Fire».

тое в афористическую форму, сочетание вошло в название набоковского эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие». Эссе опубликовано в 1937 году, во время работы над «Даром» и, возможно, перечитывания «Мелкого беса». Сама статья открывается описанием некоего безумца, который должен был стать «украшением сумасшедшего дома». Психические аномалии, *правда* и ее *подобие* в жизни всегда интересовали Набокова. В том же эссе он пишет, что жизнь порой дарит готовых персонажей для книг. Набоков умалчивает, что еще чаще персонажей для его книг дарят сами другие книги.

О. СКОНЕЧНАЯ

«Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба*

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА 1920-х—1930-х гг.

В 1934 году в рецензии на «Отчаяние» Георгий Адамович следующим образом связывает Набокова с традицией русской литературы: «О Сирине мне довелось писать сравнительно недавно и, помнится, высказывать суждение, что его духовный предок — Гоголь. Но Гоголь огромное, сложнейшее в русской литературе явление, и нитей от него исходит множество: есть, между прочим, среди них и нить "безумная" <... . Мне кажется, что Сирин продолжает именно "безумную", холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Сологубом. От "Отчаяния" до "Мелкого беса" расстояние вовсе не велико — если только сделать поправку на разницу в эпохе, в среде и культуре... Мне именно потому "Отчаяние" и представляется вершиной сиринских писаний, что в нем Сирин становится, наконец, самим собой, то есть человеком, полностью живущим в каком-то диком и страшном мире одинокого и замкнутого воображения, без выхода куда бы то ни было, без связи с чем бы то ни было»[1].

---

* Текст данной статьи был впервые прочитан в качестве доклада на конференции «Vladimir Nabokov-Sirine: Les Annйes Europйennes» (Centre de recherches sur les litteratures et les civilisations slaves de l' Universitetй de Paris-Sorbonne, 28—30 ноября 1996) и напечатан в одноименном сборнике, вышедшем под редакцией Норы Букс (Cahiers de l'йmigration russe. Paris, 1999. № 5. P. 133—143).

[1] *Адамович Г.* Современные записки. Кн. 55. Часть литературная // Последние новости. 1934. 24 мая.

Адамович невысоко оценивал знаменитый роман Сологуба: «тяжелая, механическая и поистине больная выдумка»[2]. Идея родства прозвучала скорее приговором молодому писателю, которого критик обвинил в метафизической посредственности и слепоте, нежели попыткой объективно проследить истоки его художественного мира.

Вместе с тем проблема соотнесения «Отчаяния» и «Мелкого беса», безусловно, имеет право на существование и может быть представлена в двух аспектах: в аспекте восприятия Набоковым сологубовской традиции и шире — традиции русского символизма — и в аспекте воспроизведения сологубовского романа в тексте «Отчаяния».

Известно, что Набоков отзывался о Сологубе как об «очень маленьком писателе, к которому Англия и Америка испытывают столь неизъяснимое пристрастие»[3]. Можем ли мы говорить о близости картины мира и поэтики писателей? Пожалуй, лишь на самом общем уровне — на уровне близости Набокову художественной системы символизма в целом[4].

Представляется, что Набоков унаследовал от символизма модель двоемирия, тяготеющую к декадентскому, а не к соловьевскому типу. В основе ее лежит представление об индивидуальном творческом акте, преобразующем профанный мир в сакральную реальность, идея обожествления творческого «я»,

---

[2] *Адамович Г.* Федор Сологуб // Дни. 1927. 18 декабря. Цит. по: *Адамович Г.* С того берега. Критическая проза. М., С. 147.

[3] *Nabokov V.* Cabbage Soup and Caviar // The New Republic. 1944. Т. 3. P. 92.

[4] Вопрос о восприятии В. Набоковым традиций русского символизма, поднятый Саймоном Карлинским вслед за Глебом Струве в соотнесении с символистским жизнетворчеством (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 284; *Karlinsky S.* Introduction // The Nabokov—Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1941—1971. N. Y., 1979. P. 21), затрагивается во многих современных исследованиях. О значимости символистского двоемирия для построения набоковской «картины мира» см.: *Johnson . B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 2—3; *Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. Princeton, 1991. P. 215; *Medariu M.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 454—476; в соотнесении с символистским жизнетворчеством: *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 294—315. См. также: *Сконечная О. Ю.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20—30 гг. Автореф. дисертации. М., 1994.

придания миру вымысла статуса высшего бытия[5]. При этом в творчестве Набокова сложным образом сочетаются «позитивная», «оптимистическая» и «негативная», «пессимистическая», интранзитивная (в терминологии И. Смирнова[6]) версии этой модели. Характерные для последней мотивы метафизического обмана, гносеологического плена — лабиринта культурных штампов, в который заключено земное «я» художника, находят отражение в творчестве Набокова 20-х—30-х годов (что и абсолютизируется Адамовичем), но эти мотивы сосуществуют с темой прорыва в высшую реальность.

Ни одна из версий двоемирия (ни версия земного плена, ни версия свободы — возможности постижения инобытия) не становится окончательной в произведениях Набокова. Они находятся в состоянии вечного взаимоперехода: плен оборачивается свободой, свобода — пленом[7].

Пронизывающая творчество Набокова метафизическая ирония создает особую подвижность картины мира, подвижность, которая, с нашей точки зрения, является одним из наиболее глобальных принципов его художественной системы. Этот принцип скорее роднит набоковскую прозу с лирическими драмами А. Блока и, особенно, с «Петербургом» Андрея Белого[8],

---

[5] Автор данной работы ориентируется на описание моделей символистского двоемирия, предложенное З. Г. Минц в статье «Об эволюции русского символизма» // Блоковский сборник 7. Учен. зап. ТГУ. Вып. 735. Тарту, 1986. С. 7—24.

[6] *Смирнов И. П.* Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней // Новое литературное обозрение. М., 1994. С. 136 и др.

[7] Иная точка зрения высказывается М. Медарич. По мнению исследовательницы, у Набокова представлена именно и только «позитивная» программа символизма. Наиболее законченное воплощение панкогерентной «картины мира» в «Творимой легенде» сближает сологубовский роман с набоковской прозой (Владимир Набоков и роман XX столетия. С. 472). Мне, напротив, представляется, что набоковские романы 20-х—30-х годов менее соотносимы с теми текстами, в которых реализуются законченные, абсолютные символистские модели.

[8] О значимости «Петербурга» и творчества А. Белого в целом для формирования законов набоковской прозы: *Johnson . B.* Belyj and Nabokov: A Comparative verview // Russian Literature. 1981. Vol. 9. № 4. P. 379—402; *Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. P. 218—224; Nabokov and Belyj // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir Alexandrov. New York; London, 1995. О восприятии Набоковым поэтики А. Белого см. также: *Buhks N.* Sur la structure du roman de V. Nabokov «Roi, ame, Valet» // Revue des Йtudes slaves. Paris, 1987. T. 59. Fasc. 4. P. 799—810; *Medariu M.*

нежели с относительно статичным миром Ф. Сологуба. «Мелкий бес» еще лишен той сложной игры противоречивыми трактовками метафизических тем, противоположными смыслами, оксюморонами, которая существует, скажем, в «Петербурге» и столь характерна для творчества Набокова.

Вместе с тем роман Сологуба явился одним из первых символистских романов, в котором были заложены такие общие законы символизма, как неомифологическое видение культуры, изображение культурных традиций, поэтика двойников и отражений. Эти законы символизма были восприняты и развиты Набоковым и с особой яркостью проявились в «Отчаянии».

Одновременно «Мелкий бес» сам становится одной из тем «Отчаяния», одной из тех культурных традиций, которые изображаются Набоковым.

Как известно, маску художника в этом романе надевает посредственный маленький деспот — антигерой в ценностной иерархии Набокова. Наличие двойника — живого отражения — является для Германа подтверждением его сверхчеловеческой природы. Он — образец, и Феликс — его идеальная копия. Герман считает, что, убив Феликса, он как бы окончательно завладеет им, растворит его в себе, утвердит его как образ собственной фантазии. Однако убийство — плод творческой беспомощности Германа, отсутствия воображения, невосприимчивости к прекрасной дробности мира. Он не справляется с живой жизнью, и ему необходимо остановить ее, чтобы она застыла в его «совершенном» произведении: «Надобно что-то такое коренным образом изменить в нашей пестрой, неуловимой, запутанной жизни»[9].

По интерпретации «Отчаяния», предложенной С. Давыдовым, Герман — лжедемиург, претендующий на роль творца. Претензии его несостоятельны — единственным творцом романного мира остается автор[10].

Представляется, что, рисуя своего антигероя, Набоков воспроизводит мифологему мелкого беса, созданную Ф. Сологубом

Р. 89, 92; *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Литературное обозрение. 1994. № 7—8. С. 38—44.

[9] *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 4. С. 341. В дальнейшем страницы приводятся в тексте по данному изданию.

[10] *avydov S.* «Texty-Matrelьki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982. С. 52—97. Ср. также близкую данной интерпретацию отношения автора и героя «Отчаяния»: *Troubetskoy V.* L'ombre et la difference: Le ouble en Europe. Paris, 1996.

и вошедшую в символистскую культуру. Герман — кривое, искажающее зеркало, самодовольный «мелкий демон» (словосочетание, присутствующее в монологе самого Германа) — мелкий бес, коверкающий слова, чувства, мысли его создателя. В символистском мироощущении бес — «вечная середина», посредственность, бездарная пародия на творца. Дьявол, по выражению Мережковского, «обезьяна Бога»[11].

Обратимся теперь непосредственно к реминисценции сологубовского романа в тексте «Отчаяния»[12]. Присутствие его завуалировано. Одна из подсказок спрятана в конце повествования Германа: «тяжелые творческие сны миновали» (453). Здесь прочитывается название другого, гораздо менее известного сочинения Сологуба «Тяжелые сны» (герой его, кстати, тоже совершает преступление по идеологическим соображениям).

В поисках литературных аллюзий следует, как всегда, обратить внимание на имена. Имя главного героя, разумеется, отсылает нас к «Пиковой даме». Но в целях конспирации Герман «шифром взял» имя Ардалиона, брата жены. У Сологуба же Ардальон Борисыч, прежде чем жениться на Варваре, выдает себя за ее брата. Совершенно неожиданно в шестой главе набоковского романа выскакивает фамилия Перебродов. Герой, которому она принадлежит, навсегда остается за сценой, а произнесение его фамилии становится значимым ходом одного из литературных сюжетов «Отчаяния».

Так, сологубовский Ардальон Передонов «распадается» в «Отчаянии» на несколько персонажей, что является характерным приемом набоковской поэтики реминисценций. В то же время разные имена-маски сфокусированы на главном герое.

Внутренняя форма имени «Ардалион» акцентируется в романе Набокова неоднократно. Герман видит «львиное лицо» Ардалиона, Лида пытается сочинить шараду: «Мое первое —

---

[11] *Мережковский Д. С.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 6.

[12] Впервые на данную реминисценцию указывает М. Медарич: d Masenjke do Lolite: Pri povjedacki svijet Vladimira Nabokova. Zagreb, Croatia, 1989. P. 148; А. Долинин называет Передонова в качестве одного из литературных прототипов Германа (наряду с Поприщиным, Голядкиным, Дудкиным, героем «Мысли» Л. Андреева, и проч.): Caning of Modernist Profaners: Parody in espair. Cycnos, 1995. Vol. 12. № 2. P. 53. См. также об аллюзиях на «Мелкий бес» в «Отчаянии»: *Сконечная О.* Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20-х—30-х гг. С. 20—21.

большая и неприятная группа людей, мое второе... мое второе — зверь по-французски...» (396).

Очень вероятно, что в львином имени содержится аллюзия на Леонарда — демона из западноевропейской низшей мифологии, воплощающего дьявола в роли устроителя и главы шабаша[13].

Имя вводит бесовскую тему и связывает набоковского героя с Передоновым. Эта тема находит воплощение во множестве сходных мотивов «Мелкого беса» и «Отчаяния». В «Мелком бесе» постоянно присутствует мотив оборотничества. Передонов опасается кота, подозревает Володина в том, что тот баран, Сашу Пыльникова — в том, что по ночам «переворачивается в девчонку». Сам же он все время называется свиньей. Свиньи — одно из характерных воплощений дьявола. В «Отчаянии», где перед Германом тоже повсюду возникают звериные лики, герой является в образе кабана: «Вы очень похожи на большого страшного кабана с гнилыми клыками, напрасно не нарядили такого в свой костюм» (459).

С бесовской темой связан мотив вранья и клеветы: дьявол — клеветник, лжец.

Передонов с удовольствием сочиняет гадости про своих учеников, чтобы родители их высекли, доносит на сослуживцев, знакомых, на карточных королей и дам. Герман признается, что в детстве увлекался придумыванием историй, «ужасно и непоправимо, и совершенно зря порочивших честь знакомых». Тут же возникает и совершенно сологубовский мотив телесных наказаний: «за такую соловьиную ложь я получал от матери в левое ухо, а от отца бычьей кишкой по заду» (359).

Замечательна перекличка мотивов перевирания классики. Эти мотивы особенно интересны нам своей автопародийностью, которая присуща им в обоих романах, но более очевидна, конечно, в «Отчаянии». Искажение классического текста, исходящее как из уст злобного Передонова, так и из-под «вдохновенного» пера Германа, доводит до гротеска набоковско-сологубовскую игру с традицией. «На иных уроках Передонов потешал гимназистов нелепыми толкованиями. Читали раз пушкинские стихи: “Встает заря во мгле холодной, / На нивах шум работ умолк, / С своей волчихою голодной / Выходит на дорогу волк”. — Постойте, — сказал Передонов, — это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят: волк с волчихою голодной. Волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться

[13] Мифологический словарь. М., 1991. С. 314.

мужу»[14]. «В школе, — признается Герман, — мне ставили за русское сочинение неизменный кол, оттого что я по-своему пересказывал действия наших классических героев: так, в моей передаче “Выстрела” Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним — фабулу, которую я, впрочем, знал отлично» (359—360).

Опошление и принижение мира, ложь, клевета, обман, искажение Творения, Искусства, поругание Красоты — все это черты, определяющие мифологему «мелкого беса».

Онтологическая общность героев выявляется и в развитии ключевого для Сологуба и Набокова мотива слепоты. «Даже и в спокойном своем состоянии Передонов, как и все грубые люди, не мог точно оценить мелких явлений: он или не замечал их, или преувеличивал их значение»[15]. Это невнимание к подробностям, незнание оттенков, деталей, мельчайших переходных состояний, необходимое, с точки зрения Набокова, для покорения и приручения художником реальности, это порочное, грубое стремление к обобщению, к делению на «типы», к точным копиям и абсолютным двойникам и губит его героя. «Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу», — говорит Герману его антипод-Ардалион, парадоксально наделенный именем Передонова. Художник видит различное в тождественном, сходное в различном, замечает и схватывает движение в неподвижности — так творится иная жизнь, так покоряется время и пространство. Не случайно в набоковский роман попадает передоновская палка, и кукиш на ее набалдашнике превращается в глазок. Палка становится главной уликой. Не замеченная подслеповатым и самодовольным Германом, она-то и дразнит героя впоследствии, она-то и показывает ему тот самый мрачный шиш, который Передонов подсовывает Володину: «— Ардаша, отчего же тут пальчики калачиком свернуты? Что же это обозначает? — Передонов сердито взял у него из рук тросточку, приблизил ее набалдашником, с кукишем из черного дерева, к носу Володина и сказал: — Шиш тебе с маслом»[16].

Набоков виртуозно использует связь символической передоновской трости с мотивом ложного зеркала, мнимого сходства. «Зачем тут грязное зеркало, Павлушка? — спросил Передонов и ткнул палкою по направлению к пруду. Володин осклабился и ответил:

---

[14] *Сологуб Ф.* Мелкий бес. М., 1988. С. 248.

[15] Там же. С. 120.

[16] Там же. С. 211—212.

— Это не зеркало, Ардаша, это пруд. А так как ветерка теперь нет, то в нем деревья и отражаются, вот оно и показывает *будто зеркало*»[17] (курсив мой. — *О. С.*).

Слепота рождает страшный, полный угроз мир и заключает героев внутри него. Действительность «заволакивается» «дымкою противных и злых иллюзий». Слепота высвобождает темную силу Рока, и вокруг героев тут же возникают двойники, соглядатаи, обманщики, разоблачители, доносчики. Мрачный бред Передонова обретает очертания Недотыкомки, неотвязной, наглой и вездесущей сологубовской героини. Она подсматривает, хихикает, прикинется вдруг «лентою, веткой, флагом, тучкою, собачкою...»[18]. Не она ли является в кошмарах Германа: «На простыне соседней постели лежала, свернувшись холодным белым пирожком, все та же гнусная лжесобачка...» (392)?

Мотив боязни чужих глаз и близкой ей боязни отражений также помогает восстановить в Германе контуры прототипа. Передонов подозревает в соглядатайстве карточные фигуры, Герман страшится ярких глаз Ардалиона и с суеверным ужасом избегает зеркал. На каждом шагу подстерегает опасность сглаза, разоблачающего отражения, пугающего пророчества в гротескно искривленном образе: «А есть и кривые зеркала, зеркала-чудовища <... кривое зеркало раздевает человека или начинает уплотнять его, — а не то тянешься как тесто, и рвешься пополам» (345). Тема боязни отражений связана со страхом отделения души, страхом смерти и, с другой стороны, дьявольским мотивом омоложения. Оба героя стремятся к вечной молодости, заклинают судьбу: «Проживу еще двести, триста лет», — твердит Передонов, но на самом деле, по словам автора, он уже мертвец, лицо его — «неподвижная маска ужаса», он «ходячий труп». Чтобы омолодиться, Передонов затягивается в корсет и румянится, и здесь мы протягиваем еще одну нить к набоковскому тексту: Герман на портрете Ардалиона выглядит «крашеной дохлятиной».

Близка Герману и глубинная, метафизическая сущность передоновского преступления. Убийство мнимого двойника есть попытка Передонова отстоять владычество над жизнью, утвердить бесовский обман, одолеть другого, его же темным сознанием порожденного, но уже неподвластного ему мрачного обманщика, колдуна, чародея — неумолимый Рок, принимающий в сологубовском романе образ Недотыкомки, пиковой дамы или

[17] Там же. С. 222.

[18] Там же. С. 233.

облекающихся земной плотью глупых, завистливых, коварных соседей.

«Околпачили тебя, Ардаша», — насмехается над Передоновым будущая жертва. «Я тебя околпачу!» — свирепо зарычал Передонов [19].

Воспроизводя в мотиве убийства лжедвойника мифологему мелкого беса, Набоков зеркально переворачивает детективную ситуацию сологубовского романа, и это создает особую, характерную для набоковских реминисценций игровую перекличку текстов. Передонов боится, как бы не подменил его собою Володин, как бы не стал Павлушка Варвариным мужем и не получил вместо него обещанного княгиней инспекторского места. Набоков смещает расстановку сил на своем поле, меняет ходы, путает фигуры, заставляя Германа выступать в той роли, которую Передонов приписывает Володину. Герой-убийца в «Отчаянии» надевает маску передоновской жертвы, желая сойти за Феликса, подменить собою двойника, чтобы жениться на вдове и получить деньги за свою застрахованную жизнь.

Все сдвинуто, переставлено, перемешано, перетасовано — куда там мелкому фокуснику-кривляке с его пошлым зубоскальством над пушкинским «Выстрелом» и романом Достоевского («Кунст унд Зюне» — «Кровь и слюни») до виртуозной игры с литературными сюжетами, до высоких, бескорыстных обманов подлинного мастера! Ловко переворачивает Набоков и сологубовский мотив крапленой карты. «Запершись в комнате, он решил наметить себя, чтобы Володин не мог подменить его собою. На груди, животе, на локтях, еще на разных местах намазал он чернилами букву “П”». (Обратим внимание на оплошность героя: буква «П» может означать не только фамилию «Передонов», но и имя двойника — «Павел». Эта оплошность в «Отчаянии» становится роковой, ибо буква «П» на теле Передонова, так и не сыгравшая своей роли в сюжете «Мелкого беса», обращается здесь в предательские инициалы убитого, выжженные на палке, забытой Германом.) «Надо было бы наметить и Володина» [20], — думает Передонов. Герман же, напротив, опасается, нет ли у его двойника какого-нибудь отличительного знака — особой родинки, шрама — «крапа», разоблачающего подмену.

Внутренняя близость сологубовского и набоковского романов создается и за счет пространства литературных аллюзий.

---

[19] Там же. С. 284.

[20] Там же. С. 213.

Гоголевская тема — одна из центральных тем «Мелкого беса» и «Отчаяния». Нам постоянно приходится сталкиваться с движением деталей из одного романа в другой, движением, исходящим из единого первичного источника — гоголевского текста. Проследим, например, развитие испанского мотива. В «Мелком бесе» Передонов намеревается постричься по-испански, чтобы этим сильнее отличаться от Володина. В «Отчаянии» «испанец» неожиданно всплывает в случайном разговоре: «Я спросил, когда тут последний раз арестовали кого-нибудь. Он подумал и ответил, что это было шесть лет тому назад — задержали испанца, который с кем-то повздорил не без мокрых последствий и скрылся в горах» (461). От Набокова через Сологуба нить мотива возвращает к гоголевским «Запискам сумасшедшего», к Поприщину, вообразившему себя испанским королем[21].

Одно из важных свойств поэтики реминисценций Набокова — сокрытие одной аллюзии за другой — подчас настойчиво демонстрируемой читателю. В «Отчаянии» существует целый слой таких навязчивых, иногда провокационных, обманных аллюзий. К ним относится в первую очередь русская классика XIX века — Достоевский[22], Пушкин, Гоголь. Эти имена находятся в поле сознания героя, он сам слышит голоса этих традиций: цитирует, намекает, передразнивает. Вместе с тем в «Отчаянии» существует множество тайных, неведомых герою реминисценций[23].

К этим тайным реминисценциям можно отнести и роман Сологуба. Герман помнит о Гоголе, он готов пошутить по поводу

---

[21] О связи Германа с испанской темой «Записок сумасшедшего»: *Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46 (примеч. 27).

[22] О пародировании Достоевского в «Отчаянии»: *Pifer E.* Nabokov and the Novel. Cambridge, 1980. P. 97—118; *avydov S.* ostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and « espair» // ostoevsky Studies. 1982. Vol. 3. P. 157—170; *Connoly J. W.* The Function of Literatury Allusion in Nabokov's espair // Slavic and East European Journal. 1982. Vol. 26. № 3. P. 302—313; ostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of « espair» // ostoevsky and the Human Condition after a Century. New Jork, 1986. P. 155—162; *Nivat G.* Nabokov and ostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 399—401; *Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 38—46.

[23] Композиционный принцип утаивания одной аллюзии под другой рассматривается П. Тамми: Seventeen Remarks on *Poligenetichnost'* in Nabokov's Prose // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1990. Vol. 7. P. 208—209; А. Долининым и др.

спрятанных душ, но он не подозревает о разоблачительном сходстве с Передоновым. Но если за Гоголем («Мертвыми душами», «Записками сумасшедшего») прячется «Мелкий бес», то позади Достоевского таятся другие двойники Германа. Нам бы хотелось указать на одного из них.

Имеется в виду персонаж «Подземелий Ватикана», автор знаменитого «немотивированного действия» или «идеального преступления». На фоне пародийного воспроизведения «проклятых вопросов» Достоевского (гротескного богоборчества с характерными мотивами марионеток, игры в человечки, мотива возвращения «билетика» и т. д.) в «Отчаянии» проступают и конкретные очертания романа Андре Жида, романа, тесно связанного с традицией Достоевского, существующего внутри этой традиции, в известном смысле находящегося внутри этой традиции. Лавкадио, герой «Подземелий Ватикана», как и Герман, обменивается с жертвой предметами туалета (надевает ужасное канотье Флериссуара вместо своей элегантной шляпы, на которой остаются его, Лавкадио, инициалы). Подобно Герману, он надевает пиджак жертвы поверх собственного. Отметим здесь также трагикомическую сцену переодевания, предшествующую убийству в обоих романах, а также ту «нарциссическую» раму, в которую заключена тема преступления у Жида и Набокова.

«...Воротничок в конце концов пропустил запонку. Тогда Флериссуар взял с сиденья свой галстук, лежавший рядом со шляпой, пиджаком и манжетами, и, подойдя к окну, пытался, как Нарцисс над водой, отличить в стекле свое отражение от пейзажа...»[24] И дальше — перед падением в окно: «на почерневшем стекле отражения стали явственнее, Флериссуар нагнулся, чтобы поправить галстук»[25]. Флериссуар, подобно Нарциссу, падает в собственное отражение.

То же происходит и с Феликсом. «Посмотрим, как на тебе все это сидит», — говорит ему Герман перед тем как выстрелить. «...он упал не сразу, сперва докончил движение, еще относившееся к жизни, — а именно почти полный поворот, — хотел вероятно в шутку повертеться передо мной, как перед зеркалом...» И дальше — продолжение нарциссического мотива: «И пока я смотрел, в ровно звенящем лесу потемнело, — и, глядя на расплывшееся, все тише звеневшее лицо передо мной, мне казалось, что я гляжусь в недвижную воду» (437).

---

[24] *Жид А.* Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР. М., 1990. С. 163.

[25] Там же. С. 164.

Отметим также пародийно звучащую в обоих романах гомосексуальную интонацию, связанную с темой «братьев», с одной стороны, и с темой респектабельного убийцы и жертвы-бродяги — с другой. Приведем, наконец, замечание Германа по поводу одного из возможных прочтений его произведения: «французам привидятся миражи Содома» (429). Представляется, Набоков целился в Андре Жида[26].

Как мы помним, Г. Адамович судил Набокова с позиций религиозно-нравственных. При этом он отождествлял автора с героем и литературной маской последнего — Передоновым. Ж.-П. Сартр, судя Набокова с позиций нравственно-политических[27], отождествил его с другими масками Германа, в том числе с масками героев Андре Жида. «Этот пассаж <... достаточно ясно дает понять, что именно в первую очередь занимает и героя, и автора "Отчаяния". В результате получился курьезный труд — роман самокритики и самокритика романа. Здесь можно вспомнить "Фальшивомонетчиков"»[28]. В известном приговоре, которым завершается рецензия Сартра, обратим внимание на словосочетание «sujets gratuits», «немотивированные сюжеты». Оно вновь соединяет героя и автора «Отчаяния» с персонажами Жида, развивающими теорию «action gratuite». «Оторванность от почвы у Набокова, как у Германа Карловича, абсолютна. Он не интересуется обществом — хотя бы для того, чтобы против него взбунтоваться, — потому что ни какому обществу не принадлежат. Именно это в конце концов приводит Карловича к его совершенному преступлению, а Набокова заставляет излагать по-английски сюжеты-пустышки»[29]. (В оригинале «des sujets gratuits» — необоснованные, беспочвенные сюжеты.)

Можно сказать, таким образом, что оба обвинения, оба разоблачительных сравнения (как Адамовича, так и Сартра) были спровоцированы самим Набоковым. Критики, в известном смысле, оказались втянуты в мир послушных набоковских персонажей.

---

[26] Ср. соотнесение повествовательных моделей Набокова и А. Жида: *Couturier M.* Nabokov. Lausanne, 1979. P. 49.

[27] Подробный анализ «диалога» Сартра и Набокова см.: *Poulin I.* La Nausee de Vladimir Nabokov et la Meprise de Jean-Paul Sartre // Cahiers de l'emigration russe / Ed. by Nora Buhks. Paris, 1993. P. 107—117; *Johnson . B.* The Nabokov-Sartre Controversy // Nabokov's Studies. 1994. P. 69—82.

[28] *Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 270.

[29] Там же. С. 271.

Ч. ПИЛО БОЙЛ

Набоков и русский символизм

(ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ)

«По-русски так еще никто не писал»[1] — эти слова Г. Адамовича, принадлежавшего к кругу враждебных Сирину русских эмигрантских литераторов, вполне выражают общее впечатление, которое вызвала проза Сирина с самого ее появления: чувство удивления. И одновременно — желание найти предшественников этой необычной прозы[2].

Никто в то время не отметил влияния символистов на его прозу (хотя зависимость ранних стихотворений Сирина от символистов ни у кого не вызывала сомнения[3]). Возможно, причиной тому была судьба самого символистского течения: достигнув своей вершины к 1910 году, оно постепенно стало уступать свое место (по крайней мере в глазах критики) другим направлениям — акмеизму и футуризму. Основные достижения символистов — Блока, Белого, Вяч. Иванова — были еще впереди, но в сознании современников эти произведения уже не связывались с символизмом как литературным течением. Разочаровавшая реальность революции, ожиданием которой была проникнута вся русская культура начала века, заставила некоторых представителей эмиграции отвергнуть период предреволюционного творчества в целом. В поисках иного, нереволюционного пути спасения России литературная эмиграция обратилась к классическим истокам русской духовности. Возможно, что именно переоценка

---

[1] *Адамович Г.* Рецензия на «Современные записки». Кн. 40 // Последние новости. 1929. 31 октября.

[2] Ср.: *Цетлин М.* В. Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи // Современные записки. 1930. № 42. С. 530—531.

[3] См.: *Долинин А.* Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 39.

завоеваний и открытий русского символизма не позволяла многим критикам понять и принять творчество Сирина.

Яркими исключениями на этом фоне являются лишь В. Ходасевич и Г. Струве. Струве первым сознательно подчеркнул, сколь многим проза Сирина обязана поэтике Андрея Белого, особенно в использовании пародии как принципа повествования. К сожалению, сам критик не развил свое наблюдение, и долгое время его указание оставалось незамеченным.

Другая судьба была уготована критическим замечаниям Ходасевича: они имели больший резонанс, но, пристрастно вырванные из контекста, часто теряли свой подлинный смысл. В статье «О Сирине», затрагивая проблему формального анализа текста, Ходасевич пишет, что главная задача Сирина — «именно показать, как живут и работают приемы»[4]. Четверть века спустя Г. Струве в своей монографии о русской литературе в изгнании цитирует именно этот отрывок из статьи Ходасевича, подчеркивая, что такая черта «явно не в традиции и в духе русской классической литературы» и что «возвести ее можно было бы, пожалуй», — и здесь звучит некоторая ирония, — «лишь к Белому и его советским ученикам»[5]. Автор приходит к заключению, что в романах Сирина не только отсутствует «столь характерная для русской литературы любовь к человеку», но и вообще нет «живых людей»[6].

Концепция Ходасевича является важным звеном, соединяющим эмигрантскую критику с более поздними европейскими исследованиями. Его анализ технического мастерства Сирина лишь усилил неприятие писателя парижскими эмигрантскими кругами. В то же время статья Ходасевича положила начало традиции имманентного анализа набоковских текстов, к которой относятся многочисленные западноевропейские и, позднее, американские исследования. Несмотря на то, что у этого метода есть множество поклонников, позиция и мысль Ходасевича до сих пор не вполне поняты. Не случайно даже Г. Струве процитировал лишь строки, относящиеся к формальному анализу сиринских приемов, игнорируя предваряющие анализ рассуждения Ходасевича о настоящем искусстве как мистическом, если не религиозном, явлении. Поэт и критик, принадлежащий к старшему поколению и сам являющийся «продуктом» символистского периода русской литературы, Ходасевич выступает

---

[4] *Ходасевич В.* О Сирине // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 391.

[5] *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 284.

[6] Там же. С. 266.

как сторонник символистской концепции искусства. В статьях «О символизме» и «О поэзии Бунина» он прежде всего подчеркивает теснейшую связь, с одной стороны, между жизнью и творчеством, а с другой — между содержанием и формой. «Следствием этого, — пишет Ходасевич — была напряженная формальная работа, произведенная символизмом». Отсюда и новая роль формальных приемов: «Форма перестала быть безответственной вспомогательной частью и вновь, как в Золотой век русской поэзии, стала действующей, ответственной»[7].

Та же концепция развивается в его статье «О Сирине»: «Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но вне формы не имеет бытия и, следственно, — смысла». <... «С анализа формы должно бы начинаться всякое суждение об авторе». Только после этого поэт-критик обращается к анализу сиринского письма и дает свое знаменитое (пожалуй, даже слишком знаменитое) определение: «Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема»[8].

Тридцатые годы в Европе — тяжелые годы для русской эмиграции и особенно для Набокова. Падает интерес к его творчеству, несмотря на его возрастающую интенсивность. Переезд писателя в Америку, вынужденный разного рода обстоятельствами как внутреннего, так и внешнего порядка, становится началом совершенно нового этапа в восприятии его творчества.

В американских рецензиях и откликах 40-х и 50-х годов первые англоязычные романы Набокова рассматривались как опыты интересного, хотя и неизвестного, писателя. Как правило, в них приводились краткие сведения из его биографии, излагалось содержание произведения с выделением главной темы и указывались возможные предшественники. Существенно, что мнение американских исследователей о последних не всегда совпадало с точкой зрения русской эмиграции. В Америке, наряду с Прустом и Кафкой, указывали на более созвучных тому времени писателей: Э. По, Дж. Джойса и даже Хэмингуэя. Из числа русских писателей называли более известные американской публике имена классиков XIX века: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов и иногда Бунин. Русские символисты за океаном практически не были известны.

Популярность в Америке приходит к Набокову только после публикации «Лолиты», в конце 50-х годов. Но известность

---

[7] *Ходасевич В.* О поэзии Бунина // Там же. С. 186.

[8] *Ходасевич В.* О Сирине // Там же. С. 391.

Набокова как создателя нашумевшего бестселлера вовсе не означала признания и понимания его мастерства. Причиной поверхностного восприятия «скандального» романа явилось незнание предшествующих произведений писателя, его творческого пути. Сам Набоков осознавал это вполне: «Никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной»[9].

Тем более примечательной является на этом фоне работа Эндрю Филда, вышедшая в 1967 г., — первая американская монография о творчестве писателя, включающая относительно полный и оригинальный обзор русских романов Сирина и некоторых его рассказов. Филд хорошо знаком не только с творчеством Набокова в целом, но и с русской эмигрантской критикой: мнения Адамовича, Бицилли, Цетлина и других критиков эмиграции не прошли мимо внимания американского набоковеда. Он развил их критические взгляды и дополнил их собственными наблюдениями об англоязычных произведениях писателя.

Спор русской эмиграции о «классичности» (или «неклассичности») Сирина отражается в рассуждениях Филда о двух «линиях», или манерах повествования, наблюдаемых в творчестве Набокова. «Машеньку», «Подвиг», «Пнина» Филд относит к первой, более традиционной, «условно-реалистической» манере; ко второй, нетрадиционной, новаторской манере, начавшейся с романа «Король, дама, валет», он относит такие повести, как «Камера обскура», «Соглядатай», «Отчаяние». Аналогичным образом классифицируются и рассказы. В чем состоит новаторство второй манеры и почему она считается главным принципом для определения творчества Набокова, Филд, к сожалению, не объясняет. Лишь в связи с романом «Король, дама, валет», где в авторское намерение входит демонстрация самого творческого процесса, исследователь отмечает сходство между набоковским способом обращения со своими персонажами и методом Мейерхольда. Когда Филд подчеркивает роль автора как творца-демиурга, оживившего манекенов, в этом чувствуется влияние Ходасевича.

Комментируя роман «Приглашение на казнь», Филд отказывается от идеологически направленной интерпретации, которая

---

[9] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (послесловие к американскому изданию 1958 г.) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 89.

ставит произведение Набокова в один ряд с романами Хаксли и Оруэлла. Главной темой «Приглашения на казнь» он считает тему «авторского самосознания», и на этом основании относит роман Набокова к «гоголевской традиции», — одному из двух главных направлений русской литературы, к которому также принадлежат Достоевский, Салтыков-Щедрин, Сологуб и Белый. К «гоголевской линии», уточняет Филд, относятся те писатели, которые создали новые, оригинальные варианты гоголевской манеры повествования[10]. По его мнению, главной гоголевской чертой является у Набокова способность «превращать тени в субстанцию»[11]. На наш взгляд, это справедливое наблюдение необходимо дополнить, упомянув о том, что именно символистам, и в первую очередь Андрею Белому[12], мы обязаны возникновением совершенно нового взгляда на творчество Гоголя. Кроме того, следует отметить, сколь важное место занимала тема теней в творчестве самих русских символистов[13]. Если Струве первый подчеркнул сходство пародийных приемов Набокова и Белого, то Филд анализирует сходство писателей уже более широко: на уровне стиля и принципа повествования, на основе некоего единого с Гоголем художественного взгляда на мир, то сентиментального (пародийно-сентиментального), то гротескного, меняющего местами людей и вещи.

Кроме этого, основой сближения творчества Набокова с символизмом может служить, по мнению Филда, особенная атмосфера самих набоковских текстов, а также употребление писателем слов-символов. Например, анализируя начальную сцену «Машеньки», встречу Ганина с Алферовым в темноте сломавшегося лифта, Филд цитирует слова Алферова, пытающегося объяснить, что есть «нечто символическое» в их встрече: «Да вот, в обстановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожиданьи»[14]. Далее следует комментарий самого критика: «Есть, в самом деле, нечто символическое в их встрече, хотя абсолютно незначительный Алферов никогда не узнает, в чем оно состоит»[15]. «Символичность» этой сцены Филд не анализирует

---

[10] *Field A.* Nabokov: His Life in Art, a critical narrative. Boston, 1967. P. 192.

[11] Там же.

[12] См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

[13] См.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 225—236 (Глава XI: «Тень и отблеск»).

[14] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 36.

[15] *Field A.* His Life in Art... P. 126.

функционально, как ключ к пониманию текста. По его мнению, здесь скорее описано смутное ожидание события — духовное состояние, свойственное декадентским настроениям.

Непризнание Филдом символизма как художественно-философского модернистского течения в литературе и восприятие его скорее как некоего промежуточного периода, как эха и отражения романтических порывов, проявляется уже в первой главе монографии. Рассматривая, как на протяжении одного века изменялось представление о роли поэта, Филд утверждает: «Романтизм XIX века представлял нам художника как пророка и провидца. Но при всей священной силе его искусства ему не дано было видеть одного: собственного процесса творения, ибо предполагалось, что вдохновение скрыто или явно нисходит к нему "свыше". Это восхищение художником как священником заметно убывало в постсимволистской литературе и литературной критике этого века, но столь привлекательная догма трудно исчезает. От роли священника Набоков отказывается...»[16]

По мнению критика, в творчестве Набокова произведение обретает самостоятельное значение, и художник (уже не в роли пророка) является единственным создателем своего творения, независимым от «высшей воли». От опыта художников-романтиков Филд сразу переходит к периоду постсимволизма, и остается не проясненным, когда и каким образом новая литература достигла этой формы творческой свободы.

В 1960-е годы ранние романы Набокова-Сирина переводятся на английский язык, круг его читателей расширяется, число откликов в американской и европейской печати растет. В 1970-х годах появляются важные для понимания Набокова монографии таких исследователей, как Юлия Бадер, Джейн Грейсон, Джесси Томас Локранц, Дж. Мойнаган, Карл Проффер. Эти авторы обращают внимание на формальную сторону набоковского письма, анализируют стилистические приемы и их функции в произведениях. В прозе Набокова прежде всего подчеркивается стремление к совершенству формы. С этой точки зрения Набоков рассматривается в одном ряду с такими представителями мировой литературы XX века, как Джойс, Бекетт и даже Роб-Грийе. Предметом преимущественного внимания становится словесная игра, в которую автор погружает читателя, учитывая при создании произведения его восприятие и реакцию на текст. С помощью скрупулезного анализа выявляются разные слои повествования и внутренние пере-

[16] Там же. P. 29.

клички ключевых понятий. В 1980-е годы эта исследовательская традиция была плодотворно продолжена такими западноевропейскими учеными, как Морис Кутюрье и Пекка Тамми.

Подобный подход к произведениям Набокова до сих пор пользуется наибольшей популярностью благодаря его опоре на конкретный текст. В начале 90-х, однако, в набоковедении появилось новое направление, которое уделяет преимущественное внимание изучению метафизического и философского содержания набоковских текстов, с которым соотносится игровой характер набоковского письма, более не рассматриваемый как самодостаточная реальность.

Один из крупнейших современных набоковедов, стремящийся сочетать традиции формального направления, сложившегося в 1960-е годы, с философским истолкованием произведений Набокова, — американский ученый Д. Бартон Джонсон. Его книга «Worlds in Regression...» содержит попытку восстановить связь между техническим приемом и тем философским мировосприятием, которое его породило.

Джонсон указывает на необыкновенно тесную связь между темой, сюжетом и стилистическими приемами в произведениях Набокова. По мнению исследователя, эта связь объясняется определенной «эстетической космологией»[17]. Согласно этому представлению, мир творчества, подобно картине Ван Бока («картина в картине»), состоит из двух или более миров, каждый из которых включает в себя предыдущий и обусловлен высшим, более реальным, миром. Подобное же мироустройство, пишет Джонсон, мы встречаем у неоплатоников[18].

Во введении к своей работе Джонсон проводит определенную параллель между этим представлением о восходящих друг к другу мирах и концепцией творчества русских символистов. Автор выделяет два основных принципа символизма, которые положены также и в основу эстетической космологии Набокова: 1) за видимым миром существует другой, более реальный, мир; 2) искусство способно отразить истину того высшего мира, который находится за нашим миром, миром теней. Но когда автор переходит к конкретному анализу текстов, обнаруживается принципиальная разница между мировосприятием символистов и тем смыслом, который вкладывает Джонсон в понятие «миров».

Первый мир, низший, — это мир повествования, мир героя. Происходящее здесь — только отражение высшего мира автора-повествователя, который, в свою очередь, обусловлен еще более

---

[17] *Johnson . B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 1.

[18] Там же. P. 2.

высшим, более реальным, миром, миром самого Набокова. В сущности, под термином «мир» скрываются здесь такие эстетические понятия, как «план выражения» или «повествовательный голос», и миры, на которые указывает Джонсон, являются ступенями *одной* системы, изящно устроенной, сложной и чрезвычайно многоплановой, но все-таки замкнутой иерархически и обусловленной только автором и текстом. В каком-то смысле эта схема напоминает об «авторской тирании», описанной Морисом Кутюрье[19], и не выходит за рамки анализа формы.

Есть значимые соответствия между теорией Джонсона о восходящих друг к другу мирах и теорией «текстов-матрешек», которая лежит в основе монографии Сергея Давыдова[20].

Анализируя скрытый диалог между Цинциннатом, автором «гностической исповеди», и автором самого романа, С. Давыдов прослеживает развитие темы познания истинного «я» и предлагает новую интерпретацию, указывая на философские источники произведения. Результаты исследования вскрывают онтологическую основу поэтики Набокова и позволяют обнаружить ее глубокую связь с русской символистской культурой начала XX века, хотя проблему литературных влияний С. Давыдов специально не рассматривает. С этой точки зрения в анализе романа «Приглашение на казнь» особенно существенными оказываются три момента: указание на аллегорический характер книги, на мистическую ее суть и на текст романа как поэтическое воплощение онтологического мифа.

Слово «аллегория» в связи с этим романом прозвучало уже в статье П. Бицилли 1936 года. В ней критик относил роман к аллегорическому жанру и интерпретировал его персонажей как вариацию центрального образа средневековых английских мистерий: everyman. Интерес к аллегории, важной категории поэтического и философского мировоззрения Средневековья, «возрождался» до Сирина в критических и художественных произведениях начала века и, в частности, в произведениях русских символистов. Неудивительно, что с этим понятием связано единственное прямое упоминание в работе Давыдова наследия символистов, данное со ссылкой на Бицилли: «Вслед за Бердяевым, — читаем у С. Давыдова, — который назвал свою эпоху “новым Средневековьем”, Бицилли пишет, что “при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья”»[21].

---

[19] *Couturier M.* Nabokov ou la tyrannie de l’auteur. Paris, 1992.

[20] *avydov S.* «Teksty-matrelki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982.

[21] Там же. С. 100.

Многие особенности сближают сиринский роман с гностическим наследием средневековой культуры: элитарность, онтологическая оппозиция тьмы и света, плоти и духа и их синтез — опыт мистицизма. Как известно, в основе символизма лежит религиозно-мистическое восприятие мира. С. Давыдов считает описанную в романе внутреннюю эволюцию Цинциннаата поэтическим воплощением гностического мифа о земных испытаниях души, избранной Богом, и ее восходящем пути из тьмы незнания к свету иного мира. В жестах, словах героя, даже предметах, окружающих его, обнаружено точное соотношение с ритуальной символикой гностической философии и обрядов: это отражается прежде всего в последовательных этапах освобождения подлинного «я» героя от земной грязи (падение, разоблачение и окончательное раздвоение Цинциннаата). Все убеждает исследователя в том, что Цинциннат виновен, потому что он другой, он «избран» (Богом или автором) и предназначен соединиться с «подобными ему».

Для дальнейших исследований литературных связей Набокова с эпохой символизма особенно важным является указание С. Давыдова на неотделимость метафизического значения гностического мифа[22] от текстового материала, в котором оно воплощено. Не случайно за главой «Метафизика» следует «Поэтика», в которой рассматриваются конкретные (более ощутимые) средства выражения мистического опыта.

С одной стороны, С. Давыдов подчеркивает сходство между функцией, которую выполняют в романе предметы, запахи, звуки, формы и измерения пространства, личные имена и буквы алфавита, и символикой гностических текстов, в которых большое значение придается музыкальным, звуковым и «заумным» эффектам.

С другой стороны, текст Сирина рассматривается как «перекодировка теологической модели в поэтическую»: он несет на себе, по мнению автора, следы кощунственной, еретической стороны гностицизма. В литературном плане Бог, избравший Цинциннаата Ц., приравнивается к автору, который избрал (т. е. сотворил) своего персонажа и передал ему свое художественное чутье и свой поэтический язык. Вот как С. Давыдов комментирует путь героя от начального «косноязычия» к поэзии: «в смертной камере рождается поэт»[23].

---

[22] Символисты второго поколения унаследовали интерес к гностицизму от В. Соловьева. См., напр.: *Белый А.* Воспоминания о Блоке // Андрей Белый о Блоке. М., 1997. С. 260—264.

[23] *avydov S.* «Teksty-matrełki» Vladimira Nabokova. С. 151.

Автор-бог является одновременно автором-демиургом, поскольку он сотворил и окружающий героя мертвый мир, состоящий из марионеток и картонных стен. Созданный им «вертеп» оказывается одновременно и пещерой, и театром марионеток, жизнью, преобразующейся в гротескную пародию, которую автор может разрушить в любой момент. Божественный и демиургический характер авторской силы является заманчивой темой для всей модернистской литературы.

Концепция «текстов-матрешек» С. Давыдова оказала значительное влияние на исследователей набоковского наследия: в критических работах все чаще встречаются указания на метафизическую сторону его творчества. В частности, при анализе романа «Приглашение на казнь» отмечается уже не столько влияние гностиков, сколько связь с гностическими и метафизическими веяниями, которыми оказалась проникнута русская культура начала века, особенно модернистские литературные течения.

Мы уже подчеркивали принципиальное сходство теории «текстов-матрешек» с теорией Д. Бартона Джонсона. Это сходство особенно проявляется в статье последнего, посвященной вышеупомянутому роману. В изящном сплетении формально-лингвистических микроэлементов и в сложных соотношениях между разными слоями текста американский критик ищет метафизическую, символическую нить. С другой стороны, работы Джонсона, например о «синестезии», учитываются в монографии С. Давыдова.

Близкую точку зрения высказывает также Дж. Коннолли в своей статье «“Terra incognita” и “Приглашение на казнь”», опубликованной в 1983 году. Автор придает небольшому по объему рассказу Набокова особое значение, видя в нем что-то «вроде предварительного наброска»[24] романа. Признавая значительное различие между рассказом и романом с точки зрения фона и сюжета, Коннолли все-таки проводит между ними четкие параллели. Во-первых, это «возможность двоякого толкования»[25] признаков жизни и сна, действительности и иллюзии. Здесь подчеркивается серьезный, не игровой характер подобного приема, и именно в этом усматривается «перекличка» с творчеством символистов, в частности с произведениями Брюсова («В башне» и «Огненный ангел»), в которых писатель «исследовал неопределенность границы между сном и явью»[26]. Во-вторых, это

---

[24] *Конолли Дж.* «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 354.

[25] Там же. С. 356.

[26] Там же. С. 357.

характерная для Набокова тема раздвоения личности как раздвоения «внутренних побуждений» (именно раздвоение между «Цинциннатом первым» и «вторым», между положительным и отрицательным началами определяет подход С. Давыдова ко всему роману). Наконец, особое внимание Коннолли уделяет теме «писательства», последней и весьма значительной черте, которая роднит двух героев. Однако она же и определяет различие их судеб: если Цинциннат Ц. в конечном счете принят в «новое для него царство творчества и свободы»[27], герой рассказа «Terra incognita», несмотря на его многократные попытки, последняя из которых — предсмертная, не сможет даже начать свой дневник. Проведенные автором параллели между двумя произведениями подтверждают и углубляют выводы С. Давыдова.

Чисто философский подход обособляет на фоне других исследований эссе А. Пятигорского. В творчестве Набокова он выделяет единую внутреннюю философскую линию, в основе которой лежит непримиримый дуализм: дуализм между «мышлением», по своей природе субъективным, и миром вещей. Гностический характер такого дуализма проявляется не в антагонизме мышления и материи, а в абсолютной, субстанциальной их «чуждости». Для того чтобы жить, мышление нуждается в хотя бы минимальном «опыте отношения к миру»[28], но при соприкосновении с вещами оно может только включить их в свое пространство, превратить их в мышление. Пятигорский затрагивает здесь ключевую проблему русского символизма, точнее, проблему, составляющую главную отличительную черту младшего поколения символистов (особенно Вяч. Иванова и А. Блока): это проблема необходимости и, одновременно, невозможности соединения личности с окружающим миром, проблема «я» и «чужой». Своеобразие набоковского мировосприятия, однако, состоит в том, что истина для него «объективна». Как показывает рассказ «Ultima Thule», на который Пятигорский обратил особое внимание, истина существует вне субъективного мышления человека, которое, даже в случае неожиданного открытия, не могло бы вынести ее объективности. Такой взгляд на вещи позволяет писателю (на уровне метафизики) изгнать из своего творчества трагедийное начало и обрести (на уровне поэтики) то, что Пятигорский назвал «боковым зрением» («трагическое — результат прямого взгляда»[29]).

---

[27] Там же. С. 363.

[28] *Пятигорский А.* Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Там же. С. 344.

[29] Там же. С. 347.

В статье «Владимир Набоков и роман XX столетия», вышедшей в 1990 году, замечаем критическое установление всех этих новых ориентиров. Используя структуралистскую терминологию, автор статьи, Магдалена Медарич, старается выявить характерные особенности писательской манеры Набокова, связанные с двумя главными литературно-эстетическими течениями, особенно сильно повлиявшими на его творческий метод, — модернизмом (преимущественно в символистской версии) и авангардом.

В отличие от Роуэ, Джонсона, И. и О. Роненов и Пятигорского, в работах которых, по мнению исследовательницы, предпринята попытка «глобальной интерпретации» (т. е. утверждается, что все возможные стилистические приемы, используемые в конкретном тексте, суть не что иное, как проявление одного общего организационного принципа онтологического характера), автор предлагает своего рода «синтетический анализ». Рассматривая вопрос о принадлежности набоковского стиля к той или другой из вышеупомянутых «литературных формаций», Медарич указывает на то, что в прозе Набокова мирно сосуществуют несовместимые, казалось бы, стилистические особенности, которые и делают Набокова одновременно писателем-символистом и писателем-авангардистом.

К авангарду, по мнению автора, следует отнести игровой аспект текста, интертекстуальность и автотематизирование. От символизма унаследованы орнаментальность (больше в духе Андрея Белого, чем В. Шкловского) как организационный принцип поэтического текста и дуалистическое понимание действительности.

Таким образом, две поэтики не сливаются в единое мировоззрение, но каждая сохраняет в текстах писателя свою особую природу. Правда, определяя место Набокова в истории русской литературы, Медарич относит его к «синтетическому этапу русского авангарда»[30], т. е. к тому времени, когда это течение уже не отрицало, а преобразовывало предшествующие ему литературные традиции. С такой точки зрения понятие «текста-матрешки» отражает авангардистский момент в творчестве Набокова, а двоемирие и гностицизм, как и попытки сиринских героев проникнуть в потусторонний мир, оказываются следствием влияния русского символизма.

Роль «потусторонности» в творчестве Набокова с особым вниманием рассматривал американский исследователь В. Е. Александров, который посвятил этой теме целую монографию «Nabo-

[30] *Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // Там же. С. 455—456.

kov's therworld»[31]. Термин «потусторонность» восходит к самому Набокову, но долгое время он не находил отражения в исследовательских статьях. Вслед за Верой Набоковой[32] Александров подчеркивает центральность этой темы в творчестве писателя и говорит о необходимости учитывать ее, чтобы «радикально переосмыслить набоковское наследие»[33]. Дуалистической концепции мира, несомненному существованию какой-то потусторонней реальности, противостоящей этому миру и вместе с тем с ним связанной, подчинены, по мнению исследователя, три главных и зависящих друг от друга аспекта набоковского творчества: его метафизика, этика и эстетика.

Не углубляясь в анализ философских предпосылок подобного мировоззрения, критик сосредоточивает свой анализ на его художественном отражении в самих произведениях; он выделяет в них те ключевые моменты, когда в земной реальности просвечивают иные измерения или сами герои переходят из одного мира в другой. Монография Александрова создает необычайно полную картину внутренних соотношений текстов Набокова и цитат, эксплицирует систему повторяющихся символов. Оппозиция «дух—плоть» находит отражение в оппозиции этического порядка: «силы добра—силы зла» (на этом уровне анализ не всегда убедителен) — и выражается в многочисленных сходных оппозициях эстетической природы: «свет—тьма», «память—беспамятство» и др.

Переход из одной реальности в другую, согласно художественному кодексу писателя, происходит через те предметы, события, явления, которые способны как к внешним, так и к внутренним изменениям, к деформации обычных измерений: зеркало, лужа, радуга, окна, двери, сон, игра света с тенью.

В заключительной главе монографии, озаглавленной «Набоков и Серебряный век русской культуры», Александров выделяет — на основе общего дуалистического мировоззрения — сложную систему корреляций творчества Набокова с русской культурой начала века. Особо значимы параллели с идеями и произведениями А. Блока, А. Белого, Н. Гумилева, П. Успенского и Н. Евреинова. С символизмом Набоков связан именно своей платонической, дуалистической концепцией мира. Блок — главный

---

[31] *Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. Princeton, 1991. Русский перевод: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

[32] *Набокова В.* Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 348—349.

[33] *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность... С. 8.

вдохновитель его юношеских стихов. Влияние Белого относится к более поздней поре и характеризуется, по мнению Александрова, большей разнообразностью[34]: Набокова привлекали и его теория стихосложения, и литературоведческие статьи, и «поэтическая проза», и эстетические рассуждения о процессе творения литературного текста. В поэзии Гумилева исследователь подчеркивает роль трансцендентности (существования которой акмеисты никогда не отрицали). В набоковской интерпретации понятия мимикрии в природе Александров находит существенные совпадения с теоретическими исследованиями П. Успенского, с интерпретацией восприятия мира как театра.

Эта глава, подводящая итог размышлениям о значении потусторонности, открывает новое направление в набоковедении: сопоставительный анализ произведений писателя с мыслями и творчеством выдающихся представителей Серебряного века — эпохи, не сводимой к единому общему знаменателю. По тому же принципу построен сборник статьей «The Garland Companion»[35], содержащий монографические работы об отношениях писателя с выдающимися писателями и мыслителями (русскими и зарубежными) XIX и XX веков. Антологический характер этого сборника ориентирует его не столько на специалистов, сколько на широкую публику.

В последнее время работы, посвященные неисчерпаемой теме соотношения творчества Набокова с наследием русского символизма, появляются все чаще. Основателями этой области исследования являются уже упомянутые нами Д. Б. Джонсон и В. Е. Александров. Первый опубликовал, еще в 1981 году, сопоставительную статью о Набокове и Белом[36]. До него этой теме уделял внимание лишь Г. Струве. В первой части статьи Джонсон намечает некоторые точки соприкосновения двух писателей: культурная среда, в которой они росли, биполярность их интересов (литература и наука), общий творческий путь от поэзии к прозе, поэтической прозе. Отмечается странность судьбы, которая не раз их сближала, но так и не обеспечила им настоящей встречи. Во второй части статьи выделены три основные соответствия в теории и практике их творчества (сильно развитое чутье формальной структуры, сознательное звуковое плетение текста и понятие искусства как трансцендентности).

---

[34] Там же. С. 260.

[35] The Garland Companion to V. Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New-York; London, 1995.

[36] *Johnson . B.* Belyj and Nabokov: A Comparative verview // Russian Literature. 1981. № 4. P. 379—402.

Джонсон подчеркивает, что в романах А. Белого и Набокова сходным образом усилена роль дуалистических оппозиций, служащих стержневым элементом произведения. Например, оппозиции «рой/строй» в романе «Котик Летаев» соответствует оппозиция «тут/там» в «Приглашении на казнь». Логике главной оппозиции подчинены у обоих авторов все элементы произведения, как понятийные, так и поэтические, а роль героев, «характеров», столь важная в структуре произведений реалистической прозы XIX века, ослабевает, формальная сторона получает преимущественное значение. Сопоставляя «Петербург» Белого и «Bend Sinister» Набокова, Джонсон показывает, что здесь оппозиции на уровне слова явно соответствует геометрическая оппозиция прямой линии и круга. Аналогичная параллель проводится в связи с геометрическим образом спирали как символа собственного жизненного пути. Структурное сходство является, на наш взгляд, ключевым моментом в изучении эволюции романа в эпоху модернизма, которому наследует Набоков.

Д. Б. Джонсон отмечает то исключительное внимание, которое оба писателя уделяют звуковой символике: отношения между звуком (в случае Набокова даже между графическим изображением букв) и смыслом приобретают специфическое, весьма оригинальное значение, не кодифицированное в языке. В качестве примера Джонсон приводит темное и мрачное ощущение, ассоциируемое со звуком «у» в слове «революция» («Петербург»), и в слове «тут», в значении земной тюрьмы («Приглашение на казнь»); последнему противостоит «светлость» буквы «а» в слове «там». Эта характерная черта представляет собой художественное воплощение теории «зауми».

Третий момент, свидетельствующий о сходстве в поэтиках двух писателей, является общей чертой всех символистов. Главная идея Джонсона, впоследствии не раз цитируемая, — в том, что творчество Набокова остается верным двум основным предпосылкам русского символизма: это «связь с тем, что находится за внешним видом предметов» и «вера в то, что творчество проявляет истину высшего порядка, управляющего феноменальным миром»[37].

Связь Набокова с творчеством Белого подчеркивал и Александров, который посвятил последнему отдельную монографию. Но в отличие от Джонсона, Александров уделяет меньше внимания сопоставительному анализу произведений (повтору тем и мотивов, и т. д.), предпочитая сопоставительное изучение

[37] Там же. P. 387.

эстетических теорий. Материалом служат многочисленные теоретические статьи Белого и немногочисленные высказывания, рассыпанные в произведениях и статьях Набокова. Александров не столько развивает эту тему, сколько обозначает возможные критические направления ее развития.

Под другим углом зрения исследует отношение Набокова к личности и творчеству Андрея Белого Ольга Сконечная. В произведениях обоих писателей она видит истоки мифотворчества — важнейшего для символизма понятия. О. Сконечная выделяет в сложном узоре набоковского текста образы, символы, мифы, восходящие к Белому, — часто переработанные и спародированные.

Тема «Набоков и Блок» возникла гораздо раньше, чем тема «Набоков и Белый». Чаще всего речь шла о блоковском влиянии на ранние стихи будущего «прозаика», о сходстве красок и общей атмосферы. Об этом писали и Б. Бойд, и В. Е. Александров. Полное представление о сложности и продолжительности влияния блоковского творчества на Набокова дал другой исследователь — один из самых ярких современных набоковедов А. Долинин. В своем докладе на тартуской конференции 1991 году он кратко, но содержательно изложил и охарактеризовал главные фазы отношения Набокова к Блоку. Долинин, в частности, подчеркивает значение второго периода, периода «отказа» от литературных пристрастий поэта-символиста: освобождение от блоковского влияния — не окончательное отречение, что доказывает и роман «Дар», и более поздний роман «Лолита». В последнем Долинин обнаруживает изящный, рафинированный блоковский подтекст. В анализе Долинина глубокое, детальное знание текста, внимание к литературной игре, к цитатному и пародийному слоям сочетается с восприятием метафизического смысла произведения. Как и в работах Александрова, метафизическая и эстетическая стороны поэтики Набокова рассмотрены в тесной связи.

В течение последнего десятилетия интерес к сопоставительному анализу в набоковедении значительно вырос. Набоков остается писателем весьма своеобразного литературного пути, но его отношения с внешним миром оказываются, при более глубоком анализе, гораздо интенсивнее, чем сам писатель давал понять. Формирование Набокова, его «рождение» как писателя глубоко связаны с атмосферой начала века в России, полной мистических порывов, философских исканий и творческих экспериментов. Это стремились доказать в своих работах Джонсон, Александров, Долинин и все упомянутые нами исследователи. Тот же тезис подтверждает неоднократно цити-

руемое письмо к Уилсону от 4 января 1949 года, в котором Набоков описывает себя как продукт этой эпохи, этой атмосферы — на удивление искреннее и осознанное признание своих не только литературных, но и творческих корней.

К настоящему времени весьма подробно исследованы личные, литературные и философские отношения Набокова к трем крупным представителям Серебряного века: Блоку, Белому, Гумилеву (о последнем подробно пишет в своей монографии В. Е. Александров). Но из утверждения Набокова о его причастности к эпохе символизма — так же как и при непосредственном изучении его произведений — легко сделать вывод о том, что влияние эпохи на его творчество не исчерпывается его отношением к вышеупомянутым поэтам. При изучении влияния такого рода нельзя обойти вниманием философские, религиозные и творческие течения, характеризующие ситуацию в предреволюционной России.

Хотя Набоков сознательно старался избегать любых попыток определить свое мировоззрение, последние исследования показывают, насколько важна философская установка для понимания всего его творчества. В философском аспекте Набоков наиболее близок к младшим символистам, для которых установка на двоемирие и соответствующая этой установке роль художника порождают искусство, занятое поисками самого себя или, точнее, поисками подлинной своей «идеи» (по Платону).

Фактически до сих пор не исследованной остается связь творчества Набокова с литературным опытом Вяч. Иванова. Их сближает знание античной филологии и тенденция перенести мифологические фигуры в современную эпоху и преобразовать их в современном сознании. Оба отличаются изысканностью, порой даже искусственностью используемых ими метрических схем и поэтического языка. Обоих характеризует интерес к творчеству Шекспира и Сервантеса, которых они считали основателями современной, новой литературы (см. «Лекции о Дон Кихоте» Набокова и статью Иванова «Шекспир и Сервантес»). Родственное отношение Иванова и Набокова к поэтической модели Тютчева выражается, на наш взгляд, в особой трактовке обоими темы природы как некоего зашифрованного текста о судьбе человека и мира.

Общие темы обнаруживаются и на более глубинном уровне. Сходным образом решается, например, проблема отношений между «я» и «ты»: акцентированы замкнутость «индивидуального» и недоступность «чужого». Сходно описывается резкий переход света в тьму (или тьмы в свет) в зависимости от

перспективы взгляда на мир. Близость наблюдается и в решении темы двойников, темы раздробленности, порой даже «рассеяния» личности в хаосе внешнего мира (см., напр., «Прозрачность»: «Я — на дне своих зеркал. / Я — пред ликом чародея / Ряд встающих двойников, / Бег предлунных облаков»[38]).

Вяч. Иванов долго размышлял над сутью и значением символизма. Ивановские девизы о подлинном (универсальном) символизме — «a realibus ad realiora», «реалистический символизм» — уже сами по себе указывают на общее с Набоковым направление творческо-философских исканий. В представлении Иванова искусство, поэзия рождаются на земле, они принадлежат земному ощутимому миру, но возникают только тогда, когда свет трансцендентности проницает мрачную материю и высвечивает ее. В языке поэзии трансцендентность осмысляется как «прозрачность» («Когда нас окрылит Прозрачность»[39], и «Когда, сердца пронзив, Прозрачность / Исполнит солнцем темных нас, / Мы возблестим, как угля мрачность, / Преображенная в алмаз»[40]). Понятие «прозрачность» имеет сходную, трансцендентную природу и в творчестве Набокова. Это особенно ярко проявляется в двух произведениях писателя — «Приглашение на казнь» и «Прозрачные вещи», в которых оно обозначает «просвечивание» в мире реальном мира реальнейшего. Как уже давно отмечал Ходасевич, главная тема всех произведений Набокова — это именно тема творчества (его рождения и его природы). Как у Вяч. Иванова, у Набокова искусство рождается, когда поэт начинает ощущать, что мир — иной, чем видится, когда поэт угадывает в мертвой материи присутствие трансцендентности. Мертвая материя и материя, одухотворенная высшим смыслом, составляют в творчестве Набокова одновременно эстетическую и философскую оппозицию, которая подводит к мистерии жизни и смерти. Достойным внимания нам представляется и тот факт, что важная для обоих писателей тема последней тайны мира намеренно не раскрыта до конца обоими писателями. Тайну бытия невозможно выразить словами, ее можно лишь угадывать через краски, звуки, смутные состояния. В этом и заключается их «символизм» — собственный, конкретный и «сущий», в отличие от

---

[38] *Иванов Вяч.* Fio, ergo non sum // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 1. С. 159.

[39] *Иванов Вяч.* Искушение прозрачности // Там же. С. 169.

[40] *Иванов Вяч.* Алмаз // Там же. С. 167.

эстетизирующего символизма, провозглашенного Брюсовым и изящно воплощенного в стихах Анненского[41].

Иванов считал, что поэзия обречена на гибель, если исчезает необходимое для ее существования чувство: «чувство онтологической сущности вещей»[42]. Тесно связанным с этим является для Вяч. Иванова такое понятие, как «слава» или, точнее, «прославление». Между тем «Слава» — название самого символистского стихотворения Набокова.

При изучении связи Набокова с русским символизмом не было уделено должного внимания еще одному аспекту. Имеется в виду анализ эволюции этой связи. С. С. Аверинцев пишет, что эпоха символистов — как в излюбленном ими мифе об Атлантиде — «вызвав энергические усилия акмеизма и футуризма “преодолеть” ее наследие, после надолго ушла под воду»[43]. На наш взгляд, Набоков, родившийся при самом рассвете символизма, является именно одним из тех писателей, кто принял наследство этой эпохи. Подобный тезис нуждается в научной разработке, но — как показывают работы Александрова и Джонсона — уже намечены два главные направления исследования: анализ соотношения между текстом и метафизическим элементом (Александров) и между художественными формами и философской символикой (Джонсон).

---

[41] Это проявляется в споре Иванова с Анненским.

[42] См.: Бакинские беседы Вяч. Иванова с его учеником М. С. Альтманом. Цит. по: *Аверинцев С. С.* Разноречия и связность мысли Вяч. Иванова // Вяч. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 19.

[43] Там же. С. 7.

А. МОНЬЕ

В. Набоков в Пушкинском зеркале

Приехав в 1937 году в Париж, Набоков напечатал в «La Nouvelle Revue franзaise» ключевое для своего творчества критическое эссе, названное «Пушкин, или Правда и правдоподобие». Написанное по-французски (случай довольно редкий в литературной карьере Набокова), эссе повторяло посвященный столетней годовщине смерти Пушкина доклад, сделанный писателем по просьбе Габриэля Марселя перед собранием литераторов, среди которых находился и Дж. Джойс. Полвека спустя «Le Magazine litteraire» перепечатал это эссе в специальном номере, посвященном Набокову (сентябрь 1986).

Блистательно-провокационный стиль эссе, насыщенного словесной игрой и неожиданными метафорами, пришелся бы по вкусу самому Пушкину. Оно довольно традиционно делится на рассказ о жизни русского поэта и размышления о его творчестве. Вторая часть сводится в основном к представлению четырех стихотворных текстов Пушкина, переведенных на французский Набоковым и оттененных его импрессионистическим комментарием.

Французский читатель эссе, для которого имя Пушкина — всего лишь экзотика, был, пожалуй, покорен искрометным стилем русского эмигрантского писателя, но в своем знакомстве со знаменитым поэтом далеко не продвинулся.

О живой личности Пушкина у Набокова свидетельствуют лишь мимолетные образы, взятые со страниц пушкинских сочинений и умышленно сгущенные до клише. Таков петербургский денди, наводящий лорнет на молоденьких зрительниц в партере, или мечтатель, опершийся на парапет набережной Невы белой ночью. Что касается творчества Пушкина, то тут Набоков выбирает прекрасные образцы его художественного мастерства, увы, слишком немногочисленные, чтобы раскрыть французской публике многосторонность гения поэта.

Эссе Набокова, конечно, не является исследованием о Пушкине. Однако оно чрезвычайно показательно для понимания литературной личности самого Набокова, которому поэт умерший служит ориентиром. Впрочем, эта ориентация не однозначна, потому что писатель, демонстрируя свое стремление уничтожить всякую дистанцию между Пушкиным и собой, претендуя на почти полное самоотождествление с поэтом (осуществляемое как благодаря переводу, так и благодаря общей для обоих концепции искусства), позволяет одновременно обнаружиться и различию, которого сам Набоков как будто не замечает. Эта двойственность, различие, поданное как почти идеальная общность, и составляет главный интерес набоковского текста.

У читателя не возникает оснований для сомнения в искренности Набокова, когда тот в трогательных выражениях заявляет свое страстное восхищение Пушкиным: «...те из нас, кто действительно знает Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня нам наполняют душу. Все доставляет нам удовольствие: каждый из его переносов, естественных, как поворот реки, каждый нюанс ритма, а также мельчайшие подробности его жизни <... . Читать все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать — в этом одно из достоинств нашей жизни»[1].

Это приобщение к творчеству Пушкина, полное энтузиазма, далеко не пассивно. Оно отражает глубокую внутреннюю близость двух писателей, которая проявляется в разных формах с начала и до конца эссе и которая наполняет его, условно говоря, пушкинским духом.

Думается, что самым очевидным свидетельством тому служит смысл, который Набоков придает художественному обращению со временем. Тема времени является ведущей в трех стихотворениях из четырех, представленных в переводе. Первое, «В степи мирской, печальной и безбрежной...» (1827), завершается многозначительным упоминанием источника забвения. Второе, известный романс, начинающийся словами припева: «Не пой, красавица, при мне, / Ты песен Грузии печальной...» (1828), с такой силой вызывает в душе лирического героя призрак ранее любимой женщины, что прошлое внезапно упраздняет настоящее. Третье, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), описывает ночное течение времени,

[1] *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 541—542. Далее ссылки на это издание — в тексте.

воплощаемое в навязчивом ходе часов у изголовья поэта. Этим стихам Пушкина, в которых время является повторяющейся тематической фигурой, как эхо вторит собственный набоковский текст. Дважды, в начале и в конце эссе, писатель с живым интересом всматривается в отношения, которые могут возникнуть у человека со временем. В начале Набоков рассказывает о встреченном им однажды безумце, чье помешательство неудержимо относило его все дальше и дальше в прошлое, словно настоящее было для него лишь чистым вымыслом: он говорил, что участвовал во взятии Севастополя, а через месяц становился знакомцем самого генерала Бонапарта. В финале эссе Набоков с нежностью наблюдает за ребенком, который захвачен уличным зрелищем и накапливает «воспоминания для будущего» (II, 550). В обоих случаях чувствуется, что Набоков зачарован созерцанием временных измерений человеческой жизни. Та же зачарованность ощутима во всем творчестве Пушкина, от знаменитых «Воспоминаний в Царском Селе», с которых в 1815 году началась его поэтическая карьера, до прекрасной незавершенной элегии 1836 года: «Была пора, наш праздник молодой...». Следуя великому образцу, Набоков придерживается той же тенденции превращения времени в помощника и сообщника поэтического воображения, с тем чтобы каждое прожитое мгновение перевести во фрагмент вечности. Ребенок из эссе Набокова, который в настоящем творит «воспоминания для будущего», занят той же алхимией времени, что и Пушкин, который в своем загадочном стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» вопрошает, не станет ли проходящий день «грядущей смерти годовщиной». Позднее строки из этого стихотворения будут процитированы героем романа «Пнин».

Именно в переводах произведений Пушкина лучше всего проявляется набоковская верность глубинной связи его с поэтом. Приемы Набокова, как он сам их определяет, состоят в стремлении не столько к простому переводу, сколько к осуществлению полного симбиоза с моделью: «Однако должен признать, что постепенно я начал получать удовольствие от работы; это уже не было дурным желанием познакомить с Пушкиным иностранного читателя, а чудесным ощущением полного погружения в поэзию. Я старался не вверять Пушкина французскому языку, а сам погружаться в своего рода транс, так чтобы без моего сознательного участия совершалось чудо, происходила полная метаморфоза» (II, 547).

Набоков, как правило, добивается блестящего результата, который свидетельствует о его скрупулезной верности поэтическим

образам оригинала и лирической тональности, отличающей каждое стихотворение. Он достигает этого при помощи прозрачно-чистого и непринужденного французского, близкого к гениальной пушкинской простоте.

Само собой разумеется, что просодическая форма перевода может считаться верной только в той мере, в какой это позволяет переход от русской тонической системы к французской силлабической. Так, ямбические тетраметры «Не пой, красавица...» или трохеические «Мне не спится...» («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы») трансформируются Набоковым в восьмистопники. Менее оправданным кажется выбор александрийского стиха для переложения ямбического пентаметра: «В степи мирской...», поскольку этот размер так же редок в лирической поэзии Пушкина, как александрийский стих распространен во французской лирике. Но очевидно, что Набоков стремился придать стиху истинно пушкинский разбег, а при помощи десятисложника, более подходящего с точки зрения строгой метрики, достичь этого было бы труднее. Распределение рифм в пределах каждого отрывка воспроизводится со скрупулезной точностью даже в том случае, когда в оригинале наличествует тройная рифма, как, например, в стихотворении: «Мне не спится...». Приводимые в эссе стихи могут служить блестящими образцами перевода-причащения. Из глубин творчества Пушкина Набоков выносит концепцию поэзии и искусства, которая настолько совпадает с его собственной, что в заключении эссе он «потрясает» ею с явным ликованием. Пушкинская идея, многократно отраженная в его поэзии, хорошо известна. Это утверждение необходимой и полной независимости художника, диктующей отказ от утилитарных требований толпы, отрицание любого компромисса искусства с социальной жизнью и полная свобода вдохновения.

Эту идею Пушкина Набоков демонстрирует на примере отрывка из «Египетских ночей», где поведение Поэта, безумное с точки зрения простого смертного, последовательно сравнивается с капризами ветра, непостижимой фантазией орла и с безрассудной любовью Дездемоны к Мавру. Заручившись гарантией истинности, которой служат ему пушкинские стихи, автор завершает эссе триумфальным вызовом своей эпохе: «Нет, решительно, так называемой социальной жизни и всему, что толкнуло на бунт моих сограждан, нет места в лучах моей лампы; и если я не требую себе башни из слоновой кости, то только потому, что доволен своим чердаком» (II, 550).

Понятно, таким образом, что Набокова, по его мнению, объединяет с Пушкиным глубокая общность творцов. Это оправдывает,

по-видимому, тот факт, что эссе написано от первого лица и что «Я» автора присутствует в тексте так же энергично, как и «Он» поэта, словно оба местоимения взаимозаменяемы. Можно даже предположить, что Набоков, родившийся через сто лет после Пушкина, втайне наслаждался тем, что случай представил ему возможность приехать в Париж в 1937 году и написать это эссе в том же возрасте, в каком был Пушкин в год смерти.

Но декларируемое подобие двух творцов воспринимается с некоторой долей скептицизма. Вдумчивое изучение текста показывает, что на основе неоспоримого родства и сходства восхищенный ученик делает своеобразную попытку приспособить к себе творчество Мастера, одновременно избавляясь от того, что ему не подходит. Набоков словно натягивает на себя редингот поэта, предварительно подогнав его по мерке.

Ход его мыслей в этом случае показателен. Как будто следуя за прихотливым развитием темы, мысль писателя совершает колебательные движения. Например, он начинает с того, что выпускает самые острые стрелы в жанр романизированной биографии, а двумя страницами ниже сам, совершенно осознанно и с наслаждением, предается радостям этого жанра, хотя и представленного во фрагментарной форме. Далее Набоков декларирует иллюзорность успеха любой попытки перевода, а вслед за этим предоставляет читателю восхищаться, и совершенно справедливо, результатом своей работы. На самом деле писатель непрерывно балансирует между двумя полюсами, обозначенными им как «правда» и «правдоподобие» и формирующими его утонченную диалектику. Правда недосягаема, идет ли речь о правдивом отражении Пушкина-человека или о точном соответствии перевода оригиналу. Единственно возможным оказывается правдоподобие, предлагающее читателю неизбежно искаженное представление о жизни и творчестве поэта. Искаженное — но, с точки зрения Набокова, — приемлемое, поскольку оно отвечает условию, которое он называет «правдой искусства», значительно превосходящей скучную правду реальности. Правдоподобие требует включения всех возможностей творческого воображения того, кто стремится его достичь. Правда пушкинской поэзии, т. е., по Набокову, правдоподобие, реализуется в эссе средствами набоковского искусства, которое целиком обусловлено личностью писателя. И это тем более очевидно, что переводчик Пушкина увлекает его за собой в чужую землю, за пределы родной страны, туда, где русский стих для обретения смысла нуждается в талантливом посреднике. Отныне Пушкин, которого представляет французскому читателю Набоков, появляется таким, каким он явлен писателем, — совершенно правдоподобным, ибо совершенно набоковизированным.

Эта скрытая трансформация, осуществляемая всегда по-разному, осязаема в трех переводах из четырех. Только романс «Не пой, красавица, при мне...» избежал тайной набоковизации. Внутри роскошного пушкинского особняка Набоков, как настоящий хозяин дома, намеревался расставить мебель по-своему. Более того, он без колебаний готов был поменять мебель или, по меньшей мере, изменить ее размеры и предназначение. Так, в набоковском переводе намерено укорочены два стихотворения: из них попросту удалены строки, необходимые для понимания общего смысла. Стихотворение, начинающееся словами «В степи мирской...», в восьми строках ямбического пентаметра описывает, как бьют три символических ключа: «ключ юности», «Кастальский ключ» и «холодный ключ забвенья». Набоков сокращает стихотворение до шести строк, что позволяет ему исключить последнюю фразу: «Он слаще всех жар сердца утолит»[2]. Финальная строка восхваляет ключ забвения как благотворную реальность, что предполагает существование несчастий и испытаний, которые поэт хотел бы стереть из памяти. Эта строка противоречит комментарию Набокова, в котором подчеркивалось, что «русский глагол <... струится от счастья бытия» (II, 547). И поэтому она исчезает без следа.

Еще более суровому усечению подверглись «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Пятнадцать строк оригинала сокращены в переводе до одиннадцати, но не для того, чтобы усугубить знаменитую пушкинскую краткость, а чтобы ловко скрыть заключение стихотворения, пронизанное тревожным поиском смысла человеческого бытия:

> Я понять тебя хочу,
> смысла я в тебе ищу...[3]

Эти скрытые искажения в поэтических фрагментах идеально совпадают с замыслом финальной части эссе, в которой писателю предлагается, по примеру Пушкина, воспринимать только красоту мира и наслаждаться любыми проявлениями жизни, словно чувство трагического никогда не должно задевать души художника. Вот почему очевидная, казалось бы, приверженность Набокова пушкинской идее независимости искусства скрывает значимую двусмысленность, а происходит это, возможно, потому, что будущий автор «Лолиты» из любви к литературной провокации доводит идею до абсурда: «Сегодня больше,

---

[2] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л], 1948. Т. 3. С. 57.

[3] Там же. С. 250.

чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, нелюдим и одинок, как хотел Пушкин сто лет назад. Порой, может быть, самый безупречный художник пытался сказать свое слово в защиту гибнущих или недовольных, но не следует поддаваться этому искушению...» (II, 550).

В 1937 году голоса гибнущих и их палачей слились в зловещий гул, который раздавался от берегов Рейна до Тихого океана. И безусловно, нельзя обвинять Набокова в чудовищном безразличии за его стремление заткнуть уши, чтобы не слышать грохота Истории. Придерживаясь такой позиции, он, наоборот, отказывался участвовать в окружающей дикости. Охраняя свое искусство от всякого соприкосновения с патологическим миром, он силился сберечь одну из главных ценностей цивилизации, на которую ополчился Интернационал варваров — Красоту. В этом Пушкин мог оказать ему бесспорную поддержку.

Но автор несравненных «Маленьких трагедий» не довольствовался забавной стороной жизни, хотя радость бытия и освещает его поэзию, и не аплодировал шутам и арлекинам. Пушкинская неприязнь к морализаторству, такая же глубокая, как набоковская, не побуждала поэта опьяняться словесным эксгибиционизмом или наслаждаться живописной ярмарочностью. Сакрализованное слово Поэта, несомненно, возвышалось над превратностями мира. Но оно не служило пустым жертвенником, украшенным тонкой резьбой и сверкающим золотом. Слово ограждало себя от нечистот социальной жизни ради того, чтобы глубже проникнуть в болезненную тайну человека и вселенной. Поэзия Пушкина, далекая от отрицания хаоса, превращала его в гармонию. Вот почему, прежде чем овладеть пушкинским наследием, чтобы с самолюбованием рассматривать в нем себя, Набоков мог бы переадресовать свой тонкий юмор к собственной персоне, использовав вычурную реплику из «Смешных жеманниц» Мольера: «Принесите-ка нам зеркало и остерегайтесь, чтобы ваше отражение не сделало его кривым» (явл. 7).

А. БАБИКОВ

«Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова

Со стенами дело обстояло так:
их было неизменно четыре...

В. Набоков. Приглашение на казнь

В предисловии к сценарию «Лолиты» Набоков признался, что по натуре он не драматург[1]. Те небольшие драмы в стихах, которые он публиковал в 1923—1924 годах, не предназначались для постановки; специально для театра Набоков написал «Человека из СССР», драму в пяти действиях[2], и после ее единственного представления в 1926 году к драматургии не обращался вплоть до 1937 года. Успех Набокова как драматурга связан с постановкой в «Русском театре» его «драматической комедии» «Событие» (далее — *Соб*)[3].

Ко времени переезда Набокова из Германии во Францию в 1937 году театральными центрами русской эмиграции в Париже были «Театр Русской Драмы» (организованный Н. Н. Евреиновым, Е. Н. Рощиной-Инсаровой и Ю. П. Анненковым) и «Русский Драматический Театр в Париже» (основатель

---

[1] *Nabokov V*. Lolita: A Screenplay. New York, 1997. P. IX. Сценарий был написан для режиссера С. Кубрика в 1960 г., переработан в 1973 г., опубликован в 1974 г. (Lolita: A Screenplay. New York, 1974).

[2] Об этой пьесе см. примечания М. Маликовой: *Набоков В*. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 752—759.

[3] Впервые: Русские записки. 1938. № 4. Перевод на английский Д. Набокова: *Nabokov V*. The Man from the USSR and ther Plays. New York; London, 1984.

Н. Ф. Балиев)[4]. В 1936-м в Париже был создан «Русский театр», для которого И. Фондаминский, входивший в состав «Общества друзей русского драматического искусства» (наряду с М. Алдановым, И. Буниным и председателем Общества А. Коноваловым) и активно поддерживавший новое начинание, предложил Набокову сочинить пьесу[5].

Шумный успех постановки *Соб* «Русским театром» вызвал целый ряд откликов и оценок, из которых самым последовательным и глубоким был разбор пьесы в сопоставлении с «Ревизором», проведенный В. Ходасевичем, утверждавшим, что *Соб* «можно рассматривать как вариант к "Ревизору"»[6]. Однако некоторые драматургические приемы Набокова оказались непонятны и такому соприродному ему читателю, как Ходасевич, который в первом отзыве на *Соб* писал, что «ни в театре, ни в чтении не понял, чем мотивирована рифмованная речь Вагабундовой» (Возрождение. 1938. 22 июля).

Важное замечание о природе *Соб* сделала Ю. Сазонова, оценившая пьесу как «попытку создания нового сценического жанра». «Попытки в таком роде уже делались на французской сцене молодыми авторами, стремившимися передать в сценическом плане не внешние, а внутренние события, — писала она, — но до сих пор полностью осуществить такой замысел не удавалось»[7].

---

[4] *Ковалевский П. Е.* Зарубежная Россия. История и культурно-просветительская работа русского зарубежья за полвека (1920—1970). Paris, 1973. С. 283—284.

[5] *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. New York, 1993. P. 446.

[6] *Ходасевич В.* «Событие» В. Сирина в Русском театре // Современные записки. 1938. № 66. С. 423—427. Влияние «Ревизора» в *Соб* отмечалось в ряде отзывов. Постановщик пьесы Ю. П. Анненков говорил о *Соб*, что «здесь яснее всего чувствуется гоголевская линия». Ему же принадлежит самая высокая оценка *Соб*: «За последние годы в русской литературе "Событие" является первой пьесой, написанной в плане большого искусства <... Русские писатели разучились писать незлободневно для театра. Сирин пробил брешь. Его пьеса, при замене собственных имен, может быть играна в любой стране и на любом языке с равным успехом» («Событие» — пьеса В. Сирина (беседа Н. П. В. <Н. П. Вакар с Ю. П. Анненковым) // Последние новости. 1938. 12 марта).

[7] *Сазонова Ю.* В Русском театре // Последние новости. 1938. 19 марта. Попытки представить «внутреннее событие» делались ранее на сцене русской — в театре «Кривое зеркало» Н. Н. Евреиновым, который, обосновывая понятие «монодрамы» («Введение в монодраму», 1909), указал и на соотношение внутреннего и внешнего спектакля: «Монодрама задается целью дать такой внешний спектакль,

Вскрытие этого внутреннего события позволяет, на наш взгляд, выявить некоторые особенности драматургии Набокова.

Смерть

За внешним конфликтом в *Соб* — досрочное освобождение из тюрьмы Барбашина, поклявшегося убить Трощейкина, — скрывается внутренний, связанный со смертью его двухлетнего сына, о котором он предпочитает не вспоминать и о котором ему постоянно напоминают. Тайное действие пьесы разворачивается параллельно явному и знаменуется безуспешной попыткой Трощейкина вырваться из условно-театрального мира «второстепенной комедии» в мир подлинных отношений. При этом ужас Трощейкина перед Барбашиным и непрерывная фантасмагория, порожденная этим ужасом, камуфлирует *действительно* страшное событие смерти сына. Тайное действие подразумевает наличие у действующих лиц другой, тайной роли, исполняемой в соответствии с внутренним конфликтом пьесы.

Первое напоминание об умершем сыне возникает в связи с портретом «Мальчика с пятью мячами», который пишет Трощейкин. Он готовится к очередному сеансу и не находит трех мячей: «Ребенок сегодня придет позировать, а тут всего *два*»[8]. Действие начинается с поиска закатившихся под мебель мячей[9]. Любовь, живущую мыслями о сыне, детские мячи мучат нестерпимым напоминанием о нем: «Сегодня мамино

который соответствовал бы внутреннему спектаклю субъекта действия» (*Евреинов Н.* В школе остроумия. М., 1998. С. 266). Передача внутреннего события в сценическом плане, о чем говорит Сазонова, подразумевает его примат над внешним, маскирующим это внутреннее, и здесь автор предвосхищает собственное разъяснение Набокова в его известном письме 1951 г. К. Уайт по поводу рассказа «Сестры Вэйн»: «Большинство рассказов, которые я сейчас продумываю, будут построены по тому же принципу, согласно которому вторая (основная) история вплетена в другую, внешнюю, полупрозрачную, или маскируется ею» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 652).

[8] *Набоков В.* Пьесы. М., 1990. С. 104. В цитатах из *Соб* курсив во всех случаях Набокова. Далее страницы даются в тексте.

[9] Мотив потерянного мяча в «Даре» связан с концепцией циклического времени: «если сборник открывается стихами о “Потерянном мяче” [раньше стихи названы “Пропавший мяч”], то замыкается он стихами “О Мяче найденном”», что отмечается как «черта модная в наше время, когда время в моде» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 215). Говоря «время в моде», Годунов-

рождение, значит, послезавтра ему было бы *пять* лет» (105). Количество пропавших мячей для нее равно количеству прошедших после смерти сына лет: утраченных, *отсутствующих* лет[10]. «Подумаешь — велика беда! — говорит она. — Ну — будет картина "Мальчик с двумя мячами" вместо "Мальчик с пятью"...» (104). Заявленная тема смерти сына уже не исчезает до конца действия пьесы, то выходя на поверхность, то уходя в глубокий подтекст.

Одновременно с портретом мальчика Трощейкин работает над портретом «старухи в кружевах с белым веером» (104):

> Трощейкин. ... А мадам Вагабундова чрезвычайно довольна, что пишу ее в белом платье на испанском фоне, и не понимает, какой это страшный кружевной гротеск... (105)

Страх в том, что Вагабундова — сама Смерть, введенная как действующее лицо в круг прочих персонажей. Ее особая роль подчеркнута складом ее речи, она говорит раёшным стихом балаганных прибауток и народных драм:

> ...я сама вдова —
> и не раз, а два.
> Моя брачная жизнь была мрачная ложь
> и состояла сплошь
> из смертей (136)[11].

Чердынцев имел в виду, конечно, «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, по замыслу которого седьмой роман цикла замыкает кольцо, поскольку за ним должно следовать написание автором своего первого романа, как и в «Даре». Осуществление, таким образом, предшествует замыслу — принцип, исповедуемый и Трощейкиным: «искусство движется всегда против солнца». *Соб* также завершается мотивом мяча — в ремарке к действию третьему указано, что «Мячи на картине дописаны» (147), следовательно, *найдены*.

[10] Как заметил С. Карлинский, вскрывший ряд чеховских реминисценций в *Соб*, в судьбе Любови обозначена параллель к Любови Раневской из «Вишневого сада», потерявшей семилетнего сына (*Karlinsky S.* Illusion, Realiti, and Parody in Nabokov's Plays // Nabokov: The Man and His Work. Madison, 1967. P. 187).

[11] С. Сендерович и Е. Шварц трактуют образ Вагабундовой как «персонификацию балагана смерти». Она «пришла посмотреть на смерть героя, и смерть — ее главная тема <... О ее балаганном происхождении говорит ее фамилия — старинные кукольники-балаганщики были бродягами, вагабондами, или, на немецкий лад, вагабундами» (*Сендерович С., Шварц Е.* Балаган смерти: заметки о романе В. В. Набокова «Bend Sinister» // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100. Таллинн, 2000. С. 356).

Трощейкин ее называет «мадам Вагабундова», что равнозначно «мадам Смерть». Здесь кроется намек на пьесу Рашильд (наст. имя Маргерит Валетт) «Madame la Mort» (1891, перевод О. И. Петровской под названием «Госпожа Смерть» и постановка в театре В. Ф. Комиссаржевской в 1908)[12], и таким образом Набоков указывает на символистскую традицию персонификации смерти. Один из ближайших к *Соб* источников этого приема — «Балаганчик» (1906) А. Блока, где Смерть является в образе Коломбины. «Белое платье» Вагабундовой напоминает «белые пелены» Смерти-Коломбины. «Картонная подруга» Пьеро связывается с портретом старухи в *Соб — нарисованной* Смерти (в сценках вертепа куклу Смерти представлял вырезанный из картинки скелет, подклееный на картон, ее тень возникала на холсте)[13], причем Трощейкин, как Пьеро в «Балаганчике», не видит в образе Вагабундовой персоны смерти[14]. Следует также указать на «Непрошеную» М. Метерлинка (1891, перевод В. М. Саблина под названием «Вторжение смерти», 1903), где Смерть предстает в образе Сестры Милосердия. В этой пьесе новорожденный ребенок кричит в момент смерти матери, о чем возвещает Сестра Милосердия. В *Соб* этот мотив вывернут: акушерка Элеонора Шнап, принимавшая ребенка Любови, присутствовала на его похоронах и появляется вновь, чтобы присутствовать при смерти матери.

Балаганная струя в *Соб* (Любовь говорит: «Я не знаю, почему нужно из всего этого делать какой-то кошмарный балаган» — 142) смешивается с своеобразно воспринятым символизмом не без влияния Н. Евреинова, искавшего возможности сценического обновления, с одной стороны, в обращении к

---

[12] В этой пьесе смерть предстает в образе «Женщины в вуали», в авторском определении которой указывается, что «это только образ, а не живое существо» (Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 86). Теме смерти посвящена ранняя драма Набокова «Смерть» (1923).

[13] Русский фольклор. М., 1999. С. 514.

[14] Одним из наиболее вероятных источников не только названия (отсылающего к подзаголовку «Женитьбы» Гоголя — «Совершенно невероятное событие в двух действиях»), но и канвы пьесы Набокова можно назвать «Балаганчик», в зачине которого «Третий мистик» говорит: «Наступит событие», а затем событием оказывается приход смерти: «Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам — тихая избавительница. Нас посетила смерть» (*Сендерович С. и Шварц Е.* Балаган смерти: заметки о романе В. В. Набокова «Bend Sinister». С. 357). Ряд деталей указывает также на влияние образа старухи графини из «Пиковой дамы» Пушкина.

«низовому» массовому зрелищу, в котором публика принимает самое деятельное участие, а с другой, в превращении зрителя в «иллюзорно действующего» («Введение в монодраму»). Приемы народного театра Евреинов использовал, в частности, в своей знаменитой арлекинаде «Веселая смерть» (премьера в «Веселом театре для пожилых детей», 1909), второе направление впервые обозначилось в монодраме «Представление любви»[15].

Портреты вводят двух тайных действующих лиц пьесы — ребенка («дитя», «малютка», «младенец» постоянно возникают в репликах персонажей) и Смерть (раздвоенной на персонажей с немецкими корнями — Вагабундову и Шнап), выступающих затем в зависимости друг от друга (Вагабундова «входит как прыгающий мяч» — 136)[16]. Следуя парадигме народного театра с его метафорической парой рождения и смерти, Набоков вводит Смерть в сцену приема по случаю дня рождения (пятидесятилетия) Опаяшиной[17]. Шнап возникла из традиционной роли старухи-смерти, специально создававшейся для

---

[15] *Евреинов Н.* В школе остроумия. С. 272.

[16] В постановке Г. С. Ермолова в 1941 г. (театр Хэкшер, Нью-Йорк) эта зависимость была выдвинута на первый план: в эскизах М. Добужинского к декорациям *Соб* (воспроизведены в сборнике: *Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 264) в мастерской Трощейкина стоит скелет в женской шляпе и рядом портрет мальчика с пятью круглыми пустотами (в действии третьем они закрашены); Д. В. Набоков указывает, что эскизы включали также «фальшивый фотопортрет, предположительно умершего ребенка Трощейкина» (*Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 125). Замечательно, что на стене мастерской Добужинским изображено *ухо*, намекающее как на постоянное ожидание новостей о Барбашине, так и на важность вслушивания в реплики действующих лиц для улавливания подтекста.

[17] Появление в этой сцене Вагабундовой, персонажа нарочито искусственного, наводит на мысль об ожившем портрете. Мотив оживающего портрета, впервые использованный Набоковым в «Венецианке» (1924), в *Соб* восходит к «Портрету» Н. В. Гоголя. В образе Трощейкина обнаруживается сходство с Чартковым. Трощейкин, как и Чартков, пишет «портретики за деньги» (*Гоголь Н.* Избранные произведения. ОГИЗ, 1948. С. 223), «перемалевав всех отцов семейств» (107—108) (в «Портрете»: «Почтенный отец семейства увидит себя окруженным своей семьей» — Там же. С. 228); его «метод двойного портрета» (108), один для клиента, другой для себя, напоминает работу Чарткова над портретом Lise. Портрет Вагабундовой, за который Трощейкин рассчитывает получит деньги, образует параллель к портрету старика, ожившему во сне Чарткова и принесшему ему деньги.

театрализованных праздников Нового года, Масленицы, лета и прочих, «где требуется инкарнированный образ побежденной смерти»[18]. На праздниках и в народной драме эту старуху прогоняют, и так же Трощейкин требует гнать ее «в шею», а Любовь говорит: «*Страшная* женщина. Не надо ее», но Опаяшина нарушает исходную схему: «Раз она пришла меня поздравить, то нельзя гнать» (134). Речь Элеоноры Шнап также выделена — немецким акцентом, и с первых же ее реплик возникает зловещее недоразумение, что напоминает о другом народном персонаже — Немце в театре Петрушки, сценка с которым строится на недоразумении и битье.

С этой карнавальной (смеховой) линией ее генезиса неожиданно пересекается политическая: Элеонора Карловна Шнап приводит слова своего «профессора Эссера», что заставляет вспомнить одну из самых одиозных фигур в окружении Гитлера — Германа Эссера (Esser) (1900—1981), скандально известного в 1920-х годах своими сексуальными похождениями и ярым антисемитизмом[19]. Таким образом, балаганная сущность ее замешана на немецком фашизме, и пересечение страшного и смешного не кажется столь уж неожиданным, если вспомнить способ расправы с диктатором в «Истреблении тиранов» (1936) Набокова: «Стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, — и казнил его именно этим — старым испытанным способом»[20]. Один из редчайших у Набокова случаев прямого указания на конкретного деятеля нацизма вносит в пьесу, время и место которой не определены, момент злободневности, рассчитанный в преддверии войны на непосредственный отклик публики[21].

«Бывшая акушерка» Любови, персона смерти, Шнап, как и Вагабундова, возникает в связи с темой сына (Шнап: «Благодарите бога, что ваш младенчик не видит всего этого» — 135). Тетя Женя говорит о ней: «С этой стервой я не разговариваю»

---

[18] *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 208.

[19] Отто Штрассер назвал его «сексуальным маньяком» и «демагогом самого низкого пошиба». Эссер вместе с Юлиусом Штрайхером «организовал “Антисемитское движение”, где они дали выход своей болезненной сексуальности, произнося непристойные речи, обличающие евреев во всех смертных грехах» (*Штрассер О.* Гитлер и я. Ростов-на-Дону, 1999. С. 79—80).

[20] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 404—405.

[21] В «Изобретение Вальса» (1938), подойдя вплотную к теме диктатуры, Набоков включает ряд намеков на деятелей фашизма и советской тирании (см.: *Бабиков А.* Комментарии к «Изобретению Вальса» // *Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 776, 778).

(138), и надо понимать, что слово «стерва» имеет здесь устаревшее значение: «труп околевшего животного, скота; падаль, мертвечина, палая скотина» (Словарь В. И. Даля). Предположение подкрепляется другим выражением, несущим те же ассоциации: Трощейкин в первом действии называет жену «торговка костьем» — оскорбление, смысл которого можно уяснить только в связи с темой смерти в пьесе. В Словаре В. И. Даля находим: «костьем торгуем, костями с боен либо от падали (на пережиг)». Любовь несколько раз потом с возмущением вспомнит эту «торговку», отвергая несправедливое обвинение в том, что она спекулирует на смерти сына, «торгует» его смертью.

Следующие напоминания о сыне вводят литературный подтекст. В начале третьего действия Трощейкину мерещится Барбашин в тени листвы под окном и Любовь говорит: «Ты совсем как младенец из "Лесного царя" (154)». Сюжет гетевской баллады в переводе В. Жуковского «Лесной царь» (1818) об умирающем на руках отца младенце соотносится с темой двоемирия в *Соб* (на двойственность драмы подлинного события и комедии мнимо значительно указывает подзаголовок пьесы — «Драматическая комедия»). В балладе дитя в ночном лесу видит другой мир — мир лесного царя/смерти, который отец не воспринимает. Так Трощейкин не понимает, что окружен смертью в образе Вагабундовой и Шнап, но необыкновенно остро переживает мнимую опасность мести Барбашина. Открывшийся младенцу мир лесного царя соответствует увиденному Трощейкиным другому миру в сцене прозрения (д. 3). Ответ Трощейкина на реплику Опаяшиной, заметившей: «Какая ночь... Ветер как шумит...» (154), перекликается со словами отца из баллады Жуковского: «О нет, мой младенец, ослышался ты, / То ветер, проснувшись, колыхнул листы», и затем: «О, нет, все спокойно в ночной глубине: / То ветлы седые стоят в стороне». Трощейкин: «Ну, это по меньшей мере странно: на улице, можно сказать, лист не шелохнется» (154). В. Е. Александров заметил, что возникающий в произведениях Набокова «легкий ветерок можно воспринимать как пародию на распространенный (нередко в слишком очевидной форме) в символической литературе образ потусторонности, например, в "Непрошеной" М. Метерлинка»[22]. Здесь пародийность подчеркивается:

---

[22] *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 92. В. Александров имеет в виду следующее место в «Непрошеной» (пер. К. Бальмонта): «Дед. Легкий ветер в аллее? Дочь. Да, деревья слегка дрожат» (Французский символизм. Драматургия и театр. С. 114). В *Соб* обыгрывается

Антонина Павловна. Значит, это у меня в ушах.
Трощейкин. Или шепот музы (154).

В следующей реплике Трощейкина обнаруживается указание на конкретный источник, в котором, как и в «Лесном царе», совмещается тема смерти с мотивом ветра:

Трощейкин. Как хорошо и приятно, Антонина Павловна, правда? По городу — может быть, в двух шагах от нас — гуляет на воле негодяй, который поклялся убить вашу дочь, а у нас семейный уют, у нас лебеди делают батманы, у нас машиночка пишущая постукивает... (154).

«Как хорошо и приятно» — ироничное перефразирование центральной строки стихотворения А. Блока «О смерти» из цикла «Вольные мысли» (1907): «Так хорошо и вольно». Следующие слова Трощейкина («По городу — может быть, в двух шагах от нас — гуляет на воле негодяй, который поклялся убить...») контаминируют начальное «Все чаще я по городу брожу. / Все чаще вижу смерть...» с описанием мертвого жокея: «Так близко от меня — лежал жокей...» Наконец, убийца, который «гуляет на воле», опять же отсылает к главной строке «Так хорошо и *вольно* умереть» (курсив мой. — *А. Б.*) и к названию цикла Блока. «О смерти» завершается восклицанием «И песни петь! И слушать в мире ветер!», в чем выражается позиция поэта, противопоставляющего свое творчество смерти. Трощейкин проецирует это противопоставление на бездарную Опаяшину, поглощенную своей сказкой, в то время как смерть окружает Трощейкиных (ср. слова Любови: «Я так рада, что судьба дала мне литературную мать. Другая бы выла и причитала на твоем месте, а ты творишь» — 127), и слышащую ветер за окном, которого никто не слышит. Таким образом, помимо указания на мотив ветра в «Лесном царе» со всеми его символическими ассоциациями, в разговоре Трощейкина с Опаяшиной присутствует скрытая отсылка к тому же мотиву ветра в стихотворении Блока «О смерти».

Новый ряд скрытых напоминаний о смерти ребенка возникает с появлением Барбошина. Источник курьезного сходства фамилий Барбашина и Барбошина находим в Словаре В. И. Даля,

---

другое место: «Дед. ...Откуда эти звуки? Старшая Дочь. Это лампа вспыхивает, дедушка. Дед. Мне кажется, что она очень тревожная... очень тревожная... Дочь. Это ветер ее качает... Дядя. Ветра нет, окна закрыты» (Там же. С. 124).

где наряду с «барабошить» — будоражить, пугать, возмущать, — дается значение «барабоша» — бестолковый, суетливый, беспорядочный человек. Барабошь — вздор, пустяки, бестолочь, чушь, дичь (ср. слова Любови по поводу Барбошина: «Что за дичь...» —156). Преступник Барбашин и «сыщик» Барбошин, эти *семантические* двойники, таким образом, в равной степени нереальны: один воплощает мнимую опасность и функция его сводится к будораженью, возмущению покоя Трощейкиных, другой воплощает мнимую защиту[23].

---

[23] В. Ходасевич писал, что «Барбашин есть не что иное, как призрак, фантасмагория, болезненное порождение трощейкинской души» (Современные записки. 1938. № 66). В контексте общего воздействия «Ревизора» на *Соб*, Барбашина, так и не являющегося во плоти на сцене, можно рассматривать в связи с воспринятой Набоковым трактовкой Хлестакова как сна Городничего в статье В. Ходасевича «По поводу "Ревизора"» (Возрождение. 1935. 21 февраля). В. Ходасевич, отмечая успех постановки «Ревизора» пражской труппой МХТ с М. А. Чеховым в Париже (1935), приписывает эту трактовку М. Чехову, исполнявшему роль Хлестакова. М. Чехов считал, что «Городничий — это как бы кусок земли, твердый, тяжелый. А Хлестаков — фантазия, фантазия Городничего. Он не существует реально. Городничий от акта до акта как бы творит его» (Перед представлением «Ревизора»: Беседа с М. А. Чеховым // Возрождение. 1935. 27 января). Ходасевич писал, что Хлестаков «был лишь самообман городничего и его присных — и в этом не только весь психологический смысл пьесы, но и зерно ее смысла философского» и, что особенно близко к Барбашину в *Соб*, Хлестаков «становится нереальным обликом реальности, отчего все произведение приобретает символический смысл и характер». Набоков в «Смотри на арлекинов!» описывает замысел постановки «Ревизора», по которому все происходящее не более чем «кошмар старого мошенника» Городничего, а само название возводится к французскому «rkve» — сон, мечта (*Nabokov V.* Look at the Harlequins! London, 1980. P. 9). Этот эпизод, вероятно, отсылает к постановке «Ревизора» М. Чеховым, но вместе с тем напоминает *Соб*, а также и следующую пьесу Набокова «Изобретение Вальса», где Сон становится уже действующим лицом. В «Николае Гоголе» Набоков писал, что действующие лица «Ревизора» — «люди из того кошмара, когда вам кажется, будто вы уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную (из-за своей мнимой реальности) пучину сна» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 434). Потрясение в «Ревизоре» переосмысливается в *Соб* во внутреннем плане действия: новость о появлении Барбашина влечет *ревизию* отношений и личности Трощейкина («Любовь. Слава богу, что оно случилось, это событие. Оно здорово нас встряхнуло и многое осветило» — 151). Наконец, трактовка Барбашина как фантома тождественна набоковской трактовке закулисного ревизора как последнего «фантома» гоголевской пьесы (Там же. С. 441).

В пьесах народного театра о Петрушке — «Петре Ивановиче Уксусове» — известна сценка «Петрушка и Филимошка»:

> Филимошка. Меня звать Филимошка.
> Петрушка. Ах, какое хорошее имя — Барабошка.
> Филимошка. Не Барабошка — Филимошка[24].

К этим пререканиям отсылает Набоков:

> Трощейкин. Леонид Викторович Барбашин.
> Барбошин. Нет-нет, не путайте — *Барбошин* Альфред Афанасьевич (160).

Можно сказать, что Барбошин — литературно-драматургически-оперный продукт (на последнее указывает упоминаемый им Рубини и фраза из «Евгения Онегина» Чайковского), *театральное нечто*[25], воплощение «суррогата бессоницы» (107), во вздоре которого, буквально нашпигованном Достоевским, присутствуют намеки на подлинно важное, а именно на смерть сына.

С первой же реплики Барбошина («Не вам, не вам кланяюсь, а всем женам...» — 158) вступают мотивы произведений Достоевского[26]. Затем он произносит короткую восторженную речь — пародию на знаменитый разговор Ивана с Алешей в «Братьях Карамазовых»:

> О, вы увидите! Жизнь будет прекрасна. <... Птицы будут петь среди клейких листочков, слепцы услышат, прозреют глухонемые. Молодые женщины будут поднимать к солнцу

---

[24] Русский фольклор. М., 1999. С. 346.

[25] Барбошин *играет* одновременно *роль трагического актера* («входит Барбошин: костюм спортивный, в клетку, с английскими шароварами, но голова трагического актера» — 158) и сыщика. Здесь Набоков следует за Н. Евреиновым, у которого в «Самом главном» (Ревель, 1921) актер «на роли любовников» исполняет роль сыщика («Ведь это мой первый дебют в роли сыщика!» — д. 1) в «театре жизни».

[26] Реминисценция четвертой главы «Преступления и наказания», в которой Раскольников кланяется Соне Мармеладовой: «Я не тебе поклонился, а всему страданию человеческому поклонился...». Указано: *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 213.

своих малиновых младенцев. Вчерашние враги будут обнимать друг друга. <... Надо только верить... (160)[27]

«Клейкие листочки» — символ жизни у Ивана Карамазова («Жить хочется, и я живу <... Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки...» — 268); обнимающиеся враги напоминают его слова «Я хочу видеть своими глазами <... , как зарезанный встанет и обнимется с убившим его» и о матери, «обнявшейся с мучителем ее дитяти» (285, 286). Так и Трощейкин уверял, что не держит злобы на Барбашина и «будет когда-нибудь пить с ним брудершафт» (124). Пародируется также стиль Великого инквизитора: «О, мы убедим их наконец не гордиться <... Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как птенцы к наседке. <... Они будут расслабленно трепетать гнева нашего, умы их оробеют, глаза их станут слезоточивы, как у детей и женщин...» (303). Professions de foi Барбошина завершается обращением к Трощейкину: «Теперь ответьте мне прямо и просто: у вас есть оружие?» и Алеша Трощейкин отвечает: «Увы, нет!» (160). Схожим образом Иван спрашивает Алешу Карамазова: «Скажи мне сам прямо, я зову тебя — отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданьице, вот того самого ребеночка...» и Алеша отвечает: «Нет, не согласился бы» (287). Знаменитая антитеза «Братьев Карамазовых» о всеобщем счастье ценой жизни одного «ребеночка» проецируется на обстоятельства Трощейкина, и абстрактная антитеза приобретает личное значение: может ли быть счастлив Трощейкин, если его ребенок мертв?

Для Любови смерть ребенка равнозначна отмене самой возможности счастья: «Единственное счастье — был ребенок, да и тот помер» (120), Трощейкин же видит угрозу своему благополучию только в появлении Барбашина. В своем главном обвинении мужа Любовь затрагивает эту тему:

---

[27] Обыгрываются слова Ивана Карамазова: «На этом желании зиждутся все религии на земле, а я верую» (*Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Л., 1970. Т. 1. С. 285. Далее страницы даются в тексте.) и финальные реплики Сони из чеховского «Дяди Вани»: «увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся <... Я верую... верую...» (*Чехов А. П.* Драматические произведения: В 2 т. Л., 1985. Т. 2. С. 204).

> Я вполне допускаю, что ты был счастлив со мной, потому что в самом большом несчастье такой эгоист, как ты, всегда отыщет себе последний верный оплот в самом себе. <... Это очень страшно сказать, но когда мальчик умер, вот я убеждена, что ты подумал о том, что одной заботой меньше (152).

Слова Трощейкина о сыне: «Ну — пять, ну — еще пять, ну — еще... А потом было бы ему пятнадцать, он бы курил, хамил, прыщавел и заглядывал за дамские декольте» (106) развивают мысль о «солидарности в грехе» детей с отцами, поскольку они все равно вырастут грешниками, против чего выступает Иван: «Иной шутник скажет, пожалуй, что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос...» (288). Далее Трощейкин уподобляет сына ангелу: «Ты здраво посмотри: умер двух лет, то есть сложил крылышки и камнем вниз, в глубину наших душ, — а так бы рос, рос и вырос балбесом» (106), что напоминает рассказ Ивана о страданиях «*пятилетнего* ребенка, спящего своим ангельским крепким сном» (282) (курсив мой. — *А. Б.*).

Анри Бергсон писал, что «задача драмы находить и выводить на свет те глубины действительности, которые скрыты от нас — часто к нашему же благу — жизненной необходимостью...» и что она должна «раскрыть нам глубоко скрытую часть нас самих — то, что можно было бы назвать трагическим элементом нашей личности»[28]. В *Соб* функцию выявления такого трагического элемента выполняет литературный подтекст, аллюзия или отсылка к определенному произведению, т. е. все те элементы поэтики Набокова, которые существуют, как показывает анализ подтекста *Соб*, вне жанра, практически без разграничения произведения на читаемое и исполняемое.

Заявляя проблему жанровости подтекста, нельзя утверждать, что в *Соб* и «Изобретении Вальса» подтекст полностью пропадает для зрителя. Слой глубокого литературного подтекста отразить в постановке невозможно, однако специальные драматургические аллюзии, например, на «Ревизора» и «Чайку» в *Соб* и «Три сестры» («На Пальмору, скорей на Пальмору!») в «Изобретении Вальса», которые вводит Набоков, сравнительно легко распознаются театралами. Вероятно, с учетом сложности восприятия литературного намека во время представления Набоков использует прием повтора наводящей фразы, естественный в драматургическом диалоге, но излишний в монологичной

[28] *Бергсон А.* Смех. М., 1992. С. 99—100.

форме романа или рассказа. Таким образом в какой-то степени компенсируется невозможность по ходу представления остановиться и перечесть. Так, во втором действии *Соб* Вера говорит Писателю, что встречалась с ним «на рауте у Н. Н.». Для произведения любого другого жанра, от стихотворения до романа, этого прозрачного намека было бы достаточно, но в пьесе Набоков повторяет ключевую фразу и заостряет на ней внимание публики:

> П и с а т е л ь . На рауте у Н. Н. ... А! Хорошо сказано. Я вижу, вы насмешница (140).

В паузе после отсылающих к «Евгению Онегину» слов актер изображает ту мыслительную работу по распознанию намека, которую должен совершить в этот момент хороший зритель (аналогичный набоковскому «хорошему читателю»). Следующее за паузой восклицание в идеале должно совпасть с моментом узнавания у зрителя, замечающего общее сходство между собранием гостей у Опаяшиной и собранием приглашенных на раут в доме князя N. в гл. 8 «Евгения Онегина». Вместе с тем развитие в образе Петра Николаевича черт пушкинского «сердитого господина» из XXV строфы этой главы остается в плане глубокого подтекста — за рамками возможностей постановки. Сходным образом в «Изобретении Вальса» Министр несколько раз называет Сальватора Вальса именем Сильвио, отсылающем к «фантастической драме в стихах» «Сильвио» (1890) Д. Мережковского, которая, как и «Изобретение Вальса», построена по мотивам драмы Кальдерона «Жизнь есть сон», с которой «Изобретение» обнаруживает многочисленные параллели. Но помимо драматургической отсылки, эти обмолвки призваны напомнить также, как заметил Р. Тименчик, пушкинского Сильвио из «Выстрела»[29]. Можно сказать, что в этом случае пушкинский подтекст остается в тени драматургического, вводящего мотивы «Сильвио» Мережковского и, через него, Кальдерона[30].

---

[29] Р. Тименчик предположил, что сцена со взорванной верхушкой горы в окне министерского кабинета в д. 1 «Изобретения Вальса» соотносится со сценой в графском кабинете, где в результате дуэли Сильвио с графом оказалась попорчена одна из картин со швейцарским (значит, горным) видом (Читаем Набокова: «Изобретение Вальса» в постановке Адольфа Шапиро // Родник. 1988. № 10).

[30] Использует Набоков и *визуальную* театрально-драматургическую аллюзию: застывшие гости в *Соб* и куклы генералов за длинным столом в «Изобретении Вальса» — это, конечно, гоголевская немая

Не обращая внимания на «карамазовский» подтекст в разговоре Барбошина, Трощейкин не задумывается и над следующей его странной репликой: «Пойду, значит, ходить под вашими окнами, пока над вами будут витать Амур, Морфей и маленький Бром» (161). Кто этот «маленький Бром», названный наряду с римским божеством любви и греческим божеством сновидений? На наш взгляд, мифологическая троица объединяет семью Трощейкиных в полном составе: во-первых, Любовь (лат. amor — любовь), во-вторых, Трощейкина (Морфея-снотворца и сновидца: «Трощейкин. Это, вероятно, мне все снится...» — 152) и, в-третьих, их маленького умершего сына: Бром — усечение от Бромий, одного из прозвищ Диониса, означающее «шумный». «Маленький шумный» намекает на шумного мальчика, разбившего мячом зеркало, и через него — на сына Трощейкина. Связью служит ключевая реплика Любови во втором действии: «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало» (146).

Щель

В зачине *Соб* Трощейкин, выйдя на авансцену, рассказывает Любови о картине, которую он задумал ночью во время бессонницы:

сцена, но также отсылка к двум знаменитым постановкам В. Э. Мейерхольда — «Ревизора» и «Балаганчика». В его «Ревизоре» (1926) немую сцену изображали куклы: «Мы сделаем монтаж света, а потихоньку в глубине соберем куклы. <... Дается штора. <... Потом надо дать сигнал, по которому выедут все фигуры» (Мейерхольд репетирует. М., 1993. Т. 1. С. 94—96). В *Соб* используется тот же прием среднего занавеса (применявшийся также Н. Евреиновым в «Фундаменте счастья» в сцене появления Смерти). В «Балаганчике» В. Э. Мейерхольда: «На сцене <... длинный стол, за которым сидят «мистики» (*Мейерхольд В. Э.* О театре. СПб., 1912. С. 198); «...мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук» (Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 85). Набоков высоко ставил «Ревизора» Мейерхольда: «русский режиссер Мейерхольд, несмотря на все искажения и отсебятину, создал сценический вариант “Ревизора”, который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя» (*Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 57). Предположение о влиянии постановки Мейерхольда на «Событие» высказала Л. Червинская: «Пьеса очень напоминает гоголевского “Ревизора” (особенно в постановке Мейерхольда), и не только по признакам внешним» (По поводу «События» В. Сирина // Круг. 1938. Кн. 3).

> Написать такую *штуку*, — вот представь себе... Этой стены как бы нет, а темный провал... и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды... сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят на мою жизнь. <... Тут и мои покойные родители, и старые враги, и твой этот тип с револьвером... (106—107)[31].

И сразу отказывается от своей идеи: «А может быть — вздор. Так, мелькнуло в полубреду <... Пускай опять будет стена». Рассмотрение центральной темы стены, в которой выражен основной драматургический принцип Набокова, позволяет уяснить замысел *Соб* в связи с оппозицией внутреннего и внешнего конфликтов.

В «немой сцене» (д. 2) замысел Трощейкина воплощается зеркально: гости застывают под чтение Опаяшиной, Трощейкин и Любовь выходят на авансцену, и от собравшихся их отделяет средний занавес, на котором, согласно ремарке, вся группа гостей должна быть «нарисована с точным повторением поз» (145)[32]. Затем Трощейкин говорит: «Наконец, я сам это намалевал, скверная картина — но безвредная» (147). Разница между замыслом и воплощением весьма существенна: по замыслу должны быть изображены знакомые ему лица — покойные родители, любовницы, Фобетор Барбашин («тип с револьвером»), сидящие в подобии зрительного зала, воплотилась же картина сидящих *напротив* зала, лиц, не выражающих ни досады, ни зависти, ни сожаления — чувства, которые Трощейкину хотелось изобразить, — бесчувственные «маски» в «полусонных позах», не люди, а «фигуранты» («в балетах плясуны последнего разряда, для полноты и обстановки прочих» — Словарь В. И. Даля).

---

[31] Сходным образом в завязке «Дара» Федор Годунов-Чердынцев задумывает свой будущий роман: «Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку» (*Набоков В.* Дар. С. 201; в обоих случаях «штука» в значении «искусно, мудрено, хитро сделанная вещь» — Словарь В. И. Даля).

[32] В парижской постановке Ю. П. Анненкова это требование выполнено не было, что явствует из письма зрителя в редакцию «Последних новостей»: «испуганный художник, показывая на гостей в полутьме, говорит: “Мы здесь одни. Эти рожи я сам намалевал”. По пьесе, кажется, тут правда, опускается посреди сцены занавес с намалеванными рожами... По техническим условиям наш театр сделать этого, очевидно, не мог. От таких причин, по-моему, и возникли некоторые недоразумения, помешавшие части публики освоиться с замыслом автора» (Последние новости. 1938. 10 марта).

Сопоставление замысла и воплощения наводит на мысль о том, что картина, задуманная Трощейкиным, — это замысел некой *другой пьесы* (вспомним, что подразделение акта в драме часто называлось *картиной*), с другими характерами, может быть, более глубокими, с другими отношениями, может быть, подлинными, а вместо этого получилась вампука, скатывание к буффонаде и фарсу[33]. Автор Трощейкин, таким образом, противоположен автору Федору Годунову-Чердынцеву, «штука» которого конгениальна роману «Дар». Версию о том, что Трощейкин — негодный автор *Соб*[34], стимулирует характерное отождествление у Набокова рассказанного и показанного, романа и картины в идеальном плане: «Если бы сознание строилось по вариантным моделям и если бы книгу можно было прочесть, как охватываешь взглядом картину, то есть не трудясь следовать глазами слева направо и без абсурдности “начал” и “концов”, то это был бы идеальный способ восприятия романа, ибо именно так, а не иначе, увидел его автор в момент зарождения»[35] (не для фиксации ли этого отождествления романа и картины даровитый художник в «Даре» носит фамилию *Романов*?). С дру-

---

[33] Пародийность происходящего осознается в этой сцене Трощейкиным, что явствует из его упоминания «Вампуки» («Нам нужно бежать... бежать, — а мы почему-то медлим под пальмами сонной Вампуки») — ставшего нарицательным названия оперы-пародии «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» (музыка и либретто В. Г. Эренберга по фельетону А. Манценилова (М. Н. Волконского), премьера 1909). «Вампукой» называлось все искусственное, ходульное в театральных постановках. Н. Евреинов вспоминал, что «в результате своего ошеломительного успеха “Вампука” стала магическим словом, от которого сразу же зашаталось и рухнуло трафаретное оперное искусство, чтобы дать место противоположному, творчески оригинальному, а главное, елико возможно, естественному и убедительному искусству» (В школе остроумия. С. 76—77). Ср. в «Четвертой стене» (1915) Н. Евреинова: «Директор <... Камня на камне не оставлю от нашей прежней постановки! — Это все-таки “Вампука”, что там ни говори» (ч. 1). Разговор Трощейкиных на авансцене отсылает к соответствующей сцене «Вампуки», когда влюбленная парочка выходит к рампе, чтобы поделиться своим счастьем с публикой. В этот момент обнаруживается погоня и Вампука начинает распевать «Спешим же, бежим же! / Бежим же, спешим же!», при этом не двигаясь с места (В школе остроумия. С. 97—98).

[34] На двойственность роли Трощейкина — персонажа-автора — намекает его фамилия, образованная от «тростить» — сдваивать, двоить (Словарь В. И. Даля). Благодарю за это указание А. Долинина.

[35] *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 72—73.

гой стороны, отождествляется пьеса исполняемая и пьеса читаемая: в лекции «Playwriting» (1941) Набоков утверждал, что хорошая пьеса равно хороша и в свете рампы и в свете настольной лампы[36].

Литераторша Опаяшина предлагает свое видение развития действия («ведь из всего этого могла бы выйти преизрядная пьеса» — 127) в пошлейшем драматическом русле («Может быть, он сам покончит с собой у твоих ног» — 127), Любовь примеряет роль пушкинской Татьяны пополам с Анной Карениной («Я ему с няней пошлю французскую записку, я к нему побегу, я брошу мужа, я... Набросок третьего действия» — 157), но все эти варианты — внутри «второстепенной комедии», поставленной Трощейкиным, неудача которого происходит от неспособности удержаться на высоте над мнимостью, подняться в своем творчестве над бредом и пошлостью действительности, от боязни «воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (269).

Такое понимание роли Трощейкина, творческому моменту которого подчиняются все прочие персонажи, согласуется с концепцией субъекта действия Н. Евреинова, считавшего, что в монодраме «возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия». Окружающие его люди предстают перед зрителем преломленными в его призме: «остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее “я” субъекта действия. Они будут незаметно сливаться с фоном или даже поглощаться им, если в тот или другой момент они безразличны для действующего»[37].

---

[36] *Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 319. В этот сборник вошли в виде эссе две лекции Набокова, составившие курс драмы, прочитанный им в 1941 г. в Стэнфорде: «Playwriting» («Творчество драматурга»), как введение в драму с определением основных положений, и «The Tragedy of Tragedy» («Трагедия трагедии»), с рассмотрением элементов трагедии.

[37] В школе остроумия. С. 268. Основная идея Евреинова о том, что в монодраме характер являемой на сцене жизни изображается не с объективной точки зрения, «а с точки зрения героя пьесы или отдельных ее персонажей» (Там же. С. 264), применима и к «Изобретению Вальса», где Вальс также единственный субъект действия. С концепцией Н. Евреинова Набоков мог познакомиться по книге Е. Зноско-Боровского «Русский театр начала XX-го века» (Прага,

Не выдержав упоминания о сыне (чья смерть напоминает ему об опасности), когда Любовь говорит «Наш маленький сын сегодня разбил мячом зеркало» (146), Трощейкин «опускается» и, «сливаясь с жизнью», возвращается в состав персонажей второстепенной комедии. *Настоящая* опасность, о которой говорит Любовь («Опасность? Но какая? О, если б ты мог понять!» (145) и в начале д. 3: «Нет, я не об *этой* опасности собираюсь говорить, а вообще о нашей жизни с тобой» — 150) и которой не видит Трощейкин, это опасность навсегда остаться действующим лицом «второстепенной комедии», играя роль жалкого труса с претензией на творчество. Ответом на *подлинность* чувств Трощейкина со стороны Любови явилось то, что она назвала умершего ребенка «нашим» («Наш маленький сын...»), а с возвращением Трощейкина в обстановку комедии она говорит о нем «мой» («Когда мой ребенок умер...» — 150). Таким образом, Любовь безуспешно пытается отвлечь Трощейкина от темы события и подвести его к теме *со-бытия*.

В задуманной картине должна была изображаться мастерская самого Трощейкина, одна из стен которой, а именно стена, отделяющая зрительный зал от сцены, реальная для действующих лиц и мнимая для зрителей, исчезает — и мастерская, таким образом, превращается в сцену, на которую смотрят все те близкие ему и знакомые лица, которыми он пожелал заполнить ряды[38]. В момент прозрения Трощейкин видит себя на «узкой освещенной сцене», ограниченной сзади «масками второстепенной комедии», а спереди — «темной глубиной», в которой «глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели» (146)[39].

1925). См.: *Alexandrov V.* Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995.

[38] Замысел напоминает «Менины» Веласкеса, со схожей игрой противопоставленных планов.

[39] Прозрение Трощейкина соотнесено с «Ревизором». О мотиве «свиных рыл» в *Соб* (поглядишь, картина, а разглядишь, скотина) В. Ходасевич писал: «Трощейкин... находится в состоянии того ужаса, который поражает городничего в конце. <... страх, поражающий обоих, имеет общее действие: под его влиянием действительность не то помрачается, не то, напротив, проясняется для Трощейкина и его жены так же точно, как для городничего: помрачается, потому что в их глазах люди утрачивают свой реальный облик, и проясняется — потому что сама эта реальность оказывается мнимой, и из-за нее начинает сквозить другая, еще более реальная. <... И когда Трощейкин говорит, что «родные и знакомые», собравшиеся вокруг, суть хари, намалеванные его воображением (его страхом), этот

Здесь практически реализуется один из главных драматургических принципов Набокова. В «Playwriting» утверждается незыблемость «четвертой стены», препятствующей, с одной стороны, публике влиять на действие, а с другой, актерам обращаться к публике как к реально существующей. В случае нарушения этого «сговора», утверждал Набоков, театр теряет высоту искусства, возможную только благодаря сценической иллюзии, и «пьеса перестает быть пьесой»[40]. Попытки игнорировать принцип «четвертой стены», частые в революционных постановках на советской сцене, Набоков назвал смехотворными, поскольку устранение «стены» может быть только иллюзорным, в противном случае вместе с уничтожением этой мнимой преграды будет уничтожен сам театр и получится представление, никакого к нему отношения не имеющее. Актер не может пересечь линию рампы без того, чтобы не прервать пьесу, публика не может фактически существовать для актеров, и когда автор рассматривает ее как «розовощекое собрание хорошо знакомых физиономий», пьеса перестает быть пьесой. Другое дело, когда драматург, *создавая* публику, включает ее в замысел пьесы, и актер обращается со сцены не к фактической публике, а к этой вымышленной, не выходя за рамки общего замысла, — тогда иллюзия не только не нарушается, но и усиливается («...when the player stalks up to the footlights and addresses himself to the audience with a supposed explanation or an ardent plea, this audience is not the actual audience before him, but an audience imagined by the playwright, that is, something which is still *on the stage*, a theatrical illusion which is the more intensified the more naturally and casually such an appeal is made»)[41].

Именно так, с точки зрения сценической иллюзии, противопоставлены замысел картины Трощейкина и момент прозрения: по его замыслу ряды публики должны были заполнить

момент вполне соответствует воплю ослепшего или прозревшего городничего» («Событие» В. Сирина в Русском театре). «Хари» или «рожи», о которых упоминается в отзывах на постановку *Соб*, видимо, режиссерское добавление, подчеркивающее связь этой сцены с финалом «Ревизора». В *Соб*, кроме того, используется тот же эффект зеркала, что и в «Ревизоре», когда в застывших фигурах приглашенных к городничему зрители должны *узнать* самих себя, особенно уместный ввиду того, что в *Соб* выведены некоторые реальные лица русской эмиграции (знаменитый писатель, к примеру, это И. А. Бунин).

[40] *Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 316.

[41] Ibid. P. 317—318.

знакомые лица, и стена, таким образом, должна была рухнуть; прозрение же открывает Трощейкину и ту истину, что «глаза, глаза, глаза» в темной глубине принадлежат неизвестным ему людям, которых создал некий Автор, а значит, и он сам, и эта публика в равной степени действующие лица некой Драмы (реализация шекспировской метафоры «мир — театр»). В «немой сцене», следовательно, «четвертая стена» остается нерушимой («Пускай опять будет стена»[42]), а сценическая иллюзия усиливается за счет включения публики в авторский замысел[43]. Набоков испытывает «стену» на прочность и удивительным образом открывает новые возможности экспериментирования со «стеной» без попытки ее устранения, то есть оставаясь в рамках традиционного театра.

Собственно положения Набокова о «главном принципе» сцены и уничижительная критика «извращенных» попыток отменить его отсылают к давней полемике по этому поводу между Вяч. Ивановым и Андреем Белым. В статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) Вяч. Иванов утверждал, что «сценическая иллюзия уже сказа-

---

[42] Слова Трощейкина напоминают реплику Директора в «Четвертой стене» Н. Евреинова: «Ставьте четвертую стену!» (*Евреинов Н.* Драматические сочинения. СПб., 1923. Т. 3). Речь идет о вещественной стене, отделяющей зрительный зал от сцены и снимающей таким образом проблему сценической иллюзии.

[43] Трощейкин-автор, вписывающий себя самого в картину «События», — только образ художника, часть вымысла/замысла. С рассмотрения соотношения двух одинаково вымышленных миров у Набокова на примере картины Яна ван Эйка «Джованни Арнольфини и его невеста» (1434) начинает Д. Бартон Джонсон свой труд «Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov» (Ann Arbor, 1985. P. 1): «The small figure in the world of the mirror is not the artist [Jan van Eyck] but his persona, while the artist who creates the whole remains outside the frame» (Маленькая фигура в мире зеркала — это не художник, но его образ, в то время как художник, который создал целое, остается по ту сторону рамы). В последнем своем драматургическом произведении, сценарии «Лолиты», Набоков включает в состав персонажей бабочника по имени Vladimir Nabokov, педантично уточняющего для Гумберта разницу между двумя энтомологическими терминами (Lolita: A Screenplay. P. 128). В рецензии-мистификации Набоков об этом писал: «Наблюдатель выстраивает детальную картину Вселенной как целого, но, завершив ее, осознает, что в ней все же кое-чего не хватает: его собственного “я”. Он вставляет в картину и себя самого. И тем не менее “я” остается внешним по отношении к картине...» («Убедительное доказательство». Последняя глава из книги воспоминаний // Иностранная литература. № 12. 1999. С. 141).

ла свое последнее слово, и ее средства до дна исчерпаны современностью»[44]. Театр будущего Иванову виделся как возвращение на новом витке к дионисийскому действу, в котором «зритель должен стать деятелем, соучастником действа»[45]. Эта идея развивается им в духе «мистического анархизма» (Андрей Белый): «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчественного, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда <... драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины...», — писал он. «И только тогда <... осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»[46]. Утопическая идея «организации всенародного искусства» посредством театра будущего и проведенная Ивановым связь этого театра с новой формой государственного устройства примечательным образом отразились в «Playwriting», где Набоков представляет такое *тотальное творчество* в «государственном театре» «Наилучшего Государства» как «варварскую церемонию», как театрализацию «публичной жизни, являющей собой непрерывную и всеобщую игру в кошмарном фарсе, сочиненном охочим до сцены Отцом Народа»[47].

Андрей Белый подверг едкой критике концепцию театра будущего Вяч. Иванова в статье «Театр и современная драма» (1908). Считая сценическую условность незыблемой, он назвал «мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало» «явной нелепостью и безобразием»: «В лучшем случае зритель внес бы на сцену восклицания одобрения или порицания вроде надписей, которыми пестрят старые книги в библиотеках: “Книгу эту прочитал с удовольствием. Иван Андронов” и приписка: “А я, нет. Марья Творожкова”»[48]. Близки Набокову оказались и высказанные Андреем Белым собственные прогнозы о будущем театра: «Пусть театр остается театром, а мистерия — мистерией. Смешивать то и другое — созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это — кокетничанье с пустотой. И пустота небытия

---

[44] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 48.

[45] Там же. С. 44.

[46] Там же. С. 50.

[47] *Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 317.

[48] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 166.

скоро уж войдет в современный театр мерзостью запустения. Умолкнут слова о революции на сцене. Восстановится в скромном своем достоинстве традиционный театр. Современный театр (т. е. символистский. — *А. Б.*) разобьется о Сциллу шекспировского театра или о Харибду синематографа»[49].

Традиционный (дуалистический) театр, с его «важнейшей аксиомой» стены, представляет идеальную модель для развития темы двоемирия, пронизывающей творчество Набокова, ивановский же «соборный» (монистический) театр, весьма близкий, по замечанию Андрея Белого, к балагану (подобная ему модель создана Набоковым в «Приглашении на казнь» и «Bend Sinister»), и любой другой, игнорирующий существование этой аксиомы, разрушая чары сценической условности, как раз отбрасывает эту тему.

Законченное выражение тема стены как составляющая более широкой темы двоемирия получила в «Приглашении на казнь».

Разрушение «стены» в системе набоковских образов, объединенных центральным образом тела-дома (камеры или сцены о четырех стенах), равносильно смерти. В «Приглашении на казнь» плоть и крепость равнозначны, снимая с себя тело, Цинциннат освобождает дух[50]. В финале «Приглашения на казнь» происходит именно разрушение «четвертой стены», вместе с которой рушится мир (мир-театр). В. Ходасевич писал, что «переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни

---

[49] Там же. С. 167. Позднее, в 1928 г., он писал: «И вместо “мистерии”, подмененной Ивановым реставрацией орхестры, а театром Комиссаржевской подмененной технической стилизацией, я рекомендую критически разобрать театр в проблеме синтеза искусств: я указываю на 1) невозможность символической драмы в понимании мистических анархистов, 2) на невозможность “мистерии” в пределах сценических подмостков <... , 3) я указываю на антиномию путей театра (либо — к Шекспиру, либо — к марионеткам)» (Почему я стал символистом... Там же. С. 445).

[50] Ср. в «Обретенном времени» (1927) М. Пруста: «Тело заточает Дух в крепости; скоро крепость осадет со всех сторон, и Дух вынужден будет сдаться» (М., 1999. С. 318). С. Давыдов в работе «“Гносеологическая гнусность” Владимира Набокова: метафизика и поэтика в романе “Приглашение на казнь”» указал на метафору «тела-тюрьмы» в «Приглашении на казнь» в связи с гностическими представлениями (В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 476—490). Подробнее о более широком мотиве дома-тела см.: *Бабиков А.* Образ дома-времени в произведениях В. В. Набокова: происхождение, способ построения и композиционное значение // Культура русской диаспоры: Набоков — 100. С. 91—99.

совершался, подобен смерти. Он и изображается Сириным в виде смерти. Если Цинциннат умирает, переходя из творческого мира в реальный, то обратно — герой рассказа «Terra incognita» умирает в тот миг, когда наконец всецело погружается в мир воображения. И хотя переход совершается здесь и там в диаметрально противоположных направлениях, он одинаково изображается Сириным в виде распада декораций. Оба мира по отношению друг к другу для Сирина иллюзорны»[51]. В «Playwriting» Набоков называет театр «хорошей иллюстрацией философской неизбежности существования непреодолимого барьера между “я” и “не-я”», без «необходимой условности» которого не может «существовать ни “я”, ни мир»[52]. «Преступление» Цинциннаты, «гносеологическая гнусность» (безнравственное, с точки зрения этого мира, знание о другом, подлинном мире) в том и заключается, что он «непроницаем» как стена, собственно, он и есть *стена*, «препона» для прочих, и именно поэтому он единственный *сущий* в мире-балагане, где ходом представления безпрепятственно руководит «публика»[53]. В соответствии с этим положением смерть Цинциннаты разрушает барьер между я и не-я и аннулирует видимый мир, открывая мир доселе невидимый. Казнив Цинциннаты, «публика» уничтожила последний оплот реальности и тем самоупразднилась. Цинциннат не остается один на сцене, как Пьеро в «Балаганчике» Блока, и сходит с «помоста» не в зрительный зал, от которого ничего не остается, а в потусторонность, «в ту сторону». Ему открывается закулисный план бытия[54]. Иллю-

---

[51] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4-х т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 392. В рассказе Набокова «Лик» (1938) герой-актер убежден, что умрет на сцене, но «смерти не заметит, а перейдет в жизнь случайной пьесы...»

[52] *Nabokov V.* The Man from the USSR and ther Plays. P. 321.

[53] Оппозицию мира подлинного миру-балагану демонстрирует противопоставление в романе ночной бабочки бутафорскому пауку. Бабочка — залог существования мира иного и заложница этого — отождествлена с Цинциннатом (она названа «пленницей»), после казни/распада она «улетит в выбитое окно, — так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 3. С. 179). Эту оппозицию рассматривает Д. Бартон Джонсон: Worlds in Regression... P. 159—160.

[54] Примечательно, что Набоков, рассматривая закулисный план «Ревизора», соотносил его со сценическим планом, как потусторонность: «Потусторонний мир, который словно прорывается сквозь фон пьесы, и есть подлинное царство Гоголя» (*Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 441). В неоконченной драме Набокова «Трагедия господина Морна» (1924) появляется Иностранец «Из

зорности мира за «стеной» в «Приглашении на казнь», как затем и в *Соб*, отвечает мотив *нарисованного* зрительного зала (как в «Балаганчике» оказывается нарисованной на бумаге видимая в окне даль): «только задние нарисованные ряды оставались на месте» (325). Рытье прохода в стене, вызвавшее у Цинцината надежду на освобождение, оказалось розыгрышем: проход ведет в соседнюю камеру, что показывает мнимость разрушения «стены» в «тесных пределах» «тутошней жизни». В *Соб* смерть (разрушение «стены»), ожидаемая Трощейкиным с появлением Барбашина, так и не наступает — «реальность» зрительного зала остается лишь поколебленной в сцене прозрения.

Итак, стена, отделяющая в театре один мир от другого, нерушима, но само существование другого мира все же открывается Трощейкину. Авансцена, на которой находится Трощейкин и Любовь, в момент истины перестает быть частью сцены, потому что прозрачный средний занавес берет на себя функцию «четвертой стены», но и не становится частью зрительного зала, по отношению к которому Трощейкин и Любовь остаются внешними. Гости Опаяшиной так же неподвижны, как зрители в зале, и уравнены с ними в статусе вымышленных лиц. Следовательно, реальность — лишь на «узкой освещенной сцене», но ей нет места в театре, где оба мира, актеров и зрителей, друг для друга иллюзорны. Она возможна только вне театра, по ту сторону театра жизни. Набоков, таким образом, создает модель театра, в которой оказываются противопоставленными не мир зрителя и мир актера, а этот мир (включающий дихотомию зритель/актер) и потусторонность. Ее проникновение в этот мир у Набокова устойчиво связывается с образом щели в потустороннее и актом прозрения. Так, в главе первой «Дара» Федор вспоминает, как, поправляясь после болезни (сама болезнь — «обращение к потустороннему»), он пережил приступ ясновидения и «потом, окрепнув, хлебом залепив щели, я с суеверным страданием раздумывал над моим припадком прозрения...»[55]. Щель возникает и в момент прозрения Трощейкина

обиходной яви, из пасмурной действительности» (Советской России). Все происходящее по его убеждению — сон: «Я — так. Я — ничего. Я только сплю...» (Звезда. 1997. № 4. С. 85). Таким образом, Набоков вводит потусторонний план, оправдав дихотомию сновидческим характером происходящего (это соотношение планов повторяется в «Изобретении Вальса», где Вальс также предстает как иностранец-сновидец).

[55] *Набоков В.* Дар. С. 208—210. Образ щели возникает и в «Приглашении на казнь» как знак освобождения: «... и вот мелькнула

на авансцене, персонифицированная в образе торговца оружием Ивана Ивановича Щеля.

Ближе всего к этой странной персонификации Сон в «Изобретении Вальса» Набокова. Щель и Сон выступают как действующие лица и как порождения воспаленного сознания действующего лица (под влиянием страха у Трощейкина и мании величия у Вальса). В широко цитируемой статье В. Ходасевича «О Сирине» (1937) «ключом ко всему Сирину» называется выставление наружу приемов творчества: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу <... , на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами»[56]. Развивая это соображение, можно сказать, что в ряде произведений Набокова, и в первую очередь в *Соб* и «Изобретении Вальса», в рамках обнажения приема и *тотального одушевления*, персонажами становятся уже отвлеченные понятия (наравне с лицами, человеческий статус которых в условиях такого соседства, разумеется, ставится под сомнение), в которые Набоков

впереди красновато блестящая щель, и пахнуло сыростью, плесенью, точно он из недр крепостной стены перешел в природную пещеру... — щель пламенисто раздвинулась, и повеяло свежим дыханием вечера, и Цинциннат вылез из трещины в скале на волю...» (там же. С. 148). Непосредственно с темой потусторонности образ щели связывается в стихотворении «Влюбленность» из романа «Смотри на арлекинов!»: «Покуда снится, снись, влюбленность, / но пробуждением не мучь, / и лучше недоговоренность, / чем эта щель и этот луч. / Напоминаю, что влюбленность / не явь, что метины не те, / что, может быть, потусторонность / приотворилась в темноте» (*Nabokov V.* Look at the Harlequins!). Ср. в этом романе симптомы недуга Вадима с прозрением Трощейкина: «Нас было только шесть человек в просторной зале, не считая двух живописных [painted] девочек в тирольских платьях, присутствие, тождественность и само существование которых и по сей день остается привычной тайной — привычной, поскольку такие зигзагообразные трещины в штукатурке типичны для темниц или дворцов, в которые живо приводит меня очередная вспышка помешательства всякий раз, что я собираюсь сделать <... тяжелое, опасное признание... Итак, как я сказал, нас было всего шестеро плотских человек (и два маленьких призрака) в этой комнате, но через неприятные, насквозь прозрачные стены я мог различить — не глядя! — ряды и ярусы смутных зрителей...» (Ibid. P. 139—140).

[56] *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. С. 391.

вдыхает жизнь. Так, круг одушевляется в Лике («Лик»): лик — хоровод, круговая пляска (по актуализированному в рассказе значению из Словаря В. И. Даля), Вальсе («Изобретение Вальса») — парный круговой танец (его партнером является Сон), Круге («Bend Sinister») — период времени (актуализированное значение)[57]. Понятие формирует парадигму действия такого героя и собственно композицию (заданность движения Вальса по кругу композиции, финальное возвращение Круга в детство). Оно может лечь в основу произведения как самый общий принцип, или же таким костяком может быть ряд объединенных принципов, как в *Соб*, где двоемирию соответствует двойственность в образах Трощейкина, а также Вагабундова/Шнап, Барбашин/Барбошин. Сон (Viola Trance в английском переводе) в «Изобретении Вальса» — не только персонификация сна, но и условие развития действия — сон, переходящий в кошмар (Вальс восклицает: «Сон, что это за кошмар!» — д. 3), и не только условие действия отдельной пьесы, но и положение драматической концепции: в лекции «Трагедия трагедии» Набоков выделяет разряд сновидческих пьес («Ревизор», «Гамлет», «Король Лир»), в которых «логика кошмара заменяет элементы драматического детерминизма»[58].

Итак, в тайном и главном действии *Соб* в образе Щеля одушевлена щель в потустороннее: подобно тому как Цинциннат в модели двоемирия человек-стена, он — человек-щель.

Сама идея *сыграть щель* почерпнута Набоковым из шекспировского «Сна в летнюю ночь», где в поставленной ремесленниками интермедии о Пираме и Тисбе (в которой Шекспир высмеивает наивную попытку разрушить сценическую условность) лудильщик Рыло изображает собой стену и щель (акт V, сц. 1)[59]. Щель (cranny) служит единственным способом

---

[57] Явления в чистом виде, как действующие лица, возникают в драматическом по форме 15 эпизоде «Улисса» (1922) Д. Джойса: «Светопреставление», «Грехи прошлого», «Свистопляска» (*Джойс Д.* Улисс. М., 1993). Примечательно также утверждение Набокова, что в «Ревизоре» «вещи... призваны играть ничуть не меньшую роль, чем одушевленные лица...» (*Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 442).

[58] *Nabokov V.* The Man from the USSR... P. 327.

[59] «Стена. В сей интермедье решено так было, / Что Стену я представлю, медник Рыло. / Стена такая я, что есть во мне / Дыра, иль щель, иль трещина в стене. / Влюбленные не раз сквозь эту щелку / Все про любовь шептались втихомолку. <... / А вот и щель — направо и налево: / Шептаться будут здесь Пирам и дева» (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

общения двух влюбленных — с ее помощью они договариваются о свидании. На сцене, таким образом, трое действующих лиц: Пирам, дева и Стена, как в сцене откровенности в *Соб* Любовь, Трощейкин и Щель.

Образ щели у Набокова объединяет как тему потустороннего, так и связанную с ней тему вневременья[60]. В *Соб* моменту открытия потустороннего соответствует остановка времени для гостей: перед выходом Трощейкиных на авансцену в ремарке указывается, что «Ревшин застыл с бутылкой шампанского между колен» (145), а с окончательным «слиянием с жизнью» средний занавес поднимается, и «Ревшин откупоривает шампанское» (147). Для Набокова щель во времени — прежде всего знак особого творческого подъема, результатом которого должно явиться естественное и гармоничное произведение[61]. Картина Трощейкина не становится таким произведением, несмотря на «очень натуральные краски», и в качестве некой компенсации на фоне псевдолирической ерунды Опаяшиной вдруг звучит строчка из Пушкина: «Онегин, я тогда моложе, я лучше...».

Стена немедленно уплотняется с возвращением Трощейкина к его страхам, когда Щель сообщает о том, что приятель Барбашина купил у него пистолет. Средний занавес поднимается, и Щель превращается в вещественную, бытовую щель: «Мышь

---

[60] В. Е. Александров возводит образ щели во времени у Набокова к «системе выражений» П. Успенского: «метафора, которой открывается “Память, говори” — “здравомыслящий” взгляд на жизнь как на “щель слабого света между двумя идеально черными вечностями”, — весьма близка системе выражений Успенского, когда тот поясняет, что “чувство движения во времени <... возникает у нас от того, что мы смотрим на мир сквозь узкую щель... Это неполное переживание времени (четвертого измерения) — “щелевое” переживание — дает нам ощущение движения...”» (Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 273—274).

[61] Об этом писал В. Е. Александров на примере «Speak, Memory»: «Способность сознания разрывать границы времени составляет ядро глубоких рассуждений о творчестве <... . Наиболее красноречивые строки продиктованы воспоминанием о том, как в раннем отрочестве автор, увидев каплю дождя, сбегающую с листа, сочинил первые свои стихотворные строки <... . И что особенно важно, Набоков вспоминает, что мгновенье, когда все это произошло, показалось “не столько отрезком времени, сколько щелью в нем”» (Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. С. 36). Этот мотив возникает у Набокова уже в 1920 г. в стихотворении «Люблю в струящейся дремоте...»: «Еще не дышит вдохновенье, / а мир обычного затих: / то неподвижное мгновенье — / уже не боль, еще не стих» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 1. С. 532—533).

(иллюзия мыши), пользуясь тишиной, выходит из щели, и Любовь следит за ней с улыбкой...» (147).

Рассмотрев ряд особенностей драматургии Набокова, мы приходим к мнению, что его зрелые пьесы *Соб* и «Изобретение Вальса» явились выражением глубоко продуманной драматической концепции, непосредственно связанной с целым комплексом приемов и идей, разработанных Набоковым в 30-е годы в других жанрах. Хотя корни драматургии Набокова уходят в гоголевский театр и символизм Серебряного века, в двух его последних пьесах можно обнаружить также черты возникшего во Франции в 20-е годы сюрреалистического театра, с его логикой сна, и Театра Жестокости А. Арто, вводившего манекенов среди актеров («Семья Ченчи», постановка 1935) и декларировавшего в 1932 году такой тип действия, где «человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни»[62]. Не случайно талант Набокова-драматурга расцвел в конце 30-х именно во Франции. Однако Набоков остался чужд творческим поискам французских новаторов, связанным с преодолением догм натуралистического театра и, в частности, принципа «четвертой стены», доказав в *Соб*, что его возможности еще далеко не исчерпаны. Вобрав широкую театральную культуру, от народного балагана до «новой драмы» Г. Ибсена, А. Стриндберга, Б. Шоу, театра Михаила Чехова и В. Э. Мейерхольда, Набоков, подобно Н. Евреинову и Луиджи Пиранделло, создал собственный концептуальный театр, в равной мере отличный и от авангардного и от традиционного театра первой трети XX в.

[62] *Арто А.* Театр и его Двойник. СПб., 2000. С. 184.

С. ПОЛЬСКАЯ

О рассказе Владимира Набокова «Пасхальный дождь»

Владимир Набоков известен прежде всего как автор многочисленных романов. Однако жанр рассказа занимает в творчестве писателя весьма важное место. Впервые выступив в прозе в начале 20-х годов как новеллист, Набоков продолжал писать рассказы по-русски до самого конца 30-х годов. Их большая часть сначала была опубликована в эмигрантской периодической печати, а затем включена писателем в состав трех сборников: «Возвращение Чорба», «Рассказы и стихи»[1], «Соглядатай»[2] и «Весна в Фиальте и другие рассказы»[3]. В общей сложности Набоков написал по-русски около шестидесяти рассказов.

Рассказ «Пасхальный дождь» был написан в 1924 году и напечатан в пасхальном номере берлинского еженедельника «Русское эхо» 12 апреля 1925 года[4]. Это была первая и последняя его публикация. Считалось, что номер еженедельника с этим рассказом Набокова не сохранился[5]. Не сохранился «Пасхальный дождь» и в архивах писателя: рассказ был утерян. Однако после долгих поисков мне удалось найти этот уникальный номер «Русского эха» с набоковским рассказом в одной из библиотек бывшей Восточной Германии 71 год спустя после его выхода в свет.

---

[1] Берлин, 1930.

[2] Берлин, 1938.

[3] Нью-Йорк, 1956.

[4] «Пасхальный дождь» был последним из четырех рассказов, напечатанных в этом теперь малодоступном еженедельнике. В 1924 году в «Русском эхе» были опубликованы рассказы «Месть», «Картофельный Эльф» и «Удар крыла».

[5] См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, New Jersey, 1990. P. 231.

Теперь несколько слов о фабуле рассказа «Пасхальный дождь». Главная его героиня — старая швейцарка Жозефина, вернувшаяся в родную Лозанну после двенадцати лет, проведенных в России, где она была гувернанткой в русской семье. Несмотря на то, что, живя в Петербурге, Жозефина чувствовала себя одинокой, лишней и непонятой, сейчас она тоскует по России и с ностальгией вспоминает свою прошлую жизнь. Действие в рассказе начинается в православную Страстную субботу. Жозефина, которой очень хочется отпраздновать православную Пасху в соответствии с русской традицией, покупает полдюжины яиц, неумело их красит и идет навестить знакомую русскую семью, с которой надеется встретить праздник. Однако она чувствует, что заболевает: у нее сильный озноб и кашель. Скоро бывшей гувернантке становится ясно, что знакомые не хотят ее общества и с трудом дожидаются ее ухода. Она понимает, что все ее усилия были напрасны: праздника совсем не получилось. Дома ей становится совсем плохо: она начинает бредить, и утром врач находит у нее воспаление легких. Пять дней она находится при смерти, но на шестой день неожиданно приходит в себя. Жозефина возвращается из бреда в этот мир в каком-то совершенно новом, радостном и обновленном состоянии. Рассказ заканчивается смехом только что пришедшей в себя героини.

Сразу бросается в глаза, что рассказ «Пасхальный дождь» построен на проходящем через весь текст контрасте двух ни в чем не схожих миров. Один из них — это каждодневная действительность, в которой живет героиня. Лозанна, где Жозефина совершенно одинока и несчастна, представлена как маленький, скучный и ничем не примечательный городок с невзрачными домами и узкими улицами. В описаниях Лозанны неоднократно употребляются существительные с уменьшительными и уничижительными суффиксами. Так, солнце только скользит по «крышам косых каменных домишек, по мокрым проволокам игрушечного трамвая»[6]. Покидая Петербург, Жозефина надеялась, что скоро она будет наслаждаться «уютом родного городка»; однако, вернувшись на родину, она оказалась «в родном и чуждом ей городке, где трудно дышать, где дома построены случайно, вповалку, вкривь и вкось вдоль крутых угловатых улочек».

Характерно, что солнце не задерживается в этом незначительном, как будто ненастоящем, вечно пасмурном городе. День, о котором говорится в рассказе, «выдался тихий,

[6] Текст рассказа цитируется по первой публикации.

по-весеннему облачный, а к вечеру пахнуло с гор тяжелым ледяным ветром». Когда Жозефина направляется в гости, на дворе «пустынно, сыро и темно». Вечером она идет домой «под шумящими, плачущими деревьями» и видит, что «небо было глубоко и тревожно: смутная луна, тучи, как развалины». Когда героиня приходит в себя после пяти дней болезни, опять идет проливной дождь. Как видно из примеров, атрибутами Лозанны являются: туман, облака, тучи, струящийся дождь. Жозефине постоянно холодно, ее знобит, она никак не может согреться. Краски, которыми пишется этот плачущий мир, все темные, а в облике самой героини есть нечто скорбное. Она носит пенсне с черными ободками, у нее темно-серые глаза и густые, траурные брови. Собираясь красить яйца, она покупает черную кисть; часы у нее тоже черные, а зонтик «узкий, как черная трость». Даже ее соседка, тоже бывшая гувернантка, закутана «в черный платок, отливающий стеклярусом».

Что Жозефина ни делает, все заканчивается неудачей или разочарованием. Она неумело красит яйца, но красная акварель не пристает, и ей приходится опустить яйца в чернила. В результате вместо праздничного пурпурного цвета получается «ядовито-фиолетовый». Героиня хочет сделать надпись на яйце, но забывает русские буквы, и вместо «Х. В.» у нее получается почему-то «Х. Я.». Тоскуя по России и стремясь найти понимание и сочувствие у своих русских знакомых, она надеется на «взрыв горячих сладких слез, пасхальных поцелуев» и ждет, что они «расплачутся и станут тоже вспоминать, рассказывать, и будут они так сидеть втроем всю ночь, вспоминая и плача, и пожимая друг другу руки», и все будет «хорошо, тепло, празднично». Однако знакомые совсем не рады ее визиту и не только не приглашают ее праздновать с ними Пасху, но и дают понять, что ей пора уходить. О Пасхе она говорит «безвкусно и многословно». Причем чувствует сама, что «говорит совсем не то». Жозефина хочет пойти в православную церковь, но поскольку не знает, «когда креститься, как складывать пальцы», она боится, что ей могут сделать там замечание. Возвращаясь домой, рыдающая героиня идет вдоль озера и видит громадного, неуклюжего старого лебедя, безуспешно пытающегося забраться в черную шлюпку, которая качается на черной маслянистой воде у небольшого мола. В этой картине воплощено то чувство беспомощности и неадекватности, которое преследует героиню с ее обреченными на неудачу усилиями вырваться из серой тоскливой обыденности в мир праздника — в другую реальность.

Миру скорби, неудач и разочарований противостоит Россия, о которой постоянно думает бывшая гувернантка. Все, что связано в рассказе с Россией, а точнее говоря, с Петербургом, — ярко, празднично, многоцветно; отличительными признаками этого мира являются великолепие, простор, свет, солнечное сияние, яркие краски, ощущение счастья. Так, Жозефина вспоминает свои ежедневные прогулки «в широком открытом ландо; и рядом с толстым задом кучера, похожим на исполинскую синюю тыкву, сутулилась спина старика — выездного, — золотые пуговицы, кокарда». Это широкое открытое ландо, исполинский кучер, золото пуговиц являют собой разительный контраст с игрушечными трамваями и косыми домишками Лозанны. Бывшая гувернантка вспоминает, как в Петербурге накануне Пасхи красили яйца: лакей приносил «из кухни громадную кастрюлю», и яйца потом «сохли по кучкам, — красные с красными, зеленые с зелеными». На протяжении всего повествования героиня пытается воссоздать этот мир прошлого, который и был ее настоящей жизнью: «настоящая жизнь ее — то есть та часть жизни, когда человек острее и глубже всего привыкает к вещам и людям — протекла там в России, которую она бессознательно полюбила, поняла и где ныне Бог весть что творится...».

Только тяжело заболев, ей удается попасть в тот мир, куда она так стремится: в Петербург. Дождливая, холодная Лозанна отступает, и бредящая Жозефина видит «горы разноцветных яиц, смуглый блеск Исакия...». Потом «не то солнце, не то баран из сливочного масла, с золотыми рогами, ввалился через окно, и стал расти, жаркой желтизной заполнил всю комнату. А яйца взбегали, скатывались по блестящим дощечкам, стукались, трескалась скорлупа, — и на белке были малиновые подтеки...». Находясь при смерти, она чувствует, как «взволнованный гул счастья обдавал душу», при этом «сказочно синело небо, как гигантское крашеное яйцо, бухали колокола». Жозефине кажется, что в комнату, где она лежит, входит человек, напоминающий ей отца бывшей воспитанницы Элэн. Он садится и развертывает газету, и гувернантка знает, «что там в этой газете какая-то дивная весть». Но не может разобрать русские буквы; «а гость все улыбался и поглядывал значительно, и, казалось, что вот-вот он откроет ей тайну, утвердит счастье, что предчувствовала она». Потом — «опять запестрели бредовые сны, катилось ландо по набережной, Элэн лакала с деревянной ложки горячую яркую краску, и широко сияла Нева, и Царь Петр вдруг спрыгнул с медного коня, разом опустившего оба копыта, и подошел к Жозефине, с улыбкой

на бурном, зеленом лице, обнял ее, — поцеловал в одну щеку, в другую, и губы были нежные, теплые, — и когда в третий раз он коснулся ее щеки, она со стоном счастия забилась, раскинула руки, — и вдруг затихла». Лишь в бреду, на грани смерти героине удается разорвать ледяной круг одиночества и отчужденности. Она наконец попадает в Россию, в исполненный праздничного великолепия Петербург и испытывает то счастье, которое ей заказано наяву.

Таким образом, в «Пасхальном дожде» отчетливо звучит тема, которая вообще занимает значительное место в творчестве Набокова: тема Петербурга. (Нужно отметить, что «Пасхальный дождь», пожалуй, единственный набоковский рассказ, где петербургская тема является столь центральной.) К 1925 году Набоковым было написано около шести стихотворений, посвященных Петербургу, родному и любимому городу писателя. В стихотворении 1921 года, где в ностальгическом тоне сопоставляются славное прошлое и печальное настоящее Петербурга, есть такие строки: «О город, Пушкиным любимый, / как эти годы далеки! Ты пал, замученный в пустыне...»[7]. В стихотворении «Петербург» (1922) о гибели города, построенного на болотах, повествуется так: «И пошатнулся всадник медный, / и помрачился свод небес...»[8]. В стихотворении «Петербург» (1923) лирический герой, вспоминая свой «воздушный Петербург», говорит: «Но иногда во сне я слышу звуки / далекие, я слышу, как в раю / о Петербурге Пушкин ясноглазый / беседует с другим поэтом...»[9]. В стихотворении 1923 года «Санкт-Петербург — узорный иней...» опять упоминается великий поэт: «Мой Пушкин бледной ночью, летом, / сей отблеск объяснял своей / Олениной...»[10]. Наконец, обращение, которым открывается набоковское стихотворение «Санкт-Петербург» (1924) является отсылкой к Пушкину: «Ко мне, туманная Леила!»[11]. И далее, во второй строфе: «Нева, лениво шелестя, / как Лета льется. След локтя / оставил на граните Пушкин». Стихотворение завершается строками: «В петровом бледном небе — штиль, / флотилия туманов вольных, / и на торцах восьмиугольных / все та же золотая пыль»[12]. Как видно

---

[7] *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 299.

[8] Там же. С. 310.

[9] Там же. С. 323—324.

[10] *Набоков В.* Стихи. Ann Arbor, 1979. С. 117.

[11] У Пушкина это имя встречается в стихотворении «От меня вечор Леила...» (1936).

[12] *Набоков В.* Стихотворения и поэмы. С. 366.

из приведенных поэтических примеров, петербургская тема у Набокова с самого начала оказывается неизменно связанной с Пушкиным, который на протяжении всей жизни оставался его непререкаемым и незыблемым авторитетом, а также с Петром I, основателем Петербурга[13].

Пушкинский след присутствует и в «Пасхальном дожде» — в виде прямой отсылки к последней поэме Пушкина «Медный всадник», которая одним из первых ее читателей была названа «Поэмой о петербургском потопе» или «Поэмой на наводнение 824 года»[14]. Одним из центральных фрагментов «Медного всадника» является, как известно, эпизод, в котором потерявшему рассудок герою кажется, что конная статуя Петра оживает и гонится за ним по всему городу. В рассказе «Пасхальный дождь» находящаяся в бреду Жозефина видит, как вдруг оживший царь Петр спрыгивает с медного коня, подходит к ней и трижды ее целует. Но если у Пушкина оживший Петр грозен, горделив и зловещ, то у Набокова ситуация обратная: здесь царь добр, ласков и даже нежен; его троекратный пасхальный поцелуй погружает героиню в эйфорию счастья. Вообще нужно заметить, что петербургская тема реализуется в рассказе Набокова весьма характерно. У Пушкина в первой части поэмы на мрачный, темный, осенний Петербург обрушивается дождь, который и приводит к страшному наводнению. В результате этого наводнения герой лишается возлюбленной, а потом сходит с ума и погибает. Виноват во всех этих несчастьях царь Петр, построивший Петербург на болотах и сделавший его столь уязвимым для стихий. Как уже говорилось выше, в рассказе Набокова описания темной, сырой, неприветливой Лозанны перемежаются с описаниями великолепного, сверкающего золотого Петербурга — таким он остался в воспоминаниях бывшей гувернантки[15]. Если у Пушкина медный

---

[13] «Во всех поэтических сборниках Набокова прослеживаются мотивы и образы, восходящие к лирике Пушкина. Прежде всего это касается петербургской темы в творчестве Набокова, когда его воспоминания об “утраченном рае”, каким ему представляется город его детства и юности, проецируются на гармонический фон пушкинского города». (*Старк В.* Пушкин в творчестве В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 779).

[14] *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...» Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985. С. 6. Интересно, что в Берлине в начале 20-х годов выходил альманах под названием «Медный всадник», где среди прочего печатались и стихи Набокова.

[15] Таким он, кстати, представлен и во «Вступлении» к «Медному всаднику».

истукан является причиной несчастья и гибели героя, то у Набокова магический пасхальный поцелуй Петра, кажется, спасает Жозефину от смерти. Лишь побывав в сказочно-феерическом Петербурге, обновленная героиня как будто снова воскресает к жизни. Несущий смерть и разрушение «петербургский потоп» трансформируется у Набокова в искупительный «пасхальный дождь», знаменующий выздоровление героини.

Следует отметить, что отчетливая, проходящая через весь рассказ оппозиция между ничем не примечательной каждодневной жизнью героини и жизнью ее души (которая и является жизнью истинной) отнюдь не случайна: на контрасте между мечтой и действительностью, сном и явью, реальностью и воспоминанием будут строиться и многие другие произведения Набокова. Интересно, что в столь раннем рассказе уже вполне артикулированно (и даже несколько схематично) представлено то знаменитое набоковское «двоемирие», которое является отличительной чертой творчества писателя. Характерно, что Петербург оказывается тем почти потусторонним счастливым миром, куда устремлены все помыслы героини[16]. «Пасхальный дождь» — отнюдь не единственный рассказ раннего периода, написанный в откровенно ностальгическом ключе. Важно также отметить, что именно близость смерти сопряжена здесь с экстатическим ощущением счастья, а также со световым озарением: это не раз повторится и в других произведениях Набокова.

Рассказ «Пасхальный дождь» примечателен еще в одном отношении. Нетрудно заметить, что его текст близок с другим произведением Набокова, существующим в четырех версиях и на трех языках. Первая из них — это рассказ «Mademoiselle », написанный в 1936 году по-французски. В 1943 году в «Atlantic Monthly» выходит авторизованный перевод рассказа на английский язык. Постепенно из этого рассказа, носящего явно автобиографические черты, вырастает книга воспоминаний Набокова «Conclusive Evidence: A Memoir»[17], которая выходит в 1951 году, а «Mademoiselle » в несколько видоизмененном

---

[16] «Пасхальный дождь», безусловно, представляет собой еще один «петербургский текст» в том смысле, в котором это понятие употребляет В. Н. Топоров в статье «Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему)» (Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 4—29).

[17] New York, 1951.

виде становится пятой главой этой книги. В 1954 году появляется русская версия воспоминаний — «Другие берега»[18]. Наконец, в 1966 году выходит по-английски «Speak, Memory: An Autobiography Revisited»[19] — еще одна версия воспоминаний писателя.

Главной героиней рассказа «Mademoiselle » является пожилая гувернантка-француженка, которая приехала из Швейцарии в Петербург и прожила там много лет в русской семье. После этого она возвращается в родную Лозанну, где в начале двадцатых годов ее навещает рассказчик, ее бывший воспитанник. Через несколько лет после этой встречи он узнает, что она умерла. Прототипом Mademoiselle была Сесиль Миотон (Cйcile Miauton), приехавшая в 1905 году из Лозанны в Россию и прожившая восемь лет в семье Набоковых[20]. Сначала она была гувернанткой мальчиков — Владимира и Сергея, а потом занималась младшими сестрами Набокова.

Чрезвычайно интересно, что в «Mademoiselle » Набоков почти дословно воспроизводит целые фрагменты из рассказа «Пасхальный дождь», написанного двенадцатью годами ранее. Вот несколько примеров таких совпадений[21]. В «Пасхальном дожде» описываются руки Жозефины (которую, кстати, ее русские знакомые называют «Mademoiselle») — «худые, обтянутые глянцевитой кожей, в старческих веснушках, с белыми пятнышками на ногтях». Она надевает «пенснэ с черными ободками», от которого ее темно-серые глаза становятся «строгими, под густыми, траурными бровями, сросшимися на переносице». В «Других берегах» Набоков вспоминает свою гувернантку Mademoiselle: ее «густые мужские брови над серыми <... глазами за стеклами пенснэ в черной оправе» (85); ее руки, которые были неприятны ему «каким-то лягушечьим лоском тугой кожи по тыльной стороне, усыпанной уже старческой горчицей» (93). Выше говорилось, что Жозефина с ностальгией думает о России, «которую она бессознательно полюбила, поняла». Mademoiselle, вернувшись в родную Швейцарию, с таким «жаром вспоминала свою жизнь в России, как если бы это была ее утерянная родина» (108), хотя во время

---

[18] New York, 1954. Здесь будут приводиться цитаты по изданию 1978 года (Ann Arbor, Michigan).

[19] New York, 1966.

[20] См. *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. P. 60.

[21] Сравнивая эти два рассказа, я буду здесь цитировать соответствующие фрагменты из русской версии «Mademoiselle », т. е. из пятой главы «Других берегов». Номер страницы дается в скобках.

своего пребывания там постоянно чувствовала себя одинокой и несчастной. По соседству с Жозефиной живет м-ль Финар, тоже бывшая гувернантка — «маленькая, худенькая, с подстриженными, сплошь седыми волосами»; она и ухаживает за своей заболевшей подругой. В «Других берегах» лучшим другом Mademoiselle «была теперь сухая старушка, похожая на мумию подростка» (108), бывшая гувернантка матери Набокова Mlle Golay, которая тоже вернулась из России в Швейцарию.

Одним из центральных моментов рассказа «Пасхальный дождь» является фрагмент, в котором Жозефина, возвращаясь домой, видит, как «на краю небольшого мола жидко светится изумрудный фонарь, а в черную шлюпку, что хлюпала внизу, влезает что-то большое, белое... Присмотрелась сквозь слезы: громадный старый лебедь топорщился, бил крылом, и вот неуклюжий, как гусь, тяжело перевалился через борт; шлюпка закачалась, зеленые круги хлынули по черной маслянистой воде, переходящей в туман». В этой связи интересно отметить, что через весь рассказ «Mademoiselle » проходит тема птицы, непосредственно связанная с героиней повествования. Это, естественно, касается и пятой главы воспоминаний, причем тема птицы выстроена наиболее отчетливо именно в русской версии воспоминаний. Так, то единственное русское слово «где», которое знала Mademoiselle, звучало у нее «граем потерявшейся птицы» (87). Когда она, приехав из Швейцарии, впервые появляется на перроне, «на ней пальто из поддельного котика и шляпа с птицей» (87). Потом, в следующем абзаце, рассказчик описывает ее «чудовищно» преувеличенную тень — «с муфтой и в шляпе, похожей на лебедя» (87—88). Эта же шляпа будет упомянута еще один раз, когда рассказчик вспоминает «распущенное невским ветром крыло птицы с одним красным глазком, на шляпе у Mademoiselle» (102) во время весенней прогулки в ландо. Говоря о языке своей гувернантки, Набоков пишет, что «она взмывает на крыльях глупейших гипербол, когда не придерживается благоразумнейших общих мест» (88). С другой стороны, он отмечает, как она страдала, зная, «что никем не ценится соловьиный голос, исходящий из ее слоновьего тела» (105).

Однако тема птицы раскрывается наиболее полным образом в седьмой (заключительной) части рассказа «Mademoiselle » (ей соответствует восьмая часть пятой главы «Других берегов»), где рассказчик повествует о том, что в начале двадцатых годов он заехал в холодную, дождливую Лозанну и посетил свою бывшую гувернантку. Перед отъездом он «вышел пройтись вокруг озера холодным, туманным вечером. В одном месте

особенно унылый фонарь разбавлял мглу <... . За парапетом шла по воде крупная рябь, почти волна <... . Вглядываясь в тяжело плещущую воду, я различил что-то большое, белое. Это был старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь. Он пытался забраться в причаленную шлюпку, но ничего у него не получалось. Беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмоканье шлюпки, клеенчатый блеск черной волны под лучом фонаря — все это показалось мне насыщенным странной значительностью <... . Память об этой пасмурной прогулке вскоре заслонилась другими впечатлениями; но когда года два спустя я узнал о смерти сироты-старухи <... , первое, что мне представилось, был <... именно тот бедный, поздний тройственный образ: лодка, лебедь, волна» (109—110)[22].

Очевидная близость текстов — ведь фрагмент с лебедем воспроизведен в рассказе 1936 года почти дословно — позволяет заключить, что прототипом героини рассказа «Пасхальный дождь» является та же Сессиль Миотон, а также и то, что рассказ, написанный в 1924 году, по-видимому, вырос из впечатлений, оставшихся у Набокова от последней встречи с его бывшей гувернанткой. Таким образом, «Пасхальный дождь» можно рассматривать как самую раннюю версию воспоминаний писателя, последняя редакция которых появится спустя 42 года. Следует также заметить, что в рассказе «Пасхальный дождь» есть и некоторые другие автобиографические детали. Так, воспитанницу Жозефины зовут Элэн. Еленой звали одну из младших сестер Набокова; Сесиль Миотон стала ее гувернанткой, когда Владимир и его брат Сергей подросли. В рассказе упоминается и Морская улица (живя в Петербурге, Жозефина «бывала в красной кирке, в конце Морской улицы»), где находился дом Набоковых.

---

[22] Образ старого лебедя из «Mademoiselle » Дж. Фостер, посвятивший анализу рассказа и его последующим трансформациям свою статью, связывает со стихотворением Бодлера «Лебедь» («Le Cygne»), которое «deploys themes of memory, exile, and loss that strikingly parallel major concerns in "Mademoiselle "» (*Foster J. B.* An Archeology of «Mademoiselle »: Narrative Between Art and Memory. A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction / Ed. C. Nicol and G. Barabtarlo. New York, 1993. P. 120). Интересно отметить, что в 1924 году (т. е. примерно в то же время, когда был написан рассказ «Пасхальный дождь») Набоков переводит на русский язык знаменитое стихотворение Бодлера «Альбатрос», где пойманная матросами громадная неуклюжая птица описывается почти теми же словами, что старый лебедь из «Пасхального дождя».

Как говорилось выше, «Пасхальный дождь» заканчивается несколько неожиданно: после пяти дней забытья и бреда Жозефина вдруг приходит в себя. Она чувствует, что «воскресла, что вернулась издалека из тумана счастия, чудес, пасхального великолепия». А ведь можно было бы ожидать, что этот пасхальный рассказ закончится, так сказать, каноническим образом, т. е. смертью героини, ее посмертным воскресением и приобщением к вечности. Однако, несмотря на весь ход повествования, этого не происходит, и героиня возвращается на землю. Объяснение этому, возможно, содержится в конце рассказа «Mademoiselle », где рассказчик говорит о Mademoiselle следующее: «She spent all her life in feeling miserable; this misery was her native element; its fluctuations, its varying depths, alone gave her the impression of moving and living. What bothers me is that a sense of misery, and nothing else, is not enough to make a permanent soul. My enormous and morose Mademoiselle is all right on earth but impossible in eternity»[23]. Иными словами, Жозефина возвращается к жизни по той причине, что она просто не заслуживает вечности: ей словно в последний момент дается еще один шанс.

Рассказы «Пасхальный дождь», «Mademoiselle », пятая глава воспоминаний писателя — все они обращены к Сесиль Миотон. Образ той же гувернантки «вкраплен» (85) в начало романа 1929 года «Защита Лужина», о чем сам Набоков говорит в той же пятой главе «Других берегов». Веранда с цветными стеклами, на которой гувернантка обычно читала мальчикам, упоминается в рассказах «Рождество»[24] (1924) и «Обида»[25] (1931). Наконец, чертами Сесиль Миотон наделена француженка-гувернантка Ларивьер из романа 1969 года «Ada or Ardor: A Family Chronicle»[26]. Возникает вопрос: почему Набоков в течение всей своей творческой жизни неоднократно обращается к этому образу? Ведь он совсем не был близок со своей гувернанткой, а ее литературные вкусы казались ему плоскими и нелепыми. В «Других берегах» он пишет, что к настоящей французской литературе он «приобщился не через нее, а через рано открытые <... книги в отцовской библиотеке» (105). Однако именно ей он был обязан знанием французского языка, которым она владела в таком совершенстве, а также,

---

[23] Nabokov's ozen. Harmondsworth, 1971. P. 158. Весь этот фрагмент отсутствует в «Других берегах».

[24] Возвращение Чорба. Ann Arbor, Michigan, 1976. С. 68.

[25] Соглядатай. Ann Arbor, Michigan, 1978. С. 98.

[26] *Boyd B.* Vladimir Nabokov. The Russian Years. P. 69.

что гораздо важнее, с ней, как и с Петербургом, связаны важнейшие для всего набоковского творчества темы: детства и памяти. Они и обозначены в рассказе «Пасхальный дождь».

Mademoiselle Сесиль Миотон умерла 3 октября 1927 года в Лозанне. Ей было тогда 67 лет. Ее воспитанник Владимир Набоков пережил ее на 50 лет. К странным совпадениям следует отнести тот факт, что он умер также в Лозанне и похоронен в Монтрё, т. е. совсем недалеко от того самого озера и от той, с кем связаны его самые ранние детские воспоминания.

ДЖ. В. КОННОЛЛИ

«Король, дама, валет»*

Впервые опубликованный в 1928 году, роман «Король, дама, валет» показался читателям произведением, поразительно отличающимся от первого романа Набокова «Машенька». Главные герои — уже не русские эмигранты, а немцы, в романе (особенно в измененном английском варианте) нет того напряженного лиризма, которым проникнута «Машенька». Критики уже в 1928 году отметили эти перемены. М. Цетлин обратил внимание на смелое решение Набокова отойти от «русской темы» и заметил, что местами роман напоминает перевод с немецкого, хотя и не смог обнаружить в тексте «германизмов»[1]. Когда Набоков опубликовался в первом выпуске журнала «Числа», Георгий Иванов так далеко зашел в своих грубых нападках, что заявил, будто «Король, дама, валет» был дотошно скопирован с посредственных немецких образцов[2].

Возможно, реакцией на подобные замечания стало утверждение Набокова, высказанное в предисловии к английскому переводу романа: «По-немецки я не говорил, немецких друзей у меня не было, и я не прочитал к тому времени ни единого немецкого романа ни в подлиннике, ни в переводе»[3].

---

* Перевод выполнен по: *Connolly J. W.* King, Queen, Knave // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 203—214.

[1] *Цетлин М.* Сирин В. «Король, дама, валет» // Современные записки. 1928. № 37. С. 536.

[2] *Иванов Г.* В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы // Числа. 1930. № 1. С. 234.

[3] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 64.

Набоков заявил, что мог бы избрать местом действия этого произведения Румынию или Голландию с тем же успехом, что и Берлин, но его знакомство с «топографией и погодой»[4] Берлина определило выбор. Хотя это утверждение можно во многом считать верным, определенные авторские изменения, сделанные для английского перевода, как представляется, продиктованы особым интересом к менталитету и истории немецкого народа — интересом, возникшим вследствие ужаса перед опустошением, принесенным годами нацистского правления.

И все же главное различие между первым и вторым романом Набокова связано не с национальностью центральных персонажей, а с тем, как относится к ним автор. Многие критики отмечали сходство героев с картами, перечисленными в заглавии романа. Глеб Струве и Альфред Аппель называют их «персонажами карточного стола»[5], в то время как другие критики указывают на то, что отношение Набокова к главным героям подчеркивает их сходство с различными образами манекенов, кукол и марионеток, проходящим через весь роман[6]. Хотя было бы преувеличением считать главных героев чем-то вроде игральных карт (и такие критики, как Эллен Пайфер и Леона Токер, высказывались за более широкий взгляд на них), сам Набоков намекнул, что во втором романе он хотел избежать «человеческой влажности», которой пронизана «Машенька»[7]. В результате, каждый из центральных персонажей был наделен такими характерными чертами, которые способствовали достижению той же цели, что и биография Николая Чернышевского (Федора Годунова-Чердынцева) в «Даре»: обозначить тонкую грань между «крайностью пародии», с одной стороны, и «бездной серьезности», с другой[8].

Набокову великолепно удались образы главных героев, индивидуальные черты их личностей. Марта Драйер — решительная,

---

[4] Там же. С. 64.

[5] *Struve G.* Notes on Nabokov as a Russian Writer // embo. 1967. P. 51; *Appel A.* Nabokov's ark Cinema. New York, 1974. P. 109; *Field A.* Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967. P. 153.

[6] *Цетлин М.* Сирин В. «Король, дама, валет». С. 537; *Hyde G. M.* Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. Critical Appraisal Series. London, 1977. P. 48.

[7] Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave»). С. 64.

[8] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 200.

расчетливая и распутная — движима страстью к обладанию и богатством своего мужа, и телом своего любовника, таким образом объединяя «деньги и постель», как сказано в английской версии романа[9]. Ее ограниченность и материализм ярко выражены в том удовлетворении, которое она испытывает, надевая зеленое платье в самом начале романа: она вдруг чувствует, «что ее душа оказалась на время окружена и сдержана изумрудной тканью легкого платья»[10]. Ее любовник — племянник Драйера Франц — человек близорукий, поверхностный и бессердечный. Ограниченность поля зрения Франца подчеркнута тем, что он всегда стремится оставаться в очках, даже занимаясь любовью[11]. Тема очков особенно заметна в английском переложении романа: Франц, лишенный своей воли властностью Марты, имеет *две* пары очков, когда гребет на лодке к тому месту, где должно произойти убийство Драйера[12].

Сам Драйер — человек эгоцентричный, самодовольный и склонный к бесплодным полетам фантазии. Его солипсическая щеголеватость проявляется во время предпринятой им ночной экскурсии в универмаг, где он пытается показать Францу, как надо продавать галстуки доверчивым покупателям. Представив Францу фантастическую демонстрацию способов, какими следовало бы продавать галстуки, «если бы продавец был и художником, и ясновидцем»[13], он покидает магазин, до-

---

[9] *Nabokov V.* King, Queen, Knave (translated by mitry Nabokov in collab. with the author). New York, 1989. P. 114. При переводе В. Набоков внес в текст романа значительные изменения. Найти точные аналоги английским цитатам в русском тексте оказалось в подавляющем большинстве случаев невозможно. Мы сочли необходимым перевести все цитаты английского варианта на русский язык, сопровождая их, по мере возможности, соответствующими цитатами из русского варианта. Русский вариант цит. по: *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1 (страницы указаны в скобках. — *примеч. перев.*).

[10] Ibid. P. 42. Ср. русский вариант: «Глухо сердясь на Фриду, она просунула голову в мягкую, собранную окружность платья; мимо глаз, сверху вниз, пролетела зеленая тень; она вынырнула, погладила себя по бокам и почувствовала вдруг, что этим легким зеленым платьем ее душа на время окружена и сдержана» (140).

[11] Ibid. P. 166.

[12] Ibid. P. 243.

[13] Ibid. P. 70. Ср. русский вариант: «И Драйер, в эту ночь показывая Францу, как нужно продавать галстуки, следовал не прошлому опыту, не воспоминанию о тех, уже далеких, годах, когда он и вправду служил за прилавком, — а поднялся в упоительную область воображения, показывая не то, как галстуки продают

вольный «тем загадочным беспорядком, который он оставил после себя, и *даже не подумав о том, что, возможно, кому-то другому придется за это отвечать*»[14].

Сюжет романа вращается вокруг взаимоотношений этих трех персонажей, и здесь Набоков создал модель, к которой он еще не раз обратится в своем творчестве: порыв одной из сторон, вовлеченных в романтические отношения или брак, к инициации любовной связи с третьей стороной и сопутствующие (обычно разрушительные) обстоятельства, явившиеся результатом этого порыва. «Блестящая жестокость»[15] набоковского романа поставлена на службу портретной выразительности. Ограниченность и эгоцентричность героев мешают им в полной мере насладиться богатством жизни.

Первый из трех персонажей, с кем знакомится читатель, — Франц Бубендорф[16], которого мы видим садящимся в поезд, чтобы покинуть свой родной провинциальный городок ради Берлина, где он надеется сколотить состояние. Франц, однако, не Жульен Сорель (хотя Рэмптон[17] предлагает рассматривать его как комический вариант Сореля), и в набоковском портрете героя подчеркнуты бедность и вульгарность его желаний. С одной стороны, Франц демонстрирует ярко выраженную брезгливость, сталкивая лицом к лицу с различными проявлениями физической неполноценности. Вид человека с деформированным носом вызывает в памяти Франца «камеру ужасов»[18], и он с отвращением вспоминает ряд неприятных образов, виденных в прошлом. С другой стороны, однако, сам он кажется движимым грубыми физическими порывами. Первый из них — его примитивная похоть, черта, значительно усугубленная в английской версии романа (которая содержит больше эротического материала и намеков на физиологические функции).

в действительности, а то, как следовало бы их продавать, будь приказчик и художником, и прозорливцем» (157).

[14] Ibid. P. 73, курсив Дж. Конноли. Ср. русский вариант: «Снова они зашагали по каменным коридорам, и, запирая последнюю дверь, Драйер улыбался, вспоминая легкий, таинственный беспорядок, который он оставил за собой, и как-то не думая о том, что кому-то другому, быть может, придется за это отвечать» (159).

[15] Ibid. P. VII.

[16] Franz Bubendorf, в русском оригинале Франц Бенкендорф.

[17] *Rampton* . Vladimir Nabokov: A Critical Stude of the Novels. Cambridge, 1984. P. 16.

[18] *Nabokov V.* King, Queen, Knave. P. 3. Ср. русский вариант: «Память стала паноптикумом, и он знал, знал, что там, где-то в глубине, — камера ужасов» (116).

Когда Франц впервые ловит взгляд Марты, он загорается эротической мечтой и обещает себе, что той же ночью «будет с ней вдвоем»[19]. Когда он приезжает в Берлин, то мечтает о том, чтобы привести женщину в свою комнату, где он сможет «сорвать с нее платье и овладеть ею»[20]. Английский вариант романа также открывает элемент садизма в его характере. В какой-то момент Франц «с ностальгией» вспоминает старую собаку, которую ему «не раз удавалось хорошенько пнуть»[21]; позже он упоминает о том, как они с другом перестреляли дома «множество» бездомных кошек[22]. В английском переводе даже высказано предположение, что впоследствии Франц станет участником нацистских зверств. Этот измененный вариант содержит отрывок, где говорится о Франце в будущем как о пожилом человеке, «виновном в более тяжких грехах, чем ростовщичество»[23].

Тем не менее роль Франца скорее пассивна, чем активна. Не он направляет жизни окружающих — это они направляют его жизнь. В романе иронично подчеркнуто, что Франц приезжает в Берлин, ожидая найти «свободу»[24], — вместо этого он попадает в зависимость от чужой воли, и особенно — от воли Марты. После того как он становится ее любовником, жизнь его превращается в однообразную рутину автоматических повторений, как на работе, так и в объятиях Марты: «...точно так же возвращаясь домой, он вновь делал то, чего от него ожидали»[25]. Не только физическая жизнь Франца оказывается в ее распоряжении, но даже его воображение «было в ее власти»[26]. Больше других персонажей романа он напоминает манекен в универмаге, где работает, и механическая повторяемость как ведущая черта в его жизни дала повод критикам

---

[19] Ibid. P. 13. Ср. русский вариант: «Он насупился под ее равнодушным лучом, и когда она отвернулась, мысленно сообразил, будто протрещал пальцем по тайным счетам, сколько лет своей жизни он отдал бы, чтобы обладать этой женщиной» (122).

[20] Ibid. P. 47. Ср. русский вариант: «С другой же стороны, он подумал, что какую-нибудь подругу он все-таки заведет, — тоже крупную и темноволосую, — и в предвидении этого решил принять некоторые меры» (150).

[21] Ibid. P. 30.

[22] Ibid. P. 51.

[23] Ibid. P. 138.

[24] Ibid. P. 19.

[25] Ibid. P. 201.

[26] Ibid. P. 200.

счесть комическую сторону романа ориентированной на учение Бергсона об автоматизме как основе смешного[27].

Поработительница Франца — Марта Драйер, с ее разрушительной страстью. Вначале, однако, разрушительная энергия Марты дремлет, и ее образ является, по словам Брайана Бойда, «самой удачной попыткой определения пошлости»[28]. Как Иван Ильич Толстого, она прожила жизнь, посвященную приобретению вещей, соответствующих буржуазному представлению об элегантности и изысканности. Когда Франц впервые посещает дом Драйеров, Марта с удовольствием думает о том, как она «ослепит его блеском невиданного богатства <... и услышит из уст этого симпатичного мальчика бурные выражения почтительного восхищения»[29]. Однако по обстановке видно, что хозяйка недостаточно оригинальна: «ее вкус не определялся ни эстетическими, ни эмоциональными соображениями; просто она считала, что хорошо обеспеченный немецкий коммерсант <... должен иметь именно такой дом, то есть того же пригородного типа, что и дома его собратьев»[30].

Изменения, внесенные Набоковым при переводе, подчеркивают конформизм мировоззрения Марты. Сцена в начале романа изображает женщину, стоически переносящую духоту железнодорожного вагона: «В вагоне должно быть душно: это привычно, а потому хорошо. Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без причудливых изгибов и поворотов»[31]. Эта позиция мрачного стоицизма преобладает и в ее отношениях с мужем. И опять-таки, как Иван Ильич, она состоит в браке не по любви, но принимает эти условия, потому что верит, что это совершенно обычно и нормально. По ее мнению, «разлад царил

---

[27] *Hyde G. M.* Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. P. 44; *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1989. P. 48; *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. Y., 1990. P. 280.

[28] *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. P. 281.

[29] *Nabokov V.* King, Queen, Knave. P. 28. Ср. русский вариант: «Приятно принимать его так изящно в саду, приятно поражать невиданным богатством, но особенно приятно будет показывать ему комнаты в особняке и выслушивать рокот его почтительного восхищения» (131).

[30] Ibid. P. 35. Ср. русский вариант: «Хозяйке он был по душе, — или вернее, она просто считала, что дом богатого коммерсанта должен быть именно таким, как этот» (135).

[31] Ibid. P. 10. Ср. русский вариант: «В вагоне должно быть душно; это так принято, и поэтому хорошо. Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотиков» (120).

всегда <... жена всегда противостояла мужу <... и именно в этом заключается счастливый брак»[32].

И все же, когда в жизнь Марты входит Франц, ее настроение резко меняется: «Впервые за всю свою замужнюю жизнь она испытала нечто такое, чего никогда не ожидала, нечто такое, что не укладывалось в обычный ход их жизни <... . Так пустяк начал перерастать во что-то радостное и непоправимое»[33]. Теперь у Марты есть беспрецедентная возможность испытать истинную любовь, но страсть к обладанию и контролю не позволяет ей пережить это чувство в его богатстве и полноте. Изначально рассматривая Франца как «кусок отличного теплого воска, который можно мять до тех пор, пока он не примет нужную вам форму»[34], она наслаждается своей способностью заставлять его слушаться ее приказов[35]. Ее страсть к Францу граничит с одержимостью, она чувствует, что без его «послушных» губ и тела «она не смогла бы прожить больше дня»[36]. В ее отношении к своему любовнику есть даже нечто паразитическое. По мере того как она кормится его телом («разумеется, я могу трогать тебя, и есть тебя по кусочкам, и даже проглотить тебя целиком, если мне захочется»[37]), он начинает худеть и чахнуть[38]. Марте удается настолько втянуть Франца в свою жизнь, что он становится не более чем одной из многих принадлежащих ей бездушных вещей: «Моя столовая, мои серьги, мое серебро, мой Франц»[39].

Одно препятствие стоит между ней и воображаемым счастьем — муж — и вот она начинает придумывать способы его

---

[32] Ibid. P. 65. Ср. русский вариант: «И действительно: Марта считала, что ее брак не отличается от всякого другого брака, что всегда бывает разлад, что всегда жена борется с мужем, с его причудами, с отступлениями от исконных правил, — и это и есть счастливый брак» (155).

[33] Ibid. P. 41.

[34] Ibid. P. 31. Ср. русский вариант: «Он ослеплен и смущен, он такой молоденький, — подумала она с презрением и нежностью. — Теплый податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется» (133).

[35] Ibid. P. 167.

[36] Ibid. P. 199.

[37] Ibid. P. 134.

[38] Ibid. P. 200.

[39] Ibid. P. 24. Ср. русский вариант: «Все так просто, — успокаивала она себя. — Просто — у меня любовник. Это должно украшать, а не усложнять жизнь. Так оно и есть: приятное украшение...» (183).

устранения. То, как Набоков изображает увлечение Марты идеей убийства, свидетельствует о бедности и несамостоятельности ее воображения. Вдохновение она черпает главным образом из «дрянных романчиков <... тем самым совершая злостный плагиат»[40]. Она хочет продиктовать Драйеру предсмертное письмо, свидетельствующее о самоубийстве, используя фразу из «романа Таухница»[41]. Указывая на плагиат, Набоков предлагает читателю увидеть в идее, захватившей Марту, ложный творческий порыв. Впечатление это усилено в английском варианте романа. В следующем предложении, например, выделенные слова были добавлены Набоковым при переводе: «Считая, *как большинство писателей*, что, если не ошибиться в мелочах, сюжет и персонажи сами о себе позаботятся, Марта тщательно обдумала идею ограбления виллы»[42].

Уподобляя план убийства построению романного сюжета, Набоков предупреждает центральную тему своего более позднего романа «Отчаяние», главный герой которого, Герман Карлович, восклицает: «Давайте поговорим о преступлении, преступлении как искусстве»[43]. Для Марты, как и для Германа, контроль над другими является первостепенной целью, и она, как и ее последователь, совершает грубую ошибку, разрабатывая план избавления от предполагаемой жертвы. Об этом говорит повествователь в романе «Король, дама, валет»: «Мертвой точкой была жертва. Жертва не выказывала никаких признаков жизни до тех самых пор, пока не была лишена ее»[44].

---

[40] Ibid. P. 178. Ср. русский вариант: «Бессознательно набирая рекрутов в захолустьях памяти, безотчетно вспоминая подробности хитрых убийств, описанных когда-то в газетке, в грошовой книжке, и совершая тем самым невольный плагиат, которого, впрочем, избежал один разве Каин, Марта предложила следующее: во-первых, Франц приобретает револьвер» (224).

[41] Ibid. P. 190. Ср. русский вариант: «Нужно взять какой-нибудь Таухниц и в нем найти подходящую фразу, вроде: “Я иначе поступить не мог” или “Я умираю, смерть единственный выход...”. Остальное ясно» (231).

[42] Ibid. P. 180. Ср. русский вариант: «Справедливо считая, что подробности в таких делах важнее сути, Марта разработала тему ночного ограбления и тему лесного разбоя в мельчайших деталях» (225).

[43] *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., Т. 3. С. 121.

[44] *Nabokov V.* King, Queen, Knave. P. 180. Ср. русский вариант: «Неподвижной всегда оставалась жертва, словно она уже заранее одеревенела, ждала» (225).

Марту раздражает, что муж ее «так и пышет жизнью»[45] и, кажется, наполняет весь дом своей «грубой телесностью»[46]. Марта желает видеть его инертным: «Ей нужен был спокойный муж. Подчиненный и степенный муж. Ей нужен был мертвый муж»[47]. По Набокову, неспособность и нежелание ценить живую жизнь во всем ее богатстве представляет собой серьезный недостаток, и отношение Марты к Драйеру является ярким примером этого. Она не желает обращать внимания на живого Драйера, «опасного и докучного Драйера, который ходил, говорил <... хохотал»[48]. На его место она ставит «другого, чисто схематического, Драйера, который отделился от первого — стилизованная игральная карта, геральдический знак — именно его и следовало уничтожить». Этот мысленный акт замены, это желание отделаться от живой жизни говорят о неадекватности ложных творческих порывов Марты и о неизбежном провале ее плана убийства. Истинные художники, с точки зрения Набокова, могут иметь абсолютную власть в сфере фантазии или искусства, но это вовсе не значит, что они должны обладать такой же властью над окружающими людьми.

Слабые попытки Марты стать автором удовлетворительно построенного сюжета переданы стараниями несравненно более высокого художника — самого романиста Набокова. Характерно, что, дезавуируя планы Марты, Набоков использует именно ту сторону личности Драйера, которая более всего раздражает его жену, — его непредсказуемую живучесть (и «причудливые изгибы и повороты» жизни). В тот самый момент, когда план убийства почти осуществлен, Драйер случайно проговаривается о том, что на следующий же день он заработает сто тысяч

---

[45] Ibid. P. 205. Ср. русский вариант: «Жизнь в Драйере так и пылала» (239).

[46] Ibid. P. 199. Ср. русский вариант: «Большой, загорелый от тенниса, в ярко-желтой пижаме, с раскрытой грудью, где густо вились золотистые волосы, пышущий теплом и здоровьем, издающий те разнообразные крякающие, ухающие звуки, которые издает мужчина, когда встал с постели раньше обыкновенного, — Драйер заполнял всю спальню, весь дом, весь мир» (236).

[47] Ibid. P. 197. Ср. русский вариант: «Ей нужен был тихий муж. Ей нужен был муж обмертвелый. Через семь лет она поняла, что ей просто нужен мертвый муж» (235).

[48] Ibid. P. 177. Ср. русский вариант: «Был Драйер, опасный, докучливый, который ходил, говорил, хохотал, — и был какой-то, отклеившийся от первого, совершенно схематический Драйер, которого и следовало уничтожить» (224).

долларов. Пораженная перспективой этой неожиданной прибыли, Марта откладывает попытку убийства, и эта отсрочка оказывается роковой. Вместо Драйера умирает она, заболев пневмонией.

Как это часто происходит в произведениях Набокова, неудача Марты имела предзнаменование. Однажды ночью, ожидая, когда Драйер вернется домой (и надеясь, что его машина попадет в аварию и он будет аккуратно устранен из ее жизни), Марта карандашом пишет имя мужа, а затем начинает его вычеркивать. Но кончик карандаша ломается, и она не завершает начатого. Спустя несколько минут входит Драйер; Марта переживает: «Мои чары не действуют»[49]. В этом эпизоде вполне узнаваема та концепция, согласно которой жизнь человека можно изменить с помощью умелого использования ручки или карандаша и бумаги, — концепция, которая и позже будут заявлена в тексте Набокова. Так, например, когда Цинциннат в «Приглашении на казнь» вычеркивает слово «смерть» на клочке бумаги, он эффективно убеждает себя в том, что смерти не существует.

Если Марта имеет весьма мало общего с областью художественного вдохновения, то случай ее мужа гораздо сложнее. Джейн Грейсон, например, назвала Драйера художником *manque*[50], а Карл Проффер определил его как «несостоявшегося художника»[51]. Набоков акцентировал этот аспект личности Драйера, пересматривая роман для публикации на английском языке. В русском тексте говорилось о деятельном воображении Драйера, его склонности к мечтанию[52]. Английский текст дополнен прямым указанием на то, что в детстве «Курт хотел быть каким-нибудь художником — все равно, каким именно»[53]. И все же «была какая-то роковая завеса между ним и каждой манившей его мечтой»[54]. Хотя природа этой роковой завесы в тексте не определена, читатели Набокова могут обнаружить в характере Драйера серьезные недостатки, которые не позволяют ему

---

[49] Ibid. P. 128.

[50] неудавшийся (фр.).

[51] *Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. xford, 1977. P. 107; *Proffer C. R.* A New eck for Nabokokv's Knaves // Appel A., Newman C. Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes. Evanston, 1970. P. 301.

[52] Ibid. P. 215.

[53] Ibid. P. 223.

[54] Ibid. P. 223—224.

стать подлинным художником. Он не только «наивно эгоцентричен»[55], он с готовностью поддается поразительной апатии восприятия. Если он однажды получил мгновенное представление о человеке или ситуации, это представление никогда не изменится. Говоря словами самого Набокова, «яркое впечатление становилось привычной абстракцией»[56]. Драйеру недостает энергии и воли, чтобы учесть тот факт, что объект «может меняться самостоятельно и приобретать непредвиденные черты»[57]. Поэтому он остается слеп к возможности роста, к изменениям и метаморфозам жизни — к процессам, которые имели жизненный интерес для Набокова как лепидоптериста и художника.

В то время как общее суждение Драйера о Франце, возможно, и не далеко от истины («робкий провинциальный племянник с банальным складом ума и ограниченными амбициями»[58]), его взгляд на Марту обнаруживает безразличие к ее внутренней жизни: она, «вот уже более семи лет, оставалась все той же сдержанной, бережливой, холодной женой». Даже когда его бывшая любовница Эрика говорит ему, что, возможно, жена неверна ему, он не желает отказаться от привычного взгляда: «Говорю тебе, она холодна, благоразумна и владеет собой. Любовники! Да ей даже не известно само слово “прелюбодеяние”»[59]. Уверенность Драйера в верности Марты подана здесь с особой иронией, поскольку читателю уже сообщили о том, «что она, считавшая себя готовой на супружескую измену, уже давно была готова на разврат»[60]. Эрика подводит итог сказанному

---

[55] Ibid. P. 154.

[56] Ibid. P. 106. Ср. русский вариант: «Наблюдательный, остроглазый Драйер переставал смотреть зорко после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении» (179).

[57] Ibid. P. 106. Ср. русский вариант: «Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он о нем составил» (179—180).

[58] Ibid. P. 106. Ср. русский вариант: «Так, с первого дня знакомства, Франц представлялся ему забавным провинциальным племянником, точно так же, как Марта, вот уже семь лет, была для него все той же хозяйственной, молодой женой, озарявшейся изредка баснословной улыбкой» (180).

[59] Ibid. P. 175. Ср. русский вариант: «Я тебе говорю, — она холодна. Я себе не представляю, как она кого-либо — даже меня — по своей бы воле поцеловала» (222).

[60] Ibid. P. 101.

Драйером о жене: «Ты любишь ее, — о, горячо, — и даже не думаешь о том, каков ее внутренний мир. Ты целуешь ее и все равно не замечаешь. Ты всегда был легкомыслен, Курт, и ты всегда будешь таким, каким был до сих пор, вполне счастливым эгоистом»[61].

Нежелание Драйера повнимательнее присмотреться к самым близким людям не позволяет ему достичь по-настоящему близких отношений с Мартой. Однажды, в очень напряженный момент, он раздумывает, не попытаться ли поговорить с ней откровенно, но, «как уже не раз случалось», «в последний момент» решает «ничего не говорить». Повествователь продолжает: «Трудно сказать, что послужило тому причиной: желание вызвать молчанием ее раздражение, или просто удовлетворенная лень, или, быть может, бессознательная боязнь окончательно разрушить нечто такое, что ему хотелось бы сохранить»[62]. Подобные моменты возникают в жизни Драйера, и он позволяет им пройти. Вместо того чтобы проникнуть глубже поверхностного впечатления, постичь сложность человеческой души, он удовлетворяется праздной игрой, стараясь заполнить пустоту то одним развлечением, то другим.

Как Марта — неисправимая потребительница материальных благ, так Драйер — неутомимый потребитель человеческой энергии. Всех окружающих он воспринимает как потенциальный источник собственного удовольствия. Когда он мельком видит человека, чей деформированный нос ужаснул Франца, то реагирует несколько иначе: «Стоило бы заполучить такой манекен для демонстрации чего-нибудь забавного»[63]. На самого Франца он смотрит как на «забавное недоразумение в человеческом обличии»[64] и видит в нем прежде всего источник собственного развлечения. Мысленно обращаясь к Марте, он просит: «Позволь же и мне немного поиграть — оставь мне

---

[61] Ibid. P. 175. Ср. русский вариант: «Я так и вижу, что ты делаешь со своей женой. Любишь и не замечаешь. Целуешь и не замечаешь. Ты всегда был легкомыслен, Курт, и в конце концов думал только о себе» (222).

[62] Ibid. P. 40. Ср. русский вариант: «Он кашлянул, расчищая путь для слов, но, как уже не раз случалось с ним, решил в последнюю минуту все-таки не сказать ничего. Было ли это желание раздразнить ее немотой, или просто счастливая лень, или бессознательная боязнь что-то вконец разрушить, — Бог весть» (139).

[63] Ibid. P. 16. Ср. русский вариант: «Занятно, — подумал Драйер, — очень занятно» (124).

[64] Ibid. P. 106.

племянничка»[65]. Позже он действительно «играет» с Францем — на теннисном корте — где за приготовлениями, которые он делает «с тщательностью палача»[66], следует безжалостная партия, в которой Франц становится несчастной жертвой Драйера.

Неспособный сам стать истинным художником, Драйер кормится чужими мечтами. «Прелестное видение»[67], которое увлекает его в центральной части романа — это план создания нескольких механических манекенов, которые будут двигаться, как живые люди, демонстрируя одежду в витринах его универмага. Эта второстепенная сюжетная линия дает Набокову возможность затронуть фундаментальные проблемы творчества и отношений между настоящей жизнью и человеческим изобретением. К центральной триаде персонажей примыкают два второстепенных персонажа, которые появляются в романе для того, чтобы обратить внимание читателя на эти проблемы.

Первый из них — создатель автоманекенов, таинственная фигура, определяемая только как «изобретатель». Эта фигура имеет двоякую роль в романе. С одной стороны, он — создатель механических кукол, в которых многие читатели увидели эмблематическое изображение главных героев. В английской версии романа Набоков подчеркивает эту ассоциацию, меняя распределение автоманекенов таким образом, чтобы вместо трех мужских фигур там было двое мужчин и одна женщина.

Кроме того, изобретатель служит еще и другой цели: именно благодаря его изобретению Драйеру удается избежать смерти. Таким образом, изобретатель оказывается чем-то вроде авторского агента, персонажа, введенного в повествование прежде всего для реализации авторского замысла. Набоковское описание этого героя усугубляет такое впечатление. Когда он впервые появляется, то изображается как «неопределенного вида незнакомец с интернациональным именем и неопределенного происхождения. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем — совершенно дело личной оценки»[68]. Окончательное

---

[65] Ibid. P. 40. Ср. русский вариант: «Но позвольте же и мне поиграть, оставь мне племянничка...» (138).

[66] Ibid. P. 187.

[67] Ibid. P. 195. Ср. русский вариант: «Он уже мог представить себе довольно ясно, как, в костюмах напоказ, за витриной, будут ходить туда и сюда искусственные манекены. Это было прелестное видение» (233).

[68] Ibid. P. 88. Ср. русский вариант: «Началось с того, что как-то в среду, в первых числах ноября, к нему явился незнакомый господин с неопределенной фамилией и неопределенной национальности. Он

определение его фигуры бледнеет в своем значении перед функцией, выполняемой им в романе. Поразительный отрывок в конце пятой главы поддерживает представление о том, что изобретатель осуществляет высшую руководящую функцию. Обращая внимание на тот факт, что он случайно остановился в том же номере гостиницы, где Франц провел ночь после своего приезда в Берлин, повествователь сообщает: «Знаменательно, что Судьбе нужно было поселить его именно там. Этот путь проделал Франц — и вдруг Судьба опомнилась и послала в погоню практически безымянного человека, который, разумеется, ничего не знал об этом важном задании, и никогда ничего о нем не узнал»[69]. Возможно, «важное задание» изобретателя — помочь Драйеру избежать гибели от рук Франца и Марты.

«Судьба» в произведениях Набокова часто связана с замыслами автора-повествователя, и такая связь проявляется в английском переводе романа «Король, дама, валет». Обсуждая приготовления Драйера к поездке на море, Набоков добавляет в свой текст многозначительный отрывок: «Эта поездка к Померанскому заливу на деле оказалась выгодна всем заинтересованным лицам, включая и бога случая (несчастного Случая или Случа, или как там его на самом деле зовут), если представить себе этого бога в роли романиста или драматурга, как это сделал Голдмар в своем знаменитом произведении»[70]. Этот отрывок содержит несколько аллюзий и отсылок к тексту романа. «Несчастный Случай» перекликается с названием «Страховое общество “Фатум”»[71], директор которого присутствовал на приеме, устроенном Драйерами. Случ соотносится с русским словом «случайность», которое также является названием рассказа, написанного Набоковым и опубликованного в 1924 году (впоследствии переведенного под заглавием «A Matter of Chance»). Голдмар, фигура, которой не было в русском тексте, представлен как автор пьесы под названием «Король, Дама, Валет». Здесь Набоков намекает читателю, что «судьба» или «случай» являются факторами авторского сознания, создавшего этот воображаемый мир. Изобретатель — один из его фаворитов.

мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем, — совершенно дело личной оценки» (168).

[69] Ibid. P. 107—108. Ср. русский вариант: «То, что судьба поселила изобретателя именно там, — знаменательно. Этот путь проделал Франц, — судьба вдруг спохватилась, послала — вдогонку, — синещекого человека, — который об этом, конечно, ничего не знал, и никогда не узнал, — как вообще об этом никогда не узнал никто» (180).

[70] Ibid. P. 224.

[71] Ibid. P. 142. Ср. русский вариант (202).

Роль, параллельную роли изобретателя, играет домовладелец Франца Энрихт. Как и изобретатель, он выполняет двойную функцию в романе: являясь одновременно и кем-то вроде псевдосоздателя, и авторским агентом. Набоков представляет изобретателя как личность неопределенную; также и Энрихта он изображает как человека таинственного. Как сказано в тексте, «на самом деле (но это, конечно, было тайной) он был известный иллюзионист и фокусник Менетек-Эль-Фарзин»[72]. Работал ли когда-либо Энрихт фокусником, или это просто одна из многих его фантазий, остается неясным.

Оба персонажа служат подмогой высшим силам, действующим внутри романа. В то время как изобретатель служит силам «судьбы», обеспечивая Драйеру развлечение, которое спасет его от преступных планов Марты и Франца, Энрихт служит противоположной силе — силе разрушительной страсти. Как изобретатель вдохновил Драйера зрелищем оживших манекенов, так и Энрихт вдохновляет Франца и Марту эротическими образами. Предположение Энрихта, что Франц может вновь привести эту даму в свою комнату, «польстило» молодому человеку и «взволновало»[73] его; воспоминание Франца об этом предположении позже поддерживает его связь с Мартой[74]. Точно так же и картина, висящая в комнате, которую Франц снимает у Энрихта, изображает (в английской версии романа) «девушку-рабыню с обнаженной грудью <... на которую с вожделением и в нерешительности смотрят три развратника»[75]. Это изображение впоследствии вновь появляется во сне Марты в виде трех «развратных арабов <... торгующихся из-за нее с бронзовотелым красивым работорговцем»[76].

Вероятно, не является совпадением то, что Драйер и Марта пускаются в свои новые предприятия почти одновременно.

---

[72] Ibid. P. 99. Ср. русский вариант: «Ибо на самом деле — но это, конечно, тайна, — был он знаменитый иллюзионист и фокусник, Менетекелфарес» (175).

[73] Ibid. P. 59. Ср. русский вариант: «То, что хозяин принял Марту за его возлюбленную, и поразило его, и польстило ему чрезвычайно» (150).

[74] Ibid. P. 63.

[75] Ibid. P. 53. Ср. русский вариант: «Впрочем, комната оказалась светленькой, довольно чистой: у левой стены деревянная, должно быть скрипучая кровать, рукомойник, печка; справа — два стула, соломенное кресло с потугами на грацию; небольшой стол посредине; комод в углу; на одной стене зеркало с флюсом, на другой портрет женщины в одних чулках» (146).

[76] Ibid. P. 76.

Изобретатель входит в жизнь Драйера в конце пятой главы; и также в пятой главе Марта приходит в комнату Франца, чтобы положить начало их преступной связи. Ближе к концу романа изобретатель, работая над проектом автоманекенов, спасает Драйера от Марты и Франца; чуть ранее Энрихт спасает Марту и Франца от разоблачения, которое едва не совершил Драйер. Однажды он случайно встречает Франца (в русском тексте Драйер восклицает: «Неожиданный случай»[77]) и идет с ним к нему домой. Марта, однако, ожидает там своего любовника, и неожиданный приход мужа грозит ей разоблачением. Стараясь удержать дверь, которую пытаются открыть двое мужчин, она уже готова уступить, как вдруг «настала тишина, и в этой тишине скрипучий ворчливый голос произнес волшебные слова: “Там ваша девушка”»[78].

Если изобретатель и Энрихт действительно служат противоположным силам, один — будучи агентом непредсказуемой судьбы, другой — агентом автоматического полового влечения, то размышление Франца о чуть не свершившемся разоблачении его связи с Мартой подано несколько иронично: «В прошлое воскресенье судьба, можно сказать, спасла его»[79]. Пока любовники продолжают встречаться в комнате Франца под покровительством Энрихта, Судьба не в силах разорвать их разрушительные отношения и освободить Драйера (и Франца) от замыслов Марты. Тогда когда это трио переедет из Берлина в новую обстановку, на морское побережье, Судьбе будет дана свобода спасти Драйера и устранить Марту. Как будет отмечено ниже, именно в «приморских» эпизодах наиболее отчетливо проявляется присутствие авторского сознания, и это усилит ощущение того, что между стараниями судьбы и замыслом романиста существует подспудная связь.

Тонкие связи между изобретателем и Энрихтом как агентами высших сил более четко проявляются в английском переводе романа. Длинный пассаж, в котором утверждается, что Судьба послала изобретателя преследовать Франца, завершается замечанием о том, что изобретатель ничего не знал о своем предназначении и никогда ничего об этом не узнал, «как не узнал об этом никто и никогда, *даже старый Энрихт*»[80].

---

[77] Ibid. P. 208: «an unexpected chance occurrence».

[78] Ibid. P. 221. Ср. русский вариант: «Вдруг — молчание и тонкий, сиплый голосок: “Там, кажется, — ваша маленькая подруга...”» (249).

[79] Ibid. P. 226.

[80] Ibid. P. 108.

Набоков добавил выделенные слова в английскую версию, тем самым объединив эти две мужские фигуры и одновременно выделив их на фоне других персонажей романа. Изобретатель и Энрихт — не только агенты высших сил; другая их функция в художественном мире романа — привлечь внимание к проблемам творчества и творческих способностей. Важно, чтобы читатель заметил, что творческие стремления обоих персонажей ущербны. Относительные неудачи этих псевдотворцов должны подчеркнуть тот успех, которого добивается истинный создатель романа.

Изобретатель старается создать механических кукол, наделенных подобием жизни. Итог его стремлений закономерен: в финале романа автоманекены ломаются и разваливаются на части. Судьба творческих фантазий Энрихта не намного лучше: одно из его созданий — изображение собственной жены с помощью седого парика, примотанного к палке вязаным платком, — тоже разваливается от удара, нанесенного Францем[81]. В то время как Энрихт верит, что может превращаться «во всевозможные существа — в лошадь, борова или шестилетнюю девочку в матроске»[82], читателю предлагается более трезвый взгляд на его искусство. Однако Франц застает Энрихта, одетого в одну только ночную рубашку, стоящим на четвереньках, «повернувшись своим сморщенным почтенным задом к сияющему псише». Что бы ни видел Энрихт в этот момент, читатель видит нечто незабываемо застывшее: Энрихт «вглядывался через арку голых бедер в отражение своих открытых ягодиц»[83]. Позже читатель узнает, что Энрихт верит, будто «весь мир был его собственным фокусом» и что все в нем, включая Франца, Марту и Драйера, — просто его создания[84]. Однако

---

[81] Ibid. P. 229.

[82] Ibid. P. 99. Ср. русский вариант: «Да и вообще он был доволен жизнью, этот серый старичок в домашних сапожках на пряжках, — особенно с тех пор, как открыл в себе удивительный дар — превращаться вечерком, по выбору, либо в толстую лошадь, либо в девочку лет шести, в матроске» (175).

[83] Ibid. P. 87. Ср. русский вариант: «Старичок-хозяин, в одном нижнем белье, стоял на четвереньках и, нагнув седовато-багровую голову, глядел — промеж ног — на себя в трюмо» (168).

[84] Ibid. P. 227. Ср. русский вариант: «Ибо он отлично знал, что весь мир — собственный его фокус, и что все люди — Франц, подруга Франца, шумный господин с собакой и даже его же, фаресова, жена, тихая старушка в наколке (а для посвященных — мужчина, пожилой его сожитель, учитель математики, умерший лет семь тому), — все только игра его воображения, сила внушения, ловкость рук» (253).

когда он пытается устранить Франца восклицанием: «Вы больше не существуете, Франц Бубендорф»[85], читатель знает, что Франц продолжает существовать в течение более чем двух глав, пока не устраняется своим настоящим создателем, самим романистом.

Ни желание изобретателя создать нечто, рабски отражающее жизнь, ни солипсические фантазии Энрихта о превращениях не выдерживают удара. В резком контрасте с этими потенциальными творцами, однако, вырисовывается настоящий автор, создавший их обоих, и переработанный Набоковым вариант романа обнаруживает силу и присутствие автора. Эта переработка, которую Набоков завершил в поздний период своего творчества, отражает его длительный писательский опыт. Набоков наполняет английскую версию явными литературными аллюзиями (например, Драйер читает немецкий перевод романа Гоголя «Мертвые души»[86]) и скрытыми ссылками на самого себя: фотографа, снявшего на пленку изображение Драйера, зовут Вивиан Бэдлук[87], в то время как некий Блавдак Виномори появляется (вместе с женой и сачком для бабочек) как постоялец отеля, где Марта планирует убийство Драйера. Если русская версия романа вводит в повествование представителя автора, то англоязычная версия подчеркивает выход самого автора на сцену, где решаются судьбы его главных героев. Ссылаясь на этот эпизод в своем предисловии к английскому изданию, Набоков замечает: «Мы с женою появляемся в двух последних главах только для инспекции»[88].

Даже близорукий Франц чувствует нечто странное в присутствии этой загадочной фигуры и кипит негодованием. В какой-то момент у него возникает впечатление, что этот мужчина и его собеседник говорят о нем: «Его приводило в замешательство и ярость то, что этот проклятый счастливый иностранец <... знал абсолютно все о его затруднительном положении и, возможно, жалел, не без некоторой насмешки, честного молодого человека, который был совращен и присвоен женщиной стар-

---

[85] Ibid. P. 229. Ср. русский вариант: «Из-за ширмы вышел старичок-хозяин. Он был совершенно голый и держал в руке бумажный веер. “Вы уже не существуете”, — сказал он сухо и указал веером на дверь» (254).

[86] Ibid. P. 43.

[87] Ibid. P. 153.

[88] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave»). С. 63.

ше его по возрасту»[89]. Здесь мы встречаемся с одним из самых ранних примеров того, как персонаж Набокова испытывает на себе воздействие силы своего создателя, хотя Франц и не может уловить истинного значения ситуации. Стоит заметить, что когда Набоков переводил роман для публикации на английском языке, он добавил материал, указывающий на какое-то взаимное чувство со стороны создателя Франца. Комментируя реакцию Франца на чету иностранцев, повествователь утверждает: «Франц позавидовал этой необычной паре, так позавидовал, что его подавленное состояние, *к сожалению*, стало еще горше»[90]. Кажется, что выделенная фраза, отсутствующая в русском оригинале, указывает на сожаление повествователя о том, что его присутствие добавляет горечи Францу. Такой тон реплики «в сторону» может напомнить читателям замечания, сделанные повествователем в «Даре» о главном герое романа.

То, что персонажи, кажется, буквально разваливаются на куски, когда их создатель входит в их мир в конце романа, является показателем силы автора. Куклы изобретателя разваливаются или окончательно ломаются, Марта умирает, Драйер представляется Францу незнакомым человеком, но «сумасшедшим незнакомцем в измятой рубахе нараспашку»[91], а у самого Франца чувство облегчения вызывает столь сильный истерический припадок, что соседка слышит «такой шум, будто несколько человек навеселе говорили все разом, и хохотали, и перебивали друг друга, и вновь хохотали в неистовстве молодого веселья»[92].

В английской версии романа Набоков подготавливает появление авторского заместителя в конце произведения, вставляя серию упоминаний нового кинотеатра, строящегося около дома, где Франц снимает квартиру. Строительство продвигается в ногу с развитием сюжета. В конце романа кинотеатр готов к премьере фильма под названием «Король, дама, валет», снятого по известной пьесе Голдмара. Возможно, заявляя в предисловии к английскому переводу, что роман «сочинялся» в Берлине зимой 1927—1928 годов[93], Набоков намекает на то, что строи-

---

[89] Ibid. P. 259.

[90] Ibid. P. 254. Ср. русский вариант: «И Франц так позавидовал этой чете, что сразу его тоска еще пуще разрослась» (267).

[91] Ibid. P. 271.

[92] Ibid. P. 272. Ср. русский вариант: «Барышне в соседнем номере показалось спросонья, что рядом, за стеной, смеются и говорят все сразу, несколько подвыпивших людей» (280).

[93] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave»). С. 63.

тельство кинотеатра отражает развитие его литературного текста. Как заметили Грейсон и Проффер, внесенные Набоковым изменения не только уплотнили сюжет произведения, они значительно умножили богатство его литературных и металитературных связей.

Изменения, внесенные в киноверсию романа 1974 года, скорее работают в обратном направлении. Фильм снят под руководством известного польского режиссера Ежи Сколимовски, в главных ролях Дэвид Нивен, Джина Лоллобриджида и Джон Моулдер-Браун. Интернациональный состав исполнителей стал причиной того, что в фильме были изменены время действия и национальность главных действующих лиц: Курт Драйер (Нивен) и его племянник Фрэнк (Моулдер-Браун) — англичане, а Марта — итальянка, которую Драйер встретил после Второй мировой войны. В общем следуя сюжетной линии романа Набокова, сценарий Дэвида Зельцера и Дэвида Шоу сжимает сюжет и сближает персонажей; изобретатель живет рядом с Фрэнком Драйером в квартире Энрихта. Это позволяет внести критические исправления в роман Набокова. После того как Марта умерла и Фрэнк вот-вот должен был получить материальные выгоды от своего горюющего дяди, изобретатель выступает вперед как невольное оружие разоблачения и возмездия. Финальная сцена фильма изображает изобретателя, приносящего в дом Драйера новый автоманекен — изображение любовницы Фрэнка, которой была сама Марта. В фильме есть свои забавные моменты, но в его фарсовых сценах нередко пропадает холодное остроумие и скрытая ирония Набокова. Хотя «Король, дама, валет» и не является одним из лучших романов Набокова, кинематографическая версия не охватывает всех его возможностей и лишена широты, отличающей взгляд писателя. В фильме исчезли те уникальные черты, которые, развившись, стали признаками зрелого творчества Набокова.

Перевод с английского
Ксении Тверинович

Г. ХАСИН

Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет»

У всех больших писателей есть нечто общее: их произведения и их миры состоят из элементов, которые в свою очередь являются произведениями и мирами. Усилие понимания, направленные в глубину, на каждом низлежащем уровне обнаруживает сложность и делимость, соотносимые со сложностью и делимостью целого. Кроме того, находящиеся в глубине структуры всегда так или иначе связаны с поверхностью. Согласие между «микро» и «макро» есть, возможно, один из наиболее верных эстетических критериев. Разглядеть, каким образом «физиология» произведения проявляется в «выражении его лица» означает понять его смысл.

В литературной критике изучение «физиологии» обычно требует основательной проработки всех доступных текстов и контекстов, сопоставления удаленных частей, индукции по практически бесконечному полю конкретных фактов. Иногда же все, что необходимо для понимания структуры произведения, сконцентрировано в одном компактном эпизоде. Зачастую внешне незаметный и обойденный вниманием, такой нервный узел, подобно маленькому сверхподробному зеркалу, содержит полную композицию целого: его цели, темы, стратегии, идеи, тональности и ритмику. Найти его означает обнаружить ключ к автору или произведению.

Ниже приведен такой эпизод из романа Набокова «Король, дама, валет» (1928):

«В купе, куда Франц вошел с безмолвным, низким поклоном, сидели только двое: чудесная большеглазая дама и пожилой господин с подстриженными желтыми усами. Франц снял пальто и осторожно сел. Сиденье было так мягко, так уютно

торчал у виска полукруглый выступ, отделяющий одно место от другого, так изящны были снимки на стенке: какой-то собор, какой-то водопад... Он медленно вытянул ноги, медленно вынул из кармана газету; но читать не мог: оцепенел в блаженстве, держа раскрытую газету перед собой. Его спутники были обаятельны. Дама — в черном костюме, в черной шапочке с маленькой бриллиантовой ласточкой, лицо серьезное, холодноватые глаза, легкая тень над губой и бархатно-белая шея в нежнейших поперечных бороздках на горле. Господин, верно, иностранец, оттого что воротничок мягкий, и вообще... Однако Фриц ошибся.

— Пить хочется, — протяжно сказал господин. — Жалко, что нет фруктов...

— Сам виноват, — ответила дама недовольным голосом, и, погодя, добавила:

— Я все еще не могу забыть. Это было так глупо...

Драйер слегка закрыл глаза и не возразил ничего.

— Сам виноват, что пришлось прятаться... — сказала она и машинально поправила юбку, машинально заметив, что пассажир, появившийся в углу, — молодой человек в очках, — смотрит на голый шелк ее ног. Потом пожала плечом.

— Все равно... — сказала она тихо, не стоит говорить.

Драйер знал, что молчанием он жену раздражает невыносимо. <...

Удобно одетый, с туманом легких мыслей в голове, с мятным ветерком во рту, Драйер сидел, скрестив руки, и складки мягкой материи на сгибах как-то соответствовали мягким складкам его щек, и очерку подстриженных усов, и вееркам морщинок у глаз. И глядел он, слегка надув шею, слегка исподлобья, с чертиками в глазах, на зеленый вид, жестикулирующий в окне, на прекрасный профиль Марты, обведенный смешной солнечной каемкой, на дешевый чемодан молодого человека в очках, который читал книгу в углу, у двери. Этого пассажира он обошел, пощупал, пощекотал долгим, но легким, ни к чему не обязывающим взглядом, отметил зеленый крап его галстучка, стоившего, разумеется, девяносто пять пфеннигов, высокий воротничок, а также манжеты и передок рубашки, — рубашки, существующей, впрочем, только в идее, так как, судя по особому предательскому лоску, то были крахмальные доспехи довольно низкого качества, но весьма ценимые экономным провинциалом, который нацепляет их на суровую сорочку, сшитую дома. Над костюмом молодого человека Драйер нежно загрустил, подумав о том, что покрой пиджаков трогателен своей

недолговечностью и что этот синий в частую белую полоску костюм уже пять сезонов как исчез из столичных магазинов.

В стеклах очков внезапно родились два встревоженных глаза, и Драйер отвернулся, проглатывая слюну с легким чмоканьем. Марта сказала:

— Вообще происходит какая-то путаница.

Муж вздохнул и ничего не ответил. Она хотела добавить что-то, но почувствовала, что молодой человек прислушался, — и, вместо слов, резким движением облокотилась на столик, оттянув кулаком щеку. Посидев так до тех пор, пока мелькание леса в окне не стало тягостным, она, с досадой, со скукой, медленно разогнулась, откинулась, прикрыла глаза. Сквозь веки солнце проникало сплошной мутноватой алостью, по которой вдруг пробежали чередой светлые полосы — призрачный негатив леса, — и каким-то образом вмешалось в эту красоту, в это мелькание, медленно и близко поворачивающееся к ней, невыносимо веселое лицо мужа, и она, вздрогнув, открыла глаза. Но муж сидел сравнительно далеко и читал книжку в кожаном переплете. Читал он внимательно, с удовольствием. Вне солнцем освещенной страницы не существовало сейчас ничего. Он перевернул страницу, и весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком, — но ласково отбросив его, Драйер опять замкнулся в книгу.

То же резкое сияние было для Марты просто вагонной духотой. В вагоне должно быть душно; это так принято, и потому хорошо. Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотиков. Изящная книга хороша на столе в гостиной или на полке. В вагоне, для отвода скуки, можно читать какой-нибудь ерундовый журналишко. Но эдак вкушать и впитывать... переводную новеллу, что ли, в дорогом переплете. — Человек, который называет себя коммерсантом, не должен, не может, не смеет так поступать. Впрочем возможно, что он делает это нарочно, назло. Еще одна показная причуда. Ну что ж, чуди, чуди. Хорошо бы сейчас вырвать у него эту книжку и запереть в чемодан...

В это мгновение солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигавшими, как будто она все боялась потерять из виду непременную цель. Она почти не была накрашена, только в тончайших морщинках теплых крупных губ сохла оранжевато-красная пыльца.

И Франц, до сих пор таившийся за газетой в каком-то блаженном и беспокойном небытии, живший как бы вне себя, в случайных движениях и случайных словах его спутников, медленно стал расти, сгущаться, утверждаться, вылез из-за своей газеты и во все глаза, почти дерзко, посмотрел на даму. < ...

Сама Марта ему помогла: глядя искоса в окно, она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами. Потом замигала, разгоняя ударами ресниц щекочущую слезу. И Франца потянуло к зевоте. В ту минуту, как он, не справившись с силой, распиравшей небо, судорожно открыл рот, Марта на него взглянула и поняла по его зевоте, что он только что на нее смотрел. И сразу рассеялось болезненное блаженство, которое Франц только что ощущал, глядя на мадоннообразный профиль. Он насупился под ее равнодушным лучом, и когда она отвернулась, мысленно сообразил, будто протрещал пальцем по тайным счетам, сколько дней своей жизни он отдал бы, чтобы обладать этой женщиной»[1].

Рассказчик этого эпизода всеведущ. Мир, о котором он повествует, доступен ему полностью и под любым углом. Он может проникать в сознание персонажей и рассказывать об их мыслях и чувствах. В принципе, ничего не ограничивает находящейся в его распоряжении информации. И все-таки его всеведение очень специфично. Вместо того чтобы принять стабильную точку зрения и описывать равномерно доступные, удаленные и освещенные явления, разворачивающиеся перед ним в едином пространстве, рассказчик постоянно переключает перспективу, перемещаясь из сознания в сознание и меняя направление взгляда. Его повествовательная манера связана не с растворением в безличности, но с поочередным слиянием с каждым из трех пассажиров, историю которых он рассказывает.

В начале эпизода, когда Франц входит в купе и усаживается, мы видим все его глазами. Это он наблюдает за попутчиками; это он чувствует волшебную мягкость сидений и оценивает элегантность настенных фотографий. Даже смутность этих снимков — «какой-то собор, какой-то водопад» — отражает его блаженное, слегка напряженное и рассеянное состояние. Затем перспектива постепенно меняется. После нескольких реплик диалога на короткий момент мы видим все вместе с Мартой — она замечает, что молодой человек в очках из своего

---

[1] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 118—122. Здесь и далее все цитаты из романа приведены по этому изданию.

угла рассматривает ее ноги. И почти тут же точка зрения переходит к Драйеру. Мы внутри него. Нам открываются его мысли (он знает, что раздражает жену) и ощущения (мятный ветерок во рту, удобная одежда).

В течение всего вышеприведенного эпизода точка зрения меняется шесть (!) раз. Рассказчик проникает в каждого из персонажей более чем единожды, сочетая в передаче субъективности непосредственное описание внутренних состояний со свободной косвенной речью. Глубина проникновения значительна: рассказчик достигает не только уровня осознаваемого, но также сообщает нам о ментальных процессах, о которых самим персонажам неизвестно.

Внедрение рассказчика в сознание персонажа, показ персонажа читателю изнутри — не новый прием. Он не является ни личным изобретением Набокова, ни даже главным техническим аспектом эпизода. Отличает и структурно выделяет рассматриваемый отрывок тот факт, что все три персонажа *постоянно наблюдают друг за другом*. Как только мы понимаем это, раскрывается неочевидная сложность происходящего. Будучи весьма далек от психологии, Набоков не экспериментирует с передачей ментальных состояний. Он, скорее, сосредоточивается на самом акте взгляда и отношении, которое этот акт устанавливает между вовлеченными сторонами. Реализуются все возможные комбинации: Франц смотрит на Драйера и Марту; Марта смотрит на Франца и Драйера; Драйер смотрит на Франца и Марту. Смотрящий естественно оказывается на переднем плане. В отведенных каждому пассажах мы знакомимся с раздражением Марты, с робким вожделением Франца и отстраненным интересом Драйера. При этом субъективность каждого в большой степени обусловлена присутствием остальных. Важно следующее: несмотря на то что все три персонажа по очереди оживляются безличным рассказчиком, сами они при этом остаются фигурами личными и присутствуют в своем мире физически. Они не только наблюдают за окружающими, но и могут быть наблюдаемы сами.

И действительно, они проводят большую часть эпизода на виду друг у друга. Эта выставленность на обозрение, в дополнение к своей роли в структуре представления, является событием внутреннего опыта. В течение эпизода каждый из персонажей осознает, что за ним наблюдают. Сначала Марта чувствует взгляд Франца. Затем Драйер раздумывает о том, как реагирует на него Марта. И в конце Франц и Марта почти доходят до встречи глаза в глаза. В последнем абзаце нашего эпизода последовательность взглядов, зеваний и поворотов головы зна-

менует кульминацию темы и показывает, что быть наблюдаемым по меньшей мере так же важно, как наблюдать.

Осознание себя в качестве объекта (а не субъекта) взгляда и есть тот важный момент, который Набоков добавляет к обычной игре индивидуальных точек зрения. Этот элемент отвечает за скрытый сюжет эпизода, начинающийся в момент, когда Франц входит в купе, и продолжающийся вплоть до момента, когда взгляд Марты назван «лучом». На этой стадии уже не так важно, что видит Марта. Ее восприятия перестают быть организующим звеном повествования. Важным же является чистый факт того, что она смотрит на Франца и что он знает об этом. Для него ее взгляд становится вещественным, приобретает плотность и фокус, и «равнодушный луч» существует скорее в его, чем в ее сознании — как его личный способ переживать чужое присутствие.

Каждый из трех персонажей обладает своей манерой реагировать на внимание остальных. Реакцией на взгляд является определенная организация поведения. Франц робок — сначала он просто прячется за газетой, сдаваясь на милость попутчиков, а затем, осознав силу своего инкогнито, «почти дерзко» смотрит на Марту. Его дерзость подразумевает, что он знает, что другие могут взглянуть на него в любой момент и что он — своим пусть робким и косвенным образом — бросает вызов их вниманию.

Марта, в свою очередь, требует этого внимания. Она хочет стать его центром, единственным объектом наблюдения. Она стремится управлять выборами других и регулировать их время. Когда этого не происходит, она становится агрессивна. Ее потребность быть наблюдаемой сильнее, чем интерес к тому, что происходит вокруг. Марта занята поисками живых зеркал, которые бы непрерывно и согласно ее воле возвращали ей ее собственный образ.

Что же касается Драйера, то рассказчик описывает его внимание к Францу так: «Этого пассажира он обошел, пощупал, пощекотал долгим, но легким, ни к чему не обязывающим взглядом». Даже когда сам Драйер является наблюдателем, по видимости спонтанным и неуязвимым, возможность встречного взгляда встроена в саму сущность его диспозиции. В акте рассматривания Драйер занимает определенное отношение к объекту взгляда — отношение участника тонкой, почти эротической игры щекочущих прикосновений, легких и «ни к чему не обязывающих».

Игра Драйера увлекательна. Его опытные глаза (позже выясняется, что он продает мужскую одежду) проникают слой за

слоем сквозь защиту Франца. Сначала взгляд минует внешнюю оболочку газеты и галстука, затем доспехи рубашки и костюма и, наконец, достигает последнего рубежа, очков. Удобно одетый, защищенный своей игрой, Драйер постепенно раздевает Франца. Вот жертва полностью обнажена и очевидна, и победа кажется безоговорочной. Сняв с Франца все защитные слои, Драйер в некотором смысле немедленно употребляет их для своей собственной обороны. Из центра этой двойной цитадели он наблюдает, не будучи наблюдаемым сам, он выносит суждения, никак себя не компрометируя. Однако, уже почти заканчивая эту приятную, слегка механическую работу, снимая последнее, что осталось на Франце, — очки, — он вдруг наталкивается на его глаза, что тут же останавливает игру. Глаза Франца замораживают маневры Драйера и заставляют его отвернуться (в конце эпизода глаза Марты подобным же образом остановят самого Франца).

Взгляд в глаза есть тот элемент, который организует эпизод ритмически и является его базовым значащим событием. Это кульминация взаимного наблюдения и его горизонт, к которому стремятся все три персонажа, *ни разу его не достигая*. Драйер не может вынести взгляда Франца; Франц не может открыто встретить «равнодушный луч» Марты; Марта всегда развернута в профиль к Драйеру. Подавление контакта взглядов отвечает за особое напряжение эпизода, где право смотреть передается в упорядоченной, почти ритуальной очередности и где взгляды (возможно, это один взгляд) путешествуют между персонажами и отражаются от них, словно в камере с зеркальными стенками.

Итак, несмотря на всю видимую изолированность, персонажи разделяют некое общее пространство. Само название романа уже содержит намек на это пространство: карточные символы «король, дама, валет» заявляют персонажей, как принадлежащих к некой группе, отношения внутри которой регулируются системой формальных принципов, правилами игры. Мы уже можем индентифицировать базовые принципы этой грамматики существования: ее генеративной основой является акт взгляда; типической фигурой — треугольник; главным регуляторным принципом — запрет на зрительный контакт.

Как Набоков понимает интерсубъективность? Отчего треугольник, а не пара, выбран, как начальный пункт? Почему запрет на взгляд в глаза так важен? Для того чтобы ответить на эти вопросы, нам придется оставить чисто грамматическое поле распределения взглядов и обратиться к уровню истинности (референции).

Фундаментальный факт, немедленно открывающийся анализу на этом уровне, заключается в следующем: все три персонажа *ошибаются* в своих оценках и восприятиях друг друга. Ошибаются не только потому, что еще не знают, что Франц — племянник Драйера, но главным образом оттого, что не могут проникнуть за наружный слой видимости к внутренней реальности друг друга. Франц начинает череду ошибок, принимая Драйера за иностранца, а Марту ассоциируя с Мадонной. Марта, в свою очередь, подозревает, что ее муж хочет ее разозлить, тогда как он просто погружен в книгу. Наконец, Драйер полагает, что Франц занят газетой, в то время как тот рассматривает его жену, калькулируя, сколько дней своей жизни отдал бы за право обладать ею.

Эта цепь ошибок представляется читателю особым способом. Поскольку точка зрения постоянно переходит от одного персонажа к другому, наблюдатели неизбежно оказываются в свою очередь наблюдаемыми. Читатель получает доступ ко всем трем пассажирам как снаружи, так и изнутри. Мы непосредственно знаем, что каждый персонаж представляет из себя, побывав в его сознании; также знаем, как он видится окружающим. Доступная нам внутренняя реальность верифицирует — или, скорее, опровергает — взаимные интерпретации. Взятые по отдельности, все три пассажира просто находятся в купе поезда и переживают поток своих мыслей и состояний, но как только они обращают внимание друг на друга, они теряют аутентичность.

Это утонченное вторжение неистинности в вымышленный мир — один из характерных набоковских эффектов — не может не тревожить. Ведь вымысел по природе своей фиктивен, иными словами, не истинен и не ложен. Вымышленная история, в отличие от, скажем, газетной статьи или исторического исследования, непосредственно не референтирует ни к чему вне себя самой. Такой режим мы как раз и находим в начале романа «Король, дама, валет». В эпизодах, предшествующих сцене в купе — в простых описаниях событий безличным рассказчиком, — читатель воспринимает повествование как реальность. Слова и фразы прозрачны: они прямо отсылают к миру, о котором рассказывают. Безличность и всеведение рассказчика используются для того, чтобы сделать его присутствие незаметным и создать таким образом эффект реальности. Рассказчик «не в фокусе». В результате такой техники вопрос об истинности просто не стоит.

Внутри же нашего эпизода все меняется. Как только повествование начинает строиться вокруг мыслей какого-либо

пассажира, дискурс оказывается связан с двумя источниками: персонажем и рассказчиком. Один думает и чувствует, другой повествует. Повествование все еще референрует к реальности событий (в данном случае это реальность внутренних состояний персонажа) — но только как дискурс рассказчика. В качестве же потока мыслей наблюдавшего лица оно референрует к другому персонажу — к тому, на кого в данный момент обращен взгляд. И поскольку мы получаем независимый доступ ко всем трем пассажирам, мы можем сопоставить референт (мысль) и референтную реальность (доступную нам субъективность того, к кому эта мысль относится). Мы обладаем достаточной информацией, чтобы выносить суждение об ошибке.

Неспособность персонажей сформулировать адекватное представление друг о друге оказывается основным повествовательным моментом эпизода. Каждый раз, когда рассказчик, меняя точку зрения, перемещается из одного состояния в другое, подчеркивается не появление дополнительного элемента в некой многомерной истине, но болезненный контраст и непреодолимый зазор между существами: «То же резвое сияние было для Марты просто вагонной духотой».

Следует подчеркнуть, что, несмотря на интенсивность ошибок персонажей, сам рассказчик в течение всего эпизода остается *полностью надежным*. У нас нет причин не доверять ему. Его понимание событий не подвергается сомнению. Более того, оно служит стандартом, относительно которого оценивается истинность всего остального. Голос рассказчика, даже сливаясь с голосами персонажей в свободной непрямой речи, постоянно защищен нашим базовым подчинением конвенции вымысла (suspension of disbelief). Неистинность же возникает из-за того, что повествование ведется с *ограниченных* точек зрения. В терминах теории Жерара Женетта, ненадежной инстанцией здесь является не Голос (рассказывание), а Модус (ви[7]дение).

Оставим на некоторое время наш эпизод и обратимся к теории. В своей классической работе «Повествовательный дискурс» Женетт называет *фокализацией* (focalisation) сумму ограничений, налагаемых на информацию, доступную рассказчику[2]. Он предполагает, что рассказчик не придумывает события — творение есть функция автора, — но лишь повествует о ней читателю. В качестве идеального горизонта реальность событий существует независимо от акта повествования и может

[2] *Genette G.* iscours du recit // Figures III. Paris; Seuil, 1972.

быть в разной степени доступна рассказчику. Инстанция, ответственная за степень доступности реальности рассказчику, есть инстанция фокализации.

Максимальная доступность, включая доступность внутренних состояний персонажей, означает всеведение и нулевую фокализацию. Ограниченная доступность есть ненулевая степень фокализации, которая и конституирует определенную точку зрения. Точка зрения, согласно Женетту, есть набор ограничений по отношению к абсолютному всеведению[3].

Далее теория разворачивается следующим образом: инстанция рассказывания необходимо подразумевает агента (рассказчика), даже если повествование безлично; подобным же образом, инстанции видения соответствует свой агент — этот агент называется *фокализатором*. Если рассказчик связан с вопросом «Кто говорит?», фокализатор — с вопросом «Кто видит?». И рассказчик, и фокализатор являются структурными элементами дискурса, другими словами, категориями, в которых мы мыслим и понимаем текст. Оба агента могут быть по-разному реализованы в конкретном произведении. Они могут быть личными или безличными, человекоподобными или нечеловеческими, вовлеченными или невовлеченными в события сюжета, и так далее.

Главным достижением теории Женетта является его вывод о независимости фокализатора от рассказчика. В книге «Повествовательный дискурс» Женетт убедительно показывает, что вопрос «Кто говорит?» в принципе не коррелирует с «Кто видит?». Один и тот же голос может рассказать историю с разных точек зрения; одна и та же точка зрения может доноситься до читателя разными голосами. В нашем эпизоде, к примеру, голос рассказчика изменен, тогда как точка зрения постоянно меняется. Можно представить также текст, в котором разные голоса рассказывают историю с фиксированной фокализацией (к примеру, не имея доступа к внутренним состояниям персонажей). Переходя на более абстрактный уровень, можно пояснить идею Женетта следующим образом: если считается, что время и наклонение глагола — отдельные и в принципе независимые грамматические категории, то теория повествования

---

[3] В книге, которую Женетт написал специально, чтобы разъяснить темные места «Повествовательного дискурса» (*Genette G.* Nouveau discours du recit. Paris; Seuil, 1983), он пишет: «Фокализация, как я ее понимаю, есть ограничение “поля”, иными словами, отбор информации по отношению к тому, что традиционно называют всеведением» (P. 49).

пришла к выводу, что точка зрения и голос — отдельные и в принципе независимые категории дискурса.

Возможность изолировать голос от точки зрения позволяет Набокову ввести неистинность в историю, повествующую о вымышленных событиях, не подвергая сомнению надежность рассказчика. В нашем эпизоде неистинность, несомненно, имеет место, и при этом никто не лжет. Ошибочные суждения персонажей возникают как бы сами по себе — ни персонажи, ни рассказчик намеренно не пытаются никого ввести в заблуждение. Неистинность, ошибка, *референциальная турбулентность* возникают на этапе видения — и только в те моменты, когда видение делегируется персонажами. Голосам персонажей (когда они звучат) можно полностью доверять — но их точки зрения ограничены и фальсифицированы. В нашем эпизоде мы имеем дело с *ненадежной фокализацией*[4].

Ситуацию ненадежной фокализации следует тщательно отделять от ситуации ненадежного повествования[5]. Инстанция ви˜дения независима от инстанции рассказывания — из этого следует, что соответствующие типы ненадежности также должны быть независимы. Как их различать? Где критерий, согласно которому можно было бы установить, чему нельзя доверять в данном дискурсе, голосу или точке зрения? Эта проблема, несомненно, связана с категориями, более глубокими, чем просто дискурсивная ненадежность. Вопрос следует сформулировать так: существует ли общий способ различать повествование и фокализацию? На интуитивном уровне разница между «ви˜-

---

[4] Леона Токер по поводу ненадежного фокализатора: «Техника непонимающего фокализатора является одним из методов, при помощи которых Набоков, подобно Джеймсу, Мелвиллу и другим большим романистам, создает иллюзию глубины за поверхностью повествования, иллюзию, что вымышленный мир живет своей жизнью, как некий фон, который законы визуальной перспективы не дают разглядеть отчетливо» (*Toker L.* Nabokov: The Mistery of Literary Structures. Ithaka, 1989. P. 200). К сожалению, критик не продолжает в этом направлении и ничего не добавляет более в отношении отмеченной ею техники.

[5] Это различение отсутствует в стандартных учебниках по теории повествования (См.: *Toolan M. J.* Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London, 1988; *Rimmon-Kenan.* Shlomith Narrative. Fiction: Contemporary Poetics. London, 1988). Скорее всего, это произошло оттого, что Уэйн Бут, который формально ввел понятие ненадежного рассказчика в 1961 году (*Booth W.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1983), не мог воспользоваться теорией Голоса и Модуса, разработанной Женеттом в 1972, тогда как сам Женетт в своей классической работе вообще не обсуждает проблему ненадежности.

дением» и «рассказыванием» кажется очевидной, однако если мы вспомним, что в тексте все, включая «ви˜дение», должно выражаться средствами языка, демаркационная линия размывается. Если все есть язык, то фокализация должна сводиться к чисто лингвистическим феноменам. В современной литературной теории существует аргументация, согласно которой фокализация поглощается повествованием. Утверждается, что «если фокализатор — один из персонажей, то его восприятия есть часть сюжета. Если фокализатор совпадает с рассказчиком, то фокализация есть одна из множества риторических стратегий в его распоряжении»[6]. Основой такого аргумента является идея, что «общим источником повествовательного дискурса, включая элементы фокализации и свободную непрямую речь, является рассказчик, говорящий»[7].

Это рассуждение, однако, не кажется до конца убедительным. Рассмотрим проблему внимательнее. Ключевым понятием здесь является *атрибутирование* элементов дискурса его агентам. Следует согласиться, что любое высказывание имеет источник, однако из такой посылки еще не вытекает, что абсолютно все в речевых актах должно приписываться говорящему. Существуют аспекты смысла, которые говорящий не может полностью контролировать. Грамматика, например, подчиняется интенциям говорящего в гораздо меньшей степени, чем пропозициональное содержание.

Мы добрались, наконец, до возможности критерия, который смог бы различить Модус и Голос (точку зрения и рассказывание) и предотвратить слияние фокализации и повествования. Этот критерий — *интенция*. Интенционные аспекты дискурса, согласно нашей гипотезе, принадлежат к области повествования, неинтенционные — к фокализации. Повествовательный акт является намеренным; фокализация ненамеренна. Понятие интенции определяет и ограничивает «взнос» говорящего агента в общий смысл дискурса.

Наш базовый эпизод из романа «Король, дама, валет» должен послужить иллюстрацией вышеизложенной гипотезы и пробным камнем для ее проверки. С первого взгляда кажется, что он противоречит введенным определениям. Контроль рассказчика над своими дискурсивными актами, включая выбор носителя точки зрения, выглядит абсолютным. Рассказчик свободно решает, от лица какого персонажа вести повествование

---

[6] *Rimmon-Kenan.* Shlomith Narrative Fiction. P. 85.

[7] *Toolan M. J.* Narrative: A Critical Linguistic Introduction. P. 75—76.

и когда его оставить. Ничто не мешает ему менять перспективу (вспомним, что в нашем эпизоде он делает это шесть раз). Не управляет ли рассказчик фокализацией и не растворяется ли понятие точки зрения в серии его повествовательных актов?

На этот вопрос можно ответить, заметив, что введенный выше критерий демаркации должен относиться к агенту, который является непосредственным носителем точки зрения. В нашем случае точка зрения явно связана с персонажами. Невозможно определить, как персонажи фокализуют дискурс, исследуя интенциональность рассказчика. Их участие в конституировании общего смысла дискурса может решаться *только на уровне их собственной интенциональности*. И если мы обратим внимание на самих персонажей, мы немедленно увидим, что весь уровень повествования полностью вне их контроля. Факт того, что поток дискурса организуется поочередно вокруг их субъективных точек зрения, остается им полностью недоступен. Они даже не знают, что повествование имеет место. Таким образом, в той мере, в какой их высказывания намеренны (к примеру в диалогах), их самих можно считать на короткое время рассказчиками; в той же мере, в какой они, в полном неведении, структурируют коммуникацию между безличным рассказчиком и читателем, они фокализаторы.

Проверим теперь нашу гипотезу на самом безличном рассказчике. Есть ли у него точка зрения? Несмотря на всеведение и всемогущество, очевидно, что в тексте существуют определенные элементы, которые не попадают в область его интенционных стратегий. Он не может контролировать все аспекты своего дискурса. Необходимым образом имеется множество неявных предположений, автоматических конвенций, глубоких структур, контекстов и идеологий, которые скорее генерируют дискурс рассказчика, нежели сами являются его порождениями. В идеале вся компетенция рассказчика — в противоположность набору его актов (competence-perfomance), принадлежит к некой общей, всеобъемлющей перспективе, которую логично назвать его точкой зрения.

Любое высказывание имеет точку зрения; за любым говорящим стоит фокализатор[8]. В конкретном тексте определенные

---

[8] Такого рода анализ приводит к любопытному результату: абсолютное всеведение в дискурсе невозможно. Нельзя говорить вне какого бы то ни было контекста, без точки зрения — то есть не отказываясь от претензий на абсолютное всеведение. Смысл может возникнуть лишь на некотором фоне. Дискурс полного всеведения —

аспекты фокализации, такие как, например, пространственно-временная рамка, ценностные ориентации, психологические или идеологические иерархии, могут выходить на передний план, однако если отвлечься от частностей, очевидной станет отличительная черта фокализации — пониженная степень интенциональности.

Из вышеизложенного следует, что не само высказывание, а его агент должен служить отправным пунктом анализа точки зрения, ибо только агент может быть носителем интенции. При этом повествование — и здесь основная сложность — может «проговариваться» и фокализоваться несколькими агентами. Только определив участие каждого из них, можно адекватно описать структуру дискурса. В нашем базовом эпизоде, к примеру, все высказывания, организованные как свободная непрямая речь, подразумевают наличие четырех агентов — двух говорящих и двух фокализующих. Одна пара говорящий—фокализатор безлична и сливается в фигуре, которую мы до этого называли безличным рассказчиком. Другая пара является личной и связана с персонажем. Взаимодействие говорящих агентов — личного и безличного — хорошо изучено в теории свободной непрямой речи. Эта теория занимается тем, как голос рассказчика смешивается с голосом персонажа. Природа же взаимодействия между личным и безличным фокализаторами более тонка и обычно ускользает от критического анализа. Такой анализ требует разработки концепции *свободной непрямой фокализации*.

Чтобы очертить набросок такой концепции, необходимо вернуться к проблеме ненадежности[9]. Как только интенция становится демаркационной линией между повествованием и фокализацией, она начинает играть роль регулятора доверия и подозрения. Ненадежный рассказчик намеренно ненадежен; ненадежный фокализатор нет. Архетип первого — лжец; архетип второго — ребенок или идиот. Ненадежное повествование «цинично»; ненадежная фокализация «наивна» и «невинна».

дискурс без контекста — дискурс, включающий в себя все возможные контексты, всю вселенную, — такой чудовищный дискурс был бы абсолютно непостижим.

[9] Согласно нашему базовому определению, любая фокализация в той или иной степени ненадежна, ибо подразумевает ограничение — и ограниченность — точки зрения. При этом ненадежность фокализации может быть специально драматизирована на тематическом уровне — и это как раз то, что происходит в нашем эпизоде.

Конечно, в конкретных текстах оба режима смешаны в различных пропорциях. Случаи, когда повествование ведется от лица ребенка или идиота, относительно редки, так же как и случаи, когда рассказчик намеренно лжет читателю. Так или иначе, адекватное понимание дискурса невозможно без корректного определения (или, по крайней мере, ощущения) того, как соотносится в нем наивность и намеренность, неосознанное и сознательное.

Персонажи нашего эпизода не хотят вводить в заблуждение ни читателя, ни друг друга. Более того, эффект эпизода основан на их неосведомленности, дискурсивной невинности: *читатель знает больше, чем они*. В этом отношении можно сравнить Набокова и Кафку. В «Процессе» и «Замке» читатель знает *столько же*, сколько и главный герой. Вместе с героем он нащупывает путь в необъяснимом и смутном мире. Читатель чувствует, что полное понимание этого мира радикально невозможно, даже для безличного рассказчика. В этом смысле мир Кафки как целое является нечеловеческим. Вселенная романа «Король, дама, валет» более комфортабельна. Читатель обладает всей полнотой информации, необходимой для понимания событий в правильном свете. «Правильный свет» существует. Благосклонный рассказчик неизменно информирует читателя об истинном положении дел[10].

Подытожим. В повествовательном ядре нашего эпизода находятся три персонажа с их достоверными голосами и ненадежными перспективами. Следующий уровень смысла связан с тем фактом, что все три точки зрения контрастно сопоставлены с их референтами и откомментированы рассказчиком. Персонажи полностью погружены в большее повествовательное пространство, им недоступное, но разделяемое рассказчиком и читателем[11]. Пассажиры не просто не имеют доступа

---

[10] Такая благорасположенность редка в набоковских романах. Обычно читатель оказывается введен в заблуждение наравне с героями. Иногда, как, например, в «Соглядатае», читатель оказывается наименее информированной стороной, зная меньше, и чем рассказчик, и чем персонажи. Обобщая, можно сказать, что набоковские рассказчики благорасположены к *перечитывателям*.

[11] Утверждение о том, что индивидуальные перспективы персонажей заключены внутри более широкой перспективы рассказчика, соблазнительно симметрично, но не вполне аккуратно. Точки зрения персонажей окружает не перспектива рассказчика, но серия его повествовательных актов, набор его стратегий. Мы называем этот набор интенционных стратегий всеведением: **не перспектива**

к этому пространству, но совершенно не знают о его существовании. Невинные и прозрачные, они погружены во всепроникающий субстрат всеведения.

Мы уже отмечали, что части романа, предшествующие нашему эпизоду, организованы таким образом, что всеведение используется там для создания эффекта реальности. Внутри же эпизода функция всеведения сложнее: оно «расходуется» на то, чтобы *опротестовать* точку зрения персонажей. Каждое изменение перспективы, когда рассказчик перемещается из одного сознания в другое, выявляет ошибки восприятия предыдущего персонажа. Кроме того, рассказчик обращается непосредственно к читателю поверх персонажей. В эпизоде, например, есть момент, когда Марта описывается непосредственно: «В это мгновение солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигавшими, как будто она все боялась потерять из виду непременную цель. Она почти не была накрашена: только в тончайших морщинках теплых крупных губ сохла оранжево-красная пыльца» (121).

Ни Франц, ни Драйер не способны увидеть Марту таким образом. Описание получает силу в качестве *невидимого* для них (и для нее самой) бытия Марты: описываемое на виду, но абсолютно не доступно ни для кого, кроме читателя. Контраст между уточненным, поэтизированным и одновременно отстраненным тоном и мыслями всех троих пассажиров, замкнутыми в скуке, привычке или немом желании, является здесь основным повествовательным моментом. Таким образом, доступная читателю информация о реальности направляется против каждого из трех принадлежащих пассажирам типов восприятия.

При подобной организации повествовательного пространства простое обладание точкой зрения с необходимостью влечет за собой ошибку. Уменьшенная степень интенционального контроля, характеризующая фокализацию, в нашем эпизоде *драматизируется*. К ней привлекается внимание, она подчеркивается

(не точказрения),нопсевдоперспектива. Для того чтобы взойти к собственно точке зрения рассказчика, необходимо «воспарить» и *над* его всеведением и выяснить, что его окружает — выяснить его ограничения. Для этого мы должны занять по отношению к рассказчику позицию, которую он занимает по отношению к персонажам.

и обыгрывается как неспособность ухватить сущность окружающего, неспособность увидеть истину. Можно сказать, что целью рассказчика не является ни презентация реальности, ни даже описание определенных индивидуальных способов ее восприятия. Он пытается представить скорее индивидуальные способы ее упущения, невидения. Повествовательная структура нашего эпизода драматизирует слепоту.

Если вывести теперь анализ на уровень сюжетного целого, станет ясно, что весь роман построен Набоковым вокруг темы слепоты. Скрытая в глубине повествовательной ткани нашего эпизода, эта тема оказывается основой сюжета. Персонажи смотрят, но не видят друг друга. Драйер находится в неведении относительно любовной связи Марты и Франца и того, что они замышляют его убийство. Марта в свою очередь не знает, что в некоторый момент Франц начинает бояться и ненавидеть ее (однажды она представляется ему в виде гигантской жабы). И наконец, любовникам неизвестно об экспериментах Драйера с манекенами. Внутренние миры персонажей изолированы один от другого. Инкогнито — базовый режим существования персонажей в романе. Характерен в этом смысле неуловимый изобретатель — некая кульминация инкогнито в романе: «Началось с того, что как-то в среду, в первых числах ноября, к нему <Драйеру. — *Г. Х.* явился *незнакомый* господин с *неопределенной* фамилией и *неопределенной* национальности. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем, — совершенно дело личной оценки» (168; курсив мой. — *Г. Х.*).

События сюжета разворачиваются на грани развязки, решительного переворота событий. Слепые персонажи вновь и вновь искушают судьбу. Роман постоянно порождает треугольники (полностью открытые читателю), в которых двое знают нечто, неизвестное третьему. Секрет становится дополнительным к инкогнито принципом треугольной драматичности, а также основным психологическим механизмом, соединяющим пары: «Как то семя, которое факир зарывает в землю, чтобы истошным колдовством вытянуть из него живое дерево, просьба Марты <к Францу — *Г. Х.* скрыть от Драйера их невинное похождение, просьба, на которую он тогда едва обратил внимание, теперь, в присутствии Драйера, мгновенно и чудовищно разрослась, обратившись в тайну, которая странно связала его с Мартой» (153).

Центральный треугольник составляют Марта, Драйер и Франц. Основным источником драматического напряжения в нем является Драйер — он почти касается массивной истины

и все же неспособен разглядеть ее. Подобно сомнамбуле, он постоянно проходит мимо Франца и Марты, не понимая, что они делают или собираются сделать. С развитием сюжета «наивные» ошибки нашего начального эпизода разрастаются в зияющую, неотвратимую слепоту, мрак которой сгущается вокруг Драйера, затмевая почти все остальное с ним связанное. Его слепота оказывается так же активна, сложна и драматически плодородна, как и его зрение. Что же касается сюжета, то слепота решительно важнее зрения, ибо логика событий в гораздо большей степени обращается вокруг того, чего Драйер не видит, чем вокруг того, что он видит.

Вариации на тему слепоты в романе неистощимы. Сначала Драйер не замечает, что Франц в купе разглядывает его жену, а затем оказывается неспособен помыслить их связь. Вместо изучения близких ему людей он занимается расследованием поведения шофера. Даже после визита в криминологический музей и припадка ясновидения, когда он чувствует, что улицы вокруг него полны убийц и грабителей, Драйер все равно думает, что Марта и Франц — единственные нормальные люди в городе. Они же в свою очередь не знают, что Драйер, купив у изобретателя права на манекены, начал серию событий, которая решительно повлияет на исход их преступного замысла.

Набоков ставит адюльтер, буквальный стержень сюжета, в экзистенциальный контекст. Всякий партнер фундаментально неверен, косвенно утверждает роман; разделенная любовь и любой тип истинного контакта есть галлюцинация. Даже если поблизости нет третьих лиц. Другой неверен внутри, ускользая от взгляда, скрываясь за своей обманчивой поверхностью. Кроме того, адюльтер остается секретом. Невозможно знать, когда, где и с кем он происходит; неизвестно даже, что он имеет место.

Роман полон самых разных типов неверности. Вокруг основной группы Драйер—Марта—Франц практически все действующие лица вовлечены в местные треугольники, в которых одни участники обмануты другими по кругу. Каждый персонаж рано или поздно оказывается предан миром. Одна из самых интересных форм предательства связана с идеями времени и изменения. Прямо описывая слепоту Драйера читателю, рассказчик, в частности, говорит: «Наблюдательный, остроглазый Драйер переставал смотреть после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении. Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет

сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он о нем составил»[12] (180).

В диагнозе рассказчика важен *проективный* элемент. Драйер проецирует вовне свои представления о людях, фиксируя их образ и не давая себе труда регулярно сопоставлять его с реальностью. С другими персонажами происходит то же самое. Важно также, что проекция в романе не ограничивается пассивными искажениями восприятия. Она активна. Ее репертуар включает намеренную ложь и манипуляцию окружающими. Все герои лгут, скрывают истину и интригуют. Может показаться, что автор каждой отдельно взятой интриги ускользает от механизирующего влияния проекции, однако в конце концов каждый, кто пытается управлять окружающими, сам оказывается полностью подчинен логике своих иллюзий. Самым чистым и сильным примером этого принципа — основного морального и причинного закона манипуляции — является хозяин квартиры, где живет Франц. Старик верит, что изобрел весь мир вокруг, включая всех людей, которые поэтому находятся в его власти. Позже, однако, выясняется, что он совершенно безумен. Его действия никак не затрагивают других персонажей — с обратной стороны его замыслов никого нет. Даже его жена, поначалу кажущаяся вполне реальной, существует лишь в его воображении. В своем тотальном заговоре он оперирует с пустотой. Чем выше степень контроля, утверждает Набоков, тем более иллюзорными являются его объекты. Все попытки манипуляции в романе должны рассматриваться в свете этого основного правила.

На символическом уровне тема проективной слепоты находит свое выражение в фигуре *манекена* (автомата, куклы)[13]. Символизм манекена реализуется в нескольких независимых, сложно взаимодействующих линиях. Он начинается предприятием Драйера по постройке движущихся манекенов. Драйер покупает у изобретателя идею и контролирует его эксперименты, попадая таким образом на верхний этаж небольшой иерархии роботов. Несколько позже при этом он сам появляется в роли покорной куклы, когда Марта и Франц планируют

---

[12] Позже это суждение почти дословно повторяет Драйеру его бывшая любовница Эрика: «Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, — а ты и не замечаешь, — думаешь, что он все продолжает сидеть, — и в ус себе не дуешь...» (222).

[13] Хозяин квартиры Франца показывает посетителям *чучело* жены.

его убийство и представляют себе его различные варианты, в которых Драйер фигурирует в роли уже лишенного самостоятельной жизни, пассивного объекта. В свою очередь в руках Марты и Драйера Франц почти постоянно ощущает себя либо автоматом, либо безжизненным манекеном в магазине готовой одежды. И наконец, Марта в кульминации сюжета, когда все ее планы готовы осуществиться, оказывается невольной игрушкой в руках Драйера (об этом не знает ни один из персонажей), откладывает убийство и в результате умирает сама.

Все три главных героя романа рано или поздно оказываются марионетками, движимыми скрытой от них логикой событий. Базовое эстетическое действие сюжета зависит от способности читателя представлять себе его события как разыгрываемые нескольким похожими на движущие манекены фигурами, следующие каждая своим, с самого начала определенным курсом и реализующие симметрию и совершенную механику своего смертельного столкновения благодаря точно размеренным и соотнесенным степеням слепоты. Ни разу не встречаясь взглядами, не в силах проникнуть за барьеры поверхности и видимости, герои, подобно монадам Лейбница, слепо сталкиваются друг с другом, осуществляя схему некой неизвестной им предустановленной гармонии.

Наш анализ темы манекена обнаруживает здесь факт капитальной важности: слепота в романе, помимо организации режима представления, играет важную роль в механизме сцепления событий. С достаточного расстояния все персонажи выглядят как жертвы манипуляции, однако в романе нет прямого принуждения и явного давления. Персонажи совершают свои выборы в контексте собственных волевых актов и лишь распределение информации определяет роль и последствия этих выборов. Цепи событий регулируются как раз тем фактом, что персонажам неизвестен их истинный смысл. Слепота играет центральную роль в структуре причинности сюжета.

Для того чтобы проанализировать эту структуру, необходимо вернуться на микроуровень непосредственных взаимодействий между персонажами. Сделать это можно лишь опять обратившись к тексту. В описании визита Франца в дом Марты и Драйера есть следующий пассаж: «Марта в бесплотном сиянии его близорукости нисколько не была похожа на вчерашнюю даму, которая позевывала как тигрица. Зато мадоннообразное в ее облике, примеченное им вчера в полудремоте и снова утраченное, — теперь проявилось вполне, как будто и было ее сущностью, ее душой, которая теперь расцвела перед ним без примеси, без оболочки. <... Она решила, что ошеломила его

совершенно видом небольшого, но очень дорогого сада, где между прочим было и персиковое деревце, и плакучая ива, и серебристые елочки, и какая-то патентованная яблоня, и магнолия, и банан, уже завернутый в рогожку... То, что сад для Франца только зеленоватое марево, ей в голову просто не пришло, хотя она заметила, как беспомощно он близорук. Приятно принимать его так изящно в саду, приятно поражать невиданным богатством, но особенно приятно будет показывать ему комнаты в особняке и выслушивать рокот его почтительного восхищения» (131).

Отправляясь в гости, Франц разбил очки и, будучи сильно близорук, не совсем узнает Марту. Это их первая встреча после эпизода в купе и первый раз, когда они остаются наедине. Драйера нет дома, и Марта показывает Францу свои владения. Мы присутствуем при самом зарождении их связи.

Замечательным образом как для Марты, так и для Франца связь эта оказывается основана на ошибке, причем у каждого на своей. В тумане близорукости Франц снова видит Марту как мадонну. Более того, он полагает, что видит ее такой, какова она есть на самом деле, без примеси и без оболочки. Она расцветает перед ним как экзотический цветок, выходящий наружу из бутона, как внезапное видение в тумане. Ощущение доступной и роскошной наготы, сливающееся с озадаченной благодарностью за незаслуженный подарок, позже будет составлять постоянный фон его эротических и любовных переживаний.

На самом же деле Марта полностью облачена в защитную броню своего статуса. Ни о каком бескорыстии и подарке речь не идет: она вовлечена в рассчитанный обмен знаками признания. Все ее эмоции опосредованы тем, что она с Францем сидит в ее личном, элегантном и дорогом саду; что она кажется провинциалу волшебно богатой, что он правильно реагирует на символы благосостояния. В присутствии этого нищего пришельца она оказывается наконец в состоянии испытать реальность своего богатства и положения. Только с ним и посредством его она по-настоящему обладает тем, что имеет. Это обладание — базис ее сексуальности, требующей низшего, ослепленного и контролируемого партнера. Марта верит, что Франц ошеломлен, и, наслаждаясь его немым восторгом, переживает первые радости любви.

Его же ошеломление — и рассказчик говорит нам об этом прямо — связано с крайней близорукостью. Все, что с ним происходит, определяется внутренними процессами его субъективной сферы. Он совершенно не видит сада. Позже он не увидит и дома. В глубине души он всегда будет равнодушен

к машинам, одежде, деньгам... Амбиции Марты, когда он узнает о них, внушат ему лишь страх и отвращение. Его реальность состоит из губ, кожи, волос, запахов...

Оба персонажа отчетливо изолированы внутри своих приватных миров. Тем не менее хорошо отлаженная машина сюжета не останавливается. Персонажи действительно напоминают автоматов, которые выполняют сложные серии согласованных движений, чудесным образом не сталкиваясь друг с другом и не нарушая ритма. Секрет этой слаженности в том, что каждый из них независимо осуществляет некий сценарий, заранее синхронизированный со сценариями остальных. Между социальными манипуляциями Марты и плотским смятением Франца существует некий тонкий и непрерывный лад. С добавлением Драйера к этой планетной системе уровень гармонической слепоты возрастает до почти комической сложности. Всякий раз, когда ситуация кажется зашедшей в тупик, ряд новых обманов и ошибок предотвращает преждевременную развязку.

Один из эпизодов особенно выразителен. Встретив Франца однажды утром, Драйер внезапно решает осмотреть его квартиру. Он влечет туда беспомощно сопротивляющегося молодого человека и немедленно направляется к его комнате. Там в это время уже находится Марта, которая, также случайно и без предупреждения, решила отправиться к любовнику. Драйер пытается открыть незапертую дверь (ключ снаружи), однако Марта изнутри держит ручку. Следует короткая борьба. Франц, не понимая что происходит, пытается помочь Драйеру. Марта уже готова сдаться, но в этот момент хозяин квартиры (старичок) говорит, что в комнате находится «маленькая подружка» Франца. Драйер смеется и уходит, не зная, что хозяин имел в виду Марту. Франц проникает в комнату и соединяется с Мартой. Марта, получив желаемое, возвращается домой и говорит мужу, что была на почте. Драйер, все еще смеясь, рассказывает ей, как он обнаружил «подружку» Франца.

В этой быстрой последовательности каждое событие обладает множеством смыслов — по одному на каждого персонажа[14]. В момент решающей схватки читателю представлено сосуществование и борьба четырех взаимоисключающих интерпретаций происходящего. Однако индивидуальные перспективы, до предела насыщенные конфликтом, тщательно изолированы с целью не допустить их взаимной аннигиляции

[14] Набоковские романы изобилуют подобными эпизодами.

в коротком замыкании преждевременной развязки. В какой-то момент лишь незапертая дверь отделяет Драйера от Марты, а сюжет от краха — но эта дверь есть не что иное, как материальная реализация онтологического зазора между супругами. И дверь, и зазор непроницаемы, но природа их непроницаемости не в плотности или ширине. Вспомним, что спасает ситуацию лишь вмешательство старичка хозяина (в свою очередь ошибочно понимающего, что происходит). Гораздо эффектнее, чем запоры и перегородки, персонажей изолирует друг от друга и истины особая последовательность событий. Некий предшествующий план окружает их прозрачной средой непонимания и не дает произойти сюжетному перевороту. Точная синхронность их слепых движений — узнаваемо набоковский прием — является результатом этого плана. Почти невозможные коллизии взаимных ошибок постоянно разрешаются через соответствия друг другу изолированных мотиваций каждого персонажа.

Запрет на взгляд в глаза, таким образом, оказывается связан с фундаментальной ролью, которую слепота играет в структуре сюжета и отношений. Он предотвращает трансформацию основного напряжения в открытое столкновение сил. В центре романа — не конфликт воль (какую бы важную роль проблема власти и доминации не играла в характере Марты), но комедия ошибок и совпадений. Персонажи изолированы внутри своих непроницаемых иллюзорных миров и движутся по таким траекториям, которые не допускают прямого столкновения. Даже финальное раскрытие истины им недоступно: умирающая Марта, улыбаясь, бредит, что Драйер убит, тогда как, живой и несчастный, он стоит тут же над ней, глубоко ошибаясь относительно смысла ее последней улыбки.

В этом отношении набоковские сюжеты *оркестрованы*. Каждый персонаж разыгрывает независимую линию, подобную партии определенного инструмента в оркестре, и все эти линии вместе порождают общее звучание событийной партитуры. Различие между исполнением музыкального произведения и набоковским романом состоит в том, что музыкантам заранее известна вся партитура, тогда как персонажи романов не знают даже о том, что она существует (о ней знает лишь читатель). Более того, незнание персонажей является тем элементом, который как раз и отвечает за причинную согласованность событий. В сюжетах такого типа именно незнание (слепота) делает персонажей драматически-значительными. Набоков находит необходимым специально подчеркнуть: «Но ни Драйер, ни секретарь, ни вообще кто-либо в мире никогда

не узнал, что изобретатель с синими щеками жил, случайно, как раз в том номере, где по приезде переночевал Франц, — где из окна был виден теперь уже голый ясень и где можно было заметить, — если очень-очень тщательно присмотреться, что въелась мельчайшая стеклянная пыль в линолеум рукомойника. То, что судьба поселила изобретателя именно там, — знаменательно. Этот путь проделал Франц, — судьба вдруг спохватились, послала — вдогонку, вдогонку, — синещекого человека, который об этом, конечно, ничего не знал, и никогда не узнал, — как вообще об этом никогда не узнал никто» (180).

Если бы изобретатель не появился в городе вслед за Францем, говорит нам рассказчик, Драйер был бы убит. Ни Марта, ни Драйер, ни Франц не знают об этой скрытой причинности событий — в противном случае их действия были бы радикально другими. Все трое слепы — и слепо осуществляют некий общий замысел. Они подобны зубцам колес, полагающим, что движут механизм ситуации, тогда как этот механизм просто спроектирован таким образом, что подразумевает все возможные движения своих частей.

На основе такой структуры причинности соблазнительно рассматривать набоковских героев как абсолютные автоматы. Против писателя нередко выдвигались обвинения о том, что он лишает своих персонажей души и видит человеческих существ в научном, почти клиническом свете. Часть русской литературной публики считает его чем-то вроде хирурга или, скорее, патологоанатома, готового препарировать безжизненные куклы, а затем снова собрать их из кусков. Даже знаменитая критическая статья Ходасевича, объясняющая, что центральным в творчестве Набокова является обнажение приема и что его романы всегда представляют нам мастерскую художника, — даже эта статья неявно подразумевает, что писатель показывает нам действие скрытых нитей, управляющих персонажами-марионетками, и приписывает ему некие франкенштейнианские атрибуты сознательного и хирургического искусства. Высказывание одного из самых значительных критиков русской эмиграции, Георгия Адамовича, может служить хорошим примером такого подхода: «Люди, о которых рассказывает Набоков, очерчены в высшей степени метко, но — как у Гоголя — им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения или, может быть, проще — души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, но не живого

мира, где нет этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок»[15].

Отвечая на эти обвинения, надо прежде всего заметить, что ощущение нечеловеческого, правильно ассоциируемого критиком с механической атмосферой набоковской вселенной, связано не с предполагаемой пустотой внутри персонажей, с отсутствием чего-либо (души) *в глубине*: механичность, как мы установили выше, есть эффект поверхности — безоконности и непроницаемости персонажей, а также совершенной согласованности их изолированных движений. Их действия выглядят запрограммированными оттого, что их мир рассчитан таким образом, что его события лишь им самим кажутся вызванными их волей и их выборами, тогда как читатель знает, что они есть результат общего плана.

Это замечание наводит на мысль о существовании некоего глубокого сходства между тем, что Лейбниц описывает в «Монадологии» (а также в некоторых других ключевых работах), и набоковским романом. Знаменитая вселенная-часы, подобно тому, что мы обнаруживаем у Набокова, основана на принципе безоконности монады. Как только предполагается, что монады непроницаемы и не могут затронуть друг друга, с необходимостью следует, что только предшествующий план может обеспечить видимую упорядоченность их сложных взаимодействий. Лейбниц объясняет «невозможную» интеракцию между безоконными существами следующим образом: «51. Влияние одной монады на другую исключительно идеально и может осуществиться лишь через вмешательство Бога; в Божественном разуме, действительно, всякая монада должна быть учтена с самого начала в распоряжениях относительно всех остальных монад. Ибо поскольку никакая сотворенная монада не может физически влиять на внутреннее состояние никакой другой монады, это является единственным способом их взаимной зависимости»[16].

Для того чтобы выглядеть как взаимодействие, акт одной монады и реакция другой должны быть заранее синхронизированы.

Ясно, однако, что этот вывод еще не решает проблему души. Он лишь формулирует ее в более точных терминах. Проблема стоит теперь таким образом; необходимо ли вселенная-часы состоит из механических частей?

---

[15] *Адамович Г.* Владимир Набоков (Из книги «Одиночество и свобода») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 257.

[16] Здесь и далее см.: *Лейбниц Г. В.* Соч. М., 1982. Т. 1. С. 413—429.

Есть ли разница между монадой и роботом? Сходство между ними заключается в том, что их будущее предопределено. И монада, и робот движутся по неким рельсам. И все же интуитивно ясно, что несвобода робота отличается от несвободы монады. У робота нет выбора ни в каком смысле. Он полностью причинно обусловлен своей программой, и наличие этой программы составляет его сущность. Если бы существовала такая вещь, как чувства робота, то их центральным моментом было бы ощущение непреодолимой вынуждающей силы. Монада же, напротив, в некоем нетривиальном смысле свободна. В ее внутреннем опыте нет компульсивности. Ее бытие обладает измерением спонтанного самоопределения. Пусть ее будущее предопределено — оно относится к бытию монады иначе, нежели программа к бытию робота. Рок не дергает за ниточки, но проживается свободно.

Совместимо ли предопределение со свободой? Есть по крайней мере один способ мыслить такую совместимость — литература. Когда мы, к примеру, читаем книгу, мы знаем, что она уже вся целиком написана. Будущее персонажей определено до того, как они начинают действовать. Тем не менее, даже перечитывая, мы способны воспринимать их свободными и ответственными за свои поступки. Это доказывает, что мы можем мысленно сочетать два параллельных порядка — порядок предопределения и порядок свободы — без открытого противоречия. Будущее, таким образом, может сбываться не только принудительным образом. Но как? Вот что пишет Лейбниц в «Монадологии»: «53. И поскольку в Божественном разуме наличествует бесконечное количество возможных миров, из которых только один может существовать, выбор Бога должен иметь достаточное основание, определяющее тот или иной мир.

54. Это основание может быть связано только с согласованностью, то есть со степенью совершенства, содержащейся в этих мирах. Ибо каждый возможный мир имеет право на существование в пропорции к степени своего совершенства. Таким образом, нет ничего полностью случайного».

Лейбниц находит решение проблемы в особом понимании достаточного основания. Он полагает, что достаточным основанием для события является его соответствие всем остальным событиям, обеспечивающее максимум совершенства. *Божественное усилие есть усилие гармонизации, а не принуждающей власти*. Вместо того чтобы непрерывно заставлять вещи соответствовать своим замыслам, Бог просто создает их таким образом, чтобы, свободно реализуя свою природу, они в сочетании образовывали максимально совершенное целое. Предопределение

осуществляется через естественную спонтанность индивидуумов.

Такое использование свободы для реализации предустановленного порядка подразумевает специфическое отношение между свободным агентом и его будущим. Если мы свободны и если будущее уже существует, то мы не можем ни знать, ни предотвратить его. Неосведомленность и бессилие являются двумя необходимыми атрибутами свободы[17]. Однако эти атрибуты — логические. Они не имеют ничего общего с фактической ограниченностью наших перцептивных и инструментальных возможностей. Мы не знаем будущего и не можем предотвратить его потому, что мы замешаны в нем и порождаем его. Подобно тому как мы не можем полностью знать и контролировать себя, являясь собой, мы не можем знать и контролировать будущее, ибо мы становимся им. Итак, слепота и бессилие есть необходимые условия свободы; в некотором смысле они составляют интегральную часть свободы. Однако приходить на этом основании к выводу, что свобода иллюзорна, означает смешивать детерминизм и предопределение, причинность и фатальность. В контексте свободы предопределение функционирует не как программа — оно принимает форму Судьбы.

Рок, большая тема романа «Король, дама, валет», находится в центре художественного исследования со времен античности. Но если греки рассматривали связь между свободой и слепотой как начало трагического, то Набоков видит эту связь в основном эстетически. Ситуация, когда само сопротивление пророчеству приводит к его осуществлению, открывает для Софокла пространство неотвратимости. Вместе со своим главным героем он принимает слепоту как условие человеческого существования. Набоков же находит нечто артистическое в том факте, что слепота может играть ключевую роль в причинности событий. Более того, он обращает отношение «слепота—причинность» и видит любое проявление ограниченного знания как прямо или косвенно генерирующее более высокую степень упорядоченности. Порядок и гармония в его мире существенным образом связаны с чьей-либо *неспособностью* их увидеть. Неведение частей есть для Набокова ключевой элемент

---

[17] Эта особенность свободы соответствует обнаруженной нами структуре дискурса, согласно которой невозможно говорить вне перспективы. Будущее в этом смысле есть не что иное, как точка зрения, которую субъект логически не может занять по отношению к своим действиям.

в конструкции целого[18]. Подобно Лейбницу, он видит монаду как существенно художественный материал.

Аналогия между миром, описываемым Лейбницем в «Монадологии», и набоковской вселенной проливает новый свет на различные структуры романа «Король, дама, валет» и на особенности набоковского романа вообще. Запрет на взгляд в глаза, например, оказывается в этом свете глубоко связанным с требованием безоконности монад. Вспомним, что этот запрет выступал в нашем начальном эпизоде в качестве нормальной повествовательной структуры (кто куда смотрит, кого мы видим). Позже безоконность была выявлена как центральная экзистенциальная (предательство) причинная (слепота) структура романа. Сейчас, наконец, становится ясно, что слепота занимает ключевое место в основаниях набоковской эстетики.

Метафизика мира монад связана и с еще одним свойством персонажей романа — наличием неизменной сущности. Безоконные, непроницаемые и незатронутые миром, набоковские персонажи действительно сходны с игральными картами или шахматными фигурами. Они не меняются. Трансценденция и становление им недоступны. Они всегда остаются сами собой, лишь реализуя заложенный в них потенциал. Подобно растениям или бабочкам, они развиваются, непрерывно и самотождественно, из личинок первых предложений в полностью оформленные особи. Это одна из причин, заставляющих Набокова вновь и вновь отсылать своих читателей к началу: он хочет показать, что все метаморфозы его персонажей, как бы неожиданны и неподготовленны они ни казались, уже содержатся в скрытом виде среди первых эпизодов. Одной из самых интересных граней его романного метода является интегрирование различных этапов развития персонажей: в романе «Король, дама, валет» он, в частности, показывает, каким образом величественная дама в купе второго класса может превратиться в манекен-убийцу, сохраняя самоиндентичность

[18] В этом источник специфически набоковского пафоса. Самые очевидные сюжетные линии романа «Король, дама, валет» — мелкая любовная интрига, адюльтер, убийство — мелодраматичны; персонажи в этих условиях обретают значительность в силу того, что их изоляция друг от друга и их слепота постоянно выявляются как составные части гармонии целого — гармонии, для которой они служат материалом и о которой они не знают и никогда не узнают. Красота, скрытая от всякого наблюдения, или истина, к которой нет доступа, патетичны — пафос невидимого находится в центре набоковской системы тональностей и связан с его этикой.

и непрерывность форм. Персонажи Набокова остаются с нами как простые субстанции Лейбница, уникальные и неразрушимые.

Следующая черта набоковского романа (как русского, так и английского) — осознанная сложность — также немедленно отсылает к метафизике. Если принцип достаточного основания принимается в качестве критерия совершенства конструкции мира, лучшее означает менее случайное. Среди всех возможных миров — и среди всех возможных романов — творец выбирает один, с наиболее низким содержанием случайности, то есть с наиболее высоким содержанием гармоничности. Всякий элемент такого мира и такого романа, дабы вносить свой вклад в общую меру согласия, должен быть как можно более интенсивно связан со всеми остальными элементами. Лейбниц в «Монадологии» формулирует это так: «56. Эта связь и согласованность всех сотворенных вещей с каждой отдельной, а также связь и согласованность каждой отдельной вещи со всеми остальными, приводит к тому, что каждая отдельная субстанция находится в отношении, выражающем все остальные. Таким образом, каждая отдельна субстанция есть постоянное живое зеркало вселенной».

Здесь мы встречаем подоплеку набоковского отношения к узору, комбинации, упорядоченному сочетанию (pattern)[19]. Внимание к детали, использование повествовательных рифм, настойчивое обращение к повторам и симметриям, непрерывная лингвистическая изобретательность, риторические фигуры, тексты-матрешки — все это находит объяснение и источник в принципе достаточного основания, понятом как требование единства, максимальной упорядочности и связности. В ранних романах движение к единству приводило к созданию отчетливо плотных вымышленных миров, где все детали, вплоть до мельчайших, были так или иначе связаны одна с другой и образовывали сеть (паутину) взаимных ссылок. Во втором же периоде, начинающемся с «Дара», все увеличивающаяся потребность в единстве становится явной, что генерирует тенденцию текстов непосредственно указывать на свои внутренние связи, объясняя их и включая эти объяснения как свою составную часть. «Дар», к примеру, содержит непрерывный

[19] Практически каждый критик, пишущий о Набокове, отмечает порядок и симметрию как категории, в той или иной степени ключевые для его романной вселенной. Особенно большое внимание этой теме уделяет Стюарт Дабни (*abney S.* Nabokov: The imensions of Parody. Baton Rouge, 1978).

ряд самопрояснения и критики, тогда как более поздние английские романы «Бледный огонь», «Смотри на арлекинов!» написаны в форме тотального автокомментария. Набоков приходит к постмодернистским темам текстуальности и автореферентного дискурса, избегая прямой проблематизации языка и просто доводя применение принципа достаточного основания до логического конца.

Заключая выводы, которые нам позволяет сделать метафизика «Монадологии», следует отметить, что определение Лейбницем Блага как Совершенства в принципе достаточного основания точно соответствует этической системе Набокова. Искусство в этой системе становится высшей ценностью, так как совершенство является основанием для существования всего сущего — как в природе, так и в культуре. Хорошая литература имманентно моральна, независимо от содержания, ибо создана в соответствии с теми же принципами, что оправдывают бытие вселенной. Что же касается зла — страдания, смерти, дурного вкуса, — то Набоков всегда видит его как локальный эффект. Мы считаем нечто злом, не понимая его место в системе целого. Зло появляется, когда сознание, находясь лицом к лицу с невыносимым, оказывается не в состоянии заглянуть за границы известного. Метафизическая (часто переходящая в оккультную) компонента набоковского воображения связана с его способностью представлять (деликатно и смутно) слой внешней, часто не доступной познанию реальности, оправдывающей дефекты, поражающие ядро знакомого мира. Взятая как единое целое, вселенная Набокова, подобно вселенной Лейбница, совершенна (об этом, в частности, постоянно напоминают бабочки), что и является источником его оптимизма, который может показаться необъяснимым, если вспомнить о количестве насилия, жестокости и вульгарности в его романах.

Итак, начав с микроуровня повествовательной ткани, мы добрались до макроуровня романного мира. Их исключительная связность и единство выражают глубокие отношения между набоковской эстетикой и метафизикой. В центре же этих отношений, между молекулярной областью дискурса и архитектурой авторских замыслов, живет монада — основной гражданин набоковской вселенной, хранящий почти все ее секреты и объяснения.

Как должна себя вести монада? Какова природа провала, отделяющего ее от других монад? Как следует ей реагировать на лучший из миров? Что происходит, когда она осознает, что

находится внутри произведения искусства? Когда она встречает своего создателя? Это лишь некоторые из вопросов, на которые пытается ответить Набоков. Для того чтобы понять его ответы, необходимо отвлечься от чисто текстуального анализа и, исследовав весь корпус его романов, развить фундаментальную теорию набоковского субъекта — онтологию монады. Это должно стать целью дальнейших исследований.

Н. СЕМЕНОВА

Цитация в романе В. Набокова «Король, дама, валет»

В 1928 году в Берлине вышел второй роман В. Набокова «Король, дама, валет». Роман успеха не имел и в творчестве Набокова стоит особняком. Пишущие о «Короле, даме, валете» отмечали, что это единственный роман Набокова, где нет автобиографизма, нет России. Озадачивала явная литературность романа, притом что конкретный литературный образец оставался неназванным. Михаил Цетлин отметил здесь влияние немецких экспрессионистов, а из русских — близкого к ним Леонида Андреева[1]. Георгий Иванов нашел, что второй роман Набокова сделан по образцу «самых передовых немцев», Сириным «старательно скопирован средний немецкий образец»[2].

И сегодня, как некогда, исследователи ломают голову над вопросом: «Кого же это все-таки напоминает?»[3]. Нерезультативность поисков открывает еще один путь: бросив вызов устоявшимся мнениям, пойти от противного, отказаться от поиска литературного оригинала. Наиболее категорично этот подход обозначен в книге Вадима Линецкого: «Текст Набокова не имеет интертекстуальной “ауры”, как и не имеет “ауры” автобиографической...»[4]; Набоков «выходит за рамки диалогического отношения оригинал—копия»[5]. Литературного оригинала нет — и вот уже реконструируется творческий процесс.

---

[1] *Цетлин М.* В. Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 218—219.

[2] *Иванов Г.* В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // Там же. С. 216.

[3] *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995. С. 230.

[4] *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 50.

[5] Там же. С. 57.

Итак, лето 1927 года, Бинц, курорт на берегу Померанского залива: «Он дозревал до новой книги... Потом проступало вдруг — трое на пляже, замышляется убийство, и гибнет убийца. И почти мгновенно, — так это видится Борису Носику, — родился замысел романа. Теперь роман начинал выстраиваться мало-помалу, отметалось лишнее»[6] («лишнее», действительно, отметалось: дети, психологический кризис, связанный с болезнью и выздоровлением героини, и многое другое, о чем пойдет речь ниже).

Предлагая в качестве ключа к интерпретации романа эпизод с двумя иностранцами, Б. Носик по совпадению портретных черт делает заключение, что это сам Владимир Набоков с женой Верой (биографическая вставка, увы, единственная в романе). Апелляция Б. Носика к «догадливому читателю» подтверждает лишь, что мистификация Набокова, на этот раз особенно тонкая, сбивающая со следа, полностью удалась. Логика критика такова. Все ищут литературный оригинал (средний немецкий роман или что-то вроде этого), но никто ничего не находит. «А ларчик просто открывался», найти ничего и нельзя, это — «чистое изобретательство». Но Б. Носик понимает, что Набоков блефует, когда говорит о «чистом изобретательстве» во всех последующих романах после «Машеньки». Он даже догадывается почему: «...цель всех этих заявлений о “чистом изобретательстве” — исключить любые догадки “автобиографического”, а тем более интимного характера при чтении романов»[7]. Если следовать логике критика, то нужно автобиографический намек в романе принять всерьез.

Рискнем же предположить, что Набоков на этот раз своего гипотетического «догадливого читателя» отводит от истины. Литературный первоисточник у «Короля, дамы, валета» есть. Это роман швейцарского писателя Роберта Вальзера «Помощник».

Роберт Вальзер — швейцарский немецкоязычный писатель, но пик его известности связан с пребыванием в Германии, где берлинский период — самый плодотворный. Роман «Помощник» — один из трех романов Вальзера — написан в 1908 году, и трудно предположить, чтобы двадцать лет спустя память о Вальзере в Берлине исчезла совершенно. К тому же в 20-е годы многое из написанного Вальзером печаталось в пражских газетах, где жила тогда мать Набокова с сестрами и младшим братом Кириллом и куда сам Набоков наезжал. Устраивались

---

[6] *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. С. 219.

[7] Там же. С. 226.

в Праге его литературные вечера-читки. Набоков был знаком с пражскими литераторами, и не только русскими эмигрантами. Едва ли он мог не слышать о Вальзере, писателе, имевшем очень громкую славу, но в очень узких литературных кругах, как отмечают исследователи его творчества.

Сам Набоков никогда о Вальзере не упоминал, однако его любовь к литературным мистификациям, проявившаяся уже во время учебы в Кембридже, подобные умолчания как раз предполагает. Знание немецкого языка Сирин-Набоков решительно отрицал, и это сразу выбивало почву из-под ног у исследователей, стремившихся обнаружить в его прозе немецкие влияния. Б. Носик приводит репортерскую запись первого интервью Набокова, которое он дал в 1932 году в Париже: «Смешные! Говорят о влиянии на меня немецких писателей, которых я не знаю. Я ведь вообще плохо читаю по-немецки. Можно говорить скорее о влиянии французском: я люблю Флобера, Пруста...»[8].

Исследователи, увидевшие немецкие влияния в этом романе, были не так уж не правы. Правда, о Вальзере никто из пишущих о Набокове не упоминает. Из немецких авторов чаще всего назывался Кафка, но это только подтверждает нашу гипотезу. Роберт Музиль, упрекая Кафку в эпигонстве, писал в одной из рецензий: «Мне все кажется, что особенности Вальзера должны остаться его особенностями; потому-то и не удовлетворяет меня первая книга Кафки, что Кафка предстоит в ней вторичной разновидностью Вальзера...»[9].

Предстает ли Набоков «вторичной разновидностью Вальзера» в романе «Король, дама, валет»? Многое говорит за то, что роман В. Набокова «Король, дама, валет» может быть прочитан как парафраз романа Вальзера «Помощник». Известную близость обнаруживают хронотопы романов. И «Помощник», и «Король, дама, валет» романами именуются с оглядкой на европейскую традицию. В русском понимании это, скорее, повести. В обоих романах представлена не история жизни (в классическом романе, по замечанию Бориса Грифцова, в финале всегда маячит «свадьба или гроб»). У Вальзера и Набокова это этап жизни одного героя, молодого человека, в масштабах биографического времени не очень значительный: полгода у Вальзера и чуть меньше года у Набокова. Этот срок молодой человек (оба героя молоды, их возраст сразу называется: Йозефу

---

[8] Там же. С. 297.

[9] *Архипов Ю.* Роберт Вальзер, или Жизнь поэта, писавшего прозой // Вальзер Р. Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры. М., 1987. С. 7.

Марти — 24 года, Францу — 20 лет) проводит на службе, куда в первых строках романа ему и предстоит поступить. У обоих авторов роман начинается утром: восемь часов утра — у Вальзера и «ранний час» — у Набокова. Оба автора пространственное перемещение своего героя сопрягают с новым для него временем, что особенно акцентировано у Набокова:

ВАЛЬЗЕР

«Однажды часов около восьми утра некий молодой человек поднялся по ступенькам чистенького, с виду нарядного особняка...»[10]

НАБОКОВ

«Огромная черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тупого толчка тронется весь мир...»[11]

Герой Вальзера уже приехал, герой Набокова еще только отъезжает из родного города в Берлин, чтобы поступить к дяде на службу. Простодушию Йозефа и его неуклюжести соответствуют чувствительность и неловкость Франца. И в подтверждение светской неискушенности оба героя свой первый визит совершают не в срок: Йозеф — в понедельник, как ему было сказано в конторе, тогда как хозяин ждет его только в среду; Франц же сразу торопится нанести визит дяде и попадает к нему в дом в воскресенье, когда его, собственно, никто не ждет. Оборотной стороной неуверенности в себе является «храбрость» и «хладнокровие» Йозефа, которым он сам дивится, переступая порог тоблеровского дома, что соответствует «дерзновенности» Франца, вернее, дерзновенности его мечтаний: «И Франц <... почти дерзко посмотрел на даму» (I, 121) («дерзновенность» и складывается из двух составляющих: храбрости и хладнокровия).

У Йозефа и Франца постоянно возникают бытовые неурядицы по причине их особых отношений с вещами. Оба романа рисуют бунт вещей, точнее, их неповиновение:

ВАЛЬЗЕР

«Волосы сегодня утром что-то уж очень плохо слушаются щетки и гребня. Зубная щетка напоминала о минувших временах. Мыло, предназначенное для

НАБОКОВ

«Был он почему-то в дневном белье, в носках, отвратительно вспотел за ночь. Чистое белье уложено, — да и не стоит, не стоит менять. На умывальнике

---

[10] *Вальзер Р.* Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры. С. 27 (далее цитаты даны в тексте по этому изданию).

[11] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 115 (далее цитаты даны в тексте по этому изданию).

мытья рук, выскользнуло и угодило под кровать, пришлось нагибаться и выуживать его из самого дальнего угла. Воротничок был высок и тесен, хотя накануне сидел отлично. Чудеса да и только! А скучно-то как — сил нет... Йозеф помнил, случались в его жизни периоды, когда покупка нового галстука или английского котелка могла повергнуть его в душевное волнение. Еще полгода назад он пережил такую шляпную историю... Случались в его жизни и истории с воротничками, пальто, ботинками».

валялся тонкий, уже прозрачный кусочек фиалкового мыла. Он долго ногтем соскребал с него приставший волос, волос менял свой выгиб, но не хотел сходить. Под ноготь забилось мыло. <... Щетка уложена, но есть карманный гребешок. Волосы в перхоти, лезут. Он стал застегивать пуговки смятой рубашки. Ничего, — сойдет. Но белье липло к телу, сводило с ума вкрадчивыми прикосновениями. Стараясь ничего не ощущать, он торопливо нацепил мягкий воротничок, сразу обхвативший шею, как холодный компресс. <... Последняя катастрофа случилась, когда он надевал башмаки: порвалась тесемка. Пришлось ее перетянуть, получилось два коротеньких конца, из которых было трудно сделать узел. Странное дело: вещи не любили Франца» (I, 253).

Одинаковые детали присутствуют в описаниях обоих авторов: гребешок, галстук, воротничок; отражение шляпы, надетой на голову, в зеркале; неудачные манипуляции с мылом; жест, свидетельствующий о проигрыше в борьбе с вещами: «его шатало» (Вальзер) — «слегка пошатнувшись» (I, 254) (Набоков). Эта особенность Франца, психологически никак не мотивированная, имеет, надо полагать, чисто литературное происхождение. Совпадения имеются даже в подробностях: те же истории у Франца с воротничками, с ботинками. «Традиционный набоковский мотив» «вещи не любят героя» (каковым он представляется Вадиму Линецкому) не является на самом деле набоковским[12].

Основное место действия у обоих авторов — жилище патрона. У Вальзера «красивый особняк», «нарядный особняк» — близ-

[12] *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. С. 117.

нец набоковского «особнячка», тоже богатого, нарядного, красивого. У Вальзера место действия — деревня (Бэренсвиль), недалеко от столицы; у Набокова — окраина столицы, напоминающая деревню. К особняку ведет «дорожка из гравия» («гравистая дорожка» Набокова). Особняк окружает в обоих романах сад, особо отмечено наличие в нем диковинных растений: высокая белая пихточка как наиболее ценный саженец, который даже прячет помощник от заимодавцев у Вальзера, и целый реестр растений из набоковского «небольшого, но очень дорогого сада»: «персиковое деревце, и плакучая ива, и серебристые елочки и какая-то патентованная яблоня, и магнолия, и банан, уже завернутый в рогожку...» (I, 131).

Синева как состояние мира Вальзера, как колорит, как техника живописания в одном цвете подарила немного «синьки» набоковскому ландшафту, где деревья отбрасывают осенью — не зимой, не весной — «резкие синие тени».

Пространство романа Набокова — это еще и курорт на море, квартирка Франца, столичные уличные впечатления, театр, кабачки, кафе. Пространство вальзеровского романа: особняк, озерные и горные ландшафты, интерьер башенки Йозефа, столичные уличные впечатления, кабачки, рестораны Бэренсвиля и Женевы.

В романе Вальзера «Помощник» при всей барочной асимметрии и видимой прихотливости четко выделяется основная сюжетная линия — судьба изобретения Тоблера. В романе Набокова сквозная сюжетная линия с изобретением развивается параллельно основной. В обоих романах судьба изобретения прослеживается на разных стадиях его проработки: техническая идея, ее реализация, испытание, коммерческая реклама и продажа изобретения богатому покупателю. Особенно следует отметить в этой последовательности эпизодов два: визит изобретателя к коммерсанту с предложением проекта и визит богатого покупателя, заинтересовавшегося рекламным предложением.

В романе Набокова эти эпизоды расположены по краям сюжетной цепи — эпизод первый и последний. Они дублируют соответствующие эпизоды романа Вальзера, но дублируют их с обратным знаком. У Вальзера заходит к Тоблеру, хозяину особняка, «чудак» с «гениальным изобретением», которое обитателям виллы «Под вечерней звездой» представляется «дикой затеей». Соответственно у Набокова заходит к Драйеру гений-изобретатель (а может быть, шарлатан — при первом визите это еще неясно) с идеей, которая Драйеру «ужасно нравится» (I, 171).

Визит капиталиста-покупателя у Набокова — это «вывернутый» эпизод из романа Вальзера. Йозеф принимает капиталиста Фишера в отсутствие хозяина и делает ошибку: он лжет, спеша заверить клиента, что поступило уже много заявок на изобретение. «Ироничный прощальный кивок капиталиста» вносит полную ясность в ситуацию. В романе «Король, дама, валет» все происходит иначе: подчеркнутое равнодушие и скучный голос американца для Драйера бесспорное свидетельство того, что американец купит изобретение за любые деньги.

И у Вальзера, и у Набокова основному проекту соответствуют другие, дополнительные. У Тоблера их много, и все они не способны поразить воображение ни новизной, ни технической проработанностью. Напротив, идеи, которые приходят в голову Драйера: автомат, играющий в шахматы, или летающий механический ангел — это поэзия технического дерзания. Передал ли Набоков Драйеру автобиографические черты или этот образ ориентирован на его литературного предшественника — Тоблера? Имя прототипа Тоблера — Карл Дублер, а Карл Дублер — Курт Драйер уже почти анаграмма. Это созвучие имен не единственное: помощник Марти — у Вальзера и у Набокова — Марта; соответственно Грюнен — у Вальзера и Грюн — у Набокова.

В романах Набокова и Вальзера имеет место ситуация эротического треугольника (хозяин, его супруга, молодой служащий). В «Короле, даме, валете» эта ситуация реализуется в сюжете — детективно-эротическом. В «Помощнике» набор сюжетных ситуаций, постоянно возникающих, повторяющихся, автором варьируемых, в сквозную сюжетную линию так и не складывается только потому, что у героев Вальзера зачастую поступков нет, а есть намерения их совершить, либо движения персонажей слишком незначительны, одномоментны.

Оба молодых героя будут служить патрону и войдут в жизнь дома: у Набокова по причине родства, у Вальзера — из-за того, что Йозеф будет жить в доме на правах почти члена семьи, от которого ничто не может скрыться в семейном укладе Тоблеров.

Молодой человек служит хозяину и, как следствие, его супруге. Служа патрону, он «служит» даме. Это служение-услужение у Вальзера (Йозефа без стеснения используют в работах по дому, где он подчинен госпоже) перерастает в возможность любовного служения. Помощник в романе Вальзера обретает по мере развития событий еще одну ипостась — «служителя», рыцаря дамы. Повествование балансирует постоянно на грани соскальзывания в любовную историю («Ох уж эти истории

с женщинами!» — восклицает Йозеф, узнав о любовных шашнях своего предшественника Вирзиха и об оговоре хозяйки.) Йозеф старательно уверяет себя, что он остается только «помощником» («У меня знак фирмы на лбу!»), но многое говорит за то, что эта опасная грань легко может быть перейдена. Этот мотив не получает завершения, и в финале романа помощник, прощаясь с хозяйкой, покидает дом с чистой совестью.

В «Короле, даме, валете» служение также двойное. Соответственно тому, на какой ипостаси «служителя» сделан акцент и какая из сюжетных линий оказывается осевой — коммерческая или эротическая, — романы получают и свои названия: «Помощник» — «Король, дама, валет».

Происхождение названия набоковского романа не вызывает сомнений: исследователи со ссылкой на самого Набокова говорят о сказке Андерсена «Короли, дамы и валеты». С Андерсеном роман Набокова не имеет, очевидно, ничего общего. Можно по-разному объяснить этот выбор заглавия: любовью Набокова к заглавиям-триадам; ассоциациями карточными, связанными с роком, с судьбой, с фатумом[13], и чисто пушкинскими ассоциациями («тройка, семерка, туз»). И все же у названия набоковского романа есть еще одна глобальная задача — выявление прасюжета, мифологического, архетипического сюжета, самого древнего в европейской литературе с любовным треугольником, самого богатого литературными версиями и самого знаменитого в Средневековье — сюжета о Тристане[14]. Можно было бы посчитать эту догадку натяжкой и модой на мифопоэтику, если бы между Тристаном и Набоковым не стал еще один автор — Вальзер.

У Вальзера мифологический сюжетный архетип проступает, несомненно, с самого начала. Госпожа Тоблер рассказывает Йозефу при первой встрече о своем отдыхе на берегу Фирвальдштеттского озера, где она почувствовала, что она «дама, самая настоящая дама». И это ее самоощущение подтверждается даже не тем, что у нее был легкий флирт — катание на лодке с молодым американцем, но тем, что развлекала ее маленькая белая собачка, «песик», которого она брала с собой в постель

---

[13] *Дарк О.* Загадка Сирина // Набоков В. Собр. соч. Т. 1. С. 413.

[14] Присутствие «двойного дна» в романе «Король, дама, валет» отметил Эндрю Филд: «Роман, ясно, не “о” Берлине или о берлинцах. Это скелетная, вечная история» («The novel is clearly not “about” Berlin or Berniners. It is skeletal, eternal story» — *Field A.* N.: The Life and Art of Vladimir Nabokov. London, 1987. P. 119).

(белая собачка Изольды из поздних куртуазных версий романа, запомнившаяся по переложению Бедье). Но дамой — свободной, прекрасной, изысканной — госпожа Тоблер была недолго, очень скоро все вернулось в привычное, будничное русло. Определенность перемены подчеркнута последней краткой фразой, которая ставит точку в ее рассказе: «Позже собаку пришлось отдать».

Йозеф постоянно колеблется в своем восприятии хозяйки: дама, или не дама, или просто бюргерша, что также по-своему прелестно. Иные впечатления Йозефа эротически окрашены: он с трудом подавляет в себе желание поцеловать ее в шею, восхищен, когда видит в открытую дверь спальни госпожу Тоблер с обнаженными плечами: «Какие роскошные плечи! — подумал помощник». То же эротическое видение посещает Франца, когда в вагоне поезда он дерзко рассматривает незнакомую даму: Франц мысленно «оголил плечи даме, <... прикинул, взволнован ли он?» (I, 123).

В госпоже Тоблер есть все же нечто от дамы: вкус, ум, такт, чувство собственного достоинства; и в Йозефе проступают к концу романа черты не просто «помощника», но «служителя»: он готов броситься к ее ногам, чтобы просить прощения, целует ей руки, поднимает оброненную перчатку. А один из фрагментов романа является прямой цитатой из романа о Тристане. Автор прибегает к эффекту двойного зрения, воображая, как сцена проводов госпожи Тоблер на поезд была бы увидена героем, не чуждым «романтических фантазий» (это, вне сомнения, Йозеф). Госпожа Тоблер была бы в этой сцене «королевой, отправляющейся в изгнание» (это сравнение отзовется в «Короле, даме, валете», где видение Марты-королевы возникает у Франца в кабачке: «Ты здесь, — как королева. Инкогнито» — I, 182). Йозеф в этой сцене — «королевский вассал», господин Тоблер — «витязь», «богатырь», служанка Паулина — камеристка, «из тех, что во время оно, как пишут в старых книгах, прислуживали благородным красавицам королевам» (верная Бранжьена), и даже собака Лео обращается в дракона (бой Тристана с драконом, предшествующий добыванию Изольды). Факт цитации романа о Тристане подтверждается упоминанием о каких-то «старинных повествованиях».

Не совсем случайным кажется и параллелизм двух сцен в романах Набокова и Вальзера: молодой человек и дама в лодке, причаливающей к берегу (морское плавание Тристана с Изольдой, которую он должен по прибытии в Корнуэлл отдать в жены королю Марку). Этот эпизод есть у Вальзера (сцена ночного катания на лодке по озеру) и у Набокова (Марта

с Францем приплывают на лодке к берегу, где их ожидает Драйер, уверенный, что выиграл пари).

В отношении героини у Франца та же неясность, что и у героя Вальзера: бюргерша, дама? Сон, дрема, близорукость Франца рождают образ «туманной дамы», «мадонны» (с блоковскими ассоциациями для русского читателя). Отчетливость зрения являет иной образ: зевок тигрицы, лупоглазость жабы.

«Оптический обман» есть и в романе Вальзера, где описан стеклянный шар, при взгляде через который мир окрашивается в разные цвета, видится во множестве проекций. Вообще, мир, увиденный Набоковым и Вальзером, странен, и это обстоятельство не осталось незамеченным исследователями. «Как оно появляется, ощущение нереальности и сна», — это о романе Набокова «Король, дама, валет»[15]. А это уже о «Помощнике»: «В этом незаметном и постепенном погружении... в иную плоскость — какого-то призрачно-фантастического существования и состоит обаятельный художественный прием прозаика Вальзера, не раз им искусно и тонко явленный»[16].

Созданию этого особого эффекта не в последнюю очередь способствуют сны героев — два сна Йозефа и два сна Франца (сон и дрема в вагоне). Из этих двух снов один для героя особенно важен, в нем то, что мучает его наяву. Франца терзают во сне кошмары, и видения его связаны с задуманным преступлением. Сон Йозефа — кошмарный и озерный, где, помимо него, есть еще действующие лица: Вирзих, госпожа Тоблер, продавщица, — вызван жгучим состраданием к несчастным. Изломы души Йозефа — горестная судьба Вирзиха и сострадание к несчастному ребенку (Сильви). Побочная линия повествования (Сильви — нелюбимый ребенок в семье Тоблеров, которого все «шпыняют», и даже госпожа Тоблер, «жестокосердечная мать») не находит прямого соответствия у Набокова, так как Марта бездетна. Но у Набокова все же есть «нелюбящая мать» и семья, где один ребенок предпочтен другому с эпизодом измывательства над ним (шоколадный заяц). Эта мать — Лина, двоюродная сестра Драйера, этот ребенок — Франц.

В романе Набокова повторяется и еще один побочный эпизод романа Вальзера, где появляется бывшая возлюбленная (наперсница), ныне мать-одиночка. Обе героини по-женски тонко видят и называют недостатки мужчин. Эрика — Драйера, Клара — Йозефа.

---

[15] *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. С. 230.

[16] *Архипов Ю.* Роберт Вальзер, или Жизнь поэта, писавшего прозой. С. 14.

ВАЛЬЗЕР

«Другие мужчины, Йозеф, умеют уйти навсегда, жизнь швыряет их в новое русло, и они никогда не возвращаются к берегам старой дружбы. Тобой — слышишь? — жизнь слегка пренебрегает, вот почему ты так легко хранишь верность собственным симпатиям».

НАБОКОВ

«Чувствительность эгоиста, — говорила когда-то Эрика: — ты можешь не заметить, что мне грустно, ты можешь обидеть, унизить, — а вот тебя трогают пустяки...» (I, 256).

Двойное сюжетоведение и обилие побочных эпизодов (нереализованных сюжетных линий) заставляет обоих авторов использовать новеллистические приемы построения, что позволяет сюжетам обрести центростремительность. Особенно это важно для романа Вальзера, где многочисленные лирические размывы должны были бы с неизбежностью привести к композиционной аморфности. Это не происходит потому, что срабатывает закон новеллистической формы и близкого к ней «маленького романа» в западноевропейской литературе: в новелле два одинаковых действия, совершаемые разными героями, не могут привести к разным результатам[17]. Если уходит со службы в конторе первый помощник предпринимателя, Вирзих (история его службы и жизни рассказана довольно подробно), то и второй помощник обязан закончить свою карьеру исходом из дома.

В «Короле, даме, валете» сказалось влияние детективного жанра, популярного в начале века и состоящего в генетическом родстве с новеллой. Развязка в романе неожиданная, кульминация сдвинута к концу и является элементом «преломленного пуанта» (финальный пуант, который оказывается мнимым, но тесно связанным с почти сразу же наступающей за ним и завершающей повествование развязкой).

Развязка в романе «Король, дама, валет» — смерть Марты от крупозного воспаления легких, заболевания, имевшего летальный исход до эпохи открытия антибиотиков. Но этот эпизод, опрокинутый на роман Вальзера, получает дополнительное освещение. Болезнь Марты соотносима с болезнью госпожи Тоблер в романе Вальзера.

---

[17] См. об этом: *Смирнов И. П.* О смысле краткости // Проблемы истории и теории новеллы. СПб., 1993.

ВАЛЬЗЕР	НАБОКОВ
Героиню Вальзера болезнь обновляет и очищает. Госпожа Тоблер в результате болезни, «как бы освободясь от некоего сердечного порока, стала лучше, тоньше и сильнее».	Марта не может освободиться от «сердечного порока» и умирает.

И еще одно косвенное подтверждение знакомства Набокова с романом Вальзера: упомянутая в романе «Помощник» фирма «Бахман и К» подарила Набокову название новеллы «Бахман» с особо акцентированным «швейцарским следом» в ней — последняя встреча рассказчика с безумным Бахманом происходит (на станции) в Швейцарии. Летом 1928 года немецкий перевод новеллы «Бахман» был опубликован на видном месте в газете «Фоссише цайтунг». Из 15 новелл тогда еще только сданного в печать сборника «Возвращение Чорба» немецкие издатели безошибочно выбрали именно ее.

Д. З. ЙОЖА

Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет»

В набоковском романе, опубликованном в 1928 году, любовный треугольник явно выходит на первый план, однако его характер совсем иной, чем в романе «Машенька», так как объект влечения «главного героя» не невинная молодая девушка, обитающая в лабиринте памяти, а супруга его дяди. Как в романе «Камера обскура», «Лолита» и др., именно любовный треугольник выполняет сюжетообразующую функцию; кажется, автор одержим этой идеей. Особая роль, выполняемая в романе «тетей», налицо в «Защите Лужина», где тетя способствует развитию в еще маленьком Лужине смертоносной страсти к шахматам, на которую можно смотреть как на патологическую или роковую. Согласно теории В. Александрова, шахматы связаны с моментом епифании космического рода[1]. Классические традиции в построении романа о прелюбодеянии Набоков строго соблюдает. Как у многих других мастеров этого жанра, в частности, — у Толстого в «Анне Карениной», развязка включает смерть главной героини[2]. В соответствии с идеями Толстого, телесная любовь ведет к катастрофе. Толстовские

[1] См.: *Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. Princeton, 1991. P. 27—28. В предлагаемой статье категория «потусторонности» (см. ниже) преподнесена в соответствии с его концепцией, уже ставшей одной из центральных в набоковедении.

[2] *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca; London, 1989. P. 57—58.

реминисценции как в «Камере обскура»[3], так и в «Короле, даме, валете» читатель найдет в изобилии. Любовь здесь — губительная, страсть — преимущественно телесная. Она разрушительна и для Марты, и для Франца, и для Драйера.

Мотив транспорта, как и в других произведениях Набокова, занимает особое место в романе «Король, дама, валет», который начинается описанием путешествия на поезде — не в манере Толстого, но, безусловно, с ее учетом. Франц начинает свой путь в поезде, а в финале романа попадает в лодку. В противоположность ему Ганин, герой первого романа Набокова, сначала вспоминает о лодке, на которой он некогда катался вместе с Машенькой (лодка изображена на беклиновской картине «Остров мертвых», висящей в комнате Клары), и лишь в последний момент мы видим Ганина в купе поезда. Катание в лодке ведет к смертельной болезни Марты. Этот итог связан с характером героини: она не просто блудница, неверная супруга, но соблазнительная, коварная, злая сила. И если у Толстого смерть сопряжена с духовным перерождением, у Набокова она есть переход в потусторонний мир — от этого и получает особенное, таинственное значение улыбка Марты в момент смерти[4]. Для набоковских героев через грех (т. е. реальную измену мужу или планы убийства) дается возможность проникать в «иные сферы». Можно рискнуть сказать, что тема «греха» в религиозном понимании — ведущая тема романа «Король, дама, валет». Набоков старается не касаться вопросов повседневной морали, тема его романа о преступлении намного сложнее. В нем множество комических элементов (например, осмеяние дешевых плагиаторских планов Марты, заимствованных из

---

[3] Об этом подробнее см.: *Йожа Д. З.* Автомобиль versus трамвай // Русская литература между Востоком и Западом. Будапешт, 1999. С. 116—124.

[4] Ср.: « eath is soul birth for Tolstoy <... as clearly is for Nabokov» (*MacLean H.* Lectures on Russian Literature // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 260); речь идет о лекции Набокова о романе Толстого «Анна Каренина». Потусторонность как доминирующая тема впервые отчетливо появляется в сюжете повести «Соглядатай», значительную часть которого занимает именно посмертная жизнь героя. Концовка романа заключает в себе формулу любви, соотнесенной со смертью. В близком выражении та же идея представлена в творчестве О. Уайльда, особенно в сказке «Великан-эгоист» и — с другим акцентом — в пьесе «Саломея». Последняя, как выяснится в дальнейшем, не раз фигурировала в подтексте набоковских произведений, в том числе и романа «Король, дама, валет».

популярных детективов). Но, по Набокову, «разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»[5].

Любовь у Набокова представляет собой категорию, подобную смерти. Через любовное чувство становится возможной коммуникация с другими мирами[6]. В доказательство процитируем его стихи, где прямо дается формула: «Влюбленность есть потусторонность»:

ВЛЮБЛЕННОСТЬ

Мы забываем, что влюбленность
Не просто поворот лица,
А под купавами бездонность,
Ночная паника ловца.

<...
Напоминаю, что влюбленность
Не явь, что метины не те,
Что, может быть, потусторонность
Приотворилась в темноте[7].

Роман, описывая круг (наподобие того, как Драйер рисует концентрические круги, разговаривая с изобретателем о «тайном деле»), начинается в осеннее время и завершается также в осеннее время, по окончании каникул. Введение рождественского эпизода акцентирует тему летосчисления и мотив праздника[8]. Этот эпизод знаменует собой начало того краткого периода, когда «странный» (по словам Марты) брак между нею и Францем может продолжаться в отсутствие Драйера, уехавшего кататься на лыжах в горах. Как известно, в берлинские годы рождественская тема (наряду с пасхальной) получает у Набокова особое значение. В романе она тем более важна,

---

[5] *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 505.

[6] См. об этом: *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 60.

[7] *Набоков В.* Стихи. Ann Arbor, 1979. С. 318.

[8] В этой связи можно вспомнить статью В. Старка (*Старк В.*, В. Ш., или Муза Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 17—25) — одну из редких, но немаловажных попыток предложить интерпретацию набоковского творчества в контексте традиции русской классической литературы.

что после праздника Рождества-маскарада (сочетание странное!), когда Драйер покидает свою больную супругу (на что читатель, наделенный обостренным нравственным чувством, реагирует с недоумением), Марта и Франц чувствуют, будто, попрощавшись с Драйером, они приходят «с похорон» — и именно с этого времени начинают называть его «покойником». А тот — несмотря на попытку Франца освободиться от него путем черной магии (Франц разрывает снимок Драйера, присланный им из Давоса) — возвращается с гор без предупреждения, едва ли не застав племянника и жену в супружеской спальне. Драйер движется к состоянию духовности, одухотворенности. Путь Франца тоже может быть охарактеризован как попытка достичь духовности[9].

Проблемы духовного пути или достижения духовного зрения (которые лежат в основе берлинских романов) тематизируются уже в тот момент, когда сразу после приезда в Берлин Франц ломает очки и, приехав к Марте, ничего не видит. Лишение очков происходит в гостинице «Видэо», т. е. почти в первом локусе действия, названием которого опять-таки усиливается мотив зрения. Однако новые, купленные Францем американские очки — едва ли не важнейший его атрибут — оказываются недостаточными для каникулярного путешествия к морю: он приобретает еще одну пару синих очков, которую носит вместе с первой. Параллельно, но тоже модифицировавшись, повторяется и слово-образ «Видэо»: «невеселая певица» в курортной гостинице «орала, приплясывая: “Монтевидэо, Монтевидэо, пускай не едет в тот край мой Лэо...”»[10]. Это происходит в XII главе, т. е. в последнем локусе действия, в котором больная (как бы в исступлении) танцующая Марта раздваивается — подобно тому как «вне себя» чувствует себя Франц в самом начале романа, сидя напротив нее в купе (уже тогда акцентируется, что Францу Марта казалась «чудесной большеглазой дамой», чем также подчеркнуты мотивы зрения, видения, визуальности). Это смутное состояние не покидает героя и после его утреннего пробуждения на следующий день в гостинице «Видэо», а потом во время разговора в саду с Мартой. Он находится «в смутном и неповторимом мире», где «может случиться все, что угодно» (I, 130) — и в котором ему кажется,

---

[9] *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 48.

[10] *Набоков В.* Король, дама, валет // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 266. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

что «близорукость целомудренна» (I, 131). Смысл последней фразы в романе «Камера обскура» передается формулой «Любовь — слепа». Мотив ослепления или слепоты развивается в том эпизоде, когда Марта с племянником сидят в саду — как бы перед искушением. На библейскую праисторию намекают «патентованные яблони» (I, 131). Еще раньше, по пути, Франц слышит «райские голоса» (I, 129). Марте трудно узнать Франца без очков, но «воспоминание как фокусник» надело их на его лицо. Слово «фокусник» предвещает появление Менетекелфареса (о котором автор говорит: «а на самом деле» «он был фокусник» — I, 135), который потом становится хозяином Франца и способствует формированию любовных отношений между ним и Мартой. По мнению Леоны Токер, в саду Марта и Франц еще невинно влюбляются друг в друга, но потом отказываются от предоставленной им редкой возможности духовного чувства[11] и духовного преображения[12].

В последней сцене Франц переживает что-то вроде катарсического потрясения и переходит в какой-то другой мир, к чему он приходит через адские мучения, совершенно чуждые его, по слову Хайда, «странно примитивному готическому христианству»[13], усвоенному в провинции. Путь обольщения завершается утратой женщины и одновременным пониманием, что «если Марта выживет, он погиб» (I, 277). Начало любовных отношений, развивающих сюжет первородного греха, приходится на воскресный день. Тем самым Набоков вновь подчеркивает библейский мотив, одновременно заставляя Франца вспомнить, что мать его в это время возвращается из церкви.

С появлением в саду Драйера особое, необыкновенное состояние Франца усугубляется, и позже, уже во хмелю, ему кажется, будто его тело и голова разделены: Франц «чувствовал, что вот-вот, еще немного, — и уже тело его растает, и останется уже только голова, которая, с полным ртом, станет, как воздушный

---

[11] *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 48.

[12] Формула прямой связи между любовью и духовным путем человека, кроме выше цитированного стихотворения, где любовь обозначает путь в потусторонний мир, или, скорее, прямо отождествлена с потусторонностью, дается в ранней поэзии Набокова, в стихотворении «Хочется так много...»: «Хочется экстаза огненных ночей, / хочется увидеть жизнь свою и бога, / В черных бриллиантах любящих очей» (*Набоков В.* Стихи. С. 47). В этих строчках любовное чувство описывается как путь к познанию Бога.

[13] *Hyde J. M.* Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. London, 1977. P. 45—46.

шар, плавать по комнате» (I, 137). Здесь мы склонны видеть намек на мотив отделенной от тела головы, связанный и с преданиями об Орфее, и с фигурой Иоанна Крестителя, не раз повторяющийся и всегда обусловленный[14] присутствием Драйера: ночью в зеркальном зале магазина Драйера Франц увидит «обезглавленные плечистые фигуры» (I, 156), а Драйер, во время посещения криминального музея размышляя о проблеме «преступление как искусство», придет к заключению, что преступление «само по себе — скучно» (I, 241), что каторга и казнь[15] — выше. В словах-образах «преступление» и «каторга» можно обнаружить иронический намек на судьбу Раскольникова

---

[14] Мотив отсеченной головы — центральный образ в описании мученичества Иоанна Крестителя, голову которого требует Саломея от тетрарха, и главный мотив в преданиях об Орфее — раньше мало обращавший на себя внимание критиков, изучающих творчество Набокова, фигурирует в целом ряду его произведений. Исходная связь двух мотивов, как впервые заметила Лена Силард, указана Вяч. Ивановым (См.: *Силард Л.* Орфей растерзанный и наследие орфизма // Studies Slavica Hungarica. 1996. № 41. С. 209—246). Мотив этот фигурирует и в романе «Приглашение на казнь», в стихотворении « n Translating Eugene negin» («Poems and Problems»), и в романе «Лолита» (подробно об этом см. отличный труд Шапиро: *Shapiro G.* The Salome Motif in Nabokov's «Invitation to a Beheading» // Nabokov Studies. 1996. № 3. P. 104—105). Едва ли не первое толкование мотива отсеченной головы, тематизированного в повести «Возвращение Чорба» на основе орфического мифа, появилось в статье: *Larmour . H. J.* rpheus and Nabokov's «Vozvrashenie Chorba» // Studies Slavica Hungarica. 1993. № 38 (3—4). P. 373—377. Мотив обезглавливания, по собственному признанию Набокова, интриговал его с детства, когда он в отцовском доме с восхищением читал и переложил в александрийском стихе роман Майн Рида «Всадник без головы». Сообщая об этом в автобиографических «Других берегах», Набоков посвящает четыре страницы воспоминаниям о романе, анализируя его и рассказывая, как играл с двоюродным братом «в общеизвестные майнридовские игры» (IV, 247). Переводя название романа, он считает важным лукаво уточнить: его перевод «Безглавый всадник» аккуратен — одновременно отсылая читателя к другим возможным вариантам и фиксируя важность мотива. Роман ассоциируется у Набокова с именами таких писателей, как Толстой и Флобер, а также героинь романов о прелюбодеянии, Анной Карениной и Эммы Бовари, из чего можем вывести, что наличие отсеченной головы как символа религии орфиков и канонизированного европейской культурой символа поэта-пророка у Набокова связывается с темой супружеской измены.

[15] В набоковском творчестве слово «казнь» потом приобретает значение «головорубка/отсечение головы» (ср.: *Shapiro G.* The Salome

у Достоевского. В системе идей Набокова казнь, как кажется, занимает одно из центральных мест, ибо через казнь опять-таки дается возможность прикосновения к иным мирам. Эта идея станет фундаментальной формулой романа «Приглашение на казнь» (1935—1936).

После первого визита к дяде Франц начинает скитаться по улицам города (своего рода искания, вероятно), стыдясь собственной лени и своего хозяина, фокусника, который утром предупреждает его два раза: «Смотрите, не опоздайте на службу» (I, 149, 151). Выбор квартиры определяет Марта, помогая ему подешевле снять именно ту комнату с изображением голой женщины, о которой Франц втайне мечтает. В то время как Франц постоянно думает «о волшебных ночных дамах» (I, 149), он проводит в музее древностей два часа (подобно тому как это потом делает Драйер в криминальном музее), смотрит «саркофаги и портреты носастых египетских младенцев» (I, 149) и, уже после телефонного звонка Драйера, вместе с ним совершает странного рода ночное путешествие, которое Драйер называет «первым уроком». Больше таких уроков, по-видимому, в романе нет, так что последующие фазы «развития» или преображения Франца будут происходить самостоятельно, в таинственных темных коридорах драйеровского магазина, фантомность которого

Motif in Nabokov's «Invitation to a Beheading». P. 102.). «Квазициничное» восприятие смерти Драйером еще раз встречается в ткани романа, когда он, комментируя смерть шофера в автомобильной аварии, говорит: «Скучное дело... Человек убит» (I, 194). В автобиографическом произведении Набоков рассказывает, как он «заметил в порядке новых отроческих чудес, что теперь <... любой женский образ <... возбуждает знакомое <... все еще загадочное неудобство», и «простодушно» спросил об этом родителей. Отец по-английски отвечал: «Это, мой друг, всего лишь одна из абсурдных комбинаций в природе — вроде того, как связаны между собой смущение и зардевшиеся щеки, горе и красные глаза, shame and blushes, grief and red eyes... Tolstoi vient de mourir» (IV, 253). Сопоставляя вопросы, на которые отвечают Набоков-отец и в вышеприведенной цитате Драйер, прототипом которого во многом послужил Набоков-отец, понятно, что речь идет о прелюбодеянии или об измене. Марта, ревнуя, спрашивает после приезда Драйера: «Почему так поздно?», и, после беглого ответа «Так уж случилось, моя душа...», настаивает: «Это не совсем так, <... я чувствую, что это не совсем так» (I, 194). Из ответа выясняется, что вопрос о прелюбодеянии не уместен, что умер человек, в романе — шофер, а в автобиографии писателя — Толстой, писатель, знаменитый романом о прелюбодеянии. Темы прелюбодеяния-любви и смерти, таким образом, тесно соотнесены.

подчеркивается тем, что его телефонного номера Франц не может найти в телефонной книге, хотя в других местах романа в конторе Драйера телефон все время звонит, так что читателю как бы внушается, что этого таинственного магазина нет. Перед первым ночным уроком описывается двор, через который проходят Драйер и Франц, в виде «треугольного тупика». Мотив треугольника не только предвещает любовный треугольник; он получает определяющую с точки зрения всего смыслового значения романа коннотацию «учение, ведение, знание». Иначе говоря, любовный треугольник таинственно отождествляется с достижением некоторого знания, по всей вероятности духовного. Согласно традиции, он — символ «стремления вверх», к «высшим сферам» или знаниям посвящения[16], перед которым стоят старик и проститутка, словно сторожа этого

---

[16] Тема любовного треугольника в последнее время нередко обсуждается в критике с различными акцентами. О. Сконечная говорит о пародии розановской системы в набоковских романах «Соглядатай» и «Дар» и одновременно указывает на эпическую функцию любовных треугольников (*Skonechnaia O.* «People of Moonlight»: Silver Age Parodies in Nabokov's «The Eye» and «The Gift» // Nabokov Studies. 1996. № 3. P. 33—52). В статье А. Бродской тема любовного треугольника рассматривается в ракурсе темы запретной любви; автор утверждает, что проблема эстетической концепции и характер любовных отношений героев четко связываются в набоковском «Даре» (*Brodsky A.* Homosexuality and the Aesthetic of Nabokov's « ar» // Nabokov Studies. 1997. № 4. P. 95—115). В обеих статьях сделаны замечания по поводу любовных треугольников в набоковских сюжетах. Эти menages-a-trois сравниваются в том числе с треугольниками Мережковских и Вяч. Иванова. Авторы акцентируют пародийную функцию мотива, не отрицая его сюжетообразующей роли, но обходят идейную формулу, данную представителями Серебряного века относительно духовного значения союзов такого рода. Свидетельство о мыслях и стремлениях Вяч. Иванова сохранилось в его дневниках (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 744—767, 771—809, 822—824) и, с абсолютно другим акцентом, — в мемуарах М. Сабашниковой (*Сабашникова М.* Зеленая змея. М., 1993. С. 140—167). Сабашникова (вместе с М. Волошиным) стала участницей ивановских симпозиумов в Башне. О центральной в этом аспекте идее духовного пути, представленной ивановской концепцией Эроса, см. статью Л. Силард (*Силард Л.* Несколько заметок к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Vjaceslav Ivanov — Russischer ichter, europaischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. С. 145—149). Согласно ивановской системе, соборность Эроса через переживание собственной смерти воспринимается как духовный путь очищения, подобно тому как у Набокова телесность любви, в конечном итоге, необходима в процессе духовного перерождения героев. В связи с духовным характером

подземного мира, где пахнет «сыростью и вином». Следовательно, в соответствии с набоковской системой ценностей, высшие сферы достижимы лишь путем нисхождения. Здесь опять заиграли, подобно музыкальным лейтмотивам, стихия воды и мотив вина, вызывающие ассоциации с дионисийством (вспомним плывущую по воздуху голову Франца в состоянии хмеля). Драйер — «фантастическое... существо» (I, 141 —142). Его мир, в котором очутился Франц, кажется таинственным, начиная с «железной двери», ведущей через «самый таинственный вход» в «темный коридор» (I, 156). Герои спускаются по лестницам, а затем через бесконечный лабиринт поднимаются в зал, где Драйер обучает племянника продавать галстуки. Это дело представлено как искусство: Драйер сравнивает «приказчика» с «художником» (I, 157). Когда племянник и дядя во время «урока» меняются местами, поочередно исполняя роль приказчика и покупателя, кажется, будто Драйер бессознательно (?) подготавливает Франца к ожидающей его роли: т. е. к роли мужа, которую племянник исполнит в отсутствие дяди, «репетируя» свое счастье с Мартой (словно речь идет о театральном спектакле). Особое значение для ночного урока имеет тот беспорядок, через который Франц должен пройти и которым заглавный Король Драйер вполне доволен: «Драйер улыбался, вспоминая... легкий, таинственный беспорядок <если угодно Хаос, понимаемый как начало, соотносимое с миром Диониса. — *Д. З. Й.* , который он оставил за собой, и, как-то не думая, что кому-то другому, быть может, придется за это отвечать» (I, 159). Они покидают магазин после того, как «огромный кожаный мяч <... покатился в сумрак» (Там же). Здесь, вероятно, — кульминационный момент действа, совершенного Драйером и Францем. Ночной урок, наделенный признаками обряда (учитывая наличие коридоров и т. п., рискнем прямо сказать: обряда посвящения), ведет к особенному просветлению, к пониманию: Франц, уже сидя в автомобиле и замечая «на каждом углу» «светлоногую женщину», «понял значение всех огней», которые сливались «в один блаженный образ» (I, 160), т. е. образ Марты. Посвящение Франца включает в себя нисхождение и восхождение. Темным коридорам и лестницам мира Драйера противопоставлен образ радуги: галстуки представляются «шел-

---

треугольников эпохи Серебряного века см.: *Garlson M*. Ivanov—Belyj—Minclova: The Mystical Triangle // Culture e Memoria. Atti del terzo simposio. Firenze, 1988. T. 2. P. 63—79. Набоков, кажется, четко различает треугольники, воплощенные романом Толстого и литераторами начала века.

ковой радугой», соблазну которой Драйер в роли покупателя не поддается и которую Франц тоже не видит без очков, когда Марта показывает ему картины в вилле при первом визите.

Символическое значение имеет и то, что после ночного урока, уже как приказчик, работающий в магазине, Франц вынужден ездить на работу на подземке, каждый день проделывая, таким образом, подземный путь. Между прочим, подземкой, конечная станция которой находится недалеко от обиталища Франца, Драйер пользоваться почему-то не любит, говоря, что там «попахивает сыром» (I, 196).

Франц поступает на службу и начинает регулярно бывать у Драйеров. По вечерам там всегда звучит музыка, и Франц, из-за близости Марты, испытывает «чудовищную тоску». Мотив музыки введен уже в начале повествования, когда Драйер приезжает домой в момент первой встречи Марты и Франца. В руке у Драйера мы видим «ракетку», уподобленную «музыкальному инструменту» (I, 133). Это его главный атрибут (как дудка Диониса или лира Аполлона). В романе подчеркнуто, что Драйер — большой любитель тенниса (как сам авторефлексирующий писатель, Набоков), в решающий момент он побеждает Франца именно с помощью этой ракетки. У племянника нет никакой склонности играть, он оказывается слабее дяди, своего соперника в любви. Мотив музыки придает какую-то возвышенную (сакрализирующую) окраску любовным отношениям Франца и Марты, описанным в основном как пошлое телесное влечение. Формула «любовь как музыка» остается устойчивым мотивом до самого конца романа, где Марта, уже больная, вне себя, по словам ее партнера, «танцует как богиня» (I, 267). Как владелец «музыкального инструмента», ракетки, Драйер получает режиссерскую роль, подчеркнутую и тем, что это он провоцирует происходящие в романе события, приглашая Франца в город и обещая его матери поддержать молодого племянника. Читатель не может не сомневаться в том, что Драйер подозревает о любовных отношениях супруги с племянником[17]. В самом начале, когда Марта с удовольствием

---

[17] В этой связи следует отметить, что психологическая мотивировка романа подвергается критике не только со стороны Б. Бойда, упрекающего Набокова в том, что Драйер не мог не заметить очевидного, но и, увы, со стороны Б. Носика, утверждающего, что «уверенные в себе мужья все узнают последними» (*Носик Б.* Мир и дар В. Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995. С. 229).

Касательно неточностей книги Носика см. рецензию Карлинского: Nabokov Studies. 1977. № 4. P. 239—342. Оба критика

констатирует неожиданный приход Франца к ним на ужин и улыбается при виде молодого парня, у «бодрого» Драйера «в душе <... толпа оглушительно зарукоплескала» (I, 153 — опять театральная метафора!), будто он доволен эффектом, произведенным им же самим. А потом берется учить начинающего актера, Франца, у себя в лабиринте магазина.

Драйер — коммерсант поневоле, «волшебно богатевший». Важно и то, что он «обязан своим случайным богатством» Марте (I, 237). Магические свойства Драйера обнаруживаются и тогда, когда он избегает смерти в лодке, произнеся слова, подобные волшебному заклинанию: «одним махом заработаю тысяч сто» (I, 262) — и заставляет жадную до денег Марту отложить умерщвление мужа. Эти слова, неоднократно проинтерпретированные критикой как «анти-сезам»[18], служат контрапунктом магии фокусника, который препятствует тому, чтобы Драйер увидел свою жену за дверью в комнате Франца (а ведь Драйер «умеет так таинственно открывать двери» (I, 210) — впечатление Франца, оставшееся от ночного урока). Параллельно с началом любовных отношений Франца с Мартой завязывается «тайное дело» Драйера с изобретателем, предлагающим ему планы создания автоманекенов, за осуществление которых изобретатель дает «гарантию человеческого духа», что богатый коммерсант Драйер без малейшего колебания принимает, как какой-то Мефистофель, подобный Чичикову. Спустя несколько лет Набоков скажет, что герой Гоголя — «низкооплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер»[19], определяя пошлость Чичикова как «одно из главных отличительных свойств дьявола»[20]. Интенсивное присутствие гоголевского подтекста с особой остротой подчеркнуто в английской версии «Короля,

---

забывают, что определение роли «палача» и «жертвы» уже в этом романе представляет собой сложную проблему (отчасти из-за мотива квазиинцеста, обусловленного наличием сюжетных мотивов «Гамлета» и «Саломеи» Оскара Уайльда в произведениях Набокова, в том числе и в романах «Лолита» и «Ада»).

[18] Ср., напр.: *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary structures. P. 62.

[19] *Набоков В.* Николай Гоголь. С. 456.

[20] Там же. Выделяя ключевые фрагменты «Мертвых душ» Гоголя, Набоков приводит его слова о том, что «поэт есть Бог», высоко оценивая в Гоголе тот истинный тип автора, который воплощает творца гениального искусства, обусловленного прикосновением к иррациональному: «Великая литература идет по краю иррационального» (Там же. С. 503), что для Набокова, автора «Короля, дамы, валета», кажется важнее всего.

дамы, валета». Книга, которую Драйер читает в поезде на первых страницах романа, в русском варианте не названа. В английском она получает название «Мертвые души», которые, как известно, по замыслу Гоголя должны были бы состоять из трех частей: Преступление, Наказание и Искупление[21]. Эти названия, с их христианской символикой, вызывают ассоциацию с названиями трех частей «Божественной комедии» Данте, которая, разумеется, лежит в основе гоголевского замысла. Подобный путь ожидает и Франца. Намек на это содержится в описании перехода Франца в купе второго класса: этот переход представлялся ему «переходом из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай», где сидит «большеглазая дама» Марта), где кондуктор «убог и полновластен, как апостол Петр (I, 121)», страж небесных ворот. Все это комментируется Набоковым как «мистерия»[22], где по сцене,

---

[21] Эта немаловажная модификация опять-таки обязывает нас заглянуть в лекцию Набокова о «Мертвых душах» Гоголя, в которой обширное толкование посвящается вопросу о 2-й и 3-й частях произведения Гоголя (этот жест имеет большое значение со стороны Набокова, который строго учит своих американских студентов читать литературный текст, занимаясь лишь артефактом, готовым, завершенным): «Законченные “Мертвые души” должны были рождать три взаимосвязанных образа: преступления, наказания и искупления», — пишет Набоков (Там же. С. 487). Структура эта, согласно набоковской интерпретации, есть «конвенциональная схема» (Там же. С. 488). (Не Данте ли скрывается за этой фразой?) Под этой структурой Набоков, вероятно, подразумевает то представление об идеальном искусстве, требования которого Гоголь желал, как объясняет Набоков, выполнить, создавая план этого гигантского произведения. Оно должно было удовлетворить как «Гоголя-художника», так и «Гоголя-святошу» (Там же. С. 501). В этом стремлении Набоков обнаруживает параллель с той тенденцией, которая была проявлена в живописи итальянских мастеров: Гоголя «донимала мысль, что ведь великим итальянским художникам удавалось это делать снова и снова» (Там же. С. 501). Не следует упустить из внимания, что Набоков при толковании гоголевских «Мертвых душ» считает необходимым подчеркнуть образы Италии и итальянской культуры (хотя они практически не касаются самого текста произведения), послужившие определяющим импульсом для плана конструкции 2-й и 3-й частей «Мертвых душ»).

[22] В примечаниях, составленных О. Дарком, «мистерия» интерпретируется в ее традиционном значении драматических действ, «которые представлялись (XIV—XVI вв.) сначала в церкви, позднее были перенесены на городскую площадь», где восковые актеры с легкостью перемещались из одной сферы христианского мира в другой

«разделенной на три части, восковой актер <намек на роль, которую Франц, соответственно планам Марты, должен потом исполнять. — *Д. З. Й.* переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз» (I, 121). Раз мотив путешествия на поезде (который повторяется потом в путешествии на поезде на морской курорт под конец романа) сопровождается переходом такого типа, следует рассмотреть с этой же точки зрения эпизод путешествия Франца на подземке. Франц, «автоматом» работающий у дяди, ежедневно ездит на службу на подземке. Однажды в вагоне он машинально повторяет стишки из рекламы зубной пасты: «Чисти зубы нашей пастой, улыбаться будешь часто» (I, 237). Это формула той же улыбки, которая появляется на лице Марты в секунду смерти. Безвременность момента, когда Франц читает стишки, или, если угодно, его вписанность в вечность (как и при смерти Марты), акцентирована тем, что Франц не помнит, какое число, бормоча: «Нынче девятое, нет, десятое, нет, одиннадцатое июня» (I, 237). Сравнивая рекламные стишки с английским переводом лукавого автора, мы обнаружим, что там уже паста прямо названа «дантофайл» («Clean your teach with entophile, every minute you will smile»)[23]. Каламбурное значение «любитель Данте» указывает, что путешествие, отождествленное с инициацией, представляется в формуле «Комедии» Данте, в которой воплощен гнозис.

Параллельно с любовными отношениями между Мартой и Францем и с преображением Франца продолжается другая линия повествования: тайное дело Драйера, который финансирует планы изобретателя, связанные с производством автоманекенов. Как заметили многие исследователи, это похоже на тот процесс, в течение которого Марта из Франца, «податливого воска», делает «послушного» мужчину: он постепенно становится все более и более похож на восковые фигуры, стоящие в магазине Драйера (прикоснуться к ним Франц побаивался). Таинственные занятия, происходящие под управлением Драйера, сперва осуществляются исключительно безымянным изобретателем, потом он прибегает к помощи двух, тоже анонимных, и иронически противопоставленных друг другу персонажей:

(I, 413). Трудно не обнаружить цепочку ассоциаций: мистерия — драматическое действо — комедия (непрямой намек на Дантовскую «Божественную комедию»). Необходимо также принять во внимание связь между ритуалом, древнегреческой трагедией и жанром «Божественной комедии» Данте: все они представляют собой особого рода пути посвящения.

[23] *Nabokov V.* King, Knight, Knave. London, 1989. P. 121.

художника, «солидного, седого в очках», и профессора анатомии с «орлиным взглядом и откинутыми назад волосами» (I, 233)[24] — которые как бы дополняют друг друга и одновременно имеют парадоксальную с точки зрения их профессии внешность, тем самым иронически гармонизируя в себе черты сухого ученого и пламенного художника. Они работают в «лаборатории», усовершенствуя первый прототип автоманекена («толстую фигурку»), который не случайно называется «механическим младенцем». Драйер смотрит на него «как посетитель на ребенка» (I, 232). Более или менее ясно, что здесь речь идет о некоем гомункулусе[25], и лаборатория, где производят эту странную креатуру, понимается как место работы алхимика. Планы Драйера продать автоманекены какому-нибудь американскому коммерсанту (который впоследствии и приезжает во время болезни Марты и у которого Драйер вдруг крадет «золотой портсигар» — I, 272) указывают на то, что в конце концов он хочет обратить свои автоманекены в деньги: глядя на них, он понимает, что, пожалуй, «не может остановить это золотое, огромное колесо» (I, 233).

---

[24] Здесь, вероятно, тоже намек на Данте. Образы «орел» и «орлиный нос», в функции сильного знака, обозначающего автора «Божественной комедии», перекликаются прежде всего у Блока («Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет»), на которого ссылается О. Мандельштам: «таинственный Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа» (*Мальдельштам О.* Разговор о Данте // Мальдельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 122). Блоковские стихи, несомненно, были знакомы Набокову. Как общеизвестно, Набоков читал его итальянские стихи матери в день кончины отца (Ср.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 191; *Shapiro J.* The Salome Motif in Nabokovs «Invitation to a Beheading». P. 108). Мандельштам был товарищем Набокова по Тенишевскому училищу, и Набоков его хвалил. В романе «Защита Лужина» мандельштамский «капюшон» превращается в «купальный шлем» при описании «книжного шкапа, увенчанного плечистым, востролицым Данте в купальном шлеме...» (II, 101). Исследователи не обращали внимания на то, что неустанный интерес Набокова к Данте сохраняется до конца жизни. В последние дни, в больнице, он с наслаждением читал «Божественную комедию» в переводе Ч. Сингльтона и с восхищением откликается на него в письме к приятелю. См.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton; N. J., 1991. P. 657.

[25] На то, что за словосочетанием «механический младенец» таится образ гомункулуса, указывает и то, что в книге «Николай Гоголь» Набоков употребляет термин «гомункулус» применительно к гоголевским персонажам, из чего выясняется, что здесь он подразумевает особого рода творение эпических персонажей.

Сотворение какой-то фигуры, чучела, куклы занимает одно из центральных мест в романе «Король, дама, валет». Как Драйер, так и Марта трудятся над такой фигурой: в то время как Драйер нанимает изобретателя, художника и анатома для совершения алхимического процесса, Марта работает над Францем, как Пигмалион над Галатеей, стараясь обратить его в тип «послушного мужа», похожего на восковые фигуры. Для создания восковой фигурки характерно применение черной магии. Уже замечено, что если изобретатель являет собой силу, подчиненную Драйеру и помогающую ему (ведь это он спасает Драйера от смерти своим телефонным звонком в то утро, когда Марта и Франц хотят его убить), то союзник Марты — фокусник, Менетекелфарес[26], о котором Франц твердит, что он с ума сошел и что у него в комнате что-то странное происходит, слышно что-то вроде «кудахтанья» (I, 239)[27]. Что касается секретных знаний фокусника, то вспомним: при создании плана умерщвления мужа Марте приходит в голову, что, наверное, хозяин Франца должен знать о способах отравления (I, 239).

Не исключено, что намек на алхимию содержится и в самом названии романа «Король, дама, валет», соотносимом с «Пиковой дамой» Пушкина[28], где три карточные фигуры —

---

[26] См. статью Дж. Конноли «Король, дама, валет» в наст. изд. (С. 600—619).

[27] Интересно заметить, что Марта, пыталась найти подходящий яд для отравления Драйера в статейках в энциклопедическом словаре, наталкивается на имена Локусты, Борджии и Тоффаны (на последнем перечень окончен), а из потенциальных ядов выделяются морфин, стрихнин и цианистый калий (I, 214—216). Марта, как она сама говорит, «не ученая», поэтому, ввиду того что «экспертиза всегда найдет причину смерти» (I, 215), она отказывается от всех планов отравления. Она не способна употребить то «химическое» оружие, то средство, на которое указывается и в связи с процессом творения драйеровских автоманекенов. На яд иронически указывается именем Тоффаны (которая «продавала свою водицу в склянках с невинным изображением святого» (I, 214) — как Набоков подозрительно подробно объясняет своим читателям). Это имя известно в алхимической литературе и даже упоминается в сочинении князя В. Ф. Одоевского. Склянки «с невинным изображением святого» намекают на то, что яд — средство для перехода в мир трансцендентного.

[28] Мы должны прибавить, что в своем блестящем анализе Л. Токер утверждает, что образы, относящиеся к карточной игре, заимствованы из сказки Андерсена и одновременно являются намеком на «Алису в стране чудес», переведенную Набоковым (*Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 57).

магическая формула, дающая доступ к богатству, иначе говоря, — к «золоту», — станут соперником любовного чувства и где тема «живого трупа» сыграет сходную сюжетообразующую роль. В этой повести Пушкина графиня получает секретный ключ к богатству не от кого иного, как от знаменитого алхимика, Сен-Жермена[29]. И хотя Набоков после публикации романа все еще считал Пушкина лишь «трехмерным автором», он, несомненно, признавал, что в этом произведении Пушкин касается темы потусторонности[30]. О том, насколько элементарным это пушкинское произведение и позже казалось Набокову, несколько раз приступавшего к исследованию об источниках повести и до конца жизни мечтавшему написать об этом подробно, высказывались многие, в частности, жена писателя[31]. Источник, найденный Набоковым, носит заглавие «Ундина»,

---

[29] В то время как Марта «совершает плагиат» («которого, впрочем, избежал один разве Каин» (I, 224) — иронически прибавляет саморефлексирующий Набоков), размышляя о потенциальных способах умерщвления Драйера, у нее возникает идея заставить Франца «выстрелить с порога» в Драйера и забрать «для видимости бумажник». Убийство под маской грабежа должно произойти «за полночь», после «сигнала» Марты, которая будет стоять у окна (I, 225). Эта сеть мотивов, абсолютно вывернутым образом, представляет собой ряд реминисценций из «Пиковой дамы» Пушкина, совпадая с сюжетными элементами проникновения героя в дом графини и ее случайного убийства.

[30] О «трехмерности» пушкинского творчества Набоков высказывается как раз в вышеупомянутой книге «Николай Гоголь», где, при анализе «Шинели», он противопоставляет двух авторов друг другу, высоко оценивая мастерство Гоголя за «четырехмерность» его произведений («Проза Пушкина трехмерна; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским...» — там же. С. 507). Следует подчеркнуть, что Набоков говорит здесь только о прозе Пушкина.

Связь между картами и алхимией еще раз подчеркнута в сцене в ресторанчике, где неподалеку от Марты и Франца «трое мужчин <... дулись в скат», а «худенькая барышня <... листала журнал, в котором уже давно чей-то химический карандаш хищно заполнил пустоты крестословиц» (I, 181—182). Особая значимость этого контекста акцентируется тем, что название кроссворда было создано именно Набоковым, который регулярно составлял крестословицы для эмигрантской прессы. Карандаш одновременно ассоциируется с письмом или писательским делом.

[31] См.: *Nabokov V., Barabtarlo G.* A Possible Source for Pushkin's «Queen of Spades» // Russian Literature Triquarterly. 1991. № 24. P. 43—47.

т. е. указывает на название женского водяного существа, сходного с русалками[32].

В контексте замаскированных мотивов «современной алхимии» рождение драйеровых автоманекенов приобретает еще более очевидно подчеркнутую функцию. Если мы обратим внимание на бесплодность семилетнего брака четы Драйер (число степени химической свадьбы в алхимическом процессе, число рождения гомункулуса или сотворения золота[33]), то найдем в характеристике Драйера еще более глубокую связь с некими таинственными силами. Немаловажно, что он играет роль водителя Франца в лабиринте своего фантомного магазина. Перед этим он поит племянника коньяком. Сидя за столом — либо под влиянием присутствия Марты, либо благодаря спешно выпитой рюмке, — Франц «сшиб вазу с розой», после чего «бодрый» Драйер решил увезти племянника на «ночной урок» (I, 153). Франц как бы бессознательно подготовлен к этому ночному уроку: он уже «в паническом трепете» подходит к телефонному сооружению, которое в его воображении приобретает «райский блеск» (Франц убежден, что это, должно быть, Марта ему звонит — I, 151). В этой подготовительной фазе ночного урока противопоставляются два потусторонних локуса (т. е. рая, связанного с Мартой, и ада подземных ходов драйеровского магазина, перед которым стоят проститутка и старик), представляющих собой пути восхождения и нисхождения. Существенно, что Франц находится в состоянии «тревоги», причину которой автор разъясняет особого рода сравнением: «как то семя, которое факир зарывает в землю, чтобы истошным колдовством вытянуть из него живое дерево, просьба Марты скрыть от Драйера их невинное похождение, на которую он едва обратил внимание, теперь, в присутствии Драйера, мгновенно и чудовищно разрослась, обратившись в тайну, которая странно связывала его с Мартой» (I, 153). Ко всему этому Франц приходит, в конечном счете, под влиянием «режиссерского» телефонного звонка Драйера. Поверхностному читателю Драйер представляется типичным ловким коммерсантом, однако в его характере особенно выделяются веселость и «бодрость», охота пошутить, жизнерадостность и почти магическая жизнеспособность.

---

[32] Соответственно законспектированным планам, остававшимся в архиве в виде записных карточек, в примечания к английскому переводу «Евгения Онегина» Набоков хотел «включить и “формулу” о “Пиковой даме”, данную Гершензоном» (Там же. P. 45).

[33] *Biedermann*. Handlexikon der Magischen Kunste. Zьrich, 1976.

Эти его черты почему-то беспокоят Марту, особенно в то время, когда ее поглощают ребячески комические размышления о способах умерщвления мужа. На неистребимую жизнеспособность Драйера указывает и то, что он практически трижды избегает смертельной опасности (две автокатастрофы и покушение на его жизнь при морском катании). В момент автокатастрофы сидящей дома Марте, видимо, в первый раз приходит в голову мысль убить мужа, и она даже прибегает к черной магии: в записной книжке «она сперва рисовала на страничке какие-то черточки, потом вдруг написала отчетливо “Драйер” <… . Прищурилась и стала тщательно, крепко вымарывать» (I, 194). (Хотя электрически-трепетное ожидание Марты и Франца заставляет внимательного читателя подозревать, будто Марта знает, что происходит в данный момент «космической синхронизации», будто она телепатически ощущает события данного момента[34]. Двусмысленность этой ситуации — типично набоковский прием и в некотором смысле — прием детективной прозы, достаточно вспомнить хотя бы структуру «Бесов» или «Преступления и наказания», несмотря на тот общеизвестный факт, что Набоков неодобрительно высказывался по поводу Достоевского.) Драйер объясняет несчастный случай тем, что шофер, возможно, был пьян, а событие комментирует как «скучное дело <… . Человек убит» (I, 194), в связи с чем стоит отметить, что он употребляет это же самое прилагательное, когда высказывается насчет общей природы преступления versus казни. Устойчиво повторяющиеся мотивы смерти и алкоголя (не говоря уж о мотивах бодрости и т. п.), сочетаясь, определяют характер Драйера. Драйер, парадоксально являясь потенциальной жертвой, наутро после автокатастрофы хочет сказать садовнику, что «он сильно подозревает…». Практически это все, что он произносит, не договаривая (предложение по-набоковски не окончено), что шофер — пьяница, но вдруг говорит себе: «Труп не может быть пьяницей…» (I, 195). Итак, пьянство, согласно этой фразе Драйера, ведет к смерти шофера и в то же время в воображении Марты, — к смерти мужа.

---

[34] Автокатастрофа совершается потом в романе «Камера обскура», где за рулем сидит Кречмар в компании Магды, и космический план кульминационной роли несчастного случая утверждается моментом «космической синхронизации» (термин Александрова, см.: *Alexandrov V. E.* Nabokov’s therworld. P. 28—29, 33—34). О роли космической синхронизации см. мою статью «Автомобиль versus трамвай».

Мотив смерти, понимаемой, как мы уже видели, как магический акт проникновения в мир потусторонности, развивается в описании экспонатов криминального музея — «кунсткамеры беззаконий» (I, 240). Среди них выделяется первый экспонат, послуживший поводом для посещения музея. Речь идет об «искусственной женщине», сделанной, к большому недовольству изобретателя, из гуттаперчи, которую «нашли, среди прочих тайных курьезов», «у одного почтенного бюргера, ни с того ни с сего растерзавшего дитя соседа» (I, 240). Мотив растерзания ребенка в сочетании с мотивом искусственной женщины (сотворение которой волнует фантазию изобретателя, так как он — «движимый профессиональной тревогой» — идет смотреть выставку вместе с Драйером; если угодно, они заинтересованы ею из-за будущих гомункулов изобретателя) является в данном контексте элементом сообщения о ритуалах дионисийства[35]. Разочарованный «грубовато» сделанной искусственной женщиной, изобретатель уходит, оставляя в музее Драйера, который всегда боялся «упустить что-нибудь любопытное» (I, 241) и который, насмотревшись, размышляет о «пошлом преступлении» (пошлость — грех Чичикова, см. выше), ставя проблему казни выше. Казнь — другой способ перехода в потусторонность, определивший тематику романа «Приглашение на казнь», — в воображении Драйера тоже происходит в форме отсечения головы: «И приводят осужденного. <... Потом публике показывают отрубленную голову» (I, 241). Не делая дальнейших выводов, отметим лишь, что мотивы растерзания ребенка, образ искусственной женщины и декапитации вовлекают эпизод посещения музея в круг идей орфизма, вызывая ассоциации с преданиями и исследованиями мифологов. Не в последнюю очередь — с представлением младших символистов о фигуре Орфея и о связанных с ним преданиях[36]. Соответственно теории Вячеслава Иванова[37], орфизму, по многим признакам,

---

[35] В этой связи мы обязаны указать на серию публикаций Вячеслава Иванова в журнале «Новый путь», которая слишком весомо определяла направление размышлений младших символистов, в том числе и близких к Набокову Александра Блока и Андрея Белого, чтобы ее игнорировать (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 110—134; № 2. С. 48—78; № 3. С. 38—61; № 5. С. 28—40; № 8. С. 17—26; № 9. С. 47—70).

[36] Об этом подробнее см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма.

[37] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога; *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 185—220. № 7. С. 122—148.

предшествует дионисийский ритуал; орфизм оказывается промежуточной фазой между христианством и дионисийством, уходящей корнями в учения и ритуальную практику посвящения Древнего Египта. Последним фактом отчасти можно объяснить наличие в набоковском романе мотивов, связанных с Египтом. Драйер мечтает о путешествиях в Египет и Китай (I, 250). Франц рассматривает в музее изображения носастых египетских младенцев на саркофагах. В финале романа уже готовый к отъезду Драйер ни с того ни с сего наталкивается в газете на сообщение о том, что «в Египте нашли в гробнице игрушки и розы, — им три тысячи лет» (I, 244), что, наверное, указывает на гностический путь инициации, ибо в пути в Египет и обратно воплощен сам гностический[38] путь посвящения (среди прочих, например, розенкрейцеровский). С гностической концепцией Египта Набоков, наверное, был знаком[39], об этом свидетельствует его стихотворение «Я был в стране Воспоминанья...» 1919 года, первоначально названное «В Египте» и опубликованное в 1921-м в эмигрантской газете «Руль». В этих стихах «путника» «вечность медленным глаголом волнует»; «пред сфинксом мудрым и тяжелым. / Ключ неразгаданных чудес / им человечеству завещан...». Любопытно заметить, что автор два года спустя при отборе стихов для первого стихотворного сборника лишил стихотворение его первоначального заглавия, видимо, желая скрыть значение топонима и мистифицируя истинную свою первоначальную интенцию[40].

---

[38] См. об этом, напр.: *Kakosy*. Feny es kaosz. Budapest, 1984. С. 17. Египетское путешествие, имеющее аналогичное значение, представлено в романе Андрея Белого «Петербург».

[39] В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что во время пребывания семейства Набоковых в Крыму перед отъездом из России юный поэт завел многие знакомства, среди них — с Владимиром Полем, преданным поклонником теософки Елены Блаватской. Как сообщает биограф Набокова, Носик, Поль поощрял чтение Владимиром Владимировичем книг по мистике и магии. Намного позже Поль якобы говорил, что это по его внушению юный Набоков написал цикл об ангелах. (Носик добавляет: «никаких подтверждений этому нам найти не удалось» — *Носик Б.* Мир и дар В. Набокова. С. 96—97). Нам лишь остается заметить, что Набоков об этих встречах практически нигде не высказывался.

[40] В богато насыщенной знакомыми темами потусторонности, женского начала и мотивами языческих ритуалов поэзии Р. Брука, любимца Набокова в 1920—1930-е годы, символы египетской культуры и духовности встречаются тоже нередко. Ср. его стихи «Mummia», « n the eath of Smet-Smet...» в сб.: The Works of Rupert Brooke.

Не в последнюю очередь стихи оказываются любовными и связаны с воспоминаниями о Валентине Шульгиной.

Противоборствующие Марта и Курт Драйер в комплексной сети мотивов принадлежат к разным стихиям: Марта после долгих размышлений по какой-то причине отказывается как от плана отравления мужа, так и от возможности застрелить его дома или в лесу, решая убить мужа с помощью воды — это и есть ее собственная стихия. Словно она вдруг понимает, что против Драйера другие средства бесполезны. В лесу он действительно непобедим. Это он выигрывает соревнование в день его запланированного умерщвления, дойдя до цели пешком, через лес, раньше, чем Марта и Франц приплывают в лодке. То, что Драйер имеет тайную связь с лесом, выясняется и из его мечтаний: он хочет «охотиться в тропической чаще» (I, 251), и из того, что Марта, словно побаиваясь превосходства Драйера над ними в лесу, отказывается от плана «лесного грабежа», в котором роль «разбойника» должен был бы сыграть жалкий Франц. Соотнося это с мотивами растерзания и обезглавливания, можно связать принадлежность Драйера к стихии леса и его охотничий характер с чертами, наиболее характерными для Диониса-дандрита.

В контексте этих мотивов, связанных с дионисийским культом жертвы, кажется, можно проинтерпретировать эпизод в криминальном музее, где, любопытнейшим образом, Драйер замечает, что лица жертв стали похожи на лица преступников после смерти. Здесь можно предполагать вывернутую наизнанку квинтэссенцию учения Вячеслава Иванова о значении надевания Маски, в результате которого, в соответствии с генетической парадигмой маски, участники обряда обретают лик божества, так как конечная цель ритуала состоит в единении с Богом, ибо «растерзание Бога жертвы» есть «переход жертвы в лиц, ее растерзавших»[41].

Этого рода единение с божеством mutatis mutandis соответствует unio mystica, концепции христианского богословия. Последняя воплощена в христианском символе жертвоприношения, в Тайной вечере, изображенной, в частности, Леонардо да Винчи. Недаром название картины итальянского мастера

Herfordshire, 1994. P. 16, 46. Подробнее об увлечении Бруком Набокова, написавшего свою первую рецензию на стихотворный том английского поэта, см.: *Sisson J. B.* Nabokov and English Writers // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 532.

[41] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 9. С. 63.

совпадает с названием набоковского стихотворения «Тайная вечеря», предшествовавшего роману «Король, дама, валет» и вошедшего в сборник 1923-го года.

С этого момента набоковский роман вступает в диалог с идеями, изложенными в тексте Вяч. Иванова. В воображаемой Драйером картине казни помощники бургомистра, которые должны стать свидетелями при казни, представляются как «бледные люди». Этот мотив повторится несколькими строками ниже: «побелевшие лица магистратуры» (I, 241). Вячеслав Иванов описывает лица оргиастов, «недаром вымазавших гипсом лица»[42]. Та же белизна лиц — у участников казни, в воображении (или в «коллективной памяти»?) Драйера. Далее, при ассоциации с «американским стулом», мы буквально наталкиваемся на маски: лицо палача, как и жертвы (словами Набокова: «зубного врача», т. е. дантиста, и «пациента»), покрыто маской[43]. «Сирин ученого варварства» (так Андрей Белый назвал Вячеслава Иванова в одноименном эссе[44]) пояснял, что в процессе ритуального «очищения» и жрец, и жертва становятся, благодаря надетой маске, «богочеловеком»[45].

Стихии воды и леса/дерева в преданиях о дионисийстве обладают особой ролью и особой характеристикой. Нимфы, творения влаги, «лелеющие Диониса и вдруг воспылавшие голодом к плоти божественного младенца, являют собой наравне с титанами первообраз исступленных детоубийц»[46]. Этот мотив отчетливо связывается с проблемой, которой мы уже бегло коснулись при анализе эпизода посещения криминального музея. Лес, где Драйер побеждает жену и племянника, имеет связь с Дионисом-дандритом, который является богом лесным, древесным, а дерево есть «обиталище душ человеческих, отделенных от тела»[47]. Танец, как ключевой элемент ритуала жертвы дионисовой религии[48], появляется в гостинице на северном ку-

---

[42] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 25.

[43] О функции маски см.: *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 198—199, 201, 202, 206; она составляет «священное орудие культа» (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 52).

[44] Вышедшее в Берлине в 1922 г. эссе Набоков-Сирин наверно читал.

[45] *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 215.

[46] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 19.

[47] Новый путь. № 9. С. 66.

[48] Новый путь. № 8. С. 23.

рорте у моря. Один из сидящих у стола замечает о «вне себя» (если угодно, «в исступлении») танцующей, уже заболевшей Марте: «Ваша тетя танцует как богиня» (I, 267). Наверное, не случайно автомобиль Драйера получает название «Икар», т. е. имя героя, который является ипостасью Диониса[49].

Кроме «обезглавленных»[50], «черных, плечистых фигур» (I, 157), которые Франц видит в «бесконечном лабиринте» Драйерова магазина, там стоят «гигантские шкапы» и «зеркала» — элементы, активно фигурирующие в преданиях о дионисийстве[51]: при виде последних менады приходят в исступление[52].

Образ Марты Драйер, уже через выбор имени знакомого звукового ряда, органически встраивается в линию женских персонажей набоковских романов (Машеньки из одноименного романа, Магды из «Камеры обскуры»). Кроме того, имя Марта есть несовершенная анаграмма имени Музы Набокова, Тамары, т. е. Валентины Шульгиной[53]. Как это единогласно и неоднократно формулировалось в критической литературе, образ Валентины послужил одним из прообразов Лолиты, невинной молодой девушки.

---

[49] Там же. С. 26

[50] Мотив отсеченной головы, фигурирующий у Вяч. Иванова, А. Блока, в романе Михаила Булгакова, и т. п., мог быть памятен Ходасевичу (который дружил с Набоковым еще в годы берлинской, а потом и парижской эмиграции и поддерживал переписку с Вяч. Ивановым). См.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. С. 209—246.

[51] Ср.: *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. С. 25.

[52] Анализируя развязку английской версии романа «Король, дама, валет», Конноли метко выделяет каталитическую роль появления в финале четы Набоковых, видя в этом особый «показатель силы автора». Обратим внимание на то, какими словами Конноли характеризует сущность этой авторской силы: «То, что персонажи, кажется, буквально разваливаются на куски, когда их создатель входит в их мир романа, является показателем силы автора» (См. с. 618 наст. изд.). Так как Конноли неоднократно и эксплицитно намекает на проблематику «высших сил», неустанно обращаясь при этом к автору как к творцу, мы рискнем сказать, что выражением «go to pieces» («разваливаются на куски») здесь бессознательно акцентируется связь между концовкой романа и расчленением, т. е., если угодно, растерзанием как развязкой литературного творения. Такое расчленение, согласно интерпретации Вяч. Иванова, в культе составляет главный этап в процессе рождения в духе. О том, что Франц в конце романа подвергается в сновидении подобного типа «акту» перерождения, см. ниже.

[53] Ср.: *Старк В.* В. Ш., или Муза Набокова.

То, что мы имеем дело с необыкновенным существом, акцентируется в течение повествования с начала и до конца. Хотя главная режиссерская роль, пожалуй, исполняется Драйером, в самих любовных отношениях Франца и Марты ведущая роль отдается ей. В развязке воплощена формула: любовь есть путь в потусторонность. Эта формула усиливает трансцендентную природу образа Марты. Многосторонность Марты и ее предполагаемые прообразы складываются из противопоставленных, парадоксальных свойств, которые постоянно чередуются в развитии действия, хотя, если установить, какие черты доминируют на разных этапах действия, можно догадаться о природе прообразов персонажа.

В воображении Франца, забавного провинциала, Марта Драйер, которую он встречает после «трансцендентного» перехода в купе, где сидит супружеская чета, получает черты трансцендентного существа: у нее «мадоннообразный профиль» (I, 130) (эпитет потом повторяется), она кажется «выше, отдаленнее» (I, 131), у нее «глаза глядели вверх», и, как упоминалось выше в связи с темой танца, она «танцует как богиня» (I, 267). Божественная, небесная ее натура соотносится с мадонной, она витает в виде «блаженного образа» (I, 160), она — «туманная дама» (I, 161). Ее болезнь в рождественское время (это роднит ее с Лолитой, умершей именно на Рождество) опять можно проинтерпретировать как знак, придающий ей черты Богородицы. Ее смерть имеет некоторое сходство со смертью Лолиты, которая, будучи уже госпожой Скиллер, кончает мертворождением «25-го декабря 1952 года» соответственно православному летосчислению («рождеством 1952-го года» в англоязычном оригинале). В этой связи мы должны упомянуть, что причина смерти Марты неизвестна, мы знаем только, что сперва она находится в состоянии «странной сонливости», «вся дрожит» (I, 264), у нее жар, и знаменитый профессор, разговаривая с Драйером в коридоре гостиницы, ставит диагноз: pneumonia cruposa, и прибавляет: «У вашей супруги — странное сердце» (I, 273). Самым любопытным в описании болезни Марты является момент, когда Франц, узнав о приезде дяди, но еще с ним не встретившись и остановившись перед номером 21, видит, что «дверь открылась. Вышла большая и беззвучная сестра милосердия, неся что-то, завернутое в полотенце. На ходу она потрепала по голове девочку в синем халатике, с лопатой в руке, и скрылась за углом коридора. Так же беззвучно и деловито сестра вернулась» (I, 274). Зачем нужна невинная девочка в коридоре курортной гостиницы и почему при этом, в данный трепетный момент, когда сестра спрятала что-то,

у девочки в руке лопата (для копания земли, т. е. ямы или прямо могилы)? Эти вопросы могут просто объяснить, что на самом деле произошло в номере Драйеров и что скрывается в полотенце, от чего надо избавиться за углом коридора. Вдобавок мы можем припомнить, что в начале «болезни» Марты Драйер уезжает смотреть автоманекены, которые раньше назывались «механическими младенцами» и которые замирают и падают во время шоу (то, что происходит на сцене с фигурами, похожими на главных персонажей, параллельно повторяется и в жизни). Это комментируется словами «волшебство <... выдохлось» (I, 271). После неудачи Драйер размышляет о том, можно ли построить «механического ангела» (I, 272). На следующее утро мы уже видим его в автомобиле, на пути к жене. После возвращения сестры, по ходу драматически оформленной сцены встречи дяди с племянником, читатель может заподозрить, что с Мартой. Дядя и Франц в неловкой ситуации, у Драйера «виноватый взгляд» (который можно было бы объяснить и тем, что он оставил жену больной). Но позже, за столом, «обедающие смотрели на них во все глаза» (I, 274): кажется, что дядя и Франц должны воспринимать ситуацию как постыдную, что проживающие в гостинице прекрасно знакомы со сплетнями о болезни Марты. Можно ли рискнуть сказать, что Марта была на самом деле беременной и скончалась вследствие родильной горячки или просто от родов?

Любовная страсть к жене дяди, испытанная Францем, делает Марту чуть ли не идолом (ведь у нее «под мышками бело, как у статуи» — I, 165). Марте в руки попадает первоапрельский номер газеты со снимком «найденных рук Милосской Венеры». Франц говорит ей: «Ты здесь, — как королева. Инкогнито» (I, 182), т. е., если угодно, как «Незнакомка», «Прекрасная Дама»: в этих образах нетрудно обнаружить аллюзии из блоковского мира[54]. Слово «дама» фигурирует в тексте многократно, и буквально так названа Марта в заглавии романа. Обращение к ней как «королеве» естественно, если учесть, что ее супруг — «Король» (т. е. заглавный Драйер). Небесная ее натура передается цитированными уже словами: ее «глаза глядели вверх» (вспомним картины Эль-Греко). Она способна

[54] О том, насколько Набоков был затронут темой Прекрасной Дамы, характерной для символизма младшего поколения, см. мою статью «Заметки к истокам некоторых мотивов...» (Studia Slavica Hungarica. 1997. № 42. С. 179—186). Отец Набокова охарактеризовал себя как поклонника автора стихов о Прекрасной Даме в своем некрологе на смерть Блока (Руль. 1921. 14 августа).

околдовать Франца, «что-то говоря вполголоса, торопливо и несвязно...». «Потусторонняя скороговорка» — комментирует это место Набоков (I, 197).

Сосредоточимся на тех фактах, что Марта, во-первых, главный персонаж в романе о прелюбодеянии и, во-вторых, — водительница Франца на пути, подобном пути посвящения, в конце которого барышне из соседнего номера, слышащей болезненный смех Франца, «показалось спросонья, что рядом, за стеной, смеются и говорят все сразу, несколько подвыпивших людей» (I, 280).

Создавая роман о прелюбодеянии, Набоков обращается к одному из древнейших сюжетов, связанных и с евангельской историей Иоанна Крестителя, и с ветхозаветной Книгой пророка Даниила. В последней описан пир царя Валтасара: «...пили вино и славили богов золотых и серебряных, медных, железных, деревянных и каменных. В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали против лампады на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала» (Дан 5, 4—6). Даниил дает толкование надписи: «И вот что начертано: мене, мене, текел упарсин. Вот и значение слов: мене — исчислил бог царство твое и положил конец ему; текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано Мидянам и персам» (Дан 5, 25—28). В Священном Писании Даниил выступает как пророк, открывающий и другую тайну, — значение сновидения царю Навуходоносору о том, что будет «в последние дни», явно пророчествуя о конце света. Из эпизодов жизни Даниила следует выделить его толкование сна царя, где явился ему «истукан», «страшный» видом, «в чрезвычайном блеске», «голова была из чистого золота, грудь его и руки его из серебра, чрево его и бедра его медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные» (Дан 2, 31—33). Даниил пророчествует о том, что в противоположность тому, как истукан разрушается во сне, наступает Царство Божье, оно «само будет стоять вечно» (Дан 2, 44). В этих словах много созвучного с набоковским романом, где Франц описывается как податливый воск в руках Марты, чьим союзником является хозяин Менетекелфарес, квартиру которого, в сущности, именно Марта выбирает для Франца; здесь, перед отъездом, желая проститься с владельцем, вместо жены Менетекелфареса он увидит «седой паричок, надетый на палку, вязаный платок», «махину», а старик жестом некоего творца говорит Францу, «податливому воску»: «Вы уже не существуете» (I, 254), иначе говоря, он разрушает куклу, чучело, подобно тому как Драйеровы автоманекены

падают в конце спектакля и как разрушается истукан. В свете ветхозаветной истории проще понять набоковскую концепцию творчества, истолкованного как дело «Творца».

В третьем эпизоде из Книги пророка Даниила говорится о том, как сатрапы попытались осрамить Даниила пред царем и умертвить его. И хотя царь «усиленно старался избавить его», но вынужден был повелеть, чтобы «привели Даниила, и бросили в ров львиный»; и «принесен был камень и положен на отверстие рва, и царь запечатал его перстнем своим», «чтобы ничто не переменилось в распоряжении о Данииле» (Дан 6, 13—20). Но пророк чудесным образом был спасен Богом. Некоторые моменты истории: ров, злые сатрапы, старание царя избавить пророка, чудесное его спасение на следующее утро — предвещают элементы Воскресения Христова; по этой причине в фигуре Даниила принято видеть предшественника Христа[55]. Заметим, что апокалипсически пророчествующий о разделении царства Валтасара Даниил должен был умереть, растерзанный львами.

Что касается темы прелюбодеяния, она фигурирует в связи с Иродиадой в евангельской истории св. Иоанна Крестителя, проклинающего жену Ирода за развратность. Иоанн Креститель представляется в словах тетрарха, услышавшего об Иисусе, как бы воскресшим (это он «воскрес из мертвых», «которого я обезглавил» — Мк 6, 16).

Итак, строго отбирая самые существенные элементы в судьбах св. Иоанна Крестителя и Даниила, можно выявить параллелизм в следующем: 1. Пророчеству обоих предшествует пир, пиршество (Ирод «делал пир вельможам своим (Мк 6, 21); «празднование» (Мф 14, 6); о Валтасарском пиршестве говорилось выше. 2. Оба пророка — пленники (Иоанна Крестителя Ирод «заключил» в темницу» (Мк 6, 16), и оба они призваны во время или после пира царем (в Евангелиях только голова Иоанна Крестителя принесена на блюде по велению царя; но, как известно, «говорящая», т. е. «пророчествующая голова» является устойчивым элементом среди немых культов[56]). 3. Дарий и Ирод (как и Пилат) стараются сохранить жизнь пророков. 4. И тому, и другому угрожает смерть в форме «расчленения»: св. Иоанну Крестителю отсекают голову, а Даниила, если бы не Божье вмешательство, растерзали бы львы.

---

[55] Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 353.

[56] Об этом см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма.

5. Как Даниил, так и Иоанн Креститель пророчествуют о близости Царства Божия[57].

Сюжет, восходящий к евангельской истории, заимствованный Оскаром Уайльдом и обработанный им в пьесе «Саломея», в значительной степени становится фоном набоковского романа и центром набоковских размышлений о назначении писателя, с оговоркой, что восприятие темы Блоком и идейная насыщенность мотива в блоковском мире тоже имеют огромное значение.

В XII главе романа, посвященной описанию неосуществившегося покушения на жизнь Драйера и начала болезни Марты после морского катания, кульминационным пунктом являются танцы в курзале. Автор, как обычно, заранее предупреждает читателя о значимости происходящего: в тексте уже наличествует намек на библейский контекст: «Стеклянный ящик <... , где стрелка отмечала по ролику фиолетовую кривую атмосферического давления, приобрел значение почти священное. К нему подходили, как к пророческому кристаллу» (I, 264). Во время ужина Марта «съела пол-огурца, две вареных вишни», так как не была голодна, подобно Саломее из оперы Штрауса (основанной на пьесе Уайльда), отказавшей тетрарху словами «Ich bin nicht hungrig», когда он вместо головы пророка предложил ей фрукты. Постепенно у Марты Драйер создается ощущение собственного раздвоения, она неважно чувствует себя во время танца: «ей было как-то странно, — словно бальное платье не так сидит, сейчас расползется» (I, 265), — мы словно видим Саломею, исполняющую танец семи покрывал. Будучи устойчивым мотивом, танец получает первичную роль в характеристике героини. Она учит танцевать племянника, в ресторанчике «кругом танцевали» (I, 181—182), она с Францем танцует под граммофон во время автокатастрофы, случившейся с мужем, — т. е. лейтмотив танца обыгрывается в самых критических моментах повествования. В романе шар иногда фигурирует вместо отсеченной головы (ср. описание «первого урока» в магазине), т. е. награды Саломеи: танцуя в бреду, «она <раздвоенное “я” Марты. — *Д. З. Й.* заметила, что Марта тоже танцует, тоже держит шар» (I, 265).

Танец как символ возведен почти на уровень культового значения. Пляска Саломеи — на самом деле элемент, предшест-

---

[57] Идея страшного суда и апокалипсиса в Библии впервые выявлена у Даниила (Мифы народов мира. Т. 1. С. 352).

вующий ритуалу обезглавливания, подобно тому как в намного более древнем культе Диониса танец-хоровод выступает как основа ритуала. В середине хоровода «виден сам бог в его жертвенном лике, — обреченный участник действа»[58]. Набоков, кажется, переосмыслил историю Саломеи из Библии и ее интерпретацию Уайльдом в зеркале дионисийства, во всяком случае, он восстанавливает давно забытую цепь связей между преданиями об Орфее и историей Иоанна Крестителя.

Библейский подтекст подчеркивается словами «Музыка воскресла» (I, 266), с акцентом на Воскресении Христовом, весть о котором дается в пророчестве Иоанна Крестителя именно во время пиршества в честь Ирода, — по крайней мере, согласно художественному воплощению в пьесе Уайльда.

Этот вечер предшествует заболеванию Марты и ее смерти (иначе говоря — переходу в потусторонность), которые интерпретируемы как развязка романа, особенно выделенная появлением четы Набоковых.

Сама цель путешествия на курорт остается неизвестной (ведь уезжают они «неведомо куда» — I, 252). На страницах романа читатель не находит ни малейшего намека, чтобы определить место: курорт, по замыслу автора, расположен где-то на берегу моря, по всей вероятности, на «севере». Для Марты каникулы становятся «телеграфным шифром их жизни» с Францем, что проявляется в словах «Вода. Ясность. Счастье» (I, 244)[59]. (В этот момент Марта принимает решение об умерщвлении мужа.) В начале романа Марта рассказывает, что они с мужем собирались поехать из Тироля в Италию, но ей «как-то расхотелось» (I, 132). Перед отъездом, в гостях у Грюнов, выясняется, что она желала бы провести каникулы в Италии, т. е. отнюдь не на северном курорте, как принято считать. Для Набокова образ Италии необыкновенно важен. Укажем хотя бы на связанный с ним образ Венеции в стихах 1974 года, где Набоков тоскует по тому, что его Арлекинов угоняют в степь и «Геометрию их, Венецию их / назовут шутовством и обманом»[60]. Он возвышает топоним и окружающие его пласты культурологического характера на уровень понятийного мышления, подобно тому

---

[58] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 24.

[59] Вспомним последние слова родственницы Набокова, Козловой, которая «много писала по половым вопросам»: «Теперь понимаю. Все — вода». Цитата приведена Носиком: *Носик Б.* Мир и дар В. Набокова. С. 31.

[60] *Набоков В.* Стихи. С. 299.

как это совершается в стихотворении Блока «Венеция» (2), включающем в себя мотив Саломеи[61].

Мотив декапитации может скрываться и за полусонным видением Франца, немного пьяного, когда он в ресторане «словно сейчас очнулся, как больной — на операционном столе, и почувствовал, что его режут[62]. Он посмотрел вокруг себя, теребя веревку шара, привязанного к бутылке...» (I, 266—267). Алкоголь и мотив декапитации опять фигурируют совместно. Чтобы точнее указать на то, о чем идет речь, Набоков пишет: Францу «хотелось лбом упасть на стол и там остаться навеки» — т. е. ему хотелось склонить голову на деревянную поверхность. Итак, персонажи романа о прелюбодеянии «наказываются» соответственно образу, предлагаемому библейской праисторией. Следы подтекста можно разглядеть и в том, что богатый муж не имеет отпрыска от Марты, их семилетний брак бездетен, подобно тому как это изложено у Оскара Уайльда, где Ирод говорит: «I say that you are sterile. You have born me no child, and the prophet says that our marriage is not marriage is not a true marriage. He says that it is an incestuous marriage, a marriage that will bring evils...» Единственный грех, делающий брак бесплодным, есть виновность в нарушении закона, в квазикровосмешении: «He speaks never against me <... Never has he spoken world against me, this prophet, save that I sinned in talking to wife the wife of my brother»[63].

В связи с бездетностью четы Драйеров можно вспомнить фигуру демона Лилит — вредительницы деторождения[64], которая выступает в роли суккуба[65]. «Она овладевает мужчинами против их воли»[66], как это и совершается под влиянием соблазнительной Марты Драйер с Францем, который станет жертвой губительной любви к тете. Относящиеся к нему эпитеты «худенький», «бледный как смерть» подтверждают

---

[61] Об этом подробнее см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. О связи мотива Саломеи в романе Набокова и в стихотворении Блока см. указанную выше статью Г. Шапиро.

[62] О значении подобной этому «магической операции» в форме трепанации, происходящей с Кречмаром в романе «Камера обскура», см. мою статью «Автомобиль versus трамвай».

[63] *Wilde* . The Complete Illustrated Stories. Plays and Poems. London, 1998. P. 555.

[64] Мифы народов мира. Т. 2. С. 55.

[65] По мнению Хайда, Франц соблазнен Мартой. См.: *Hyde J. M.* Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. P. 45.

[66] Мифы народов мира. Т. 2. С. 55

это. На причастность Марты к демоническим силам частично указывает ее болезнь во время праздника: нечистая сила с трудом переносит рождественское время. В европейской традиции, где интерес к Лилит, скорее всего, пробуждается в эпоху Возрождения, Лилит обретает облик прекрасной, соблазнительной женщины[67]. То, что фигура Лилит является одним из прообразов Марты Драйер, подтверждается и тем, что Набоков как раз под конец писания романа окончил свое стихотворение «Лилит»[68], где Лилит выступает в образе «дочки мельника меньшой», которая «шла из воды». Сюжетные элементы контекста безусловно создают ощущение, что речь идет о Русалке Пушкина[69]. В набоковском стихотворении поэт — умершее лирическое «я», по улице «шел / и фавны шли, и в каждом фавне / я мнил, что Пана узнаю: "Добро я, кажется, в раю"»[70]. Эти строчки напоминают строки романа, в которых раскрываются мысли Драйера, гуляющего по улице после посещения криминального музея: Драйеру казалось, что он «в каждом встречном узнавал преступника» (I, 242). И смысловое значение, и лексические элементы, и синтаксическое построение предложений сходны.

Эти стихи помогают расшифровать некоторые мотивы романа. Мы указали на значимость в романе мотива танца, в стихах он передан образом «вуали», в форме синекдохи, намекающей на пьесу Уайльда: Лилит Набокова, словно танцовщица Уайльда, «вуаль какую-то подняв, в нее по бедра завернулась». Параллель между стихами и романом наблюдается и в том,

---

[67] Там же.

[68] Стихи датируются 1928 годом (Ср.: *Набоков В.* Стихи. P. 208). Впервые они были опубликованы в сб. «Poems and Problems» с лукавым и значительным комментарием Набокова, желающего, по всей вероятности, обмануть читателя: «Написанное свыше сорока лет тому назад, чтобы позабавить приятеля, это стихотворение не могло быть опубликовано ни в одном благопристойном эмигрантском журнале того времени. Манускрипт его только недавно обнаружился среди моих старых бумаг. Интеллигентный читатель воздержится от поисков в этой абстрактной фантазии какой-либо связи с моей позднейшей прозой» (Poems and Problems. P. 55).

[69] В доказательство этого мы должны здесь довольствоваться указанием на то, что Набоков был чрезмерно заинтересован неоконченной пушкинской драмой: в 1919 г. он посвятил этой теме стихи под названием «Русалка», вошедшие в сб. «Горний путь» 1923-м. В 1942 г. Набоков опубликует в «Новом журнале» сочиненную им заключительную сцену пушкинской «Русалки».

[70] Текст цитируется по сборнику 1979 г.

какой путь проходят герои: Франц переходит из ада через пургаторий в ликующий парадиз, а в стихах лирическому герою сперва кажется, что он в раю, но конечные строки звучат так: «козлоногий, рыжий / народ множился <... и понял вдруг, что я в аду».

Лилит одноименного стихотворения, вдохновленного отчасти «Русалкой» Пушкина, восстанавливает связь между сферами загробного мира. Этим она подобна Марте, чья водительская сила заставляет Франца двигаться от одной сферы к другой в начале романа. В стихотворном сюжете описан «греческий диван мохнатый / вино на столике, гранаты / и в вольной росписи стена», словно мы были свидетелями какого-то пиршества, что перекликается с пиршеством, на котором пляшет Саломея.

Итак, образы Лилит и русалки сливаются в характере Марты. Наличие в обоих образах соблазна играет ключевую роль. О Лилит такое представление возникло уже в средневековой литературе[71], русалки же, соответственно народным верованиям, «прельщают мужчин», подобно тому как Марта соблазняет Франца[72].

Скрытое наличие мотива русалки в романе сказывается в разнообразных формах. Прежде всего, в образе тюленя, которого Франц и Драйеры наблюдают в мюзик-холле: «тюлень <... сигал по доске в зеленую воду бассейна, где полуголая девица целовала его в уста» (I, 185). После спектакля происходит несчастный случай с машиной, и Драйеру на следующее утро снится сон, в котором он беседует с кем-то о том, «можно ли хирургическим путем (т. е. выливая на него ведра крови!) так обработать хвост тюленя, чтобы тюлень мог ходить стоймя...» (I, 195). В тюлене не трудно обнаружить образ, похожий на русалку. Образ купающейся девицы связан с воспоминанием о Поленьке, дочке кучера Набоковых, которая купалась голой в реке в их имении и которую Владимир Владимирович в возра-

---

[71] Мифы народов мира. Т. 2. С. 55.

[72] Набоков — отличный знаток мифологии. По сведениям Носика, в Крыму первенец семейства, составив для себя строгую программу в надежде поступить в университет сразу на второй курс, пользовался и ялтинской библиотекой, и богатой коллекцией императорской библиотеки ливадийского дворца, а в университетские годы, в Кембридже, занимался славянской мифологией. Об увлечении Набокова мифологическими штудиями свидетельствует раннее стихотворение «Детство», опубликованное в 1922 г., где фигурирует домовой (Грани. Кн. 1. Берлин, 1922. С. 100).

сте 13 лет заметил, охотясь за бабочкой Parnassius mnemosyne[73]. Франц во время прогулки перед посещением музея древностей в Берлине тоже видит «двух женщин», которые плыли «в блестящих купальных шлемах» (I, 149).

В образах Марты и русалок много общего. По преданиям, русалки «увлекают в омуты неосторожных путников» и топят их[74]. Марта тоже приглашает Драйера в лодку, чтобы толкнуть в воду не умеющего плавать мужа. Русалки «неистово хохочут»[75], о Марте мы читаем: она «хрипло засмеялась, прочистила горло и засмеялась опять» (I, 260). О магической силе, которой обладает русалка, напоминают предложения: «Она почувствовала блаженный покой. <... Он в их власти» (I, 261). Заметим, что Набоков обращает наше внимание на «сказочность» происходящего, говоря: «Лодка называлась “Морская сказка” (I, 261). Как известно, русалки порою приплывают к берегу и на дереве, если угодно — в лодке. Согласно некоторым источникам, ответ на вопрос русалки может даже погубить человека[76]. Когда Драйер заявляет: «В сущности говоря, нынче мой последний день» (I, 262) — это звучит двусмысленно, будто Драйер подозревает, что может случиться, на самом же деле он имеет в виду свой скорый отъезд для продажи изобретения. Он долго напрасно ждет, спросит ли Марта, почему он уезжает, а потом говорит о цели путешествия, и магическим предложением «одним махом заработаю тысяч сто», спасает свою жизнь. Набоков указывает нам: Драйер знал, что нужно сказать в данный момент.

[73] Ср.: The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. XXXIII.

[74] *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 125.

[75] Там же.

[76] См.: *Померанцева О. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. Там же отмечено, что рассказ был использован Блоком.

Л. ДЬЯЧКОВСКАЯ

Свет, цвет, звук и граница миров в романе «Защита Лужина»

Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон;
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Ш. Бодлер. Соответствия

...и станет музыкою тишь...

В. Набоков. Смерть

Два мира, две реальности — это константы, присутствующие в каждом произведении Набокова. Мир реальный и мир ирреальный, «посюсторонность» и «потусторонность», прошлое и настоящее, явь и сон, жизнь и смерть... Вера Набокова говорила об этом свойстве набоковского мира как о главной теме Набокова, которой пропитано все, что он писал: «потусторонность, как некий водяной знак, символизирует все его творчество»[1].

Главные герои набоковских произведений — художники в широком смысле этого слова, все они существуют на границе миров, и эта граница проницаема, прозрачна для них. К их числу принадлежит и Лужин.

Еще ребенком он интуитивно делит окружающий мир на свое и не-свое, чужое. Это противопоставление является определяющим в его мировосприятии в течение всей жизни. В детстве оно выглядит как оппозиция «внутреннее/внешнее». Замкнутый, интровертный, «непроницаемо хмурый»[2] ребенок

---

[1] *Набокова В.* Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор, 1979. С. 3.

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 15. Далее ссылки на роман даются в тексте с указанием страницы.

закрыт для окружающих, противостоит внешнему, «чужому» для него миру. Маленький Лужин отчужден даже от любящих родителей.

Отец и мать представлены в романе людьми посредственными. Лужин-старший — писатель, «очень второго сорта» (13). Надписи на книгах, обращенные к сыну, вызывали в Лужине-младшем «смутный стыд за отца» (15). Мать героя — нелюбимая жена и несчастная женщина. В ее комнате «темновато и уныло», и сама она замечает: «Здесь такой мертвый свет» (32). Жизнь семьи изображена в серых тонах: халат отца — «серого», мышиного цвета, маленького Лужина одевают в «серый костюмчик», «длинное серое пальто», даже белое платье матери — «печальное».

Родители Лужина — часть внешнего мира, который воспринимается детским сознанием героя как нечто цельное. Тусклость, серость, посредственность родителей — свойства внешнего мира, чужого для маленького Лужина. Эта реальность во всех ее проявлениях (цвет, свет, звук) вызывает у главного героя чувство отторжения, протеста, категорического неприятия. Так, «вынашивая» сообщение о школе, Лужин-старший боится, что когда сын узнает, «с ним случится то же, что два года назад, когда медленно и тяжко при звуке скрипевших ступеней, стрелявших половиц, передвигаемых сундуков, наполнив собою весь дом, появилась француженка» (6). О реакции маленького Лужина на это вторжение чужого человека можно лишь догадываться, исходя из того, что описано в четвертой главе, когда повествователь переключается на точку зрения матери: «Уже давно началось у нее странное отчуждение от сына, как будто он уплыл куда-то, и любила она не этого взрослого мальчика, шахматного вундеркинда, о котором уже писали газеты, а того маленького, теплого, невыносимого ребенка, который, чуть что, кидался плашмя на пол и кричал, стуча ногами» (40). Звуки внешнего мира (ср. данное выше описание «вторжения» гувернантки) пугают маленького Лужина. С раннего детства он «нестерпимо боялся Петропавловской пушки, громового, тяжкого удара, от которого дрожали стекла домов и могла лопнуть перепонка в ухе» (9). Внешний мир тускл, сер, безобразно громок. Тусклость — это светонепроницаемость, серость — бесцветность, звуки грозят физическими повреждениями. Отсутствие света ведет к обесцвечиванию мира. И в этом сером, застывшем мире выстрел пушки воспринимается особенно болезненно.

«Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» (5). Такова первая реакция героя на сообщение

о том, что его отдают в школу. И только некоторое время спустя «в день переезда из деревни в город» (8), в день «выхода» из пространства усадьбы ребенок «понял весь ужас перемены» (8). Он обретает прошлое. И оно осознается им теперь как счастливое. «Прежние возвращения в город показались счастьем»; «ежедневная утренняя прогулка <... — всегда по одним и тем же улицам, — никогда не повторится. Счастливая прогулка. <... Кончено также приятное раздумье после завтрака, — и ровно в два — молоко в серебряной чашке, придающей молоку такой драгоценный вкус ...» (8—9). И маленький Лужин совершает побег со станции обратно в усадьбу, ибо «невозможно перенести то, что сейчас будет...» (8). Через возвращение в прежнее пространство герой пытается вернуться в прошлое, обратить время вспять. Прежде пространство и время ощущалось им как некое единство (это свойство архаического сознания применимо и по отношению к детскому сознанию). Поступление в школу воспринимается как переход в другой, «невозможный, неприемлемый мир» (9). А первый же день в школе, в этом чужом мире, обозначен как «темный день» (13). В этом эпитете сочетаются определенные свойства света и цвета, которыми Набоков наделяет категорию времени. В чужом пространстве чужого мира школы герой пытается свести свое физическое присутствие до минимума: «Он все больше горбился и забивался в сумрак» (12). Он постоянно стремится попасть в замкнутое, огражденное пространство, уйти «подальше от шума» (14). От внешнего мира герой «уходит» в тишину. Она становится его убежищем. «Страшная тишина, — думал Лужин-старший. — Он нездоров, у него какая-то тяжелая душевная жизнь...» Так воспринимает молчание сына отец, прислушиваясь из другой комнаты к «голосу жены, уговаривающей тишину выпить какао» (15). Тишина здесь — метонимическая деталь, замещающая главного героя. «Но изредка происходило ужасное: вдруг, ни с того ни с сего, раздавался другой голос, визжащий и хриплый, и, как от ураганного ветра, хлопала дверь...» (15). Тишина — способ существования во враждебном мире, а визжащий и хриплый голос — способ защиты от попытки вторжения чужого в «свое» героя.

Итак, «свой» мир в этот период маркирован ограниченностью пространства и тишиной. В чужом мире значимыми оказываются цвет и свет. Звуки внешнего мира становятся шумом. Неприемлемый мир школы для Лужина — это мир темного времени, сумрачного и шумного пространства. Здесь возникает «проклятая необходимость смотреть на что-нибудь» (13). Насильственный выход во внешний мир обостряет чувства героя.

Внешний мир распадается на части. В повествовании об этом периоде жизни Лужина впервые появляется образ «милой», «веселой, нежной, рыжеволосой тети» (18). Это «единственный человек, в присутствии которого он не чувствовал себя стесненным» (22). Ее «цветистый халат, с рукавами, как крылья» (26), «васильковый шелковый рукав» (22) отмечены в сознании Лужина. Этот образ резко выделяется на фоне остального мира. Он обладает широкой цветовой гаммой. Яркие черты внешности, характера, одежды привлекают маленького Лужина. Итак, внешний мир распадается на части: нарушается единство пространства и времени. Эти категории обретают свойства цвета, света, звука. Узнавание героем при соприкосновении с этим чужим миром новых свойств знакомых реалий порождает в Лужине стремление к чему-то качественно иному. На этом пути к обретению «своего» мира и осознанию своего дара герой проходит через увлечение математикой, игрой в пузеля, фокусами. «...Он необычайно увлекся <... причудливым поведением чисел, беззаконной игрой геометрических линий...» (17). «Блаженство и ужас» вызывает в нем тайна параллельности. Занимаясь прочерчиванием параллельных линий, маленький Лужин чувствовал, что «там, в бесконечности, <... произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии» (18). Здесь герой впервые осуществляет прорыв в надбытийный, надреальный мир, его сознание выходит за пределы земного пространства. «На время он нашел мнимое успокоение в складных картинках», чувствуя «удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков, образующих в последний миг отчетливую картину» (18). По просьбе сына мать покупает ему «учебник чудес»: «Он находил загадочное удовольствие, неясное обещание каких-то других, еще неведомых наслаждений в том, как хитро и точно складывается фокус» (17). Однако маленького Лужина раздражали «сложные приспособления, описанные в книге». Ведь «тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота» (17). Героя привлекает то, в чем проявляются свойства иного, идеального мира: безграничность пространства, красочность, яркость, прозрачность, блеск/сияние.

Загадочные удовольствия и неясные обещания — знаки на пути Лужина к шахматам.

И пришел «тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся

его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось: апрельский этот день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето — смутные потоки, едва касавшиеся его» (19). Апрельский день — точное обозначение времени, привязанное к календарю. Но этот день замер навеки. Земное время остановилось, и «где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней...» — повествование переключается с временной координаты на пространственную. Пространство же снова переходит, перетекает в время, которое здесь получает определение «смутные потоки». Смутность, мутность, неясность, тусклость, неразличение. В тот «неизбежный» день все погружается в мрак. Серость окружающего мира становится чернотой на фоне ярко освещенного чуда. Все краски мира потухли, потонули во мраке. Ярко освещенное чудо — мир шахмат, «блестящий островок» — некое ограниченное светящееся пространство в мире мрака. Здесь впервые появляется четкое противопоставление света и тьмы, промежуточная серость исчезает за счет стягивания полюсов, крайних членов оппозиции.

О шахматах герой впервые узнает от музыканта. Здесь начинается одна из главных тем романа — тема связи шахмат и музыки[3].

Вхождение в шахматный мир происходит стремительно, «чужой» мир отодвигается, погружается во мрак, исчезает.

В знаменательном разговоре со скрипачом Лужин слышит ключевые для дальнейшего развития повествования слова: «комбинации, как мелодии», «игра богов» (21).

«Через несколько дней», «в пустой час» в школе внимание Лужина привлек «особый, деревянно-рассыпчатый звук, от которого стало жарко и невпопад стукнуло сердце» (24). И, наблюдая за игрой одноклассников в шахматы, Лужин пытается понять, «где же те стройные мелодии, о которых говорил музыкант». Он «неясно» чувствовал, что каким-то образом понимает игру лучше, «хотя совершенно не знает, как она должна вестись» (25). Априорное и подсознательное знание своей предназначенности неизбежно привело бы Лужина к шахматам. Но узнавание начинается со слов музыканта, и первое восприятие игры происходит именно на звуковом уровне. Особый «деревянно-рассыпчатый звук» — это звук материальной оболочки шахматных фигур. Способность же слышать мелодию игры проявится у героя позднее. Первый шахматный урок

---

[3] О связи шахмат и музыки в романе см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 76—78.

маленький Лужин берет у тети. Когда же появляется второй учитель, старик, который «играет божественно», Лужин начинает понимать, что «он играл совсем в другую игру, чем та, которой его научила тетя. Благоухание овевало доску <... . Лужин что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли, от которой мучительной мутью заволакивались шахматные перспективы» (29).

«Большое, должно быть, удовольствие воспринимать музыку в ее натуральном виде» (29), — говаривал Лужин-старший, вспоминая талант тестя слышать мелодию, читая ноты. Подобное удовольствие испытывает и маленький Лужин, «пробегая глазами по буквам и цифрам, обозначавшим ходы» (29). Он «угадывал гармонию» ходов по чередующимся знакам.

Развитие шахматного дара открывает герою возможность иного чувствования мира. Набоков рисует состояние маленького Лужина, схожее с тем, какое сам испытывал в детстве: «Он сонно слушал всякие легкие звуки, то крик иволги в саду, то жужжание шмеля, влетевшего в окно, то звон посуды на подносе <... — и эти сквозные звуки странно преображались в его полусне, принимали вид каких-то сложных светлых узоров на темном фоне» (31). Ср. в «Других берегах»: «Сонный ритм проникал меня всего, капал кран, барабанила бабочка; и, впрок сопрягая звуковые узоры со зрительными, я упирался взглядом в линолеум и находил в ступенчатом рисунке его лабиринта щиты и стяги, и зубчатые стены и шлемы в профиль»[4]. Лужин, как и автобиографический герой Набокова, обладает способностью «сопрягать» разнорядовые образы, переводить звук в цвет, в игру света и тени, находить соответствие между ними.

Мир, который открылся Лужину благодаря знакомству с шахматами, качественно иной, чем тот, в котором он жил прежде. Это другая реальность, противопоставленная бытийному миру. Основным понятием, связанным с шахматами, является свет. «Новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь», «ярко освещено» (19) неземным, божественным светом. Миру реальному и миру ирреальному в романе присущи свои временные и пространственные знаки и символические мотивы. Вспомним, что день знакомства с шахматами обозначен как «неизбежный». Время, назначенное судьбой, пришло. «Апрельский день» замирает навеки. Происходит остановка бытового времени, начинается отсчет другого времени в другом пространстве. В этом

[4] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 50.

новом пространстве с новым времяисчислением герой предстает в ином качестве. Вот как воспринимает Лужина отец после первой сыгранной с ним партии: «Страсть сына к шахматам так поразила его, показалась такой неожиданной и вместе с тем такой роковой, неизбежной — так странно и страшно было сидеть на этой яркой веранде, среди черной летней ночи, против этого мальчика...» (34). Лужина-старшего пугает новое качество, в котором предстает его маленький мальчик, он видит сына в новом «свете». И этот свет — сочетание внешнего освещения и внутреннего света, исходящего от мальчика. Отец замечает у сына «несвойственную ему аккуратность», «уверенный недетский голос» (35). Лужин-старший подсознательно чувствует, что способности, которые обнаружились у сына, еще больше отдаляют его, делают его «чужим». Отец, давно заметивший «недюжинность» сына, видел его в своих мечтах музыкантом. Когда же в маленьком Лужине обнаруживается шахматный дар, отец испытывает «сложную смесь чувств»: испуг и радость. Следя за игрой сына, он постоянно жаждет «чуда» — поражения сына. Сам же Лужин ощущает свои способности как «яркую силу» (36). Уже успехи первых выступлений оставили вокруг Лужина «какой-то смутный свет, венчик избранности, поволоку славы» (55). Здесь внутренний свет, присущий герою, как бы начинает выявляться, постепенно обретая способность быть заметным извне. И чем значительнее успехи Лужина, тем сильнее этот свет, становящийся блеском. Здесь члены оппозиции внешнее/внутреннее вступают в соответствие. Однако Валентинов, человек внешнего мира, эксплуатирующий «внешний» блеск в целях получения прибыли, замечает: «Блещи, пока блещется <... , а то ведь скоро конец вундеркиндству» (52). «Внешнесть» Валентинова подчеркнута эпитетом «громкий». Это качество приобретает особую значимость в «шахматном» контексте. Вот описание встречи Лужина-старшего с сыном, уже известным шахматистом, после долгой разлуки: «В долгожданный день осенью тысяча девятьсот семнадцатого года явился Валентинов, такой же веселый, громкий, великолепно одетый, и за ним пухлый молодой человек с усиками. <... Сын был молчалив и все посматривал в окно («“боится возможной стрельбы”, — вполголоса пояснил Валентинов») (44). Обратим внимание на сочетание тем: молчание героя, окно (сквозной мотив романа — окно, через которое маленький Лужин возвращается в усадьбу после побега со станции; окно, из которого он выбросится в конце романа), боязнь выстрела Петропавловской пушки в детстве — тишина, звук и граница между ними — окно.

Тогда же Лужин стал посещать «тишайший шахматный клуб, доверчиво расцветший в самую пору гражданской сумятицы» (44). Тишина шахматного мира на фоне «гражданской сумятицы» определяется через превосходную степень. Молчаливый Лужин в бурлящей России находит убежище в тишине шахматной жизни подобно тому, как в детстве замыкался в «свою» тишину — «страшную тишину» в восприятии окружающих.

А «громкий», «сияющий словами» Валентинов — связующее звено между Лужиным и внешним миром. Когда же меркантильный импресарио исчез, уйдя в среду «бойких, речистых, жуликовато-важных людей» (52) (кинематограф), Лужин почувствовал «пустоту, отсутствие поддержки, а потом признал неизбежность случившегося» — и «задумался опять над шахматной доской» (53). Теперь вся внешняя жизнь воспринимается Лужиным «как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное» (54). «Вообще же так мутна была вокруг него жизнь и так мало усилий от него требовала, что ему казалось иногда, что некто — таинственный антрепренер — продолжает его возить с турнира на турнир, но были иногда странные часы, такая тишина вокруг, а выглянешь в коридор — у всех дверей стоят сапоги, сапоги, сапоги, и в ушах шум одиночества» (54). Для погруженного в шахматы героя внешний мир определяется как «мутный» — это прежде всего восприятие на зрительном уровне. Вспомним о проклинаемой Лужиным «необходимости смотреть на что-нибудь» или «куда-нибудь» (13, 115). Для героя окружающее мутно во всех своих проявлениях. С того самого «неизбежного» апрельского дня, когда остановилось земное время и его «смутные потоки» потекли в «другой плоскости», Лужин живет в «своем» времени, измеряемом турнирами. И иногда замечаемая в «странные часы» тишина внешнего мира давит на Лужина, превращаясь в «шум одиночества». Категория тишины оказывается включенной в оппозицию «внешнее/внутреннее».

Итак, мир вне шахмат для Лужина — мутный, неразличимый, непонятный. А в «своем» мире герой бежит любого соответствия материальному миру. Лужин предпочитает игру вслепую: «Он находил в этом глубокое наслаждение: не нужно было иметь дела со зримыми, слышимыми, осязаемыми фигурами, которые своей вычурной резьбой, деревянной своей вещественностью, всегда мешали ему, всегда ему казались грубой, земной оболочкой прелестных, незримых шахматных сил. Играя вслепую, он ощущал эти разнообразные силы в первоначальной их чистоте» (51). Игру Лужин ведет «в неземном измерении, орудуя бесплотными величинами» (51).

Сопоставим восприятие героем двух миров: внешнего и мира шахмат. Мутность и незримость, непонятное время и его отсутствие, тишина и Тишина. Тишина внешнего мира — отсутствие шумов и звуков. Тишина шахмат — музыка сфер, к которой стремится Лужин, отвергая материальность, прорываясь сквозь нее, за ее пределы.

Но однажды в «смутном» потоке времени появляется «вешка» — смерть отца? — по которой Лужин может «определить пройденный путь» (55). И, оглянувшись на «восемнадцать с лишним лет шахматной жизни», он видит «нагромождение побед вначале, а затем странное затишье, вспышки побед там и сям, но в общем — игру вничью, раздражительную и безнадежную» (55). В самом слове «нагромождение» слышны «гром, громкость». Громкие вспышки побед сменяются странным затишьем «ничьих».

Победы Лужин одерживает, играя «вслепую», прикосновение к «первоначальной чистоте» шахмат, прорыв в неземное измерение, то есть в «свой» мир, даруют ему победу. Однако герой осознает, что «...последние годы ему не везло на турнирах, возникла призрачная преграда, которая все мешала ему прийти первым» (51). И, «бросив на минуту взгляд» на пройденный им в шахматах путь, Лужин с «угрюмой страстью погрузился в новые вычисления, придумывая и уже смутно предчувствуя гармонию нужных ходов, ослепительную защиту» (55).

Появляются первые симптомы недомогания, как-то ночью ему становится дурно: «сердцебиение, и странные мысли, и такое чувство, будто мозг одеревенел и покрыт лаком» (55). Болезнь напоминает о существовании плоти, о принадлежности к материальному миру, а «одеревеневший и покрытый лаком» мозг получает признаки овеществленной оболочки.

Доктор советует Лужину отдохнуть, уехать в «тихое место» (55). Вспомним, как в детстве герой искал укрытия от внешнего мира в тихом месте. «Угодливое воспоминание» называет ему курорт, куда он приезжал с отцом в детстве, после первой «шахматной болезни». Именно там, среди «зеленой декорации» (55), герой встречается со своей будущей женой. «И вдруг, как в балагане, когда расписная завеса прорывается звездообразно, пропуская живое улыбающееся лицо, появился, невесть откуда, человек, такой неожиданный и такой знакомый, заговорил голос, как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть» (55—56). Материальный мир для Лужина — всего лишь декорация, «внешняя» жизнь — балаган. И неожиданно оттуда в его мир

проникает, прорывается «живое» лицо. Она, сохранившая «детский безошибочный нюх души» (60), понимает, что Лужин — «человек другого измерения, особой формы и окраски, несовместимый ни с кем и ни с чем» (59). Ее попытки «примерить» Лужина к своим родным и знакомым, даже к обстановке квартиры кончались «чудовищной катастрофой, Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли» (59). Здесь еще раз, уже через сознание героини, показана «чуждость» героя реальности и подчеркнута его несовместимость с окружающим миром. Посмотрим, как описано первое посещение героем невестиного дома. По дороге в гости Лужин преодолевает «туманное, случайное расстояние». Когда же он добирается до места, происходит «непредвиденное». В этом доме, где, «как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия» (точка зрения автора), герой вдруг ощутил «детскую радость, желание захлопать в ладоши, — никогда в жизни ему не было так легко и уютно» (68). Первое, что он увидел там, — «большая, яркая» картина. И Лужин, «обыкновенно не примечавший таких вещей, обратил на нее внимание потому, что электрический свет жирно ее обливал и краски поразили его, как солнечный удар» (67). Стихия героя — свет. И тяга к свету порой дезориентирует Лужина в чужом внешнем мире. Свет, яркость, красочность привлекали героя еще в детстве, предвосхищая знакомство с шахматами. Под влиянием «солнечного удара» вся обстановка дома невесты сливается в восприятии Лужина в «умилительный красочный блеск». Преодолев туманное, случайное расстояние, отрезок чужого, непонятного пространства, Лужин попадает, как ему кажется, в настоящий «русский дом». Искусственный свет усиливает блеск лубочных красок «размалеванной искусственной России» (59). И сочетание «умилительный красочный блеск» — отражение эмоционального состояния человека, сознательно обрекшего себя на слепоту в материальном мире.

При подготовке к турниру, к встрече с Турати, в поисках защиты герой все глубже уходит в «шахматные мысли». И постепенно начинает воспринимать весь окружающий мир, все происходящее с ним сквозь призму шахмат. Вот, например, какое развитие получает теперь тема «свет/тьма»: «...от легкого нажима на глазное яблоко прыгал странный черный свет, прыгал, словно черный конь, который просто брал пешку, если Турати ее выдвигал...» (66). В призматическом видении Лужина крайние члены основной оппозиции романа «свет/тьма» стягиваются в единый образ.

Начинается турнир, и шахматный мир все сильнее проявляет свою власть. Герой постепенно перестает «отчетливо чувствовать грань между шахматами и невестиным домом» (71), пограничная полоса между мирами стирается в его сознании, «движение ускорилось, и то, что сперва казалось чередой полос, было теперь мельканием» (71—72). Сознанию Лужина становится все сложнее переключаться с одной реальности на другую. Два мира, до сих пор четко противопоставленные друг другу, смешиваются в сознании героя, приметы одного становятся признаками другого. Герой пытается защитить шахматный мир от вторжения мира внешнего. «Любопытство, напор, хруст суставов, чужое дыхание и, главное, шепот <... — часто мучили Лужина: он живо чувствовал этот хруст, и шелест, и отвратительное тепло, если не слишком глубоко уходил в шахматные бездны» (70). Звуки человеческого мира, «отвратительное тепло» — приметы «чужого» — особенно раздражают Лужина, когда он играет в шахматы, «священнодействует» (35). Эти два мира для героя несовместимы. Его сознание не выдерживает переключений, и «намечается неприятное раздвоение»: «Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником» (72). Образы шахмат начинают преследовать его и во внешней жизни. Головная боль — это «черные квадраты боли» (72). В гостиной невестиного дома он мрачно наблюдает «недобрую дифференциацию теней» (72) на полу и пытается «увести теневого короля из-под угрозы световой пешки» (73). Гости каждый вечер появляются в «различных комбинациях» (74). Шахматы преследуют Лужина, он растерян. Но однажды «приходит объяснение». В день, когда мир шахматных представлений проявил «ужасную власть», Лужин «вдруг понял», что невеста и ее окружение — сон, «хороший сон». А «кругом, по-видимому, Россия, из которой сам спящий давненько выехал» (76). Приметы России — сахарница, которая напомнила ему «летний малиновый вечер на веранде», русская речь. Сахарница выступает в качестве метонимической детали. Через нее разворачивается картина «летнего малинового вечера», в которой сочетаются время года, вкус, цвет, время суток. «Это возвращение в Россию Лужин отметил с удовольствием, оно его забавляло, главным образом, как остроумное повторение известной идеи, что бывает, например, когда в живой игре на доске повторяется в своеобразном преломлении чисто задачная комбинация, давно открытая теорией» (77). Все во внешахматной жизни приводится в соответствие с шахматной игрой.

В этом сне «тени его подлинной шахматной жизни» проступали то слабее, то резче, и она «наконец прорвалась наружу, и уже была просто ночь в гостинице, шахматные мысли, шахматная бессонница, размышления над острой защитой, придуманной им против дебюта Турати, он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что все, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой ясноглазой барышни...» (77). Озаренный божественным светом надбытийный мир шахмат отбрасывает тени в реальный мир. Тема света и тени разворачивается дальше: «Лучи сознания, которые, бывало, рассеивались, ощупывая окружавший его не совсем понятный мир, и потому теряли половину своей силы, теперь окрепли, сосредоточились, когда этот мир расплылся в мираж, и уже не было надобности о нем беспокоиться» (77). Шахматное сознание героя не справляется с многообразием внешахматного мира.

Наметившееся раздвоение разрешается отказом от своего внешахматного двойника. Лучи сознания не справляются с мраком/темнотой окружающей жизни. И Лужин полностью уходит в шахматы, свою подлинную жизнь, которая для него «стройна, отчетлива, богата приключениями» (77). (Эти же определения сопутствовали детским дошахматным увлечениям героя.) В шахматной жизни Лужину «легко властвовать, все в ней слушается его воли и покорно его замыслам» (77). Герой чувствует себя властителем, королем, богом. Вспомним, как маленький Лужин во время болезни (когда человек, по Набокову, наиболее близок к «мирам иным» и, соответственно, наиболее далек от реальности) «одиноко изображал короля» (38). Невеста, как-то заставшая Лужина за шахматными размышлениями, говорит: «Прямо какой-то божок» (75).

Очищенный от «всякого сора» ум Лужина демонстрирует на турнире «поразительной ясности мысль», «беспощадную логику» (77).

Сознание героя, сосредоточенного на игре, полностью закрыто для внешнего мира. Чувство земного времени и земных расстояний утрачено. «Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон века играет в шахматы, — и в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива. Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять, только поменьше...» (78). В памяти остались только шахматы, собственный образ, повторяющийся бесконечное количество раз, знаменующий этапы жизненного пути, но только в шахматном

мире. В темноте памяти высветлен только образ Лужина за шахматной доской, описание того «замершего навеки апрельского дня» (19), когда произошло знакомство с шахматами, когда весь мир потух, и посреди мрака осталось освещенным новорожденное чудо. Темнота памяти — ее отсутствие, повторяющийся образ — скудость воображения. Для Набокова очень важен творческий характер памяти, и потому затемненность памяти свидетельствует об отсутствии креативного начала у героя. Приведем для сравнения «светлый лабиринт памяти» Ганина в романе «Машенька»[5].

Отказавшись от «проклятой необходимости смотреть», от видения мира, Лужин обрекает себя на беспамятство.

Обратимся к сцене матча с Турати. Преодолев «непонятное пространство» (между номером гостиницы и местом, где происходил турнир), войдя в шахматное кафе, Лужин «сразу почувствовал полноту жизни, покой, ясность, уверенность» (78). Начинается игра. Тут происходит «странная вещь»: Турати не пустил в ход своего «громкого» дебюта, и «блестящая», «ослепительная» защита, выработанная Лужиным, «пропала даром». Звуковое определение дебюта контрастирует со световым определением защиты. Пропала даром — каламбур. Дар, дарованный «бесплодному темному гению» («Предисловие к английскому переводу романа “Защита Лужина”»[6]), пропадает даром.

Описание этого рокового матча выполнено в музыкальном ключе. Именно здесь в полную силу разворачивается тема музыкальности шахмат. Каждому ходу в этой игре соответствует своя музыкальная тема. Описание начинается со сравнения: «Сперва шло тихо, словно скрипки под сурдинку <... , затем ни с того ни с сего запела струна» (79). Оба шахматиста, «игроки родственного склада» (54), *слышат* игру: «...тихохонько наметилась какая-то мелодия. На мгновение протрепетали таинственные возможности, и потом опять — тишина...»; «вдруг опять неожиданная вспышка, быстрое сочетание звуков» (79). Мелодия, таинственные возможности, тишина, вспышка, сочетание звуков. Эти разнорядовые понятия — центральные образы игры, ведущейся в другой реальности.

«Лужин снял и поставил рядом на стол уже не бесплотную силу, а тяжелую желтую пешку, сверкнули в воздухе пальцы Турати, и в свою очередь опустилась на стол косная черная пешка с бликом на голове. И, отделавшись от этих двух внезапно одеревеневших величин, игроки как будто успокои-

---

[5] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 58.

[6] В. В. Набоков: pro et contra. СПб, 1997. С. 54.

лись...» (79). Выход за пределы шахматного поля — переход из одного мира в другой. Шахматным фигурам — «косным», «блестящим лаком куклам» — в неземном измерении игры соответствуют бесплотные, «прелестные», «незримые» шахматные силы. «...Выигрывая время — ибо время в шахматной вселенной беспощадно», противники повторяют «механические ходы» (80). Земная категория времени враждебна искусству, проявление времени превращает Игру в игру.

Но затем «...какая-то музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию» (80). Оба гроссмейстера слышат музыку Игры, им обоим доступна музыка сфер, оба они, играя, совершают прорыв в неземное измерение. «В упоительных и ужасных дебрях бродила мысль Лужина, встречая в них изредка тревожную мысль Турати...» (80). И в момент наивысшего напряжения, когда «тайный ход победы вот-вот должен был быть найден», — вдруг что-то происходит «вне его существа, жгучая боль». Лужина жалит огонь спички, которую он забыл поднести к папиросе, и «в огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное, он понял ужас шахматных бездн...» (80). Огонь спички становится огненным просветом, осветившим шахматные бездны. Разбуженная плоть соединяется с духом, витающим в неземном измерении, и в бездну заглядывает «материальный» Лужин. То, что он там видит, пугает его: «...шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» (80). Ужас и гармония — осознание этого несоответствия оказывается не под силу герою. И «...мысль его поникла от еще никогда не испытанной усталости» (80). Объявляется перерыв, но Лужин «завяз, заплутал в одной из комбинаций, которые только что придумывал...». «В воздухе, куда ни посмотришь, бродили извилистые прозрачные шахматные образы...». Тогда он делает «отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти — хотя бы в небытие» (80).

«Становилось все темней в глазах, и по отношению к каждому предмету он стоял под шахом, — и надо было спасаться» (81). Но он не может вспомнить «простой метод» — «как делают, чтобы выйти из комнаты». «Идите домой», — слышит Лужин вкрадчивый шепот. «Вот, значит, где ключ комбинации», — продолжает мыслить шахматными категориями герой. И он направляется домой — в усадьбу своего детства, в «небытие». Безуспешные поиски (в «сумеречной мути», «мяг-

ком тумане», «глухом ватном воздухе») «знакомой тропинки» воспринимаются им как «тонкая уловка со стороны шахматных богов» (82).

Сознание Лужина не выдерживает: «Понемногу исчезали огни, редели призраки, и волна тяжкой черноты поминутно его заливала. <... Он как будто сплющивался, сплющивался и потом беззвучно рассеялся» (83).

Тема шахмат и музыки после перелома в игре сменяется новым развитием темы света и тьмы.

«...По истечении многих темных веков (болезни. — *Л. Д.*), <... — опять зародился свет, мрак разорвался...» (92). Возвращение к жизни, сама жизнь отмечены светом.

Пора выздоровления — период переоценки ценностей. Заботливый доктор и любящая невеста убеждают Лужина в том, что «кругом свободный и светлый мир», а шахматы — «изнурительная игра», которая порождает «ужас, страдание, уныние» (94). Шахматная пора, внушают ему, «потерянные, потерянные годы, темная пора духовной слепоты» (94). Понятия «темнота», «слепота» в прошлой, шахматной жизни соответствовали «чужой» реальности. Теперь свет и тьма как символы двух миров меняют свои знаки в сознании Лужина.

Он соглашается вычеркнуть шахматные годы из жизни. «И если так исключить их, то свет детства непосредственно соединялся с нынешним светом, выливался в образ его невесты. Она выражала собой все то ласковое и обольстительное, что можно было извлечь из воспоминаний детства, — словно пятна света, рассеянные по тропинкам сада на мызе, срослись теперь в одно теплое цельное сияние» (96). Это уже не тот божественный свет, который озарял Игру. Это свет детства.

«Вообще много говорилось о детстве» (95). Существуя в реальности шахматной игры, герой боялся воспоминаний о детстве, боялся «дремлющих там ужасов». Теперь же эти воспоминания полны «пронзительной прелести», и то, что он вспоминал, «невозможно было выразить в словах, — просто не было взрослых слов для его детских впечатлений, — а если он и рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, бегло намечая очертания, буквой и цифрой обозначая сложный, богатый возможностями ход» (95). Если нет «взрослых слов», Лужин прибегает к языку, которым владеет в совершенстве, — к «родному», естественному языку шахмат. Речь Лужина и прежде напоминала речь ребенка. Но когда дело касалось шахмат — которые и были его подлинной жизнью, — герой преображался и речь его приобретала четкость, стройность, даже экспрессию: «Какая роскошь!» (36) — этим восклицанием он

всякий раз приветствует интересную, «изящную задачу». А вот фрагмент разговора Лужина с будущим тестем (в ответ на «замысловатый» вопрос о том, нет ли в шахматной игре такого хода, благодаря которому всегда обеспечен выигрыш, Лужин начинает излагать теорию и, увлекшись, не замечает попыток собеседника переменить тему): «Сильный ход, это который, — громко и радостно продолжал Лужин, — который сразу дает нам несомненное преимущество. <... Тихий ход это значит подвох, подкоп, компликация, — <... сам входя во вкус, говорил Лужин» (69). А в бытовой речи героя проявляется ужасающее косноязычие: «Мне это нечувствительно...» (39); «Это как-то мешательно» (71); «Он такой комфортабельный» (113) (о пиджаке). Однако любящая и внимательная невеста так воспринимает язык Лужина: «Речь его была неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог. Несмотря на скудость слов, Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» (98). Это дают о себе знать тени миров иных.

Образ невесты, взявшей на себя роль посредника между Лужиным и внешним миром, обладает схожей незавершенностью, некоторой ущербностью. «...чего-то недоставало ее мелким правильным чертам. <... и был у нее один поворот головы, в котором сказывался намек на возможную гармонию, обещание подлинной красоты, в последний миг не сдержанное» (47).

Итак, Лужин возвращается к жизни после самой тяжелой из своих «шахматных болезней». И происходит «нежный оптический обман: он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел» (93). Он вернулся со стороны детства. Лужин, отказавшийся от «реальности» в пользу шахмат в возрасте одиннадцати лет, «возвращается в мир» тридцатилетним, вычеркнув из жизни шахматные годы. Тогда, девятнадцать лет назад, открывшийся в маленьком Лужине дар начинают «безостановочно поощрять, развивать, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке, которого, казалось, не только Валентинов, но и сама жизнь проглядела» (52). Лужин-человек остается тем ребенком, которым вступил в мир шахмат. Теперь же герой заново переживает дошкольное, дошахматное детство. Оно приобретает другую окраску. Именно об этом периоде говорилось в начале романа: «Через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада» (5). Воспоми-

нание «пропитано солнцем». Только теперь приходит осознание того счастья, которое прошло мимо замкнутого, «непроницаемо хмурого» ребенка. Из памяти вычеркнута шахматная пора, остальное извлекается из темноты, высвечивается «цельным теплым сиянием». В сознании и памяти Лужина происходит переворот.

Герой начинает осваивать незнакомый прежде окружающий реальный мир. Но он по-прежнему остается верен своим стремлениям к тому, что определяло для него «свой» мир. Так, любовь к простоте, ясности, четкости не позволяет ему «одобрить» устройство мира, его построение: «“Но в общем, все это можно было бы устроить пикантнее, — говорил он, показывая на карту мира. — Нет тут идеи, нет пуанты”. И он даже немного сердился, что не может найти значения всех этих сложных очертаний...» (108—109). Герой подсознательно ищет в «посюсторонности» соответствий идеальному миру иного измерения.

А тот мир, по которому разъезжал Лужин-шахматист, не был изображен на карте. Мир шахматных путешествий («смутные шахматные кафе, которые всегда были одинаковы») «резко отделился» от «нового мира», который Лужин теперь изучал по красочным туристическим проспектам (109).

Продолжается освоение «нового мира», продолжается поиск соответствий. Для Лужина «некоторым развлечением служил граммофон». Слушая музыку, он «запоминал мотивы и даже пытался их напевать» (111). В бытность свою шахматистом он внимал «музыке сфер», сам творил ее...

Знаменательная встреча с одноклассником происходит на балу, среди «взрывов музыки», в «шумном и ненужном кавардаке» (115). Лужину становится неуютно и страшно: громкие звуки, шум, «очень много народу». Встреча с прошлым пугает его, он пытается исчезнуть, стать невидимым (как когда-то в школе). «Жмурясь, чтобы Петрищев не заметил его, он протиснулся в переднюю...» (117).

После этой встречи «...целый мир, полный экзотических соблазнов», оказался для Лужина «обманом хлыща, и уже нельзя было впредь доверять проспектам». Но не сама встреча была страшна, «а что-то другое — тайный смысл этой встречи, который следовало разгадать» (118). И постепенно ему стало казаться, что «комбинация еще сложнее, чем он думал сперва...». Лужин ощущает необходимость «вернуться назад, переиграть все ходы жизни от болезни до бала» (125). Здесь опять вступают в силу шахматные представления.

И однажды «комбинация, которую он со времени бала мучительно разгадывал, неожиданно ему открылась <... . В эти

первые минуты он еще только успел почувствовать острую радость шахматного игрока, и гордость, и облегчение, и то физиологическое ощущение гармонии, которое так хорошо знакомо творцам. <... И вдруг радость пропала, и нахлынул на него мутный и тяжкий ужас. Как в живой игре на доске бывает, что неясно повторяется какая-нибудь задачная комбинация, теоретически известная, — так намечалось в его теперешней жизни последовательное повторение известной ему схемы» (125). Мутность — одно из проявлений объемного образа тьмы/мрака в романе. «Смутно любуясь и смутно ужасаясь, он прослеживал, как страшно и изощренно, как гибко повторялись за это время, ход за ходом, образы его детства <... , но он еще не совсем понимал, чем это комбинационное повторение так для его души ужасно» (125). Лужин негодует на себя, «что не спохватился, не взял инициативы, а в доверчивой слепоте позволил комбинации развиваться» (126). Прежнее отношение Лужина к внешахматной жизни вновь вступает в свои права.

В этой части романа идет развитие двух параллельных линий: внешних событий — того, что происходит в «реальности», — и их отражения в сознании главного героя. Несоответствие их друг другу приведет его к гибели.

Свое открытие «роковых повторений» Лужин решает держать в «непроницаемой тайне». Против невидимого врага, некой темной силы Лужин решает бороться теми же средствами. Но мысль, что «повторение будет, вероятно, продолжаться, была так страшна, что ему хотелось остановить часы жизни, прервать вообще игру, застыть...» (126). Иными словами — перейти в небытие.

«Беспомощно и хмуро он выискивал приметы шахматного повторения» (134). Герой сам начинает искать соответствий своему прошлому в окружающей реальности.

Время воспринимается как основное и самое страшное оружие противника. Для заботливой жены Лужина «каждая пустующая минута лужинской жизни — лазейка для призраков» (131). Она пытается найти для него «занимательную игру» (131), не ведая о том, в какую игру уже вовлечен Лужин. И если жена старается заполнить каждую минуту лужинского существования, то для него время сжато до секунд. Сложная лукавая игра, которая велась против него, тонкие ходы, беспощадно продолжавшие роковую комбинацию, подводят Лужина к решению «удвоить бдительность, следить за каждой секундой жизни, ибо всюду мог быть подвох» (134). Время, работающее против него, подталкивает Лужина искать спасения в «тихом

месте» (и раньше служившем убежищем), искать спасения от времени в пространстве. Но тихое место «трудно было отыскать». Время и пространство беспощадно враждебны. И «ночные часы, часы бессонницы, в темной, запертой комнате были единственные, когда можно спокойно думать и не бояться пропустить новый ход в чудовищной комбинации. Ночью, особенно если лежать неподвижно, <... ничего произойти не могло» (138). Герой пытается найти спасение в темном, а главное — ограниченном пространстве. Ночь Лужин теперь считает своим убежищем. И в этом, посюстороннем мире свет и тьма поменяли свои знаки для него. Теперь и точность, так высоко чтимая Лужиным прежде, «работает» на невидимого врага: «неизбежная и немыслимая беда» надвигалась с «беспощадной точностью» (139). В одну из таких ночей, когда герой «особенно остро» чувствует бессилие перед «медленной, изощренной атакой», ему захотелось «продлить как можно дольше эту ночь, эту тихую темноту, остановить время на полночи». «Только тиканье часов <... доказывало, что время продолжает жить». И когда часы (которые сам Лужин забыл завести) остановились, ему показалось, что «ночь застыла навсегда, теперь уже не было ни единого звука, который бы отмечал ее прохождение, время умерло, все было хорошо, бархатная тишь» (139). Звук и тишина приобретают особую значимость в сочетании с понятием времени. Но тишина в «руках» врага — это уже «лукавое затишье» (143).

Борьба с неведомым и невидимым противником, непредсказуемость ходов — не есть ли это подобие игре вслепую, которую Лужин предпочитал когда-то? Сейчас это игра с судьбой, роком, постоянным эпитетом которых является «слепая», «слепой».

Жизнь становится для героя игрой, «чужой» игрой с чужими и непонятными правилами. Случайность, случайные совпадения, воспринимаемые Лужиным как роковые повторения, — ходы противника, играющего на поражение. «Своей» игрой для Лужина были шахматы, в шахматном мире он был властитель, бог. Но в борьбе с роком приемы шахматной игры бессильны.

Теперь Лужин «все время смотрел и слушал» (134). Здесь и сейчас — в реальном мире — становится важным то, что прежде отвергалось во имя «первоначальной чистоты». А именно — материальное выражение той силы, которая направлена против него. И во сне «простираются все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался

в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (139). Так Лужин всматривается и вслушивается и в реальный мир. Но отсутствие опыта восприятия действительности у этого персонажа с душой ребенка и с сознанием, познавшим «ужас шахматных бездн» (80), ведет его к заведомо неправильному прочтению текста жизни. Реальность мстит Лужину за прежнюю намеренную слепоту.

Больше всего Лужина томила невозможность придумать «разумную защиту», ибо цель противника все еще скрыта. И он решается на «пробную защиту» (143). «Прием состоял в том, чтобы по своей воле совершить какое-нибудь нелепое, но неожиданное действие, которое бы выпадало из общей планомерности жизни и таким образом путало бы дальнейшее сочетание ходов, задуманных противником» (143). Но и тут Лужин «натыкается» на очередное «повторение». И тогда же возникает из небытия бывший импресарио. «Валентинов шагнул к Лужину с обаятельной улыбкой, — озарил Лужина, словно из прожектора <... . «Дорогой мой, — просиял словами Валентинов <... ». А при звуке его голоса, «при музыке шахматного соблазна, Лужин вспомнил с восхитительной влажной печалью, свойственной воспоминаниям о любви, тысячу партий, сыгранных им когда-то» (145). Образ Валентинова, отмеченный в сознании Лужина принадлежностью к шахматному миру, появляется в сопровождении света и музыки.

Эта встреча воспринимается Лужиным как очередной, но на этот раз решающий, сильнейший и губительный ход в затеянной против него страшной игре. Невинное предложение Валентинова принять участие в съемках фильма и сыграть самого себя — «гроссмейстера Лужина» — воспринимается героем как ловушка. Из «темных слов» Валентинова он выясняет для себя «цель атаки»: «Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие» (146). Его «пробная защита, защита наудачу» оказалась «ошибочной» (149).

И решение принято. «Единственный выход. Нужно выпасть из игры» (149).

Вернувшись домой, Лужин прощается с женой: «Было хорошо» (150). Он запирается в ванной и первым делом включает свет. (Светлое замкнутое пространство.) Разбив матовое, «непрозрачное» стекло окна, он «облокотился о нижний край черной ночи» (151). Непрозрачная граница между мирами уничтожена, выход в «черную ночь» и станет «спасением», переходом в другую реальность. Прежде чем отпустить руки, «он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались

и 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» (152). Дважды повторенное слово «миг» — категория «надбытового» времени. Мгновения и миги, в которых для Лужина выражалось «свое время», связаны с бесконечностью времени. В этот последний миг жизни Лужина, в последний миг его пребывания в «посюстороннем» мире, в сознании героя концентрируются все детали того идеального мира, который он познал благодаря Игре, которая и была его подлинной жизнью. Выравниваются четкие, правильные линии и узоры; бледные и темные квадраты воспроизводят рисунок на шахматной доске, где проходила жизнь героя; бездна соответствует бездонному пространству шахматной доски. Все это вбирает в себя вечность — единственно приемлемая для героя «реальность», амбивалентная: «угодливая и неумолимая», — даже в этот последний миг перед тем, как принять его уже навсегда.

Трагическое несоответствие Лужина — «человека другого измерения, другой формы и окраски» (59) — реальности предопределяет единственный выход — в «потусторонность».

И просияет то, что сонно
в себе я чую и таю,
знак нестираемый, исконный,
узор, придуманный в раю.

В. Набоков. Смерть

Э. ХЕЙБЕР

«Подвиг» Набокова и волшебная сказка*

> Великие романы это прежде всего великолепные сказки... Литература не говорит правду, а придумывает ее.
>
> *Владимир Набоков*[1]

На первый взгляд, подобное уравнение (роман—сказка) может показаться неожиданным в устах Набокова, который столь часто протестовал против применения любой готовой схемы — будь то «фрейдистская символика, изъеденная молью мифология или социальный комментарий»[2] — к конкретному и неповторимому произведению искусства. Однако причина, по которой он исключал волшебную сказку из списка литературных жупелов, вполне понятна: как можно заключить из приведенного выше эпиграфа, он рассматривал сказку не как раз и навсегда предписанную форму, некий установленный свод Проповых функций, расположенных в незыблемом порядке, но как продукт свободного, ничем не ограниченного воображения ее создателя. Сказка была тем более привлекательна, что в ней в большой степени воплощалось то, что, по его собственным словам, Набоков искал в искусстве вообще: «некое волшебство

---

* Английский вариант статьи («Nabokov's Glory and the Fairy Tale») был впервые опубликован в журнале «Slavic and East European Journal» (1977. 21:2. P. 214—224).

[1] По сообщению Альфреда Аппеля-младшего (*Appel A.* «Ada» escribed // TriQuarterly. 1970. Winter. № 17. P. 160), Набоков всегда начинал свою первую лекцию в Корнелльском университете этими словами.

[2] Interviews // Nabokov V. Strong pinions. New York, 1973. P. 101. Это интервью, взятое Гербертом Голдом и Джорджем А. Плимптоном, впервые было опубликовано в журнале «The Paris Review» (1967. ct.).

<... игру, построенную на хитроумной ворожбе и обмане»[3]. Участвуя в этой игре, художник создает новый автономный мир, независимый от окружающей действительности и гораздо более прекрасный.

В широком смысле все сочинения Набокова можно рассматривать как сказки. В более узком понимании, по крайней мере, среди его русских романов только «Подвиг» содержит последовательный набор сказочных аллюзий[4]. В каком-то смысле этот обманчиво простой ранний роман предвещает английскую художественную прозу Набокова, которая (начиная с книги «Bend Sinister») изобилует аллюзиями на персонажей волшебных сказок (чаще всего это Золушка и нимфы — не говоря о нимфетках)[5]. В данной работе моей целью было проследить несколько аллюзивных цепочек, связанных с волшебными сказками, в «Подвиге» и показать, как они добавляют еще одно измерение к пространству этого в целом недооцененного романа[6].

---

[3] В английском тексте: «...a form of magic <... a game of intricate enchantment and deception». Полностью фраза выглядит так: «I discovered in nature the nonutilitarian delights I sought in art. Both were a form of magic, both were a game of intricate enchantment and deception» (*Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1968. P. 92). В русском варианте книги эта фраза звучит несколько по-иному: «Таким образом, мальчиком, я уже находит в природе то сложное и "бесполезное", которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве» (*Набоков В.* Другие берега. Ann Arbor, repr. 1978. P. 117).

[4] Здесь и далее в целях экономии места я использую термин «волшебная сказка» очень широко, применительно к самым разным типам волшебных повествований, а также к другим фольклорным и литературным жанрам, содержащим чудесные или мифические элементы.

[5] Аллюзии на Золушку встречаются в книгах «Bend Sinister», «Pnin» и «Ada»; нимфы или их близкие родственницы — обитающие в воде русалки — фигурируют почти во всех английских романах Набокова.

[6] Несомненно, ввиду кажущейся простоты этого романа ему посвящено очень мало работ. Судя по всему, критики, в общем, разделяют мнение Эндрю Филда: «"Подвиг" — самая длинная книга Сирина, которая не озадачивает читателя многозначностью». (*Field A.* Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967. P. 118). В кн. «Nabokov: A Bibliography» (New York, 1973.) Филд приводит всего одиннадцать отзывов на «Подвиг» в эмигрантской печати; как минимум пять из них рассматривают лишь первую часть романа, опубликованную в «Современных записках» (1931. № 45). В рецензиях, которые мне удалось разыскать, лишь Ю. Сазонова (*Сазонова Ю.* «Современные записки»: часть литературная // Последние новости.

Сказочные мотивы в «Подвиге» тесно связаны с характером героя: Мартын Эдельвейс, романтически настроенный юноша, с детства очарован миром сказок и рыцарских легенд. «...Приключения Артуровых рыцарей, — та сладкая минута, когда юноша, племянник, быть может, сэра Тристрама, в первый раз надевает по частям блестящие выпуклые латы и едет на свой первый поединок; и какие-то далекие, круглые острова, на которые смотрит с берега девушка в развевающихся одеждах, держащая на кисти сокола в клобучке, и Синдбад, в красном платке, с золотым кольцом в ухе, и морской змей, зелеными шинами торчащий из воды до самого горизонта, и ребенок, нашедший место, где конец радуги уткнулся в землю...»[7]

Когда Мартын взрослеет, эти прекрасные образы украшают и преображают нелепые события его повседневной жизни; он непрерывно преобразует реальность в сказку. Так происходит, например, во время его бегства из России, когда у него начинается (первый в жизни) роман с пошловатой поэтессой-декадентской по имени Алла Черносвитова. В какой-то день, когда Мартын с нею встречается, небо покрывается дымкой, «как бывает покрыта листом папиросной бумаги необыкновенно яркая, глянцевая картина на заглавной странице дорогого

1931. 5 марта. С. 2) отметила аналогию с волшебной сказкой. Более характерны отзывы М. Цетлина и Михаила Осоргина: оба автора в целом высоко оценивают роман, но критикуют автора за отсутствие основной идеи (*Цетлин М.* «Подвиг» // Современные записки. 1933. № 51. С. 458—459; *Осоргин М.* «Подвиг» // Последние новости. 1932. 27 октября. С. 3).

За время, прошедшее после первой публикации этой статьи, многие критики оценили обманчивость кажущейся простоты «Подвига». См., например: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 356—362; *Левин Ю.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Russian Literature. 1990. № 28. P. 58—60; *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca; New York, 1990. P. 356—361; *Tammi P.* Glory // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 169—178. Однако в известных мне статьях лишь Чарлз Никол в заметке «Why arwin Slid into the itch: An Embedded Text in Glory» (The Nabokovian. 37 (Fall, 1996). P. 48—53) и Максим Шраер в работе «The Perfect Glory of Nabokov's Exploit», которая будет опубликована в сборнике «Proceedings of the Cornell Centenary Festival» (Ithaca; N. Y.: Cornell UP, 2000), продолжают начатое мною исследование роли аллюзий на волшебные сказки в этом романе.

[7] *Набоков В.* Подвиг // Набоков В. Тяжелый дым. М., 1996. С. 114. Далее «Подвиг» цитируется по этому изданию, с указанием страниц в тексте статьи.

издания сказок» (141). По ходу их отношений Мартыну время от времени доводится, под покровом сказочной дымки, видеть реальную Аллу, но он отказывается принять то, что видит. Вместо этого он «снова опустил дымку, сквозь которую краски приобретали таинственную прелесть» (144). Другими словами, по-настоящему Мартын живет лишь в мире волшебных сказок, порожденном его фантазией; все, происходящее в нелепом окружающем мире, — нечто другое, «столь же похожее на подлинную жизнь, которой он жил в мечтах, сколь похож бессвязный сон на цельную и полновесную действительность» (123).

Два образа из детства Мартына, связанные со сказкой и с путешествиями, оказывают определяющее влияние на всю его дальнейшую жизнь. Это лесная тропинка и поезд. Впервые извилистая тропинка, уходящая в глубь густого леса, волнует его воображение на картине, висящей над кроватью: она напоминает ему историю, которую ему читала мать, где маленький мальчик с кровати прыгает прямо в такую картину. Повзрослев, Мартын задумывается, «не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» (113). Набоковский комментарий в предисловии к английскому изданию подтверждает, что именно так оно и произошло: «Рискованный путь в запретную Зоорландию (сказочное название, придуманное Мартыном для Советской России. — *Э. Х.*), который в конце концов выбирает Мартын, <... только продлевает до нелогичного конца ту сказочную тропинку, которая петляла среди нарисованных деревьев на картине, висевшей на стене детской»[8].

Вообще эта тропинка постоянно мелькает на всем пространстве романа. Как-то вечером в Крыму, например, Мартын вдруг видит «море с цареградской стезей посредине, лунной стезей» (126) — и сравнивает ее с тропинкой своего детства: «Эта искристая стезя в море так же заманивала, как некогда тропинка в написанном лесу» (126). И действительно, вскоре Мартын с матерью по этой «цареградской стезе» уходят по Черному морю в эмиграцию.

Они оказываются в Швейцарии, в доме дяди Мартына, Генриха Эдельвейса, в горах, где полно лесных тропинок. Потом, во время паломничества в Молиньяк, Мартын идет по тропе — «он, потерянный странник, был один в чудном мире, совершенно

[8] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 73.

к нему равнодушном, — играли в воздухе бабочки, юркали ящерицы по камням, и блестели листья, как блестят они в русском лесу, и в лесу африканском» (253). Он идет по другой тропинке, когда в последний раз оказывается в Швейцарии, и она ассоциируется у него с ожиданием момента, когда он вернется в русский лес, в «такую же прохваченную солнцем глушь <... простор, пустые осенние поля» (260—261). Вообще в воображении Мартына Зоорландия — это первобытная лесная чаща: «Зоорландская ночь показалась еще темнее, дебри ее лесов еще глубже, и Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса...» (244). Обдумывая свой подвиг — возвращение в Россию, — Мартын собирается перейти границу в лесу.

Второй образ — поезд — тоже с детства живет в воображении Мартына, с того момента как игрушечный поезд в витрине железнодорожной компании вызывает у него ассоциации с чудесными существами из волшебных сказок (114). Годы спустя, в тот самый вечер, когда он смотрит на лунную тропу, пролегшую поперек Черного моря, сияющие огни Ялты напоминают ему вид, который он наблюдал из окна поезда во Франции, когда ему было девять лет[9]: «...горсть огней вдалеке, в подоле мрака, между двух черных холмов...» (127).

Поезда играют большую роль в эмигрантской жизни Мартына. Так, во время последней поездки на юг Франции перед уходом в Зоорландию Мартын думает, что вся его жизнь прошла в переездах: «...ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой...» (249). В эту самую минуту повторяется детское ощущение, которое вспомнилось ему в Крыму: он видит «огни, далеко, среди темных холмов...» (250). На сей раз он решает сойти с поезда и пойти навстречу огням. Его посылают в деревню Молиньяк, и некоторое время он живет идиллической сельской жизнью в качестве наемного работника (хотя позже он понимает, что призывные огни к Молиньяку отношения не имели). Наконец, уходу в Зоорландию предшествует поездка

---

[9] Мартына с автором роднят общие воспоминания об игрушечном поезде и мерцающих огнях, описанные в «Speak, Memory». Вообще в биографии у Набокова и его героя немало общего, прежде всего — студенческие годы в Кембридже и жизнь в Берлине в качестве тренера по теннису и преподавателя английского языка. В предисловии Набоков говорит: «...Мартына можно еще в какой-то степени считать моим отдаленным родственником (он симпатичнее меня, но и гораздо наивнее, чем я когда-либо был» (В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 72).

по железной дороге из Берлина в Ригу. Последняя фраза героя в романе звучит так: «Сейчас уходит мой поезд. Я говорю: поезд. Да-да, — мой поезд...» (291).

Сопровождающий Мартына по зачарованной тропе его жизни читатель много раз встречается с аллюзиями на волшебные сказки и рыцарские романы. Хотя русский фольклор играет здесь более интересную роль, Мартын, с его западным воспитанием, воспринимает собственную жизнь скорее в образах европейского сознания. Отголоски рыцарских романов особенно явственно слышны в центральном сюжете «Подвига»: это — любовь Мартына к Соне Зилановой и соперничество с его другом по Кембриджу Дарвином. Например, в одном эпизоде Мартын с Дарвином устраивают боксерский поединок в лесной глуши. Позже, когда Мартын плывет на лодке, его обстоятельства «казались ему возвышенного, романтического свойства: ибо так плыл раненый Тристан сам-друг с арфой» (222).

Строго говоря, многие эпизоды в жизни Мартына можно рассматривать как героические поступки, совершенные ради того, чтобы смягчить сердце его жестокой дамы Сони — увы, безрезультатно. Один из таких «подвигов» заключается в том, что он великолепно отражает гол во время футбольного матча в Кембридже, с которого, впрочем, Соня уходит, не дождавшись конца, и о котором отзывается презрительно (хотя в тот же день отвергает предложение Дарвина). Другой эпизод — поездка Мартына в Молиньяк, после которой Соня отвергает *его* предложение. И его последний подвиг — путешествие в Зоорландию — отчасти совершается из желания завоевать Сонино сердце, но, судя по всему, и здесь он терпит неудачу.

Таким образом, Мартын оказывается неким несостоятельным странствующим рыцарем. Более того, именно неспособность несовершенной действительности подняться до уровня волшебной сказки и делает применение стандартных схем к творчеству Набокова таким рискованным начинанием. Аллюзии здесь встречаются во множестве, но решающим фактором оказываются расхождение между реальностью и мифом и конкретные особенности данной ситуации. Это расхождение между реальностью и символом проявляется и в выборе фамилии Мартына. В книге о символическом значении цветов сказано, что эдельвейс — знак доблести и благородного мужества, а также чистоты и бессмертия. Далее там же говорится: «В альпийских странах поход за эдельвейсами считается актом бесстрашия, и букет эдельвейсов, собранный

на вершине и подаренный любимой девушке, ей очень дорог как свидетельство преданности ее возлюбленного»[10]. Все это соответствует представлению Мартына о том, каким бы он хотел быть. С детства его волнует проблема мужества. К тому же его жизнь связана с Альпами, и он даже совершает героический акт на краю пропасти. Уход в Зоорландию тоже нужен ему, чтобы показать преданность «любимой девушке». Однако Сонино равнодушие и его, далеко не соответствующее идеалу, мужество немедленно выдают расхождение между символикой фамилии Мартына и нелепой реальностью его жизни.

Более того, очевидные ассоциации с этой фамилией в романе носят не героический, а прозаический, даже комический, характер. Так, первый Эдельвейс, с которым мы знакомимся в романе, — это тучный и неподвижный дед Мартына. Рассказчик поясняет: «Мартын сперва полагал, что именно в честь деда назван бархатно-белый альпийский цветок, баловень гербариев» (109). Этому совсем не романтическому образу эдельвейса («баловень гербариев») соответствуют и другие носители этой фамилии — некрасивый отец Мартына — его «тихий голос, мирная полнота» (115), и дядя Мартына Генрих — типичный самодовольный обыватель-буржуа. В случае Мартына — например, когда Соня в письме называет его «мой миленький цветочек» (226) — это слово ассоциируется скорее с добродушным подтруниванием, чем с рыцарским героизмом. В итоге фамилия Мартына себя полностью оправдывает, ибо она еще раз подчеркивает контраст между героическими преданиями, которые царят в его голове, и теми банальными формами, которые они приобретают в реальном мире, — контраст, которым определяется его существование.

На роль русского фольклора в романе Набоков неявно указывает в самом начале, рассказывая про девичью фамилию бабушки Мартына. Она «относилась к русской сказочной фауне. Дивные звери рыскали некогда по нашей земле» (111). Из первого же абзаца мы узнаем, что бабушкина фамилия была Индрикова. Согласно словарю Фасмера, индрик — «сказочный зверь в устном народном творчестве, мать всех зверей»[11]. Основной источник сведений об индрике — многочисленные

---

[10] *Lehner E. and J.* Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees. New York, 1960. P. 115, 158.

[11] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Пер. с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева. М., 1967. Т. 2. С. 132.

варианты духовных стихов («Стихи о голубиной книге»[12]). Это — космогоническая поэзия, среди прочего отвечающая на вопросы происхождения всего сущего. В частности, на вопрос: «Который зверь всем зверьям мати?» — дается ответ: «У нас индрик — зверь всем зверьям мати»[13].

Этот мифический звериный пращур, в общем, мало чем напоминает Мартына, и поначалу кажется, что Набоков выбрал эту фамилию лишь за ее туманные фольклорные ассоциации. Однако более тщательное чтение текста показывает, что индрик — не единственная в романе аллюзия на теорию о происхождении жизни на земле. Фамилия соперника Мартына — Дарвин — разумеется, вызывает в памяти совсем другую теорию. Очевидная аллюзия на знаменитого натуралиста — в словах Сони, которая познакомившись с Дарвином, шутит по поводу его «обезьяньей фамилии» (169). К тому же Дарвин, как и Мартын, косвенно ассоциируется с праматерью зверей: в Кембридже у него в комнате висит «большая фотография: разомлевшая, на боку лежащая сука и круглые наливные задки ее шестерых сосунков» (162). Эта ассоциация подтверждается тем, что Вадим — еще один русский студент в Кембридже — называет Дарвина «мамкой» (171).

Несколько натянутый контраст между древним мистическим индриком и современным ученым Дарвином, тем не менее, хорошо соответствует двум героям-соперникам. Ибо если Мартын по-настоящему живет в волшебном мире сказки, то остроумный и одаренный Дарвин — воплощение современного «приспособленного к жизни» человека. Он замечательно освоился в удобном мире Кембриджа. Более того, в ходе романа Дарвин проделывает вполне дарвинскую эволюцию. В конце книги этот некогда беззаботный и веселый студент превращается в почти законченного солидного гражданина, озабоченного

---

[12] Этот таинственный зверь фигурирует в бестиариях («физиологах») и азбуковниках, а также является героем былины «Индрик-зверь». См. статью «Индрик» в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / СПб., 1894. Т. 13. С. 170. По сообщению Фасмера, это название восходит к русско-церковно-славянскому слову, обозначающему единорога: инърогъ, инорогъ — единорог. Отмечалась связь между индриком и другими мифическими животными — от греческой гидры до индийской индры. См. *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, М., 1868; репринт: Slavic Printings and Reprintings, 214; the Hague; Mouton, 1969. Т. 2. С. 553—555.

[13] *Бессонов П.* Калики перехожие: сборник стихов и исследование. М., 1861. Т. 1. С. 271, 273.

материальным успехом и пишущего статьи о политике и финансах, в отличие от прежних «очаровательных вещей о пиявках и закатах» (287).

В противоположность Дарвину, Мартын не меняется, а продолжает до самого конца идти по скрытой тропе, увиденной в детстве. Фамилия Индриков, тоже скрытая (за «настоящей» фамилией Мартына — Эдельвейс) и восходящая к миру сказки, связана с этим его внутренним путем. Поскольку фамилия эта содержит аллюзию на «мати всех зверья», то вполне логично, что тропе Мартына суждено завершиться в стране, прозванной Зоорландия — то есть царство животных. Мартын и Соня, фантазируя, действительно говорят о Зоорландии как о звериной земле. И будто чтобы подчеркнуть родство со сказочными зверями, Мартын в последний свой день в Берлине вспоминает, как они с Соней когда-то ходили в зоопарк и как «они вместе глазели на румяно-золотого китайского фазана, на чудесные ноздри гиппопотама, на желтую собаку динго, так высоко прыгавшую» (276).

Но при всем при этом следует признать, что в ходе романа Мартын очень мало соприкасается с животными. Те немногие упоминания о животных, которые в тексте встречаются, говорят либо об отсутствии контакта, либо о неудачной попытке с ними «пообщаться». Например, когда в Швейцарии Мартын гуляет по лесу с политическим авантюристом Грузиновым, к ним с рычаньем подбегает немецкая овчарка. Мартын безуспешно пытается успокоить собаку, но в конце концов отогнать ее удается Грузинову. Это отсутствие контакта с животными еще раз наводит на мысль, что жизнь неспособна подняться до уровня мифа и что в реальном мире не Мартыну суждено усмирить зверскую Зоорландию. В этом мире не Мартыны, а всезнающие Дарвины и стальные Грузиновы попадают в разряд сильнейших, которым суждено выжить[14]. И как будто в подтверждение этой мысли, роман кончается не описанием триумфального Мартынова подвига, а описанием

[14] Кстати, Набоков нарочито повторяет фамилию Грузинова, чтобы навести на мысль о гибели Мартына. В первой части романа, ночью, после того как Мартын узнает о смерти отца, он видит как будто бы ничего не значащий сон, в котором какой-то приятель говорит ему, что грузины не едят мороженое. Позже, когда Мартын разговаривает с Грузиновым о переходе русской границы, тот, в ответ на предложение поесть мороженого, произносит слова, в которых можно усмотреть связь между судьбой отца и сына: «“...я все равно мороженого никогда не ем”. Мартыну показалось, что уже где-то, когда-то были сказаны эти слова...» (268).

Дарвина, шагающего по швейцарской тропинке, которая на всем протяжении романа была связана с Мартыном.

Может показаться, что такой финал утверждает Дарвинов тезис: «выживает сильнейший», — однако, несомненно, смысл здесь совсем иной. Ибо Мартын никогда не согласился бы на способ выживания, свойственный его сопернику Дарвину. Он мог реализовать свою подлинную, «индрикову» природу и тем самым ощутить полноту жизни, лишь совершив свой донкихотский подвиг, даже если это грозило неминуемой смертью.

В русском фольклоре встречается не только слово «индрик», но и имя Мартын; оно появляется в нескольких народных сказках, — самая известная из них называется «Волшебное кольцо»[15]. Можно найти некоторое сходство между этой сказкой и романом Набокова. В обоих сюжетах Мартын — сын вдовы. Мартын (или Мартынка) из сказки, несомненно, принадлежит к типу героев, более известных под именем Иван-дурак: он так же простодушен и непрактичен в денежных делах. Например, бедствующая мать дважды дает ему сто рублей, чтобы купить пшеницу на зиму, а он покупает в первый раз собаку, во второй — кошку, после чего мать, естественно, называет его дураком. Когда он нанимается на работу к мужику (то же делает и Мартын Эдельвейс) и ему предлагают на выбор мешок с серебром или мешок с песком, он выбирает песок. Но, как и у Ивана-дурака, кажущаяся глупость Мартынки оказывается полезной — и песок, и собака, и кошка помогают ему прийти к счастливой развязке.

Набоковский Мартын тоже отличается наивностью и безразличием к деньгам. Он озадачивает практичного дядю Генриха, когда выбирает в Кембридже никому не нужные науки и когда решает остаться в Берлине и давать уроки тенниса, вместо того чтобы поступить на службу в коммерческую фирму в Женеве. Более того, Мартын противопоставлен умнику Дарвину точно так же, как Иван-дурак — своим умным братьям в сказках. У Набокова, однако, в отличие от сказок, дурак не побеждает умника — они оба терпят неудачу с Соней. Но каждый из них идет путем, присущим ему от природы: Дарвин добивается ординарного успеха и ординарной невесты, Мартын исчезает в таинственной Зоорландии.

Еще одна, более сложная, параллель между «Волшебным кольцом» и «Подвигом» связана с мотивом змеи. В сказке Мартынка входит в темный глухой лес и видит там костер,

---

[15] См. в кн.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки / Под ред. и с коммент. В. Я. Проппа. М., 1957. Т. 2. С. 44—53.

в котором сидит красавица-девушка. Он гасит костер, и девушка превращается в змею, которая обвивается вокруг его шеи. Она просит отнести ее в подземное царство, которым правит ее отец, и перед входом в это царство вновь превращается в красавицу. В награду Мартынка получает волшебное кольцо и с его помощью женится на дочери другого царя. Высокомерной царевне, однако, не по вкусу ее неотесанный муж — она крадет у него волшебное кольцо и с помощью кольца убегает. В конце Мартынке удается вернуть и кольцо, и жену, которую казнят за измену.

В «Подвиге» в фамилии Сони — Зиланова — слышен отголосок этого змеиного мотива. Фасмер сообщает, что «зилан» (от тюркского слова, обозначающего змею) — это «белая змея, сказочный змеиный царь»[16]. У девушки-змеи и Сони можно найти сходные черты. Как и девушка в сказке, Соня — изгнанница родной страны. Вместе с Мартыном они преображают свою родину в сказочную Зоорландию, и Мартын отправляется туда частично из-за Сони. Он наверняка надеется, что если ему это удастся, неумолимая Соня преобразится и наконец согласится стать его женой.

Тема брака и Сонино высокомерие роднят героиню не только с девушкой-змеей, но и с женой Мартынки. У этой жены ничего общего со змеями нет, но в других русских сказках подобные демонические красавицы часто со змеями связаны. Например, Владимир Даль в своей книге о русских народных поверьях сообщает: «...Народ полагает, что <огненные змеи эти летают к женщинам, с коими дружатся и коротко знаются. Такие девки или бабки <... почитаются нечистыми, а иногда и ведьмами <... . Богатырь Тугарин Змеевич и Краса Зилантовна суть исчадия такой четы...»[17]. Разрушительный характер Сони, ее стремление помучить и потом отвергнуть ухажеров, ее злой язык выдают змеиную породу. Темные волосы и тусклые черные глаза усиливают впечатление демонизма.

---

[16] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 2. С. 97.

[17] *Даль В.* О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. СПб.; М., 1880. С. 27—28. В примечании Даль добавляет: «Зилан — по-татарски змея». Другое обнаруженное мною важное упоминание о *зилане* относится к «Зиланту Змеулановичу, Тугаринову брату» в «Сказке о богатыре Голе Воянском». См.: *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки. Т. 3. С. 375—378. Современный подробный разбор образа огненного змея в русском фольклоре см.: *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке // Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 140—148.

Змеиный мотив в романе не ограничивается только образом Сони; некоторые черты, присущие змее или змею в русском фольклоре, характерны и для всей семьи Зилановых. В русской сказке змей нередко выступает в роли злодея, антагониста героя. Как правило, кульминационным эпизодом становится схватка между героем и змеем, из которой герой выходит победителем, тем самым обеспечивая сказочный хороший конец[18]. Змей, безусловно, воплощает силы раздора и смерти, и поражая его, герой вновь утверждает согласие и жизнь.

В «Подвиге» семейство Зилановых, подобно змею, ассоциируется с темой смерти и борьбы. Именно Зиланов (отец Сони) первым сообщает Софье Эдельвейс о смерти ее мужа. Занятый опасной антибольшевистской деятельностью, он постоянно рискует жизнью. Вся его семья жестоко пострадала в революцию. Его племянница Ирина, над которой потешались двое подлецов в советском поезде, потеряла рассудок. В ходе повествования Нелли — другая дочь Зиланова — умирает почти одновременно с мужем. Вскоре после этого Мартын остается ночевать в Неллиной постели, и его одолевает мысль о смерти: «Он представил себе, как сам будет когда-нибудь умирать, — и было такое ощущение, словно медленно и неумолимо опускается потолок... “Как же я сам буду умирать?” — подумал Мартын и начал перебирать в уме все разновидности смерти» (191). В самом конце романа, когда Зиланов узнает об исчезновении Мартына и о его вероятной гибели в России, он вспоминает: «...Вы знаете, так странно, ведь я же, — да, я, — когда-то сообщил фрау Эдельвейс о смерти ее первого мужа» (293).

Несмотря на эти ассоциации с темой смерти и борьбы, роднящие семейство Зилановых со сказочным змеем, между ними, конечно, есть и принципиальное отличие: ведь Зилановы — жертвы зла, а не его носители. По своим нравственным правилам они ближе к герою волшебной сказки, чем к змею. И Мартын не борется с Зилановыми, но, скорее, следует их путем (хотя он и не разделяет их политических идей). Именно Соня произносит фразу, которая, возможно, и побуждает Мартына совершить свой подвиг: «Вы знаете, <Нелли всегда говорила, что самое главное в жизни — это исполнять свой долг и ни о чем прочем не думать <... . Не работу или там службу, а такое, ну такое, — внутреннее» (192).

Таким образом, герои, которые являются носителями нравственных принципов, присущих герою сказки, одновременно

---

[18] См.: *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М., 1969. С. 49—50.

связаны с темой смерти и борьбы — и обладают фамилией, ассоциирующейся со змеем и его злодействами. Здесь опять можно отметить расхождение между действительностью и сказкой. Ибо в нашем мире, где все перевернуто вверх дном, путь, исполненный внутреннего смысла, ведет не к сказочному утверждению жизни, но к смерти. Типичная сказочная развязка — богатство и выгодная женитьба героя — достигается здесь не сказочным путем, а через дарвиновское приспособление и компромисс. С их помощью можно добиться богатства и далеко не идеального брака, которым довольствуется мать Мартына, и его дядя, и (в перспективе) Дарвин.

Мартын, как мы видели, подобную жизнь отвергает. Более того, отправляясь в Зоорландию, он тем самым как бы призывает смерть. Хотя он говорит, что собирается вернуться, повторяющиеся в последних главах слова прощания придают исчезновению Мартына необратимый характер. В первый раз этот рефрен звучит, когда Мартын покидает Молиньяк: «— Прощай, прощай, — на какой-то песенный лад подумал Мартын...» (257). Он повторяет эти слова, когда уезжает из Швейцарии (271), когда прощается с Соней (281) и, в последний раз, когда говорит Дарвину: «Прощай... Прощай» (289). Сам Набоков в предисловии к английскому изданию дает понять, что между осуществлением Мартынова подвига и смертью есть связь: «Осуществление — это фуговая тема его судьбы; он из тех редких людей, чьи “сны сбываются”. Но само осуществление неизменно пропитано мучительной ностальгией. Воспоминание о детской мечте смешивается с ожиданием смерти»[19].

Предполагаемая смерть Мартына помещает его в почетный ряд набоковских героев, от Лужина до Вана Вина. Наиболее показательно в этом отношении сравнение Мартына с героем романа «Защита Лужина» (1930), непосредственно предшествовавшего «Подвигу». Хотя Лужин и Мартын совсем не похожи друг на друга, в динамике их жизни есть существенное сходство. У обоих существование делится между двумя сферами — мнимой (шахматы и мир сказки) и реальной (непонятный эмпирический мир). Лужин, прыгающий из окна на шахматную доску, померещившуюся ему на тротуаре, и Мартын, отправляющийся в Зоорландию, бесповоротно покидают реальность ради своего воображаемого мира.

Это противопоставление воображаемого и так называемого «реального» мира — притом что первый их них изображается

[19] В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 72—73.

гораздо более реальным, нежели второй, — постоянно встречается как в русских, так и в английских сочинениях Набокова. В этом свете анализ мотивов волшебной сказки в «Подвиге» утверждает неотъемлемое место этой книги в ряду набоковских романов и дает гораздо более убедительное представление о ее внутренней цельности.

Перевод с английского
Александра Сумеркина

И. СМИРНОВ

Art a; Lion

Эти заметки представляют собой link к статье Н. В. Зандер «Пожертвование авторством» (http://www.diss.sense.uni-konstanz.de), в которой в ряд источников набоковского «Отчаяния» вводятся: чекистский текст Брика «Не попутчица» и лефовская теория жизнестроения. Похоже, что в «Отчаянии» присутствуют и другие намеки на лефовскую словесную и жизненную практику и что они — в их совокупности — выступают как отклик Набокова на самоубийство Маяковского, вскоре после которого был написан роман[1].

С некогда кубофутуристом Маяковским в «Отчаянии», прежде всего, сопоставим Ардалион, придающий яблокам на своих картинах квадратную форму и снабжающий Германов портрет геометризованным фоном. Оба — москвичи. Знакомясь с изображением Германа кисти Ардалиона, Орловиус, оставшийся недовольным «модерным штилем», «добросовестно» изучает и еще одну картину, «хотя это была обыкновенная литография: “Остров мертвых”»[2]. В автобиографии Маяковский рассказывает о том, как он сошелся с Д. Бурлюком во время исполнения рахманиновского «Острова смерти», инспирированного Бёклиным: «Благородное собрание. Концерт. Рахманинов. Остров мертвых. Бежал от невыносимой мелодизированной скуки. Через минуту и Бурлюк. Расхохотались друг в друга. Вышли шляться вместе»[3].

---

[1] О других реминисценциях из Маяковского в произведениях Набокова см.: *Десятов В., Куляпин А.* Автопортрет в два хода. Poem of Problem Владимира Набокова (рукопись).

[2] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 366. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи.

[3] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 19.

Воплощение мещанской добропорядочности, Орловиус совершает действие, прямо противоположное тому, которое предприняли будущие составители «Пощечины общественному вкусу»: он «бежит» не от декадентства в современность, но осуществляет переход, обратный футуристическому. Интертекстуальный прием, использованный в данном случае в «Отчаянии», не вполне обычен: Набоков переписывает наново претекст своего романа, автобиографию «Я сам», — так, как если бы она была создана противником ее автора, и при этом с целью высмеять того, кто выступает антагонистом Маяковского (близорукий Орловиус не способен отличить литографию от оригинального творения)[4].

Конфронтация Орловиуса и Ардалиона соответствует той, которую Р. О. Якобсон положил в основу статьи «О поколении, растратившем своих поэтов» (1930), где «порыву» Маяковского «в преображенное будущее» противопоставлен «быт» с его «устойчивыми формами»[5]. Отрицательное коннотирование понятия «быт» неведомо, с точки зрения Якобсона, западноевропейскому сознанию. Орловиус, владелец страховой компании, охраняющей клиентов от жизненных потрясений, и к тому же человек, говорящий по-русски, калькируя немецкие фразеологизмы, кажется персонификацией «быта», как тот был понят в якобсоновском некрологе Маяковскому.

---

[4] В качестве ценителя живописи Герман и тождествен и нетождествен Орловиусу. Если Орловиус путает оригинал с копией, то Герман контаминирует два разных оригинала. В табачной лавке в Тарнице Герман принимает изображение двух роз и курительной трубки за работу, выполненную Ардалионом. Трубка была очень обычным атрибутом многих кубистических натюрмортов, однако в сочетании с розами она однозначно адресует нас к картине Хуана Гри (Gris) «Розы в вазе» (1914). Знаменательно, что на это полотно наклеена газета (papier colle[7]) с передовицей, в названии которой отчетливо читается: «La merveille...» В главе, посвященной Тарнице, Герман говорит о Феликсе: «...я вновь увидел чудо, явившееся мне пять месяцев назад» (376). В действительности Ардалион написал натюрморт, предметами которого были «два больших персика и стеклянная пепельница» (396). Найти фактический живописный источник этого набоковского экфразиса мне не удалось. Возможно, что таковой и вовсе не существует — ведь мы имеем дело с оригинальным творением Ардалиона. Расстройство зрительной памяти Германа обнаруживает, что он, вразрез с анахронично интересующимся декадентством Орловиусом, увлечен экспериментами авангарда, хотя и не способен к правильному их распознаванию.

[5] Цит. по: *Якобсон Р., Святополк-Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. The Hague-Paris, 1975. С. 12.

Был ли Набоков действительно знаком со статьей «О поколении, растратившем своих поэтов»? Скорее всего, ответ на этот вопрос должен быть положительным. В своем опубликованном в Берлине тексте памяти Маяковского Якобсон писал: «Неужели сегодня у кого-нибудь нет ощущения, что книги поэта — сценарий, по которому он разыгрывает фильм своей жизни? Наряду с главным действующим лицом заданы собственно и прочие роли, но исполнители для них вербуются непосредственно в ходе действия, по мере требования интриги, которая предопределена до развязки включительно»[6].

Присваивая себе имя Ардалиона и собираясь инсценировать собственную смерть, Герман выдает себя за «фильмового актера» и требует от Феликса, чтобы тот также участвовал — дублером — в этой игре. Если Маяковский у Якобсона делает киносценарии реальностью, то Герман, Лжеардалион и самоубийственный убийца (в качестве лица, лишь мистифицирующего свою гибель, негативно подобный Маяковскому)[7], напротив того, превращает жизнь в мнимый кинофильм. Выводимость «Отчаяния» (посредством взятия контрапозиции) из некролога Якобсона здесь столь надежна логически, что об этом пересечении текстов не приходится думать как о просто случайном.

Негативным коррелятом Маяковского Герман оказывается и как персонаж, живший когда-то в «рыбачьем поселке неподалеку от Астрахани» (360). В автобиографии Маяковского о 1918-м годе сказано следующее: «Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели. Меня послали б ловить рыбу в Астрахань»[8].

---

[6] Там же. С. 24.

[7] Герман стреляет Феликсу в спину с тем, чтобы полиция решила, что он, Герман, был убит. Сразу же после совершения злодеяния у Германа возникают сомнения в том, какой, собственно, акт — насилия над другим или над собой — он предпринял: «...право, я не знал, кто убит — я или он» (437). Позднее, перед арестом, он записывает в дневнике, в который «выродился» его роман: «Убить себя я не хочу, это было бы неэкономно, — почти в каждой стране есть лицо, оплачиваемое государством, для исполнения смертной услуги» (461). Танатология Германа развертывается как гегелевская диалектическая спираль. Желание Германа выглядеть убитым переходит в его воображении в представление, что он убил не Феликса, а себя, и сменяется затем синтезом: вероятной казнью того, кто надеялся, что его будут считать мертвым.

[8] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 25. Кстати, в Астрахани родился Хлебников. Его стихи о кузнечике оставили след в «Отчаянии»: «...тянули “зе-зе-зе”, срываясь, заики-кузнечики...» (353). Хлебниковская «заумь» перекодируется Набоковым в затруднение

Герман попадает как раз туда, где не желал бы очутиться беспартийный поэт[9]. В свете говорившегося о сцеплении «Отчаяния» и статьи Якобсона, Тарница, где Герман притворяется киноактером, неспроста обрисована в романе как сходная с Астраханью (две теневые адресации к Маяковскому образуют эквивалентность)[10].

Будучи, так сказать, не-Маяковским, Герман тем не менее старается подражать ему. Отправляясь на «казнь», Герман воспринимает мир («Вдруг мне показалось, что я еду с бешеной скоростью, что машина прямо пожирает дорогу, как фокусник, поглощающий длинную ленту...» — 431) как уже увиденный однажды Маяковским: «Фокусник / рельсы / тянет из пасти трамвая...»[11]. Впрочем, жест «фокусника» из стихотворения «Из улицы в улицу» реверсируется в воображении Германа.

при артикулировании. Ср. у Набокова троекратный, как и у Хлебникова, повтор звуковой («заумной») работы кузнечика: «Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер» (*Велимир Хлебников*. Творения. М., 1986. С. 55).

[9] Вместе с тем Герман повторяет судьбу Чернышевского, которому было разрешено в 1883 г. поселиться в Астрахани. Что герой-автор «Отчаяния» вообще соотнесен с Чернышевским, ясно из реакции Лиды на россказни Германа о его брате, якобы собирающемся убить себя. Этот вымысел Германа Лида возводит к поступку Лопухова из «Что делать?»: «Я только что где-то читала такую историю <... он как-то приделал револьвер к мосту...» (418, 420).

[10] У эквивалентности, которую «Отчаяние» устанавливает между «Я сам» и «О поколении, растратившем своих поэтов», есть еще одно основание. В центре статьи Якобсона — поэма Маяковского «Про это». В ней, как и в «Я сам», упоминается «Остров мертвых». Изображенное на этой картине переносится Маяковским на Москву, становящуюся загробным царством. Тарница в виде Астрахани — также неживой город. Попытка Германа разобраться в том, почему он ассоциирует эти два места, приводит его к заключению, что «толчком» для его фантазии послужил «графин с мертвой водой» (372). Во втором английском переводе «Отчаяния» Набоков добавил к русскому оригиналу мотив города (Берлина), содержащего в каждой своей ячейке смерть по Бёклину: «...it was <... an ordinary print *found in every Berlin home*: «The Isle of the ead» (*Nabokov V.* espair. New York, 1989. P. 56; подчеркнуто мной. — *И. С.*). Весьма вероятно, что картину Бёклина « ie Kentauren» имеет в виду та сцена «Отчаяния», где Ардалион изображен плавающим с Лидой на спине. Если догадка об этом экфразисе справедлива, то она означала бы, что Набоков, в своем неуемном скептицизме, защищает Маяковского, чтобы представить его футуризм продолжением отрицаемого этой эстетической инновативностью «декаденства».

[11] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 38.

Вернемся к Ардалиону. О Маяковском напоминают некоторые характерные черты его поведения[12]. Он принимает, подобно своему реальному прототипу, участие в me˜nage a; trois (притом что имя «Лида» близко в звуковом плане к имени «Лиля» и что горничную жены Германа зовут Эльза, как и сестру возлюбленной Маяковского[13]). Пристрастие Маяковского к биллиарду отражается в упоминании орудия этой игры Ардалионом, смягчающим эвфемизмом-парономазией рвущееся с его губ грубое ругательство, обращенное к Герману: «...зачем говорить о таланте, вы же не понимаете в искусстве ни кия» (409). Как и Маяковский, Ардалион — азартный картежник. Наконец, и тот и другой склонны уснащать речь каламбурами[14].

Лида пробует преобразовать имя Ардалиона в шараду, но допускает lapsus linguae: «Мое первое <... — большая и неприятная группа людей, мое второе <... — зверь по-французски, — а мое целое — такой маляр». «Во-первых, “орда” пишется через “о”, — сказал Ардалион. — Изволили спутать с арбой» (396). На то, название какого зверя пришло на ум Лиде, указывает в дальнейшем ходе повествования Герман, который обращает особое внимание на «львиную переносицу» (410) Ардалиона. Каламбур «Леф/лев» был в ходу и у соратников, и у противников Маяковского[15]. Итак, Лидой подразумевался «lion». Приняв во внимание, что русское обозначение

---

[12] Но Ардалион далеко не во всем совпадает с Маяковским. Как бессребренник, неряха и пьяница, он являет собой неконкретизированного представителя богемы.

[13] Ср. тесную зависимость набоковского «путеводителя по Берлину» от книги «Zoo, или Письма не о любви», которую Шкловский посвятил Эльзе Триоле: *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. № 4. С. 164—172 (здесь же ряд ценных соображений об отношении Набокова к Лефу).

[14] Каламбуры Ардалиона (вроде процитированного биллиардного) не высокого пошиба. Интересно, что в печатном выступлении по поводу гибели Маяковского Троцкий (1930) упрекал поэта за вульгарность его словесных шуток, которыми тот ограждал себя «...от поранений со стороны внешнего мира». И далее Троцкий замечает: «...и даже предсмертные письма дают тот же тон: чего стоят эти два словечка: “инцидент исперчен!” (*Троцкий Л.* Самоубийство В. Маяковского. Памяти Сергея Есенина. Letchworth-Herts, 1979. С. 4). Однако было бы рискованно с определенностью утверждать, что Набоков, создавая речевой облик Ардалиона, учитывал эти высказывания Троцкого.

[15] См. об этом подробно: *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. Mьnchen, [1981]. С. 256—258.

этого животного омофонно имени литературной группировки, возглавлявшейся Маяковским, естественно предположить, что в антропониме «Ардалион» проступает (при замене звонкого согласного глухим) каламбур «art a; Lion»[16].

Как показали М. Окутюрье[17] и Л. С. Флейшман (цит. соч. С. 256—268), в «Охранной грамоте» (1929—1931) Пастернак тайно вплетает в отрывок, посвященный венецианским львам, тему Лефа. С одной стороны, лев у Пастернака эмблематизирует не столько евангелиста Марка, как этого следовало бы ожидать от рассказа о Венеции, сколько неконтролируемое государственное насилие: «Эмблема льва многоразлично фигурировала в Венеции. Так, и опускная щель для тайных доносов на лестнице цензоров, в соседстве с росписями Веронеза и Тинторетто, была изваяна в виде львиной пасти. Известно, какой страх внушала эта “bocca di leone” современникам...»[18].

С другой стороны, венецианское изобразительное искусство преподносится в «Охранной грамоте» так, как если бы оно было раннеавангардистским (Пастернак использует здесь заголовок кубофутуристического манифеста «Пощечина общественному вкусу»): «...я узнал, как мало нужно гению для того, чтоб взорваться <... равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству» (250—251).

Пастернак сталкивает, таким образом, бунтующий начальный футуризм и этатизм, которому наглядно соответствует лев, но который вместе с тем ассоциирован и с омофоном этого слова, коль скоро Венеция — член оппозиции, куда входит намек на художественное течение, переродившееся из эпатажного в государственное, в искусство «социального заказа»,

---

[16] По остроумной догадке О. Д. Бурениной («“Отчаяние” как олакрез русского символизма: Федор Сологуб и Владимир Набоков» — http://www.diss.sense.uni-konstanz.de), аббревиатура «Леф» палиндромно присутствует и в первой части имени «Феликс», вторую часть которого составляет алгебраический символ «х». Феликс убит на участке Ардалиона. Само убийство было задумано Германом, среди прочего, ради того, чтобы устранить Ардалиона из любовного треугольника. Ардалион и Феликс равноценны как персонажи, которым предназначено исчезнуть из жизни Германа. Эта эквивалентность запечатлена и в возможности сравнимых каламбурных переделок их имен.

[17] *Aucouturier M.* Об одном ключе к «Охранной грамоте» // Boris Pasternak. 1890—1960: Colloque de Cerisy-la-Salle (11—14 septembre 1975). Paris, 1979. P. 344—347.

[18] *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 249. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи.

в Леф. Самоубийство Маяковского концептуализировано в «Охранной грамоте» как его возвращение в молодость, как умерщвление государственника непокорным поэтом: «...невозможное государство <... , — дерзко заявляет Пастернак, — чем-то напоминало покойного» (284).

В «Отчаянии» на предположительную гибель обречен также государственник и тоталитарист Герман. Его арестовывают в апреле — в том же месяце, когда свел счеты с жизнью Маяковский. Вот как дана картина последней весны Маяковского в автобиографической прозе Пастернака: «Начало апреля застало Москву в белом остолбененье вернувшейся зимы» (280). Описывая первое — летнее — посещение Ардалионова дачного участка, где будет застрелен Феликс, Герман налагает один на другой два сезона, предвосхищая историю убийства своего мнимого двойника в заснеженном лесу: «Сдержанно шумели сосны, снег лежал на земле, в нем чернели проплешины... Ерунда, — откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, — грешно. Не я пишу, — пишет моя нетерпеливая память. Понимайте, как хотите, — я не при чем. И на желтом столбе была мурмолка снега. Так просвечивает будущее» (354).

Герман антиципирует то, чему еще только предстоит совершиться, по-футуристически. В «Охранной грамоте» читаем о Маяковском: «Он с детства был избалован будущим...» (284) (ср. еще замечание Пастернака о том, что Маяковскому с юношества «...приходилось предвосхищать свое будущее... — 262). Этимологически «Отчаяние» и «Охранную грамоту» там, где в обоих текстах наступает неурочная зима, связывают слова «столб» и «остолбененье»[19]. Заново начать жизнь Герману не удается так же, как Маяковскому в обрисовке Пастернака: «Так это не второе рожденье? Так это смерть?» (279).

Но несмотря на все эти параллели между Германом и Маяковским из «Охранной грамоты», они — антиподы. Повествуя о своем отказе от «self-fashioning», Пастернак делает Маяковского одним из главных представителей «орфизма»[20], «романтической манеры». Это «пониманье жизни», по выражению Пастернака, «самоистребительно» для поэта (272). Искусственно выстраивая свою биографию, Герман «самоистреблен»

---

[19] Об еще одном интертекстуальном значении мотива снега в июне я пишу в статье «Философия в "Отчаянии"» (Звезда. 1999. № 4. С. 175).

[20] Связанное с Маяковским словоупотребление в «Охранной грамоте» позволяет предположить, что в ней учитывается то направление французского кубизма (Леже, Пикабиа, Дюшан, Делонэ), которое Аполлинер окрестил в 1912 г. «орфизмом».

за счет другого, Феликса. Герман пародирует жизне- и смертотворчество Маяковского[21]. Получив обличительное письмо Ардалиона, Герман думает, что отправитель этой филиппики возмущен использованием его имени в адресах, которые будущий убийца сообщает Феликсу и Лиде (459). Самое узурпирование одним творцом имени другого копирует своевольное обхождение Маяковского с Пастернаком. Но в «Охранной грамоте» говорится и о том, что Маяковский имел некоторое основание назвать Пастернака в числе участников футуристического выступления. В своей догадке о причине, вызвавшей гнев Ардалиона, Герман выхолащивает то, что придавало, по Пастернаку, «резон» поступку Маяковского: «Маяковский извещал, что поставил меня на свою афишу вместе с Большаковым и Липскеровым, но также и с вернейшими из верных, в том числе и с тем, кажется, что разбивал лбом вершковые доски <... . Я удивлялся не столько его бесцеремонности, сколько проявленной при этом бедности воображенья, потому что инцидент <... заключался не в его непрошеном распоряженье моим именем, а в его досадном убежденье, что мое двухлетнее отсутствие не изменило моей судьбы и занятий <... . На это он резонно возражал, что после Урала я уже раз виделся с ним весною. Но удивительнейшим образом резон этот до меня не доходил» (274).

Как явствует из этой выдержки, Ардалион, у которого отнимается его имя, сопричастен не только Маяковскому, но и некоторое время пребывавшему в Лефе Пастернаку. В соотнесенности с историческими лицами из лефовского круга Ардалион — собирательная фигура. Почти вырываясь наружу из отходящего поезда, как и главный герой «Не попутчицы», Ардалион оказывается матонимически сопряженным с ее создателем,

---

[21] Лида для Германа аналогична Эвридике. Не взяв в расчет этого восприятия Германом жены, было бы трудно объяснить, почему он называет ее «бедной покойницей» (374). Ардалион расшифровывает в своем письме Герману мотив мертвой Лиды-Эвридики: «...Вы подлейший подлец, воспользовавшийся наивностью доверчивой молодой женщины, и так истерзанной и оглушенной десятилетним адом жизни с Вами» (459). Будучи оппозитивом Маяковского-Орфея из «Охранной грамоты», Герман создает для Лиды-Эвридики ад, а не пытается спасти ее оттуда. Об орфизме других текстов Набокова («Возвращение Чорба», «Ужас», «Посещение музея», «Ultima Thule», «Bend Sinister») см. подробно: *Бугаева Л. Д.* Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность. Вып. 2. СПб., 1999. С. 494 и след.

Бриком (набоковский живописец являет собой в этом эпизоде как бы продукт мифотворчества одного из учредителей позднефутуристической группировки[22]). Вместе с тем Ардалион связан с Бриком и без опосредования художественным текстом последнего. Вынашивая идею разыграть собственную смерть, Герман устраивает своему сопернику по любовному треугольнику итальянское путешествие, в которое Ардалиону хотелось бы взять с собой Лиду. Выражая это желание, Ардалион потенцирует то, что осуществил на деле Брик, бывший вместе с Лилей в Англии тогда, когда застрелился Маяковский.

В свой черед Герман не только не-Маяковский, но и не-Пастернак «Охранной грамоты». Пастернак рассказывает в ней о том, как он на последние гроши уехал из Германии во Флоренцию и Венецию. Герман тратит остатки своего состояния на то, чтобы отправить из Берлина во Флоренцию Ардалиона (но тот так и не доезжает до места назначения). Их свидание происходит в кафе — знакомство Пастернака с Маяковским состоялось «в кондитерской на Арбате» (261) и продолжилось на следующий день в «греческой кофейне» (263). Вспоминая об этих двух встречах, Пастернак всячески подчеркивает «гениальность» (262) Маяковского. Та же аттестация Ардалиона, даваемая Германом, им самим мгновенно ставится под сомнение, релятивизуется: «...все это (портреты и натюрморты Ардалиона. — *И. С.*) может быть превосходно, даже гениально, но — простите за откровенность — как-то однообразно, вынужденно» (410). Пастернак впервые увидел Маяковского в «жаркий день конца мая» (261). Объяснение Германа с Ардалионом приурочено к февралю. Тем не менее переработанный Набоковым претекст дает знать о себе там, где Герман (как обычно, совмещающий сезоны) включает лето в зиму, рисуя в своем воображении фонтан перед кафе действующим: «...я пришел в скромное, но приятное кафе, напротив которого, в сквере, бьет в летние вечера и как будто вертится муаровый фонтан, остроумно освещаемый снизу разноцветными лампами...» (409).

Замысел Набокова, который вырисовывается из разборов, обнажающих футуристически-лефовский смысловой слой в

---

[22] Лида, как и героиня «Не попутчицы», остается на перроне — Ардалион уезжает. Текст Брика — несомненный претекст «Отчаяния». Но, как всегда у Набокова, интертекстуальность здесь неоднозначна. Сцена почти выпадения из железнодорожного вагона присутствует и в «Охранной грамоте» (пародировал ли Пастернак Брика?), правда, ее герой уезжает вместе с возлюбленной, а не покидает ее, как Ардалион и Сандаров из «Не попутчицы».

«Отчаянии», можно было бы вкратце сформулировать следующим образом. Предсмертное послание, каковым является роман «Отчаяние», пишет у Набокова не тот, кому вменены признаки Маяковского (и его друзей), но тот, кто ему и им контрастен. Ардалион-Маяковский остается в живых и триумфирует над разоблаченным самоубийственным убийцей. Маяковский испытывает в «Отчаянии» в лице Ардалиона как бы второе рождение — в духе сюжетов «Человека», «Клопа» и других своих произведений[23]. Во многом опираясь на «Охранную грамоту», Набоков в то же самое время не соглашается с пастернаковской концепцией безвозвратной гибели Маяковского, завязывая в «Отчаянии» тот спор, который позднее завершится уничтожающе ироничными отзывами о «Докторе Живаго».

Переживание Маяковским в «Охранной грамоте» молодости перед непреодолимым концом в обращенном виде воссоздает одну из заключительных тем толстовской «Исповеди»: «И я спасся от самоубийства <... . Я вернулся во всем к самому прежнему, детскому и юношескому <... я вернулся к вере в Бога, в нравственное совершенствование и в предание, передававшее смысл жизни»[24].

На фоне «Исповеди» самоубийство Маяковского в «Охранной грамоте» предстает как результат неверия. Может статься, что Набоков уловил, откуда идет пастернаковское понимание добровольной смерти. Ардалион, во многом сближенный Набоковым с Маяковским, но при этом вовсе не склонный к суицидным настроениям, религиозен по Толстому: он носит «нательный крест мужицкого образца» (356), т. е. подвергает себя толстовскому «опрощению». В письме Герману Ардалион занимает позицию кающегося эстета — ту же, что и Толстой в «Исповеди»: «И еще в одном должен признаться Вам: я, слабовольный, я, пьяный, я, ради искусства готовый продать свою честь, я Вам говорю: мне стыдно, что я от Вас принимал подачки, и этот стыд я готов обнародовать, кричать о нем на улице, только бы отделаться от него» (459)[25].

«Львиность» Ардалиона, таким образом, и лефовская, и толстовская. Перевоплощенный в Ардалиона Маяковский оказы-

---

[23] О преодолении смерти в русской литературе и философии, в том числе в творчестве Маяковского, см. подробно: *Masing- elic I.* Abolishing eath. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, California, 1992, passim.

[24] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1983. Т. 16. С. 152.

[25] Ардалион называет в своем послании Германа «кабаном». Это слово — почти точный палиндром к фамилии «Набоков».

вается в «Отчаянии» способным к жизни в диссонансе с «Охранной грамотой», но в согласии с ее претекстом — по образцу, предложенному в «Исповеди»[26].

[26] Я оставляю здесь без ответа вопрос о том, имел ли в виду Набоков, сводя в Ардалионе воедино Маяковского с Толстым, то значительное толстовское влияние, которым проникнуты и теория формализма, и практика лефовской «литературы факта». Стоит отметить, что Ардалион не собирается оплачивать купленный им дачный участок, следуя в этом за Толстым, который мечтал об отмене права на земельную собственность.

О. САБУРОВА

Автор и герой в романе «Отчаяние» В. Набокова

Вопрос о соотношении автора и его очень несимпатичного героя, уверяющего читателя, что совершенное им убийство есть замечательное произведение искусства, уже не раз становился предметом обсуждения. И если сейчас позиция Набокова, признанного классика, «гуманиста», по большому счету споров не вызывает, то совсем иное дело — современники «подающего надежды» Сирина. Основные линии трактовки романа обозначились в статьях В. Вейдле и Вл. Ходасевича, с одной стороны, и П. Бицилли, с другой.

Вейдле и Ходасевич причислили Германа к типу характерных набоковских персонажей, близких самому писателю, — «разнообразных, но однородных символов творца, художника, поэта»[1]. По мысли Ходасевича, Герман работает над замыслом преступления точно так же, «как художник работает над своими созданиями», причем Герман является художником «подлинным, строгим к себе» и «погибает от единой ошибки, от единого промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы»[2].

Иной точки зрения придерживался П. Бицилли. По его мнению, Набоков следовал в романе прежде всего традиции Щедрина. Фигура Германа представлялась критику аллегорической, воплощением идеи, его ближайший литературный родственник — Иудушка Головлев: это «нравственный идиот в буквальном значении этого слова». «Дойдя до последней степени духовного падения», он отдается «запою праздномыслия» — «бесцельным фантазиям, в которых первая взбредшая на ум

---

[1] *Вейдле В. В.* Сирин «Отчаяние»// В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 242.

[2] *Ходасевич Вл.* О Сирине // Там же. С. 244—250.

личность является действующим лицом», результатом чего становится «исчезновение мира из поля сознания, самоизоляция, распад личности» и как итог — появление «Двойника»[3].

Статью Бицилли чаще всего признают наиболее «глубокой», раскрывающей суть набоковского романа, хотя она и совершенно очевидно не соотносится с обликом писателя, последовательно декларировавшего, что он «лишен как устремлений, так и темперамента нравственного или социального сатирика»[4]. И как он писал в предисловии к английскому изданию романа, эта его книга тоже не исключение, поскольку «не содержит никакой истины, которую могла бы, виляя хвостом, донести до читателя», как и «не указывает человечеству правый путь»[5]. Напротив, позиция Вейдле и Ходасевича, увидевших родство между «подставным» и подлинным авторами «Отчаяния», ни в чем не противоречит эстетическим декларациям Набокова. «Хочу повторить, — писал он в 1936 году Зинаиде Шаховской, — что единственно важное это то, хорошо ли написана книга или плохо, а что до того, прохвост ли автор или добродетельный человек — то это совершенно неинтересно».

Кроме того, у Вейдле и Ходасевича была и другая причина, позволившая им без доли сомнения сблизить героя и его создателя. Отдельные черты, которые недоброжелательные критики усматривали в молодом Сирине (тем самым вообще ставя под сомнение его причастность к «подлинному искусству», к «настоящему серьезному делу литературы»), оказались в полной мере присущи Герману Карловичу. «Ответ критикам» — это одно из возможных названий к повести Германа Карловича. «Ответ критикам» — это и образ Германа Карловича, «ответ» уже самого Набокова, отстаивавшего *свои* эстетические принципы.

В интервью, данном Олвину Тоффлеру в 1963 году, Набоков заметил, что не читает отзывов о своих книгах с «каким-то особенным рвением и вниманием», но оговорился, что некоторые нападки русских эмигрантских критиков, писавших о его первых романах, он ясно помнит и по сей день[6]. В свое время, вероятно, отзывы этих критиков, авторитетно рассуждавших о «мере дарования молодого автора», волновали Набокова куда

---

[3] *Бицилли П.* Возрождение Аллегории // Современные записки. 1935. № 61. С. 191—204.

[4] Два интервью из сборника «Strong pinions» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 149.

[5] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» (« espair») // Там же. С. 60.

[6] Два интервью из сборника «Strong pinions». С. 163.

больше. Причем «мера» этого дарования представлялась иному рецензенту не очень щедрой: «...иссякло великое и страшное волнение, из-за которого родилось творчество Толстого и Достоевского...», на их смену пришла «раса более мелкая, но более гибкая и живучая», олицетворением которой как раз и является Сирин: «Все чрезвычайно сочно и красочно, и как-то жирно. Но за этим разлившимся вдаль и вширь половодьем — пустота, не бездна, а плоская пустота, пустота как мель, страшная именно отсутствием глубины»[7]. Набокова упрекали и в отсутствии «жизнеучения»[8], и в отсутствии «столь характерной для русской литературы “любви к человеку”»[9]. Но не всегда, правда, «пустота» сиринского творчества, при всем внешнем блеске, представлялась непоправимой. М. Кантор, например, чтобы «выйти на трудную дорогу большого искусства», предлагал Сирину сбросить «бремя памяти», обрекающее его творчество оставаться «ограниченным и внешним»[10]. Ю. Терапиано дополнил мысль Кантора, заметив, что в «одержимости памятью» Сирина «больше от выдумки, чем от духовного видения»: «...внутренний, подлинный человек таким приемом познан быть не может»[11].

В те же годы, как писал Набоков, в него «вцепился» и «некий Мочульский, который никак не мог переварить мое совершенное равнодушие к организованному мистицизму, религии, церкви — любой церкви»[12]. Кроме того, редкая статья, посвященная творчеству «молодого автора», обходилась без упоминания о «влияниях». Причем иногда суть «нового слова» Сирина сводилась лишь к прекрасной способности «перелицовывать на удивление соотечественникам “наилучшие заграничные образцы”»[13]. Можно предположить, что высказывание Ардалиона (другого персонажа «Отчаяния») о том, что «...художник видит именно разницу. Сходство видит

---

[7] *Варшавский В.* В. Сирин. «Подвиг» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 231.

[8] Там же. С. 232.

[9] *Струве Г.* Творчество Сирина // Россия и славянство. Париж. 1930. 17 мая. С. 3.

[10] *Кантор М.* Бремя памяти (о Сирине) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 237.

[11] *Терапиано Ю.* В. Сирин. «Камера Обскура» // Там же. С. 239.

[12] Два интервью из сборника «Strong pinios». С. 163.

[13] *Иванов Г.* В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 216.

профан...»[14], адресовано не столько Герману, сколько сиринскому критику, подбирающему для него того или иного предшественника. (А что касается самого Германа, то у него, как и у Сирина, тоже чрезвычайно много «предшественников» — от литературных персонажей Пушкина и Достоевского до вполне реальных «прототипов»[15] — «каких-то олухов с вампирными наклонностями» (III, 451), с которыми, впрочем, как считает Герман, у него нет ничего общего.)

«В хороших писателях узнают самих себя, свою жизнь большинство людей»[16], — писал о «плохом» писателе Сирине В. Варшавский. Что и говорить, переживания набоковского персонажа, его понимание «смысла жизни» (который заключается в том, что у него теперь есть «живое отражение») навряд ли найдет широкий отклик у читателя. Можно обнаружить в Германе и раздражавший сиринских современников «заносчивый душок», и «одержимость памятью», которая действительно будет сродни выдумке и позволит ему в памятнике какому-то герцогу в саксонском городке узнать «двойника петербургского всадника» (III, 376). Объясняя свое равнодушие к религии, Герман очень по-набоковски назовет ее «всеобщей» (III, 394) сказкой, отдавая, впрочем, безусловное предпочтение «плеску многоочитых ангелов» в сравнении с «кривым зеркалом, в которое уходит, бесконечно уменьшаясь, самодовольный профессор физики» (III, 393—394).

К. Мочульский причислил Сирина к одному из тех «преждевременно зрелых... юношей» без будущего, лишенных «дара непосредственности», который необходим для творчества[17]. «Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком — вот почему мой слог лишен благодатного

---

[14] *Набоков В.* Отчаяние// Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 257. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[15] По мнению Н. Мельникова, в основу сюжета романа легли два преступления, прогремевшие в Германии весной 1931 года. Оба преступника пытались получить страховку, выдав за себя обгоревшие трупы убитых ими людей. Преступления, можно сказать, удались и были раскрыты случайно. (*Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича// Волшебная гора. 1994. № 2. С. 151—165). См. также: *Zimmer .E.* Nachworf des Verlegers // Vladimir Nabokov. Gesammelfe Werke. 3. Band. Reinbek bei Hamburg, 1993. S. 561—581.

[16] *Варшавский В.* В. Сирин «Подвиг». С. 232.

[17] Цит. по: *Набоков В.* Избранное. Книга для ученика и учителя. М., 1998. С. 606.

духа непосредственности» (III, 343), — жеманно сообщает Герман Карлович. Другое заявление: «литература — это любовь к людям» трудно прочесть не как иронический намек, в частности на статью Г. Струве (о «любви к человеку»). Напомню, что дивное «произведение» Германа Карловича состоит в том, что «в черно-белом лесу лежит мертвец, в совершенстве на меня (Германа) похожий» (III, 441).

«Книгой издевательского замысла» назвал «Отчаяние» Г. Адамович, и видимо, у него были определенные основания для того, чтобы не делать различия между подлинным и «подставным» авторами.

Современные исследователи часто поступают как раз наоборот и начинают рассуждение о романе, прочерчивая четкую границу между Германом и самим Набоковым и видя задачу писателя в том, чтобы изобличить «бездарного графомана»[18], «самозванца, имитатора, позера, проецирующего во вне свое гипертрофированное “я”»[19], «гения бездарности»[20]. В звании «художника» отказывают «нарциссическому» Герману и Б. Носик, и И. Толстой. «Приходится лишь удивляться, — пишет А. В. Злочевская, — как могли такие тонкие и умные критики (Вейдле и Ходасевич. — *О. С.*) всерьез анализировать трагедию Германа-художника...»[21] Но некоторые исследователи, следуя традиции Вейдле и Ходасевича, все же анализируют «трагедию Германа-художника» и видят в его преступлении «своего рода художественное произведение»[22], «прозрачную метафору художественного творчества»[23]. Однако в конечном счете германовское «произведение» рассматривается как плод «лжетворца», «разоблачаемого» Набоковым. Ключом к понимаю эстетической несостоятельности Германа С. Давыдов считает его «зеркалопоклонничество», поскольку «...художник видит именно разницу. Сходство видит профан».

---

[18] *Злочевская А. В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние» // Филологические науки. 1997. № 5. С. 10.

[19] *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 296.

[20] *Федоров В.* Отчаянье и надежда Владимира Набокова // Набоков В. Соглядатай; Отчаяние: романы. М., 1991. С. 18.

[21] *Злочевская А. В.* Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние»). С. 6.

[22] *avydov S.* «Teksty-Matreëhki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982.

[23] *Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича. С. 163.

Но в сходстве ли здесь дело? Поразившее Германа, словно чудо, сходство вообще никто не заметил (неужели Герман единственный «профан» в романе?), скорее сочтя его за сумасшедшего, который «думал обмануть мир, просто одев в свое платье человека, ничуть на меня (Германа) не похожего» (III, 450). Примечателен и тот факт, что когда сам Герман пытается объяснить, в чем именно состоит его «превосходное» (III, 447) сходство с Феликсом, у него ничего не выходит: «Вот мой нос, — крупный, северного образца, с крепкой костью и почти прямоугольной мякиной. Вот его нос, — точь-в-точь такой же. Вот эти резкие бороздки по сторонам рта и тонкие, как бы слизанные губы. Вот скулы... Но это паспортный, ничего не говорящий перечень черт и в общем ерундовая условность» (III, 342).

Кроме этой «ерундовой условности» Герман разглядел и «отличительные приметы» (он все же видел «разницу») — «мелкие опечатки в книге природы»: «В тот вечер, в ту ночь я памятью рассудка перебирал эти незначительные погрешности, а глазной памятью видел, вопреки всему, себя, себя в жалком образе бродяги» (III, 342—343).

Важно, что речь в романе идет не просто о двойничестве, а о зеркальном двойничестве. А зеркало как объект семиотики культуры обладает множеством «семиотических потенций»[24], которые далеко не исчерпываются его использованием (например, в теории отражения) в качестве механизма, создающего точную копию «оригинала». Простой зеркальный эффект (мена правого и левого) может служить знаком более общей закономерности, предполагающей изменения и на других уровнях. С предельной отчетливостью не отражающие, а преображающие свойства зеркала были использованы в «Зазеркалье» Л. Кэрролла, где зазеркальный дом, куда попадает Алиса, представляет собой как бы антимир, в котором время течет вспять и действует своя, «перевернутая», логика.

Естественное свойство зеркала — то, что оно дает возможность человеку видеть себя, свое лицо, может вести к идее другого зеркала — показывающего не «видимость», а «сущность». Очень отчетливо различные «типы» зеркал можно продемонстрировать на примере двух стихотворений Вл. Ходасевича:

---

[24] См.: *Левин Ю. И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1998 [Вып.] 22: Зеркало. Семиотика зеркальности. (Учен. зап. Тартусского гос. университета. Вып. 831). С. 6—24.

а) Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любили такого,
Желтосерого, полуседого
И всезнающего, как змея...

«Перед зеркалом», 1924 г.

б) ...И я смотрю как бы обратным взором
В себя
И как пленительна души живая влага,
Что, как Нарцисс, я с берега земного
Срываюсь и лечу туда, где я один,
В моем родном первоначальном мире,
Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то
И обретенном вновь...

«Полдень», 1922 г.

Взгляд «на себя» и взгляд «в себя» находятся в поэтическом мире Ходасевича в отношениях иерархической противопоставленности. Смотреть «на себя» — значит смотреть объективно, со стороны, когда содержание «я» полностью исчерпывается этой объективной «видимостью». Смотреть «в себя» — значит видеть подлинный облик, недоступный «нечистому взору» «земных очей».

Ситуация встречи с некогда утраченным и обретенным вновь подлинным «я» («лицом к лицу с собой») в точности реализуется в первой главе романа «Отчаяние», с той лишь разницей, что метафоричность стихотворения получает в романе буквальное воплощение и набоковский Нарцисс находит свое подлинное отражение не «в живой влаге» души, а «на чахлой траве за Прагой» (III, 359) в облике ничего не подозревающего бродяги Феликса... Незадолго до встречи с ним Герман жаловался, что похож на островную птицу, утратившую крылья, которая, как пингвин, теперь летает лишь во сне. Но чудо свершилось. Навстречу ему встал и пошел его совершенный двойник. Однако с этого момента уже сама реальность начинает обретать черты сна.

В одной из своих лекций Борхес писал, что в жизни его мучили два кошмара — лабиринт и зеркало: «Это не два разных кошмара: чтобы соорудить лабиринт, достаточно двух наставленных друг в друга зеркал <... я видел круглую комнату с зеркальными дверьми и стенами, и всякий, кто заходил в эту комнату, попадал в центр лабиринта действительно бесконечного»[25].

---

[25] *Борхес Х. Л.* Страшный сон // Иностранная литература. 1990. № 3. С. 182.

Сродни кошмару Борхеса жутковатая явь главного героя «Отчаяния», напоминающая зеркальную скорлупу, сквозь которую он не может пробиться, — весь мир предстал перед ним в его собственных отражениях. Своеобразие германовского зрения обнаруживается уже на уровне топографического описания, когда очутившись в незнакомом саксонском городке, Герман замечает, что тот целиком построен «из каких-то отбросов моего (Германа) прошлого» (III, 374). «Отражения, повторения, маски» (III, 421) являются основой и действительных германовских снов, с их двойниками и лжесобачками, которые, повторяя и незаметно перетекая в явь, составляют с ней единое целое. Недаром в самом конце романа Герману кажется, что «все это — лжебытие, дурной сон, и я сейчас проснусь где-нибудь — на травке под Прагой» (III, 462), т. е. там, где в первой главе романа, и именно «на чахлой траве» за Прагой, Герман впервые увидел своего спящего двойника.

Кроме Феликса у Германа есть в романе еще один зеркальный двойник. Это Ардалион, художник, рисующий портреты и натюрморты. За все более видимой противопоставленностью (как художественных антиподов их, например, рассматривает С. Давыдов) у них есть общее, доведенное в «Отчаянии» до принципа зеркального параллелизма.

Герман готовится к преступлению так, как, по мысли Вл. Ходасевича, «художник работает над своими созданиями», — он создает автопортрет, придумывая Феликса. Ардалион повторяет его движения: пишет портрет Германа — причем начинает его на том самом дачном участке, где впоследствии Герман его и заканчивает, переодевая, прихорашивая и убивая Феликса. Сходство этих портретов отмечает сам Герман. Портрет, написанный Ардалионом, он называет «подкрашенной дохлятиной» (III, 460), о своем «произведении» говорит так: «...в черно-белом лесу лежит мертвец в совершенстве на меня похожий» (III, 441). И что примечательно, как никто не видит сходства между Германом и Феликсом (кроме самого Германа), так не видят сходства и между Германом и портретом Ардалиона (кроме самого Ардалиона), — господин Орловиус с отвращением причисляет творение Ардалиона к «модерному штилю» (III, 366). Отношения Германа и Ардалиона как художников тоже зеркальны. Герман считает Ардалиона абсолютно «бездарным» (III, 351). В свою очередь Ардалион говорит Герману: «Зачем говорить о таланте, вы же не понимаете в искусстве ни кия» (III, 409). Кроме того, у Ардалиона и Германа «общая» жена. Точнее, для Ардалиона Лида — любовница, но она с равной силой любит обоих и на протяжении романа ни разу не делает

попытки выбрать кого-то одного. Наконец, как получатель писем от жены и Феликса, Герман выбирает себе соответствующий псевдоним — Ардалион.

Между ними есть, конечно, и разница. В отличие от Ардалиона Герман «сотворил» своего мертвеца не на бумаге, а в жизни...

В начале первой главы Герман Карлович сравнивает «нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом...» (III, 333), но с «идейным» убийцей Раскольниковым его связывает лишь «карикатурное сходство» (III, 449). Мучивший Раскольникова (и как считает Набоков[26], Достоевского) вопрос «тварь ли я дрожащая, или право имею...» для самого Набокова, вероятно, риторический. И все-таки вопрос этот решается в романе, но не с этических позиций. То, что Герман «невротический негодяй»[27], очевидно, не требует доказательств. Важно и другое. Поэтическая одаренность Германа не дает ему преимуществ перед другими людьми, но не потому, что есть нравственные законы, которые он не в силах перешагнуть, не тревожась мучениями совести. Однако и преступив нравственный закон, Герман по-прежнему остается «тварью дрожащей», потому что истинная свобода (та, которую вслед за Пушкиным Блок назвал «тайной») дается человеку (поэту!) не в праве распоряжаться чужими жизнями, а в мире его творчества, отделенного от обыденного мира непреодолимой границей.

В известном стихотворении Пушкин говорит, что «поэт», «Быть может, всех ничтожней...», — но лишь до тех пор, пока не потребует его «К священной жертве Аполлон». Набоков усложняет проблему. Он не отправляет вдохновленного «божественным глаголом» Германа в «широкошумные дубровы», а оставляет его в обыденном мире. Детективный сюжет романа (убийство с целью получения страховки) — банальная схема («Эти шуточки, господин хороший, со страховыми обществами давным-давно известны» — III, 458), которой, вполне возможно, удалось бы воспользоваться кому-то другому, но не Герману. Пытаясь с помощью недоступного для понимания «простого обывателя» «поэтического откровения» этого обывателя обмануть, Герман неминуемо идет к провалу, не подозревая о всем комизме ситуации. И хотя, рассуждая на тему «Поэта и черни» (первоначальное, понравившееся Герману больше других

---

[26] *Набоков В.* Федор Достоевский // Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 192.

[27] *Набоков В.* Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» // Слово. 1991. № 3. С. 82.

название для его повествования), он высказывает готовность с презрением отнестись к непониманию «черни», его «произведение» — это как раз и есть попытка заставить всех понять и оценить и удивительное сходство, «игру чудесных сил» (III, 340), и собственную гениальность. Но никто не понял и не оценил творения Германа («...поступив как литературный критик, который при одном виде книги неприятного ему писателя решает, что книга бездарна, и уже дальше исходит из этого произвольного положения» — III, 450). И снова Герман призывает презираемую им «чернь» быть своим главным судьей: «И вот, для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» (III, 452).

В этом его коренное отличие от Набокова, всегда стоявшего за то, чтобы угодить лишь одному читателю — тому, «которого он видит каждое утро в зеркале, когда бреется»[28].

[28] Два интервью из сборника «Strong pinions». С. 145.

Д. ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Фавориты отчаяния

(«ОТЧАЯНИЕ» ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: ПРЕОДОЛЕНИЕ МОДЕРНИЗМА)

Федор Годунов-Чердынцев, персонаж набоковского «Дара» и, по всей видимости, его со-обладатель, на берегу пруда, в «похабно-спортивной наготе», в неметчине, пикируется афоризмами и парадоксами со своими подобиями, эманациями и двойниками. Один из них — выдуманный поэт Кончеев в черном костюме и крахмальном воротничке типа «собачья радость» (читатель еще не ведает, что Федор принял за Кончеева молодого немецкого филистера — обман зрения! пародийная аберрация, которыми пестрят страницы «Дара»). Почти мимоходом, под глянцем трюизмов, Годунов-Чердынцев замечает: «...что у природы двоилось в глазах, когда она создавала нас (о, эта проклятая парность, от которой некуда деваться; лошадь-корова, кошка-собака, крыса-мышь, блоха-клоп), что симметричность в строении живых тел есть следствие мирового вращения (достаточно долго пущенный волчок начнет, быть может, жить, расти, размножаться), а что в порыве к асимметрии, неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца...»[1].

Едва ль нужны более веские доказательства отвращения, испытываемого Набоковым к институту тождеств и двойничеств, навязанному миметической традицией. Позднее эта ненависть, окрещенная «трансгрессией», станет лейтмотивом философской критики, сначала французской, а затем американской.

В шестидесятые годы модернистский дискурс об истинности сменился постмодернистским дискурсом о различии. Текст

---

[1] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 308. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

(мир), понимаемый как идентификация и симметрия между «Я» и Другим, уступил место тексту, манифестируемому как различие между «Я» и бесконечно Иным, тексту, подчиненному асимметрии, афазии и амнезии. В середине шестидесятых Мишель Фуко провозгласил смерть субъекта в европейской метафизике, а немного позже Жан-Франсуа Лиотар переплавил субъективность в бесконечность желания, а Жиль Делез и Феликс Гваттари в «Капитализме и шизофрении» превратили субъект в текстуальную машину желания. Субъект у Набокова (подобно субъекту у постструктуралистов) мыслит себя только в различии между конечным «Я» и бесконечной текстуальностью, то есть машиной письма, работающей на подпитку и подкормку самой себя. Задолго до опубликования и написания работ Фуко и Лиотара в набоковских текстах тридцатых годов бесшумно и не слишком трагедийно разыгралась смерть субъекта и произошла подмена субъективности бесконечностью текстуальных практик. Я проиллюстрирую эту метаморфозу на примере децентрации авторской позиции и смешении функций автора и героев в романе Сирина «Отчаяние».

Различные виды альянсов и мезальянсов автора и персонажей уже классифицированы многими интерпретационными стратегиями, поэтому я ограничусь кратким обзором. В европейском романтизме автор, как правило, самоидентифицировался с центральным персонажем, наделяя его расхожими романтическими ярлыками: космическим пессимизмом, мировой скорбью, разочарованием в действительности, внутренней антиномичностью. В своей тяге к универсальному, возвышенному и идеальному Герой/Автор противопоставлял себя остальным персонажам, их материальной или инфернальной практике. Герой/Автор предстает единственной «органической» формой, противопоставленной мертвой автоматической природе персонажей, то есть рациональной рефлективной форме.

В реализме автор вненаходим и внеположен миру своих персонажей и всегда дислоцируется извне произведения. Даже если в уста какого-либо персонажа вкладываются слова, близкие авторской позиции (Левин или Каратаев у Толстого), то все равно они остраняются из-за бесконечной дистанции между диктором-автором и его транслятором-героем. Более сложные случаи авторского участия в реалистическом тексте рассмотрены Борисом Успенским в «Поэтике композиции» на примере «Войны и мира» и названы, чтобы избежать терминологической путаницы, «точками зрения текста» (в имманентном анализе заведомо трансцендентный автор в расчет не принимается).

В модернизме автор самоидентифицируется с целостным и аутентичным «телом» своего текста через медиатора-рассказчика или нарратора (маленький Марсель у Пруста). Нарратор запускает время (бергсонианскую «чистую длительность») вспять и развертывает нарратив как модель заново творимого прошлого, причем не только индивидуального, но и прошлого героев. Так Марсель имеет приоритетные права на овладение памятью Франсуазы, Альбертины, Сен-Лу и сотворение их «никогда не имевшего место» прошлого. При этом Нарратор/Автор способен по очереди идентифицироваться с остальными персонажами, всегда оставаясь в семантическом центре повествования (занимая центрированную авторскую позицию).

В а(пост)модернистском тексте (Константин Вагинов, Набоков, Саша Соколов, etc.) разбалансировка сюжетного кода и ирелевантность структуры (амиметизм) возникает в результате одновременного присутствия/отсутствия нескольких авторов (постмодернистского автора я полагаю децентрированным и прозрачным)[2]. Каждый из них тянет лямку в свою сторону: один регулирует текст как систему тождеств и оппозиций, другие опутывают его сетью различий и иррегулярностей (цитат, центонов, недомолвок, избыточных элементов). Самоидентификация автора со своим текстом невозможна, поскольку господство дополнительного автора гарантирует и узаконивает прирост смысла (supplement) и разрушение конструкции.

В романе «Отчаяние» Герман, владелец небольшой шоколадной фабрики, во время командировки в Прагу встречает бродягу Феликса и обнаруживает свое сходство с ним. Движимый постромантической идеей «совершенного преступления», убийства как искусства (а косвенно — ради получения страховки), он решает инсценировать свое убийство, на самом деле застрелив двойника. Что он и проделывает на запущенном лесном участке, предварительно побрив Феликса и переодев его в свой костюм, то есть якобы превратив его в благовоспитанного и приличного Германа. Но никто, кроме Германа, не замечает их сходства, а поскольку Герман забывает на месте преступления принадлежавшую убитому трость с вырезанным на ней именем, то полиция легко распутывает не слишком затейливый криминально-миметический клубок.

Жизнестроитель Герман стремится превратить жизнь в совершенное миметическое произведение, построенное по принципу сходств и симметрий. Он пытается отождествиться с Другим,

---

[2] *Голынко-Вольфсон Д.* Прозрачные нетки Владимира Набокова // Русский текст. 1997. № 5. С. 78—96.

убивая его, — только уничтожение Другого как символической цензуры даст возможность раздробленному «Я» Германа снова сделаться единым и неделимым. Герман подгоняет мир под кодекс зеркальной симметрии, и убийство Феликса, как шедевр миметизма, в свою очередь, отображено и удвоено повестью Германа об этом убийстве, тоже построенной по принципу сходств и двойничеств. На поверхностном уровне роман Сирина «Отчаяние» представляет из себя повесть Германа о совершенном им миметическом трюке (убийстве), поэтому Сергей Давыдов замечает: «В “Отчаянии” двуголосное диалогическое отношение авторского текста к тексту героя выявить трудно из-за отсутствия авторского слова»[3].

Герман в собственной повести отображает и кодирует совершенное им убийство двойника, тем самым создавая зеркальную композицию: «Как фабула этой повести (само убийство), так и ее сюжет (вторичная модель убийства, то есть сама повесть о нем) подчиняется руководящему принципу сходства. Центральной идее двойничества, на которой основана повесть, соответствует в сюжетном плане симметрическая композиция текста»[4].

Герман пишет свою зеркально-симметричную повесть в десяти главах (одиннадцатую добавляет иной автор), как будто не замечая, что в своем вторичном, вербальном моделировании убийства он воплощает апофеоз модернизма. В послесловии к английскому изданию « espair» Набоков заметил, что не удивится, если Германа причислят к экзистенциалистам. Действительно, экзистенциализм — философское фортиссимо европейского модернизма, а сам Герман — автор модернистского текста, демиург модернистского проекта.

Искусство модернизма — явление крайне сложное и многоплановое, поэтому я перечислю только самые общие индикаторы модернизма, скрупулезно скопированные Германом в его эксперименте. Модернистский текст — зона господства идентификации и отображение не внешней, а внутренней реальности; он создается по проекции авторского подсознания как его прототип или, по словам Бориса Гройса, «как спонтанная и бессознательная манифестация жизни самой по себе; новое появляется в мире как результат или как эффект неотрефлектированного, чисто подсознательно мотивированного действия. Источником такого действия могут считаться природа, или

---

[3] *avydov S.* «Teksty-matreëki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982. С. 53.

[4] Там же. С. 55.

желание, или фрейдовское либидо, или силы самого языка, или давление самой формы»[5].

Модернистский проект, будучи самым радикальным и новаторским инструментом преобразования внутренней реальности, подразумевает ее раздробленной, но не беспредельной, то есть замкнутой. Такая замкнутость или аутентичность модернистского сознания, распространяемая и на текст, продиктована уже наличием цензуры, Сверх-Я, ограничивающей бессознательное и не дающей ему трансформироваться бесконечно.

Джонатан Каллер в книге « n econstruction» подверг критике категорию истинности, обязательную для модернистской эстетики. В модернистской утопии тождества автор и текст оказываются референтны, то есть они замкнуты в ауре истинности и идентифицируются друг с другом посредством символического Другого. При этом происходит самоидентификация автора с одним из центральных персонажей (Пруст — маленький Марсель, Джойс — Леопольд Блум/Стивен Дедал), а через него и с самим текстом, являющимся проекцией «трагических забав» авторского подсознания.

Борис Гройс предлагает считать модернистский проект утопическим, ведь это последняя великая попытка создать искусство, основанное на комплексе оригинальности, симметрии и мимесиса (правда, предметом изображения в модернизме становится не внешний мир, а авторское подсознание). В а-модернистских и а-топичных романах Набокова модернизм язвительно пародируется, жестоко высмеивается и достается в удел брутальным мерзавцам вроде Германа или Гумберта.

Модернист «самой высокой и чистой марки», Герман выступает в амплуа садиста, замыслившего радикально перекроить мир по инструкции своего подсознания. Он ставит над миром свой садистический эксперимент, убивая свое символическое «Я» (Феликса) и тем самым лишая мир трансцендентности. Герман — чудовищное порождение авангарда, а авангард, по определению Игоря Смирнова «...садистичен в том смысле, что он не находит внутри себя ничего, что не было бы культурой, что не зависело бы от отправляющего свою волю человека»[6]. Авангардный художник, расчетливый и патетический садист, «ставит себе задачей лишить окружающий его мир трансцендентности»[7].

---

[5] *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1994. С. 152.

[6] *Смирнов И.* Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 206.

[7] Там же. С. 213.

Авангардист Герман центрирует мир в своей персоне и замыкает его на своих подсознательных комплексах, иллюзиях и фобиях: «Авангард — абсолютизация субъективного начала. Авангард нередко оценивал в качестве единственно позитивной реальности субъекта, оторванного от окружения»[8].

Воображаемый мир Германа (повесть «Отчаяние») аутентичен; он расчерчен по клеточкам его подсознания, подгоняющего все явления под одну жесткую мерку тождеств и идентификаций: «Я почему-то подумал, что Феликс прийти не может по той простой причине, что я сам выдумал его, что создан он моей фантазией, жадной до отражений...» (III, 374).

Модернистский космик и клоун, Герман — предтеча Гумберта, и к нему вполне можно отнести едкие слова, сказанные Долининым о «ненадежном рассказчике» (unreliable narrator) «Лолиты»: «Оно (воображение Г. Г.) ориентировано на стереотипы идентификации, на поиск грубых аналогов, нетождественность целого...»[9].

Герман самоидентифицирует себя с Феликсом, а через него и с остальными марионетками выдуманного им кукольного театра отражений. Он все время балансирует как бы на пороге «двойного бытия», представляя себя и Германом, и Феликсом. Только убив двойника, Герман обретает иллюзорное равновесие и мнимое спокойствие отчаяния. Трагедия, доводящая его до «отчаяния», — в том, что он смотрит на мир сквозь розовые очки сходства (они в конце концов окрашиваются кровью Феликса), видит только тождества и симметрию, а различий упорно не замечает. Он настаивает на своем сходстве с нищим бродягой, он принимает картину с двумя розами и трубкой за картину кисти Ардалиона с двумя большими персиками и стеклянной пепельницей.

Педантичный Герман брюзжит по поводу рваных чулков Лиды, чудом угодивших в его аккуратно сложенное белье; он помешан на симметричных орнаментах, и это помешательство определяет фабульную композицию повести. Герман построил ее по тонкому математическому расчету и законам симметрии. Давыдов отмечает, что «на оси, проходящей между пятой и шестой главами повести, как на поверхности зеркала, встречаются координаты симметрически распределенных мотивов. Вторая и девятая главы с зеркальной точностью укладываются

---

[8] Там же. С. 210.

[9] *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 283—323, 299.

по сторонам этой оси <... . Композиционно одиннадцатая глава принадлежит не повести, а роману»[10].

Герман также подчиняет симметрии все узловые события, расположенные по оси времени. «Одержимость Германа симметрией в свою очередь продиктовала и хронологию фабульного времени. Все три встречи Германа со своим двойником распределены симметрично: 9 мая — 11 октября — 9 марта»[11]. Герман — модернистский автор, создающий совершенно аутентичный артефакт по принципу сходств и миметизма. Он вертится как белка в колесе выдуманных тождеств, и созданный им солипсический мир — это замкнутый солипсический космос Нарцисса. Но Герман — субверсивный Нарцисс, Нарцисс авангардистский, поскольку он нацелен не на культивацию, а на уничтожение своего отражения, на радикальное преобразование своего имманентного «Я».

Сколь же велико отчаяние Германа, когда все карты его бесподобной игры в двойничество смешивает второй, децентрированный автор, по антимиметическому принципу создающий текст как игру дифференций, различий. Кстати, модернистский жизнестроитель Герман дублирует романтического жизнестроителя Германна из «Пиковой дамы»: тот также проигрывает в поединке с фатумом из-за трагического неразличения двух карт, обусловленного мистическим и суеверным страхом везде видеть двойников мертвой графини.

Децентрированный автор разрушает все карточные домики симметрии, построенные Германом, и добавляет к повести одиннадцатую главу, сулящую Герману отчаяние и безумие из-за провала его модернистского эксперимента. Все сходства, примерещившиеся Герману, упразднены децентрированным автором, причем точка зрения последнего на этот раз совпадает с точками зрения всех остальных персонажей романа, в том числе и полиции, — нет никакого сходства между Германом и Феликсом. В децентрированном мире романа невозможно какое-либо сходство между двумя людьми или предметами — романный топос определяется только игрой различий. Наиболее резко и четко эту апорию выдвигает Ардалион в споре с Германом: «Вы еще скажите, что все японцы между собой схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (III, 357).

---

[10] *avydov S.* «Teksty-Matreëki» Vladimira Nabokova. C. 58.

[11] Там же. С. 59.

Сергей Давыдов видит в этом диалоге антиномию миметического и антимиметического принципа в искусстве. И далее: «Если писателя Германа можно назвать “зеркалопоклонником”, то художник Ардалион будет несомненно “зеркалоборцем”»[12].

На анаграмматическом уровне зеркалопоклонничество и миметизм невозможны: так симметрия двух анаграмматических шарад, загаданных Германом и Лидой, разрушается из-за фонетической оплошности Лиды, не различающей «О» и «А». Кстати, в реплике Ардалиона именно Лида и есть профан, видящий только сходства: в кинофильме — свою горничную Катю, а в одежде — все повторяющееся. Шарада Германа звучит так: «Отгадай, мое первое значит “жарко” по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье — место, куда мы рано или поздно попадем. А целое — то, что меня разоряет» (III, 363). Разгадка: «шо» (жарко) — кол — ад.

Набоков уготовил Герману кромешный и беспросветный ад и подчеркнул это в предисловии к английскому изданию «Отчаяния»: «Герман и Гумберт сходны лишь в том смысле, в каком два дракона, нарисованные одним художником в разные периоды его жизни, напоминают друг друга. Оба они — негодяи и психопаты, но все же есть в Раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же ад никогда не помилует»[13].

Лида парирует шараду Германа своей: «Мое первое — большая и неприятная группа людей, мое второе... мое второе — зверь по-французски, — а мое целое — такой маляр» (III, 396). Разгадка: Арда — Лион (лев). Но зеркалоборец Ардалион замечает: «Во-первых, “орда” пишется через “о” <... . Изволили спутать с “арбой”», — и тем сводит на нет возможность миметического диалога между Германом и Лидой.

В отличие от близоруких глаз Германа, сверхзоркие глаза Ардалиона тонко улавливают все оттенки различий и даже предвидят будущее: во время празднования Нового года он предсказывает Герману, что в следующем году тот будет обезглавлен. Герман конструирует совершенное преступление (модернистский текст) под знаком художественного кода, который по фрейдовской традиции репрезентируется в роковой палке, забытой Германом в машине и превратившей в труху его тщательно продуманное произведение. В финале романа, забившись в горной деревеньке, Герман медитирует: «указал палкой. Палка, — какие слова можно выжать из палки? Пал,

[12] Там же. С. 63.

[13] В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 61.

лак, кал, лампа» (III, 461). Но надо ли пояснять, какое слово можно выжать из этого символического орудия возмездия? Согласно Сергею Давыдову, палка «является неким каламбурным инструментом мифического возмездия»[14]. Подобно Цинциннату из «Приглашения на казнь», Герман «обезглавлен», повешен на первой букве своего имени, столь напоминающей виселицу, то есть символически кастрирован. На этот раз инструментом десимволизации стал не топор палача, а дубовая трость бродяги. Герман абсурдно ненавидит зеркала («Зеркала, слава Богу, здесь нет, как нет и Бога, которого славлю» — III, 461), особенно кривые зеркала, «зеркала-чудовища». Именно таким кривым зеркалом, морочащим Германа и доводящим его до отчаяния, является роман Набокова, включающий XI главу, где всей игрой дифференций и интертекстов заправляет децентрированный автор.

Давыдов уловил его присутствие в тексте: «он участвует в романе как своеобразный спектральный герой, полупрозрачный персонаж»[15]. Однако трудно согласиться с его предположением, что этого децентрированного автора можно условно назвать Сириным. Действительно, «Сирин — это автор в его литературной функции, автор как прием художественного текста»[16], Сирин всецело принадлежит анаграмматическому уровню. Но Сирин — это только богатый обертонами псевдоним или авторская маска, а децентрированный автор — нечто большее. Он конституирует текст как различие между «Я» и Иным и обращает его в остроумную пародию на модернистского автора-демиурга Германа и на его жалкие, но и величественные попытки подчинить текстуальность своему подсознанию. Многие германовские тирады и инвективы обращены к этому децентрированному автору. Он вырисовывается из них русским писателем, известным автором психологических романов и одновременно читателем-автором «Отчаяния». «Вот я упомянул о тебе, мой первый читатель, о тебе, известный автор психологических романов, — я их просматривал, — они очень искусственны, но неплохо скроены. Что ты почувствуешь, читатель-автор, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть?» (III, 381)

Надменно полемизируя с децентрированным автором, Герман намекает, что предлагаемая читателю повесть «написана всеми двадцатью пятью почерками, вперемешку», что «писало <... повесть несколько человек» (III, 380—381).

---

[14] *avydov S.* «Teksty-Matreëki» Vladimira Nabokova. C. 79.

[15] Там же.

[16] Там же.

Культура XX века перемолола в жерновах интерпретации и смерть Бога (Ницше), и смерть автора (Барт), и кризис Идеологии (Джейнисон), и смерть «человека» (Фуко), и даже упразднение апокалипсиса (Деррида). Пессимисту Герману, модернистской марионетке, в этом мартирологе заготовлена графа «кризис модернизма», и ему осталась только апатия отчаяния. А децентрированный, постмодернистский автор с саркастическим пафосом фиксирует конвульсии Германа и на вопрос читателя и времени: «Кто ты?» отвечает: «Я — никто!», как некогда нахально ответил хитроумный Одиссей.

А. ЛЮКСЕМБУРГ

Кошмары Германа Карловича:

НЕИЗВЕСТНЫЙ РУССКОМУ ЧИТАТЕЛЮ ЭПИЗОД РОМАНА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»*

Среди русскоязычных романов Владимира Набокова, написанных им в 1920—1930-х годах в Берлине и Париже, заметное место занимает «Отчаяние» (1934). Это один из первых в практике писателя чрезвычайно изощренных текстов, где в полной мере опробована система набоковских игровых приемов. В частности, в его фабуле и структуре присутствует концептуальная, структурно-повествовательная и стилистическая амбивалентность.

Герой романа Герман Карлович, как известно, случайно встречается в лесу с неким немцем Феликсом, которого ошибочно принимает за своего двойника. Из этого открытия, вводящего тему амбивалентности, проистекает намерение Германа убить Феликса, выдать его за себя, скрыться во Франции, где и воссоединиться с женой Лидой, которая могла бы получить в Германии крупную сумму от страховой компании. Убийство мыслится им как произведение искусства, но это произведение не состоялось, так как в основе намерений повествователя лежала ошибка и сходство с двойником было мнимым. Убедившись в крахе своих претензий на создание произведения искусства, Герман, ожидающий появления полиции, берется сочинять текст, который должен позволить ему оправдаться перед потомками. Однако он лжив и непоследователен, сам не понимает того, что берется анализировать, и совершенно превратно трактует все факты, которые затрагивает в собственном тексте. Например, Герман убежден, что жена Лида души в нем

* Впервые: Филологический вестник Ростовского государственного университета. 1998. № 2. С. 66—67.

не чает, хотя читателю очевидны все обстоятельства ее пошлого адюльтера с кузеном, художником Ардалионом. Впрочем, не исключено, что на самом деле рассказчик лжец вдвойне и прекрасно ориентируется в этих прискорбных для него обстоятельствах, хочет скрыть их от нас, чтобы мы не поняли, что одним из мотивов преступления может быть его желание увезти Лиду подальше и оторвать ее от Ардалиона.

Мы видим, что все основные фабульные ситуации двойственны и, соответственно, амбивалентны. Но дело не только в этом. Пытающийся самооправдаться Герман-художник постоянно играет стилями (а у него, по собственному его признанию, «двадцать пять почерков»), и посему почти каждый конкретный эпизод произведения существует не только сам по себе, но и является пародией, гротесковым отражением (или преломлением) чьей-то стилевой манеры. Таким образом, литературная пародия также становится средством достижения как структурной, так и тематической амбивалентности.

Уже первые строки произведения придают повествованию ощутимую двойственность, ибо рассказчик, Герман Карлович, сам не знает, как начать свой текст, и перебирает мыслимые его варианты у нас на глазах: «Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью... — так, примерно, я полагал начать свою повесть. Далее я обратил бы внимание читателя на то, что, не будь во мне этой силы, способности и прочего, я бы не только отказался от описания недавних событий, но и вообще нечего было бы описывать, ибо, дорогой читатель, не случилось бы ничего. Это глупо, но зато ясно. Лишь дару проникать в измышления жизни, врожденной склонности к непрерывному творчеству я обязан тем... — Тут я сравнил бы нарушителя этого закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом... Но, как говаривал мой бедный левша, философия — выдумка богачей.

Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать»[1].

Этот условный, предположительный (но, разумеется, все же написанный) первый абзац романа начинает длинную серию различных ложных ходов, имитирующих раскрытие самого процесса создания текста любопытствующему предполагаемому читателю.

---

[1] *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 333.

В тот же ряд попадает и начало главы 3, где повествователь заявляет: «Как мы начнем эту главу? Предлагаю на выбор несколько вариантов»[2], — далее следуют фрагменты этих вариантов, перемежающихся комментариями к ним и рассуждениями об их сравнительных достоинствах и недостатках.

Подобная амбивалентная по самой своей сути структура повествования закономерно отодвигает на второй план все событийные элементы фабулы, максимально акцентируя игровой инструментарий текста и подчеркивая тот факт, что у подготовленного читателя он, по замыслу автора, должен вызывать осознанное стремление практиковаться в формальном анализе.

Совершенно особое место в структуре «Отчаяния» занимает эпизод, не вошедший в русскую версию, где интеллектуальная и психологическая амбивалентность раскрывается не только в игровом, но и психопатологическом смысле, и где Герман предстает одновременно вовлеченным в любовные ласки со своей женой Лидой и зрителем, внимательно наблюдающим за первым своим актерским «я», блистательно играющим роль изобретательного любовника и даже любующимся им.

Английская версия романа «Отчаяние» (« espair») была опубликована впервые в Лондоне в 1937 году в переводе автора. Набокова не полностью удовлетворил текст, и он вернулся к нему позднее, выполнив перевод заново. Обновленная версия перевода была напечатана нью-йоркским издательством «Чарлз Патнемз санз» в 1966 году. Русская и английская версии романа отличаются друг от друга во многих отношениях, но упомянутый эпизод — это, наверное, самое значительное из сделанных автором добавлений. Знание и учет его совершенно необходимы для каждого, кто хочет разобраться в тайнах набоковской прозы. Вот почему кажется целесообразным предложить отечественному читателю его перевод, выполненный автором настоящей публикации.

«Я не только всегда был весьма удовлетворен моей кроткой соложницей и ее невинно-ангельскими чарами, но недавно заодно и обнаружил, возблагодарив при этом природу и почувствовав укольчик удивления, что неистовство и сладость наших ночных утех достигали своего неизъяснимого пика благодаря особенному отклонению, которое, насколько мне известно, не так уж редко, как я полагал раньше, среди чувствительных мужчин лет тридцати пяти. Я имею в виду хорошо известную разновидность “диссоциации”. Со мной такое начало случаться эпизодически за несколько месяцев до поездки в Пра-

[2] Там же. С. 357.

гу. Скажем, я мог находиться в постели с Лидой, завершая краткую серию подготовительных ласок, на которые она, пожалуй, имела право рассчитывать, как чуял вдруг возникновение некоего бесовского раскола. Мое лицо тонуло в складках ее шеи, ноги ее обвивали меня, пепельница падала на пол с прикроватного столика, а вселенная следовала за ней, — но в то же самое время, не понимая сам, каким образом, и ощущая восторг, я стоял посреди комнаты совершенно голый, опершись рукой о спинку стула, где она развесила свои чулки и трусики. Чувство, что я нахожусь в двух различных местах одновременно, действовало необычайно возбуждающе, — но и это само по себе ни в какое сравнение не шло с тем, что следовало затем. Горя от нетерпеливого желания расщепиться, я волок Лиду в постель сразу же после ужина. Диссоциация тем временем достигала отменной стадии. Я сидел в кресле шагах в пяти от кровати, где Лида была должным образом размещена и обслужена. С занятой волшебной стратегически выигрышной позиции я наблюдал волнообразные движения, пробегавшие вдоль моей мускулистой спины в лабораторном световом луче мощной прикроватной лампы, который выхватывал перламутровые блики на ее розовых коленках и бронзовый отблеск разметанных по подушке волос, — вот, пожалуй, и все, что мне удалось разглядеть, пока моя массивная спина не соскальзывала вниз, чтобы воссоединиться вновь со своим натужно дышащим фасадом в партере. Следующая фаза наступила тогда, когда я обнаружил, что чем больше длился интервал, разделявший воссоединение обеих моих ипостасей, тем больший экстаз я испытывал, — поэтому каждый день я сантиметров на десять дальше отодвигался от кровати, так что вскоре задние ножки пятящегося кресла добрались до порога растворенной двери. В конце концов я обнаружил, что, занимаясь любовью в спальне, тем временем сижу в гостиной. Мне мучительно хотелось изыскать средство, которое позволило бы мне удалиться хотя бы на сотню метров от освещенной сцены, где я исполнял свою роль; мне мучительно хотелось наблюдать за сценической площадкой спальни с какой-нибудь удаленной галерки, окутанной голубой дымкой, над которой бы, по усыпанному звездами небосводу, проплывали бы одна за другой аллегории, рассматривать маленькую, но четко видную и весьма активную пару через театральный бинокль, или бинокль полевой, или гигантский телескоп, или какие-нибудь оптические инструменты, чьи непознанные еще возможности будут расти пропорционально моему усиливающемуся экстазу. В действительности же мне ни разу не удалось оказаться дальше поме-

щавшегося в гостиной столика с витыми ножками, причем вид на постель блокировался бы косяком двери, не открой я дверцу гардероба в спальне, благодаря чему кровать отражалась в расположенном под углом зеркале. Увы, однажды апрельской ночью, когда, под афродизатическое бормотанье арф дождя в оркестре, я сидел на максимально доступном мне расстоянии в пятнадцать рядов и смотрел особенно удачное представление (оно, кстати сказать, уже началось, причем я играл в этот раз весьма изобретательно и находился в отличной форме), — с удаленной от меня постели, где, как мне казалось, я и пребывал, донесся зевок Лиды и ее голос глупо заявил, что если я не собираюсь ложиться, то не мог бы я хотя бы принести книжку, которую она забыла в гостиной»[3].

[3] Перевод А. М. Люксембурга.

А. ФИЛОНЕНКО

Метафизика сходства*

Непрозрачность языка и мерцание текста

Язык Набокова редко бывает прозрачным. И если читатель, увлекшись повествованием, забыл о феерии фигур и приемов, то его наверняка ждет удивление неожиданным самообнаружением языка, который, подчиняясь воле автора, вдруг обретает непрозрачность и привлекает внимание к выверенной и смыслообразующей игре самой текстуры произведения. Набоковский язык — всегда самостоятельный герой, не только не стремящийся к самоумалению во имя художественного образа, им вызванного, но и активно разыгрывающий напряженную драму с этим образом, то порождая в душе читателя ослепительную реальность, заставляющую усомниться в собственной, то растворяя ее как иллюзорное наваждение неожиданным изгибом длиной в несколько слов.

Первое впечатление от текста, приходящее раньше понимания, — ощущение его мерцания. Язык, отказавшийся от прозрачности, демонстрирует игру своих «оптических» свойств. Обратимся к роману «Отчаяние». Перед нами история не преступления, но произведения, составленного из преступных событий-знаков. Публика, не обнаружившая эстетической оси случившегося, расплела его ткань в бессмысленный клубок событийных нитей и приписала эту бессмысленность автору. Для прояснения этой оси Герман пишет, на этот раз буквально, текст-комментарий, или роман «Отчаяние», который — не просто прозрачный текст, делающий читателя свидетелем событий, но произведение-событие, напоминающее об этом оптической

---

* Впервые: Бабочка и зеркало: Сходство у Набокова. Харьков, 1999. С. 27—51. В настоящем издании печатается с сокращениями.

игрой непрозрачности. Напряженность романа удерживается перекличкой события-произведения и произведения-события, связанных эпифанией двойничества. В текстуальном пространстве эта перекличка оборачивается мерцанием двух корреспондирующих дополнительных дискурсов. Один — повествование о событиях, непрозрачность которого обеспечивается демонстрацией того или иного стиля письма — «почерка», которых у Германа двадцать пять; на нем водяными знаками проступает узор ситуативного авторского сознания. Второй дискурс представляет собой вырвавшийся на поверхность дискурс германовой рефлексии, но и он непрозрачен, поскольку за ним проступает вторая событийная серия. И с первых страниц, читая о событиях в Берлине, Праге и Тарнице, мы реконструируем по россыпи деталей испанский событийный ряд. Текст живет дыханием игры повествовательного и рефлективного дискурсов, представляющейся игрой негатива и позитива. Эти две «параллельные», вызванные к жизни событием Сходства, неожиданно для Германа смыкаются в десятой главе в событии Отчаяния, создавая открытую форму, способную вместить тайну исходного события. «Параллельные» пересекаются, и в тексте как эффект «неевклидовой метрики» проявляется метафизическое измерение.

Фигура обхода

Оптическая феерия вызывает невольное желание понять «микрофизику» этого фокусничества, и текст любезно предоставляет эту возможность, «разгоняясь» на наших глазах и обнажая механизм своего становления. «Если бы я не был совершенно уверен...»[1], — начало располагает к неспешному философствованию, безмятежность которого колеблется напоминаниями, что Герман так *хотел бы* начать, он *обратил бы* внимание или *сравнил бы*... Нет, философствования не будет, «философия — выдумка богачей. Долой» (333). Так мы впервые встречаемся с *фигурой обхода*.

Повествование еще не началось, но уже второй абзац подрывает естественную установку на его прозрачность. «Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать. Смешон пожилой человек...» (333). У вас возник первый образ неумелого и стареющего автора, язык показался услужливо прозрачным? Он тут же разру-

---

[1] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 333. Далее ссылки на роман «Отчаяние» даются в тексте по этому изданию, с указанием страницы в скобках. Курсив в цитатах — мой. — *А. Ф.*

шен метафорическим обходом, выводящим на сцену язык как героя: «Смешон пожилой человек, который бегом, с прыгающими щеками, с решительным топотом, догнал последний автобус, но боится вскочить на ходу, и виновато улыбаясь, еще труся по инерции, отстает. Неужто не смею вскочить? Он воет, он ускоряет ход, он сейчас уйдет за угол, непоправимо, — могучий автобус моего рассказа» (333). Итак, читатель подготовлен этим обнажением темпоральности повествования к его символичности и настроен на чтение между строк. А напрасно! Ведь его ждет обнажение обнажения, возвращающее в рефлективный дискурс: «Образ довольно громоздкий. Я все еще бегу» (333). В этом странном тексте даже метафоричность зыбка и второй смысл ничем не глубже поверхностного.

Третий абзац начинается успокоительно размеренно: «Покойный отец мой был ревельский немец, по образованию агроном, покойная мать...» (333). Так появляется повествовательный дискурс, формируя еще один образ автора и порождая привычное чувство прозрачной ясности. Он прерывается раздумчивым многоточием, и вдруг: «Маленькое отступление: насчет матери я соврал» (334). Еще одна фигура обхода, и после калейдоскопической перестройки образа покойной матери вместо «...покойная мать — чисто русская. Старинного княжеского рода. Да, в жаркие летние дни она, бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад...» (333), появляется совершенно иная особа: «...она была дочь мелкого мещанина, — простая, грубая женщина в грязной кацавейке» (334).

Зачем этот обман-обход? Все просто — это «образец одной из главных моих черт: легкой вдохновенной лживости». Оказывается, повествовательный дискурс хранит в себе знаки рефлективного, и безмятежное чтение больше невозможно — вектор референции в любой точке повествования может резко изменить направление с событийности на рефлективность. Вам кажется, что описывается мир романа, но нет, речь идет о психологическом портрете автора, который прорисовывается тоже не прямо, а с помощью той же фигуры обхода, разрушающей псевдообраз, индуцированный условностью выбранного стиля. Сколько стилей, сколько «почерков», столько и псевдообразов, каждый их которых вызывает к жизни свою фигуру обхода, отбивающую лишнее от бесформенной глыбы «образа автора» апофатическим «долой» и формирующую трепещущую в своей реальности авторскую фигуру. «Скульптура — искусство убирания лишнего», не правда ли?

Два дискурса уже родились и вьются в руках еще не обуздавшего их Германа, предлагая свои услуги для рассказа то ли о достоинствах шоколада, то ли о барышнях, способных оценить эти достоинства. Но вот автор собирается в решимости начинания и делает это вновь отрицательной конструкцией: «Не понимаю, зачем я беру такой тон» (334). Начинание удается и читатель в пространстве двух абзацев может насладиться гармоническими переливами смешанного письма, сплетенного этими дискурсами. Вступает рефлективный дискурс: «У меня руки дрожат, мне хочется заорать или разбить что-нибудь, грохнуть чем-нибудь об пол... В таком настроении невозможно вести плавное повествование. У меня сердце чешется...» (334). На него накатывает повествовательный дискурс, контрапунктически продолжая ритм, и мы многое узнаем мимоходом о шоколаде, коммерческих делах Германа и обстоятельствах его прибытия в Прагу. Вновь набирающий силу рефлективный дискурс готовит еще один сюрприз и сообщает о рождении второго событийного ряда, описывая обстоятельства написания романа: «...успело зайти солнце, опаляя по пути палевые облака над горой, похожей на Фудзияму...» (334), и мы уже далеко от Берлина. Мы в Испании. С этих пор событийный ряд удвоен, и нужно следить за тем, где мы находимся и какой из Германов с нами, ведь рефлективный ряд постигла та же участь удвоения.

Итак, Герман собран для рассказа о главном, форма напряжена, средства осмотрены, и прежде чем дать волю повествовательному дискурсу, нам предлагают осмотреться в душевном пространстве автора: «...я просидел в каком-то тягостном изнеможении, то прислушиваясь к шуму и уханию ветра, то рисуя носы на полях, то впадая в полудремоту, — и вдруг содрогаясь... и снова росло ощущение внутреннего зуда, нестерпимой щекотки, — и такое безволие, такая пустота» (334). Да, читатель, такое описание способно вызывать лишь один опыт, и пушкинские тени взвились над этими строчками, и язык уже магически вырвал из небытия, не назвав, опыт творческих терзаний... Но это лишь подготовка — к апофеозу фигуры обхода, способной создать лоно не-названного опыта: «Нет, это не муки творчества, это — совсем другое» (334). Что это за «другое»? Какой опыт заставил плести повествование для своего облачения? Парадокс в том, что сам Герман впервые не играет фигурой обхода, он грамотно использует апофатическую технику, чтобы вызвать и понять этот опыт. Ведь он сам не знает, как назвать свое произведение, и пишет его, быть может, с единственной целью — назвать, дать имя той

тайне, которую, как ему кажется вначале, не постигли профаны, но превзошедшую в процессе письма его понимание и ставшую Страшной Тайной. Имя ей — Отчаяние. Негативный слепок Тайны Сходства. Весь роман — попытка сплести лоно и явить это неназванное другое. И в этой точке вектор референции впервые приостанавливает свои метания между указаниями на событийность и указаниями на рефлективность, он преодолевает и понятийную природу языка, освободившись от общности псевдообразов, индуцированных властью стиля. Он замирает в неестественном положении и делает явным метафизическое измерение, памятуя о котором мы слышим рассказ о Событии и становимся свидетелями Тайны Сходства.

Роман, не успев начаться, предложил коллекцию решений труднейшей задачи, составляющей нерв позднейшей постмодернистской практики: суметь рассказать о неповторимом, уникальном событии, не похоронив этим рассказом уникальности через заражение ее неизбежной типологизацией, являющейся неустранимым следом понятийной природы языка. Давно известно, что нет людей более скучных, чем влюбленные. Способные говорить лишь об уникальной любви, они, произнося первые слова, попадают под генерализующую власть языка и воспроизводят тысячелетние фабулы любовных рассказов. Набоковская метафизика, начинающаяся с констатации о том, что подлинностью чревата лишь уникальность детали, предопределила и писательскую технику, позволившую ему явить в художественном слове то, что естественно блокируется генерализующей функцией языка, — уникальность метафизического опыта, который всегда событиен, поскольку не существует без участия-усилия нашего сознания и потому не обобщаем. Попытки изобразить «изнанку бытия», проявляющуюся в мире знаками судьбы, грозят обернуться на листе бумаги грубыми фабульными конструкциями, смертельно пронзающими ткань повествования. Набоков принял этот вызов и преодолел генерализацию блестящей игрой с фигурой обхода от решительных «долой» и шутовских обманов до чистой апофатической техники создания лона для опыта, который открывается читателю, оставаясь неназванным.

Структура текста: взгляд сверху

Так проступает текстуальный каркас «Отчаяния», ясный ясностью чертежа: сплетенность двух параллельных дискурсов, разрывающих друг друга, рожденных в первой главе мета-

физическим событием сходства и неожиданно пересекающихся в дневниковом письме, предельно сблизившем событийность и рефлективность, чтобы, замкнув форму, дать место событию отчаяния. Отсюда и мерцание текста, вызванное не просто игрой разнородных дискурсов, но и связанной с ней сменой направления референции, организующей две серии образов — событийную и рефлективную, осложняемые тем, что отдельные фрагменты того или иного дискурса редко бывают прозрачными. Для Германа это является утерей «благодатного духа непосредственности», для Набокова — еще одним приемом, позволяющим на текстуре одного дискурса проявить знаки другого и задать дополнительный вектор референции, противоположный основному. В тех же точках текста, где речь идет о метафизических событиях Сходства и Отчаяния, референция замирает между событийностью и рефлективностью в противоречивом, тревожащем состоянии, создавая метафизическое измерение, окончательно формирующее текстуальное лоно, способное вместить метафизический опыт. Настало время присмотреться к этому опыту, имя которому в отклоненной Германом перспективе философствования — «Оправдание сходства».

Эпифания сходства

Речь пойдет о двойничестве. И чтобы взять верный тон, прислушаемся к Набокову. В интервью, данном А. Аппелю, он предупреждает: «Феликс в “Отчаянии” — двойник мнимый», а на предложение прояснить тему двойничества отвечает: «В моих романах нет “настоящих” двойников», «Вся эта тема двойничества страшная скука», и, наконец, «для меня как писателя эти темные вопросы не представляют никакого интереса. В философии я придерживаюсь абсолютного монизма»[2]. Набокову не интересна романтическая традиция удвоения личности. Его монизм является радикальным персонализмом, и здесь важна констатация А. М. Пятигорского, подчеркивавшего, «что для Набокова личность была проблемой, и очень трудной»[3]. Итак, никакой личностной идентичности Германа и Феликса не существует, реально лишь событие сходства, ворвавшееся в жизнь первого нечаянно.

---

[2] *Набоков В. В.* Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 178—180.

[3] *Пятигорский А. М.* Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Пятигорский А. М. Избранные работы. М., 1996. С. 239.

Вот Герман сбивает картуз с лица человека, лежащего в неестественной позе, и: «Я усомнился в действительности происходящего, в здравости моего рассудка, мне сделалось почти дурно — честное слово, — я сел рядом, — дрожали ноги. Будь на моем месте другой, увидь он, что увидел я, его бы может быть прежде всего охватил гомерический смех. Меня же ошеломила таинственность увиденного <... Я смотрел на чудо. Чудо вызывало во мне *ужас* своим *совершенством*, *беспричинностью* и *бесцельностью*» (336). Мы еще не знаем, *что* так поразило Германа, но то, *как* оно поразило, указывает на откровенную, эпифаническую структуру события. Достаточно сравнить этот фрагмент, например, с описанием откровенного акта у С. Л. Франка: «В составе нашей жизни встречаются содержания или моменты, которые сознаются не как наши собственные порождения, а как нечто, вступающее, иногда бурно вторгающееся в наши глубины извне, из какой-то иной, чем мы сами, сферы бытия»[4]. В германовском описании все точно: беспричинность и бесцельность указывают на некаузальность и нетелеологичность происходящего здесь-и-сейчас события, его радикальную сингулярность, совершенство, отзывающееся ужасом, напоминает феноменологическую констатанцию Р. Отто о том, что всякая эпифания проявляется прежде всего как mysterium tremendum — ужасная тайна. Для усиления подлинности описания Герман продолжает, набрасывая свой портрет до встречи: «Я был совершенно пуст, как прозрачный сосуд, ожидающий неизвестного, но неизбежного содержания», «если что и звучало в просторной моей пустоте, то лишь невнятное ощущение какой-то силы, влекущей меня» (336). Скептики могут не волноваться, таких «современных» добродетелей, как трезвость и ирония, Герман не лишен, и о своем состоянии он спешит сообщить: «Но успокойтесь, я совершенно здоров, тело мое чисто как снаружи, так и внутри, поступь легка, я не пью, курю в меру, не развратничаю» (337). Итак, эпифания, и не стоит говорить долго о том, что откровенная структура свойственна не только религиозному опыту, составляя суть, например, еще и эстетического опыта. Об эпифаничности литературы как модернистском принципе недавно напомнил М. К. Мамардашвили, говоря о Джойсе: «Он называл эпифаниями явления, которые сами по себе являются говорящими. И считал, что задача художника искать эпифании. Не просто искать явления — наблюдать, собирать, помечать их, а быть настроенным на то, чтобы увидеть такое редкое, такое приви-

[4] *Франк С. Л.* Реальность и человек. Париж, 1956. С. 137.

легированное явление, которое эпифанично»[5]. Феноменология Набокова точна и в описании первых движений души, стремящейся справиться с чудом: «Я смотрел на чудо, и чудо вызывало во мне некий *ужас* своим *совершенством*, *беспричинностью*, *бесцельностью*, но быть может уже тогда, в ту минуту, рассудок мой начал *пытать* совершенство, *добиваться* причины, *разгадывать* цель» (337). Эпифания, ворвавшись в жизнь Германа как тяжелый, нездешний дар, начинает вплетаться в судьбу, взывая к ответу, будь то усилие понимания, благодарения или проклятия, и выбор ответа становится выбором судьбы, которая теперь прямо связана с постижением тайны, тайны сходства. В качестве такого ответа Герман конструирует свое произведение, способное приблизить к постижению mysterium tremendum.

Сходство как пошлость

Герман, следуя порыву пытать, добиваться и разгадывать чудо, стремится вначале описать его, и первая обнаруженная им неожиданность — неописуемость и невмещаемость чуда в язык. Казалось бы, речь идет лишь о тождестве: «...у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, — а смерть — это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника...» (341). Но и самое сильное испытание, испытание пробуждением, выдержано. Феликс «сильно потянул носом, зыбь жизни побежала по лицу, чудо слегка замутилось, но не ушло» (337). Итак, перед нами тайна сходства, которое больше сходства смерти и несходства жизни. И эта тайна оборачивается невозможностью описания, поскольку оно способно схватить сходство смерти, перечислив тождественные атрибуты. Герман пытается представить описание с грубой наглядностью живописи: вот носы, губы, скулы... «Но это — паспортный, ничего не говорящий перечень черт, и в общем ерундовая условность. Кто-то когда-то мне сказал, что я похож на Амундсена <... Но не все помнят амундсеново лицо, я сам сейчас плохо помню. Нет, ничего не могу объяснить» (342). Тайна сходства не только ужасна сама по себе, но ужасна и своей невыразительностью. Даже Феликсу не удается ее продемонстрировать — зеркало не срабатывает, описание не полно, полнота равенства невыразима. А что Феликс? «Он в нашем

[5] *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте. М., 1995. С. 130.

сходстве усматривал участие моей воли» или «видел во мне сомнительного подражателя» (340). Тайна ускользает, галерея близнецов, кинодвойников, Амундсена (всего, что в прошлом походило на нее) оказывается недотягивающе неполной, и описание тайны вводит тему двух сходств: сходства тривиального, атрибутивного, описываемого перечислением совпадений, и сходства откровенного, не сводимого к атрибутивному и взывающего к апофатическому усилию. Откровенное сходство всегда возникает на фоне сходства атрибутивного, появляющегося в романе как тема пошлости. Для Германа ее носителем является Ардалион. Разговор с ним на берегу озера во время написания германова портрета неожиданно вводит в само средоточие проблемы различения этих сходств, задавая напряженность и противоречивость попыток выражения откровенного сходства, как преступления-произведения, так и произведения-комментария. Обратимся к этому разговору.

«У вас трудное лицо» — так начинает Ардалион, итожа первые попытки рисования и пробуждая в Германе желание прояснить эту трудность: «Такие лица, значит, встречаются редко, — вы это хотите сказать?». Ардалион категоричен: «Всякое лицо — уникум» (356). И Герман, иронизируя над неспособностью ухватить на листке сходство, парирует: «Но позвольте, при чем тут уникум?» (356), и предлагает коллекцию различных типов лиц: зоологический, тип знаменитых людей (тут, кстати, и Амундсен), иконообразный и мадоннообразный, бытовой, профессиональный... Герман — незаурядный типолог, типолог играющий и с легкостью умножающий типологию. Но Ардалион великолепно обрывает классификационные фантазии: «Вы еще скажите, что все японцы между собой схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан. Вот Лида вскрикивает в кинематографе: мотри, как похожа на нашу горничную Катю!» (357). Итак, еще одна оппозиция: профан — художник. Разумеется, приоритеты расставлены: Герман — профан, Ардалион... пошляк или художник? Его ответ действительно глубок, и эта глубина зияла не перед одним Ардалионом. Вот, например, Паскаль, помянутый как-то Германом всуе: «Чем умнее человек, тем больше своеобычности видит он в каждом, с кем общается. Для человека заурядного все люди на одно лицо»[6]. Все исключительно верно, но не по адресу: Герман явно не относится к слепцам, не чувствительным к уникальности различия. Человек, у которого при воспоминании о далекой

[6] *Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1995. С. 10.

встрече с Феликсом всплывает «млеющий на солнце у забора дырявый сапожок», по праву является *набоковским героем*, с безупречно поставленными зрением и памятью (фотографической). И разговор о двойничестве, на который он хотел вывести безнадежным «Но согласитесь, что иногда важно именно сходство» (357), предполагал как раз сходство не-профаническое, Ардалиону неведомое. И оставаясь неведомым, оно мстит ему. Портрет Германа вызывающе не соответствовал оригиналу, который констатирует: «Вообще сходства не было никакого» (366), а Лида, которая должна быть падка на сходства, чуть раньше бросает: «Мало похоже» (363). Другие полотна-уникумы способны были удивить именно неразличимым однообразием почерка: «натюрморт Ардалиона», встречаемый в табачной лавке Тарницы, оказывается работой племянницы хозяйки и убийственно свидетельствует о реальной власти повторяемого штампа, сходящего за модерн в живописи. Ардалион прав — игнорирование различий есть пошлость. Но это лишь одно из ее проявлений, другим становится *повторяемая* неспособность художника схватить тривиальное сходство, и апологетика различий в своей неполноте отзывается новым штампом — *повторением*. *Пошлость есть повторение*, и не очень важно, что при этом повторяется — сходство или несходство. Герман знает это, и потому печать пошлости для него неустранимо присутствует в Ардалионе, несмотря на его апологетику различий. В женской модуляции она очевидна в Лиде, которая при выборе нарядов «любила, чтобы все “повторялось”, — если кушак черный, то уже непременно какой-нибудь черный кантик или черный бантик на шее» (347). Та же печать характеризует и народный юмор Феликса, который «любит пошлые прибаутки» (376), обезличивающие жизнь и сводящие к общим местам. «Все есть пословица», — вот метафизика Феликса, но на стороне Германа неожиданно может оказаться пословица о пошлости: «Остряки день ото дня пошлеют»[7], напомнив о неповторимой ситуативности неложной народной мудрости. Пошлость есть попытка повторить неповторимое, заканчивающаяся повторением всего, что можно повторить, и оставляющая за скобками подлинность, не замечающую общих мест и потому неведомую самой пошлости. Атрибутивное сходство, схватывающее лишь такого рода общности, чревато пошлостью, уход от которой — всегда уход в неповторимость детали, которая «здесь-и-сейчас». И ясно, что к явлению

[7] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 347.

внешнего тождества тайна сходства не сводится, она укрывается в сходстве неповторимом, задевшем Германа, который ушел, отталкиваясь от пошлости, в одиночество неповторимого несходства.

Одиночество и Встреча

Герман, безусловно, наделен высшим достоинством из тех, которым отмечены набоковские герои, — восприимчивостью к детали, частности, уникальному изгибу судьбы. Более того, как отмечал В. Ф. Ходасевич, он не просто соглядатай, но «художник подлинный, строгий к себе»[8]. Он бесконечно одинок, но это одиночество есть радикальное следствие чувствительности к различиям. Отказавшись от неподлинности пошлости, он обрел над ней власть ведения, но одиночество не стало полнотой. «Боялся я, в этом неверном мире отражений, не выдержать, не дожить до какой-то необыкновенной ликующей, все разрешающей минуты, до которой следовало дожить непременно, минуты творческого тождества, гордости, избавления, блаженства». Реальность творческого свершения, делающая действительной подлинность одинокого видения — вот та чаемая полнота, способная примирить Германа. Ни о какой иной реальности, кроме подлинности одиночества и неподлинности пошлости, и речи быть не может. Апофеозом его опыта, реализуемого такой оппозицией, становятся четыре доказательства небытия Божия, открывающие шестую главу.

Во-первых, Герман не принимает «игру в человечки», которую Бог ведет, «...ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики, — и никогда — заметьте, никогда! — не показывая своего лица, а разве только исподтишка, обиняками, по-воровски — какие уж тут откровения! — высказывая спорные истины из-за спины нежного истерика» (393). Онтологическая власть общих мест для Германа невыносима.

Второй аргумент — от невыносимости человеческих общих мест, с ним связанных: «...сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка, — она пропитана неблаговонными испарениями миллионов других людских душ, повертевшихся в мире и лопнувших...» (394).

---

[8] *Ходасевич В. Ф.* О Сирине // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 462.

Третий — от признания единственной известной ему подлинности — сознательной автономности существования: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, — положения раба божьего...» (394).

И наконец, неподлинность бессмертия для него тождественна неподлинности встреч: «...никогда, никогда, никогда душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженые демоны...» (394).

Все верно, бытие Божье не может быть пошлым, но что делать с чудом сходства? Оно не было необходимым, ворвалось в жизнь случайным событием, одним словом, всем уникальностям неповторимость, но при этом — Сходство! Сходство, в котором тождество не существенно — это с-ходство, грубее с-лучка, иначе случайная *Встреча*. «Вот и встретились два...» Вернее, одиночество встретило реальность, прорвавшую кокон нереальности привязанности и одиночества и давшую шанс полноты. Именно шанс, поскольку это не просто подарок, но Дар, взывающий к со-бытию, или творчеству. Герман решается принять вызов, и его решимость странным образом открывает ему целый мир встреч — от листа, спешащего в падении навстречу своему отражению в воде, до встреч ассоциаций, образующих работу памяти, воображения и сновидческих фантазий, упраздняющих время. Тайна сходства оказывается тайной подлинности, лежащей вне пошлости и одиночества. И Герман, почувствовав это, выходит на встречу? Нет. Плетя сети вымышленных мотивов, он убеждает Феликса простой и понятной логикой: «...чудо — это наша встреча. Нет такой вещи, Феликс, которую нельзя бы *эксплуатировать*» (383). Так выражение чуда становится его использованием, испытание начинает обретать черты искушения, вызов претворяется в соблазн. Так начинается путь, в конце которого эпифания Отчаяния.

Сходство и двойничество

«Феликс — двойник мнимый». Эта мнимость не связана с разнообразием незамеченных несовпадающих деталей. У Германа по наследству от Набокова отличное зрение, и стоило Феликсу пошевелиться, как эти «опечатки» были замечены, несмотря на нежелание расставаться с чудом: улыбка, ногти — черно-синие, квадратные, избыток слюны. Все это лишь подчеркивало силу таинственного сходства над разнообразящей силой жизни. Но не сводится эта мнимость двойничества и к указан-

ной уже персоналистичности набоковской метафизики. Герман замечает, но не придает значение тому, что Феликс — не совсем двойник, поскольку двойник зеркальный, или левша. Вот первая встреча: «Я медленно поднял правую руку, но его шуйца не поднялась, а я почти ожидал этого. Я прищурил левый глаз, но оба его глаза остались открытыми. Я показал ему язык. Он пробормотал опять: “В чем дело, в чем дело?”» (339). Или встреча в Тарнице: «...я левой рукой пожал его правую руку...». Не правда ли, любопытный способ здороваться? И, наконец, зеркальность следов чернил на столе почтамта, повторяющих чьи-то строчки, напоминает Герману зеркало и подталкивает к ключевой интуиции: «...минус на минус дает плюс. Мне пришло в голову, что Феликс некий минус я, — изумительной важности мысль, которую я напрасно, напрасно до конца не продумал» (403). Действительно, двойничество двулико. Тот человек, которого мы видим в зеркале и считаем собой, — двойник зеркальный, он не тождествен, а дополнителен нашему облику. Как правило, разницы этой мы не замечаем, но так ли уж похожи были бы мы, окажись рядом? Привычка отождествления себя с зеркальным двойником и обреченность на незнание оригинала оказались бы полными, если б не еще один вид двойничества — фотографический, лишенный зеркального обмана и порожденный вторым оптическим прибором, любимым Набоковым, — *камерой-обскурой*. «Бесило меня и то, что печатали мою паспортную фотографию, на которой я действительно похож на преступника <... , а совершенно непохож на себя самого» (451), — так неожиданно встречает Герман своего фотографического двойника. Да и изображение Феликса еще раньше указывало на то же самое: «Странное дело, — Феликс на снимке был не так уж похож на меня, <... — и тут я подумал: вот настоящая причина тому, что он мало чувствовал наше сходство; он видел себя таким, каким был на снимке или в зеркале, то есть как бы справа налево, не так, как в действительности» (438). Внимание! Герман, убив Феликса, не разделяет фото и зеркало. Он не учитывает двуликости двойничества, но эта двуликость — лишь знак более фундаментальной двойственности сходства, символами которой становятся зеркало и камера-обскура. Если фото представляет радикальное атрибутивное тождество, становясь идеальным воплощением пошлого повторения-удвоения, то зеркало, создавая иллюзию удвоения, напоминает о сходстве более высоком — сходстве-дополнительности, сходстве-встрече. Но увы, эта разница остается Герману неведомой.

Эпифания Отчаяния

Способ, выбранный Германом для творческого выражения тайны сходства, экстравагантен — убийство двойника, отмеченное совершенством обмана высокого искусства. Эта экстравагантность искусительна для критики, которая с легкостью может интерпретировать все происшедшее, повторив усилия Германа, — пытая совершенство, добиваясь причин, разгадывая цели. К ее услугам здравый смысл, марксизм, фрейдизм — три кита генерализующей пошлости. Набоков и сам не прочь создать паутину ложных цитат и разыграть их. Слепота Германа? Да, он не видит любовной интрижки Лиды и Ардалиона, да и мало *кого* видит. Корысть? Конечно, и этот мотив не лишен основания. Всеми же обстоятельствами психопатологического свойства уже воспользовались фельетонисты в глубокомысленных рассуждениях психоаналитического характера, а марксистскую интерпретацию великолепно разыграл и сам Герман: «Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, — мир Геликсов и Ферманов, — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» (429).

Все эти интерпретации возможны, но поверхностны в своей разыгранности. Дело не в их приговорах, развенчивающих в Германе честолюбивые писательские амбиции. Масштаб его творческой неудачи соизмерим лишь с масштабом эпифании сходства, а это масштаб истинного искусства. И разворачиваемая метафорика преступления как совершенного произведения не ложна: «Гениальности его не признают, не дивятся ей, а сразу выискивают, чтобы такое раскритиковать <... , — вот они гогочут, но ошиблись они, а не автор — нет у них тех изумительных зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо». Русская критика сразу приняла эту метафорику и оценила. Для Ходасевича Герман, художник подлинный, «погибает от единой ошибки, от единственного промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его создания, — и готов был гордо страдать от непризнанности. До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений»[9]. Но неужели дело лишь в качестве дарования? Неужели

[9] Там же. С. 462.

отчаяние неизбежно, необходимо? Не стоит ли за ним случайность и свобода ложного выражения тайны? Ведь Герман талантливо разыграл тривиальное сходство-повторение, в тайне Встречи он схватил лишь «Амундсена», и, не поднявшись до нее, не приняв ее, он ответил не-встречей, попытавшись втиснуть ее освобождающую подлинность в прокрустово ложе пошлости-одиночества. «Литература — это любовь к людям», — таков эпиграф, но любовь сильна, как смерть, потому что ее движение есть движение из одиночества к смерти, дарующее подлинную жизнь. Герман предпочел чужую смерть, и литература стала преступлением. Вместо удовлетворенности творением появляется горькое: «Чего я, собственно говоря, натворил?», и в этой горечи — вся двойственность творчества, способного наградить освобождающей подлинностью бытия или отчаянием «дурного сна лжебытия». Тайна Сходства вновь ворвалась в жизнь Германа, разбив его кружевные плетения одной, едва заметной деталью — палкой. Она не выступила в облике роковой необходимости, не потребовала рабства себе, но лишь напомнила о mysterium tremendum случайным жестом, озарившим Германа, который «улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово “Отчаяние” — лучшего заглавия не сыскать» (457).

«Отчаяние» и набоковский метароман

Современный критик В. Ерофеев, представляя мир Набокова, ввел точное и глубокое понятие метаромана, связывающее все его русскоязычное творчество: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что романы писателя группируются в метароман, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романных развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы»[10]. Описывая этот метароман, он представляет его как «поиски потерянного рая», которые определяются конструктивными темами детства, ностальгии, памяти, времени, пошлости и творчества. Все точно, но почему в анализе русского метаромана отсутствует «Отчаяние»? На неслучайность этого указывает и вызывающая

[10] *Ерофеев В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 136.

скупость, а вернее, отсутствие комментариев к нему в подготовленном В. Ерофеевым первом отечественном собрании сочинений. Выпадает ли «Отчаяние» из метаромана? Ведь в нем, действительно, нет ни детства, ни рая, тема памяти приглушена и вторична... Но все-таки нет, просто перспектива меняется, и предложенная реконструкция метаромана теряет свою полноту, и тогда становится ясным, что он не столь жестко задан поисками *потерянного рая*, а наоборот, сами поиски — лишь тема в метаромане обретения метафизической подлинности. «Отчаяние» вплетает в него еще одну важную нить — тему Встречи, часто отзывающуюся горечью не-встреч. Набоков не натуралист и не психолог, для него вымысел реальнее действительности, но и он, оставаясь в рамках психологии, не совсем реален. Память, воображение, время, творчество, сходство безусловно реальнее мира обыденной пошлости, но и они иллюзорны и своей неполнотой способны терзать душу неподлинностью текучести и удваиваемости до тех пор, пока не будут преображены метафизическим дуновением тайны, в которой подлинность Одиночества и Встречи обретают полноту. Эту перспективу точно выразил М. К. Мамардашвили, заметив: «Набоков — первый русский писатель, который озадачился вопросом иллюзий и несуществований, “высоко” заболел им. Не социальные, нравственные и т. п. беды почувствовал, а рану в бытии»[11]. Метароман Набокова невозможен без редкого дара метафизической трезвости и преображающей феноменологической решимости, для которой сентиментальность преступна на пути, лежащем в метафизическом измерении его произведений.

Я без тела разросся, без отзвука жив,
и со мной моя тайна всечасно.
Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною — частность.

В. Набоков. Слава

[11] *Мамардашвили М.* Философские наблюдения и заметки // Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996. С. 193—194.

С. КОЗЛОВА

Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова

Три эти произведения наиболее отчетливо обозначили стремление Набокова «пробиться в свою вечность». Их сближает общий путь поиска «от Платона», а сходство фабул, мотивов, героев, имен является уже следствием. Выбор Платона понятен: в его философии скрещиваются восточные и западные, древние и новейшие метафизические учения.

Платоническая «сквозистость» этих произведений, проявляющаяся в насыщенной цитатности «диалогов», призвана, с одной стороны, проветрить лаборатории позитивистской антропологии, не только не давшей, как это следует из бесчисленных заметок по этому поводу писателя, ответа ни на один из «вечных» вопросов бытия, но и заведшей их в гносеологический тупик, возвращающий человека вспять — к «кабану», «крысе», «обезьяне»[1].

С другой стороны, платонизм Набокова, взятый в качестве первоисточника (и «первообраза») современной метафизики, служит ее очищению от «романтических бредней». Один из ведущих повествовательных пластов «Приглашения на казнь» пародирует штампы романтической литературы: средневековая готика, бегство от действительности, гений и толпа, злодеи и жертвы, зачатие героя от неизвестного бродяги, разбойника или плотника, явление потерянной матери и пр. — «Или это старые романтические бредни, Цинциннат?» (IV, 79).

---

[1] «Борьба за существование — какой вздор! Проклятие труда и битв ведет человека обратно к кабану». *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 295. См. о том же: С. 205. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

С третьей стороны, неоплатонизм Набокова служил ему стартовой площадкой («сорваться со страницы...») для полета в «свою вечность», языком описания своего «спасительного видения», началом возвращения в «родную» Атлантиду.

Самым платоническим из названных произведений является «Приглашение на казнь», по сути представляющее собой поэтическую парафразу платонова «Тимея»: анализ соответствий позволяет ощутить ученую конструктивность фантастики Набокова, отличающую ее от абсурдных миров Кафки, и в то же время ту стилистическую и эстетическую пластичность, которой она выделяется на фоне антиутопий Хаксли или Оруэлла.

Представление Набокова о бессущественной реальности и ирреальном бытии прямо соответствует «двум вещам» Платона: «есть вечное, не имеющее возникновения бытие, и есть вечно возникающее, но никогда не сущее» (Тим.: 27 d).

Происхождение главного героя «Приглашения на казнь» платоническое, то есть по прямой линии от тех перволюдей, души которых были сотворены Демиургом из божественной «неделимой и непроницаемой» звездной сущности, какой является «неделимая, твердая светящаяся точка» внутри Цинцинната. Телесные самоощущения героя («А я ведь сработан так тщательно <... . Моя голова так удобна» (IV, 12)) и «упражнения» его души, время от времени освобождающейся от телесных приспособлений для земного обитания, почти дословно воспроизводят платонов миф о сотворении человека (Тим.: 44 de — 45). Каламбур, восходящий к рассказу Тимея о заключении блуждающей бессмертной души в крепость смертного тела, то есть с объявлением смертного приговора, собственно задает фабульную тему. Картина ощущений души, заключаемой в смертное тело, описывается в «Тимее» как «круговращения души», по причине которых она, «вступив в смертное тело, поначалу лишается ума <... . Когда же круговращения, дождавшись затишья, возвращаются на свои стези <... , носитель их окончательно становится разумным существом» (Тим.: 43 de — 44 b). У Набокова это превращается в блестяще эстетизированный образ обморочного «вальса» Цинцинната с Родионом. Тот же образ «круговращения» Набоков развивает и в картине «раскупоривания» тела: «еще вращающийся палач» в видении, которое открывается уже отрубленной голове Цинцинната.

Виртуозное описание внутреннего обустройства телесной крепости как фантастического мира, доступного нездешней душе Цинцинната и методично им обследуемого, соответствует геометрическим моделям платонова микрокосмоса.

Квадрат камеры — грудная клетка, наполненная страстями: любовь, ревность, страх, «гордость, гнев, глум» (IV, 22). Покатый «туннель окошка» — горловина, через которую едва брезжит свет и сквозь которую «ничего не видать» (IV, 15), кроме неба — нёба. «Желтые, липкие стены» — дерма кожи. «Скользкие лестницы» ребер одновременно выражают «решетчатую сущность темницы» души. «Многоугольник коридоров внутренней вселенной — платонов «восьмиугольник». Затем «подземные переходы» утробы, ведущие по пищеводу либо к «шее» — камера палача, либо «вниз» — в узкую дверь желудка — «столовой», и здесь же «крокодиловый с массивной темно-серебряной монограммой» (IV, 97) альбом — «фотогороскоп», соответствующий пророчествующей печени у Платона. И наконец, «башенная терраса» головы, к которой долго-долго, выбиваясь из сил, по черным лабиринтам лестниц карабкается цинциннатова душа, подобно узнику платоновой «пещеры», с которого «сняли оковы, заставили вдруг встать, повернуть шею <... и тащиться по крутизне вверх, в гору <... на солнечный свет» (Государство: 515 e — 516), чтобы воспринимать подлинные вещи и обнаружить при этом гностическую безнадежность органов чувств. Открывающаяся перед «глазами» Цинциннаты панорама мира утверждает мысль Платона об «ускользающих сущностях»: искаженные пропорции видимой перспективы («крохотные точки» дальних предметов), порождающие обманчивые ощущения «громады» собственного тела, тени, мерцания, дымчатые складки, заросшие очертания, туман, создают незнакомый, «таинственный» мир, каким «никогда его не видел» Цинциннат «Глазами привычного представления» (IV, 73). В желании «определенности», «отчетливости» впечатлений «его» глаза совершали «беззаконнейшие прогулки» из внешнего мира внутрь себя — в мир «привычных представлений», таким образом добровольно или невольно, что одно и то же для узников платоновой «пещеры», Цинциннат замыкал себя в «крепость»: «Будет с вас. <... Айда по домам» (IV, 24). Антитеза этой панорамы — муляж Тамариных садов в муляжном окне крепости, поражающий героя именно отчетливостью и узнаваемостью образов, утверждает бессущественную реальность здешнего мира. Притом, если Цинциннату — обладателю «драгоценности» — «плотской неполноты» все-таки при известном усилии удается установить «таинственную связь» «между глазом и предметом» в путанице теней («Другие берега» — IV, 295), что соотносится с древней теорией божественного происхождения зрения, открывающего окно в «природу вселенной» (Тим.: 47 b), то

прочим смертным «куклам» остается лишь игра в «нетки» — игра «кривых зеркал», сухой первообраз которых так же находим в «Тимее» (46 bc). Разоблачен и орган слуха, с помощью которого «потворствуя ряжению чувств» Цинциннат «*ясно* <... видел потайной ход <... и *ощущал*, как расшатываются камни» (IV, 84).

По Платону «ощущения, обрушиваясь на душу и мощно сотрясая ее», получают свою определенность в представлениях и суждениях — именах. Набоков показывает, как номинация замещает и компенсирует неясность и ложность ощущений, замыкая сознание в мире «ложной логики»: «К сожалению, все было названо» и, следовательно, опредмечено в *этом* мире, тогда как подлинное — «бытие безымянное, существенность беспредметная...» (IV, 14). К платоническому «имманентному слову» первоначально бестелесной души восходит неизреченность истины, о которой догадывается Цинциннат: «Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо! Нет, не могу...» (IV, 51).

Таким образом, Набоков разворачивает идеальную парадигму антропоса, заставляя Платона свидетельствовать против Платона. Платонова утопия внутреннего устройства человеческого тела у Набокова становится антиутопией. Мир тела-тюрьмы прямо противоположен и враждебен миру истины. И если назначение человеческого разума, сосудом которого является голова, — в познании истины, то тело «ошибкой» стало принадлежностью человека: Цинциннат «ошибкой попал <... сюда» в «плотный на ощупь мир» — «порядочный образец кустарного искусства» (IV, 51).

Идея распечатать «непочатый» сосуд (IV, 40), открыть «третий глаз, сзади на шее, между <... хрупких позвонков: безумное око, широко отверстое...» (IV, 52), дабы извлечь закупоренную в телесной крепости истину, могла быть подсказана Набокову Достоевским («Идиот») и Ф. Ницше («Человеческое, слишком человеческое»). Каждое отдельное существование у Достоевского переживает на пути «беспрерывного открывания» истины некий «вечный миг», предполагаемый у последнего предела, на границе жизни и смерти, как миг последнего «самоощущения» и «сознания», и вернейшим свидетелем этого мига могла бы быть отрубленная голова. «Об отрубленных головках», «Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова»[2] — ранние записи Достоевского в подготовительных материалах к роману «Идиот», открывающие в самом романе длинный ряд отрубленных на плахах, гильотинированных,

[2] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 9. С. 183.

отсеченных и поднесенных на блюде (мотив Царя Иудейского) голов, а также портретизированных крупным планом лиц, приговоренных к смерти, в том числе распятого Христа на картине Гольбейна и умирающего Ипполита, который хотел «всех перерезать». Ряд замыкается «двумя миллионами голов», требуемых социалистами за революцию, которая приведет к свободе «через меч и кровь»[3]. Все эти «отрезанные головы» вместе с головой зарезанной Настасьи Филипповны и безумной головой князя Мышкина делают роман «Идиот» феноменальной попыткой вырвать наконец «последнее убеждение», истину или «нечто, что не хочет выйти из-под черепа». Венцом этих стремлений является в романе опыт моделирования «самосознания» и «самоощущения» отрезанной головы как «секунды» постижения истины в описании эпилептического припадка: «...вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы *воспламенялся* его мозг и с необыкновенным порывом *напрягались разом все жизненные силы его*. Ощущение жизни, самосознания почти *удесятерялось* в эти мгновения, продолжавшиеся как *молния*. Ум, сердце озарялись *необыкновенным светом* <... . Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той *окончательной секунды* (никогда не более секунды), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, *невыносима*». Содержание «окончательной секунды», то есть истины, постигаемой уже отрезанной головой, в миг постижения не уясняется. Лишь «*потом*», которое существует только для эпилептика, эта «минута, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии», представляется в «туманных» и «слабых» выражениях как «высший синтез жизни», «красота и молитва»[4].

Ф. Ницше, потрясенный в свое время романом «Идиот», сообщил новую проблематическую динамику его идеям и опытам открытия истины: «Несомненно, что метафизический мир мог бы существовать; абсолютная возможность этого вряд ли может быть оспариваема. Мы видим все вещи сквозь человеческую голову и не можем отрезать этой головы; а между тем все же сохраняет силу вопрос: что осталось бы от мира, если отрезать голову?»[5].

Набоков решает эту задачу, разыграв «классическую декапитацию» (IV, 11) буквально. Цинциннат, приговоренный к

---

[3] Там же. Т. 8. С. 451.

[4] Там же. С. 188. Курсив наш. — *С. К.*

[5] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 243.

«сверхмучительному испытанию» (IV, 29) проверки несостоятельности данного мира и доказательства метафизического, приготовляется к нему тщательно, в течение «трех недель». Кроме ухода за здоровьем, покоем, самочувствием подопытного, особой заботой призванного для «тонкого эксперимента» аса-палача является чистота и гладкость цинциннатовой шеи, дабы обеспечить безболезненность и стерильность операции. В то же время сам Цинциннат, сознавая, что в момент опыта он «должен <... владеть всеми своими способностями» (IV, 29), в отпущенный ему срок занимается стерилизацией души и сознания. И именно эта подготовительная часть эксперимента оказывается сверхмучительной и почти бесплодной, опровергающей и «смерторадостную» философию Платона, с его «Апологией Сократа» (пародийный намек на нее в финальном эпизоде: «опера-фарс “Сократись, Сократик”»), и платоновскую идею самосовершенствования души, закрепощенной в теле, — идею, сохранившую актуальность вплоть до Толстого и нынешних ее поклонников.

Ни одна из мнимых ценностей мнимого мира не обесценивается для Цинцинната ввиду перехода в мир подлинный, ни один из «демонов» плоти не уступает ни пяди пространства чистому разуму, так что «вместо нужной, ясной и точной работы, вместо мерного подготовления души к минуте утреннего вставания[6], <... невольно предаешься банальной, безумной мечте о бегстве» (IV, 29).

Идея бегства во всех ее литературно-классических версиях — от себя в мир, от мира в себя, от смерти в жизнь, от жизни в смерть — пародируется Набоковым массированной атакой «обманных ходов», будь то ходы в замысловатой языковой игре автора с читателем, или «подземные ходы» в интриге между персонажами, или «лазейки мысли» в романной гносеологии. Даже ход в смерть оказывается неистинным, мало того, наименее истинным в отношении к другим, ибо на ее пути маячит картонный спаситель м-сье Пьер — куколка смертного страха.

Платоново «умопостижение» истины принадлежит у Набокова к тем же «ускользающим сущностям», что и чувственное восприятие. В последнее утро перед казнью, когда Цинциннату казалось уже, что он «закален», что его почти не пугает смерть», когда ему казалось, что он «вышел» из круга «обма-

---

[6] Реминисценция цитируемой в романе «Идиот» генералом Иволгиным «Эпитафии» Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра».

нов», «сорных истин», логических ошибок, страх обрушился лавиной на его душу, заполнил все телесное пространство от черепа «до щиколоток» и втянул его «как раз в ту ложную логику вещей», опрокидывающую логику сознания: Цинциннат «вполне понимал <... , что весь маскарад происходит у него же в мозгу», но «тщетно пытался переспорить свой страх, хотя и знал, что, в сущности, следует только радоваться пробуждению» (IV, 123 — 124). Оторвать, отделить это «знание» от «чувствования» набоковскому герою даже при его «плотской неполноте», вопреки Платону, средневековым «опти-мистикам» и Шопенгауэру, освободившему гениев от воли к жизни, не удается.

Безуспешность очищения от «гносеологической гнусности», с одной стороны, подвергает сомнению чистоту «декапитации», с другой стороны, делает последнюю, по крайней мере, единственным способом доказательства раздельности души и тела, ума и сердца, истины и представления.

Картина жизни отрубленной головы Цинциннаты созвучна с описанием последней «невыносимой» секунды у Достоевского: «не испытанная дотоле ясность, сперва даже болезненная по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившая веселием все его естество» (IV, 129). Однако в отличие от «туманных» и «слабых» выражений открывшейся истины у Достоевского картина того, что «осталось от мира, если отрезать голову», у Набокова представлена совершенно отчетливо в психологически точных образах. Но именно психологическая достоверность этой картины делает ее двусмысленной в отношении к метафизической истине. Цинциннатова голова удостоверяет его догадку о том, что данный мир — «вертеп» во всех смыслах этого слова (театр кукол, пещера теней, пещерная зачаточность чувств и мыслей): сокращающиеся до кукольных размеров фигуры людей, свертывающиеся в «личинки» страха и страсти, рушащиеся на авансцене и в дальних кулисах декорации. «Все расползалось. Все падало <... тряпки, крашеные щепки» (IV, 130).

В то же время образы «все еще вращающегося палача», прозрачно расплывающихся «зрителей», «красноватой пыли» и «винтового вихря», поглощающего людей и вещи, — являют всего лишь симптомы гаснущего сознания разрушающего мозга и свидетельствовать о беспредпосылочной истине не могут. Театральный и театрализованный мир — солипсическая постройка человеческого мозга, в темных и сырых извилинах которого роятся сновидческие «прозрачные» образы, порожденные и движимые Эросом и Танатосом, — исчезает вместе с ним.

Что касается метафизического мира, как будто бы обнаруживаемого уже посмертным Цинциннатом, его существование оказывается проблематичным, как проблематичны «бесплотность», «невещественность» и, следовательно, существенность нового Цинцинната. Последний «пошел по зыбкому сору» (IV, 129), «пошел среди пыли и падших вещей <... , направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 130). «Пошел», и «слышал», и «голоса», и «в ту сторону» — следовательно, инобытие телесно, пространственно, временно, изреченно. Либо и это всего лишь последние моторные и слуховые галлюцинации ампутированного мозга. И значит — «обманный ход», лакомая кость, брошенная чувствительному читателю в качестве компенсации за пережитый «садизм» автора[7].

«Совершенное решение», как всегда у Набокова, содержится не в «круговращениях» фабулы, не в партиях главных фигур, а в партиях «незаметных пешек», «то ли скрытое в каком-то пассаже, то ли сплетенное с иными словами, привычные обличия которых» обманывают читателя[8]. С неизменным постоянством возникающие в словесной вязи набоковских «головоломок» энтомологические, «хронометрические» и пространственные образы могут служить кодами его «застенчивой» метафизики. В «Приглашении на казнь» Набоков только намечает основные контуры будущей утопии, набрасывает отдельные штрихи, грубо соединив которые можно различить на запутанной канве повествования следующий узор. Цинциннат — представитель некоего неизвестного в здешнем мире вида homo lepidopteros — чешуйчатокрылого человека, о чем свидетельствует наукообразный дискурс о способе мимикрии Цинцинната, подобном чешуекрылым, окраска которых обусловлена тончайшим строением чешуек, создающим сложное явление лучепроломления и дифракции так, как и у Набокова: «...он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов» (IV, 12), или: «...непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным» (IV, 13). Портрет человека претерпевает у Набокова

---

[7] См., например, описанную З. Шаховской реакцию слушательницы на чтение этого романа в ее книге «В поисках Набокова» (М., 1991. С. 17).

[8] *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Bend Sinister: Романы. СПб., 1993. С. 139.

эволюцию, в которой прочитывается метаморфоз бабочки. Сначала — «совсем новенькая и еще твердая», «скользкая», «голая» личинка; потом — «постепенное смягчение» в гусеницу, далее окукливание, ороговение кокона — тюремной крепости, в которой происходит оформление «имаго». Описание имажистого Цинцинната, уже «сквозящего» через стены кокона, подготавливается специально интригующей ретардацией повествования, намекающего на инородность героя: «Речь будет сейчас о драгоценности Цинцинната; о его плотской неполноте; о том, что главная его часть находилась совсем в другом месте...» (IV, 68). Следующий затем портрет Цинцинната, весь построенный из мерцающих отблесков, тончайших деталей, порхающих движений, предваряет описание появившейся в камере Цинцинната ночной бабочки, образующее символический параллелизм, так как содержит, в свою очередь, предварение последней стадии «метаморфоза» Цинцинната, когда «ненужная уже камера явным образом разрушалась»: «бабочка ночью улетит в выбитое окно» (IV, 122), что соответствует моменту, когда Цинциннат «выбрался наконец из камеры, которой собственно уже не было больше» (IV, 123). Тогда сюжет читается как сон «куколки» о «розовом» будущем энтомофантастического существования или как дневной сон ночной бабочки о своем черном кукольном прошлом[9]. В то же время онтогенез особи Цинцинната протекает как бы на фоне пунктирно намеченного филогенеза вида. По старым журналам и «историческому роману» Цинциннат обнаруживает, что в этом «крашеном», «кукольном» безвременном мире когда-то было Время, то есть движение и развитие.

Остановка времени может означать тупик эволюции. Произойти это могло вследствие некой катастрофы, внезапного «сдвига», смещения пространственно-временной оси мира, о чем свидетельствует Цинциннат, обладающий чувством идеальных, эйдетических пропорций мира, которое постоянно раздражается видимой им и не замечаемой другими асимметрией пространства: «неправильно найденный центр потолка», «...зажегся свет, посредине потолка — нет, как раз-то и не посередине, — мучительное напоминание...» (IV, 71); «В центре

[9] В образе «куколки» Набоков обыгрывает в энтомологических терминах идею Платона: «Человек — это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу, это стало наилучшим его назначением. <... Люди в большей своей части куклы и лишь немногие причастны истине» (Законы: 803 c.).

квадратной площади, — нет, именно не в самом центре, именно это и было отвратительно...» (IV, 126—127). Вследствие этого катаклизма «свет стал совсем слепой и вялый», и тени вещей и людей стали мешкать, отставать, цепляться «за шероховатость стен», дремать на стенах (IV, 29), увеличивая зазор между сущностью и бессущественностью, обретавшей собственную жизнь, в то время как ядро твердой сущности размягчалось до прозрачности.

Это потребовало, в свою очередь, мимикрии под «крашеными масками» и декорациями, все более роговевшими и окукливавшими душу. Тупик филогенеза привел к делению таксона: «Мы поднимались к мастерским по двум разным лестницам, мужчины по одной, женщины по другой, — но сходились на предпоследней площадке» (IV, 35). Последняя площадка — стадия обветшалой, разваливающейся куколки, но не смерть ее через 40 лет, а как бы застывание, консервация — на снимке «фотогороскопа» лицо Эммочки «на смертном одре никак не могло сойти за лицо смерти» (IV, 98). Развитие отдельной особи остановилось на стадии куколки, бесконечно повторяя неполный круг превращений: личинка, гусеница, куколка и снова... (куколка м-сье Пьера, превратившаяся в личинку). Духовная культура также превратилась в культуру имитации — «мастерскую игрушек». Она еще пережила эпоху «всеобщей плавности», когда все «было глянцевито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения» (IV, 28). Эта цивилизация, сохранившая инерцию движения в искривленном пространстве, создавшую иллюзию эволюции и прогресса («упиваясь всеми соблазнами круга»), быстро износила «материю»: «вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен» (IV, 28). 1926-м годом — двумя журнальными фотографиями (на одной — правнучка последнего изобретателя, «на другой — двуглавый теленок, — родившийся в деревне на Дунае...» — IV, 75)[10] — отмечен момент мутации вида, «декапитации» древа жизни. Его символом служит «Quercus» — тысячестраничный роман о тысячелетней жизни дуба. «Единственным <... настоящим, реально несомненным» в этом романе — «вершине современного мышления» — была «неиз-

[10] В романе «Bend Sinister» Набоков называет «изобретателя нового языка» — «норвежского филолога Айвара Аазена, 1813—1896», после которого «было слишком много homo civis и слишком мало sapiens». (*Набоков В.* Bend Sinister // Набоков В. Bend Sinister: Романы. С. 422).

бежность физической смерти автора», означавшая и смерть «Quercus'a», то есть конец истории, превратившейся в «черный каталог» (IV, 70). Это прозрачная аналогия кладбища, где на памятниках указано количество прожитых лет, а «красными чернилами» отмечены убиенные. Явление в этом мире Цинциннаты означает либо сохранение и вытеснение здоровой ветви общего вида в некое островное (утопическое) пространство, либо параллельное существование в ином измерении вида неизвестного. Нечаянно заброшенный в здешнюю почву, он произрастает «гражданином столетия грядущего, поторопившимся гостем» или праздным соглядатаем (IV, 50). Казнь Цинциннаты может означать новый посев головы — семени для возрождения истинного человечества. Во всяком случае «главная, главнейшая мысль», которую несет Цинциннат в своей голове на плаху, осталась недоговоренной. Открытие истины не состоялось.

Новой попыткой фабуляции этого мотива, предпринятой с неожиданной и виртуозной силой слова, стала новелла «Ultima Thule».

Название «Ultima Thule» задает мифологический код, связанный с горгоной Медузой, которая, как известно, находилась на «краю света». В тексте этот код индексирован неоднократно: именем — «ваш отказ дать мне взглянуть на вашу медузу» (IV, 456), реминисценцией мифа о Персее — «вражеских полков истреблять через мегафон не собираюсь» (IV, 461), аллюзией «головы горгоны» — «вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня (IV, 439). Голова горгоны Медузы, отсеченная Персеем («отрезанная голова»), — метонимия истины, тайна которой надежно скрыта за ее безобразным, смертельно опасным ликом и взором. Далее название заключает в себе жанровый код новеллы: «остров» — «утопия». Наконец, титул содержит каламбур, который важен не только новым своим значением (ультиматум), но, главное, обозначением принципа поэтики новеллы — каламбурности. Посредством каламбура зашифровано в тексте имя автора: «Илья Фальтер <... повар ваш Илья на боку» (IV, 441; Falter — мотылек, на боку — Набоков).

Последнее обстоятельство указывает на каламбурность как метод «нахождения, выкладки и проверки» истины, зашифрованной в тексте, что специально отмечено повествователем: «Ангел мой, ангел мой, может быть и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром вроде "ветчины и вечности" (помнишь?), а настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы,

очищенной от странных, сонных, маскарадных толкований, теперь звучит так чисто и сладко...» (IV, 441—442).

Истина дается герою ницшеанского толка, обладающему «крепостью» <... нервов, упругостью души, сгущенностью воли», сверхчеловеку, соразмерному «сущности нечеловеческого открытия» (IV, 443). Ср. у Ницше: «Для познания "правды" требуется хороший темперамент, крепкая, кроткая и в основе жизнерадостная душа <... , настроение, <... свободное от ворчащего тона и озлобленности»[11] — это портрет Фальтера до познания «правды».

«Метод» обретения истины Фальтером отрицает все известные, возможные и доступные человеку способы: это не «нахождение», не «откровение», не «узнавание», не умозрение («философский домысел»), не исчисление («математическая игривость»), менее всего умозаключение: «всякое логическое заключение есть заключение мысли в себе» (IV, 456), то есть «порочный круг», и условием овладения истиной является «не мыслить логически». Истина рождается не в метафорическом, а в буквальном, вернее, в мифологическом смысле слова. Рождается сразу готовая, зрелая, полная, как Афина из проломленной Гефестом головы Зевса, или как Пегас из шеи Медузы, или, наконец, как Ева из ребра, вырванного господом из грудной клетки Адама (имя Фальтера — Адам). Истина гетеротопична и гетерологична: «Вы не там и не так ищете, шер мосье» (IV, 457). Истина «сама по себе», как «простая вещь относительно мира» (IV, 455), у Набокова не ужасна, но и не прекрасна, а скорее, «забавна»: «смех это <... обезьянка истины» (IV, 442). «Чудовищной» ее делает только ее инородность земной человеческой природе (лишнее ребро Адама), отсутствие «достаточно прочного аппарата» для возможного знания всех вещей, вытекающего из знаний главной. Чудовищным выражением «инородности» истины, кошмаром ее «несовместимости» с природой человеческого организма является акт ее рождения, в изображении которого Набоков вновь использует опыт Достоевского в описании эпилептического припадка, безмерно усиливая его экспрессию. «Последней секунде» прорыва истины предшествует «катастрофическая вспышка», «сверхжизненная молния», «разорвавшаяся бомба», возникшие в результате «чудовищно-случайной» «комбинации различных мыслей». Состав мыслеобразов взрывоопасной комбинации — «Пепельное от звезд чело ночи, тихо-безумное ее выражение, роение огней в старом городе, забавная математи-

[11] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. С. 262.

ческая задача, <... сухой и сладкий запах, <... метафизический вкус <... вина», «далекое мало соблазнительное государство (родина. — *С. К.*)» (IV, 444), смерть единоутробной сестры — вполне соответствует «высшему синтезу жизни», «обозрению всех жилищ Аллаховых»[12], эпилептиков Достоевского. У Набокова, как и у Достоевского, за «необыкновенным светом» вспышки следуют «родовые схватки»: «Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое <... . Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека»[13] — это у Достоевского; у Набокова: «Ужасные звуки <... скорее всего напоминали захлебывающиеся, почти ликующие крики бесконечно тяжело рожающей женщины, но женщины с мужским голосом и с великаном во чреве» (IV, 445). Но если у Достоевского мифологизация рождающейся истины осуществляется в евангельской картине борьбы дьявола с богом в душе человека: «дикий крик духа, сотрясшего и повергшего несчастного», то у Набокова «дьявольское» («дьявольский диалог») восходит к гетеву «земному духу» и через него к архетипам Древнего Ужаса, что находит выражение в соответствующей семантике: «Трудно было разобрать, какая главенствовала нота среди этой бури, разрывавшей человеческую гортань, — боль, или страх, или труба безумия, или же, и последнее вернее всего, *выражение чувства неведомого*, и оно-то наделяло вой <... чем-то, что возбуждало в слушателях *паническое* желание немедленно это прервать» (IV, 445)» (курсив наш. — *С. К.*).

Дух истины — «земной», поскольку родится он из «утробы», но он ломится вверх — в небесный купол головы. Продираясь на своем пути сквозь твердые, костяные прутья телесной «клетки», протискиваясь через чудовищно узкое жерло шеи («раздутое голубиное горло», «буря, разрывавшая человеческую гортань»), дух очищается от всего земного и «чистой» сутью своей заполняет, наконец, черепное пространство, вытеснив или, точнее, «вычистив» из него все понятия и структуры, добытые мозгом априори и апостериори, все человеческие представления и образы, так что Фальтер — «вневременной» и «внепространственный» — оказывается вне всякого человеческого знания, представляющегося «герметически закрытым учебным заведением» и «сном во сне», а «он-то вне нас, в яви» (IV, 439).

---

[12] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 189.

[13] Там же. С. 195.

Последствием рождения истины становится полная трансфигурация облика героя, в котором ясно проступают черты архетипа Медузы в его чистой эйдетике: «Странная противная перемена произошла во всей его внешности: казалось, из него вынули костяк. Потное и теперь как бы обрюзгшее лицо с отвисшей губой и розовыми глазами», «из Фальтера словно извлекли скелет», «сказал Фальтер, слегка затрясясь, как если б смеялся» (IV, 446, 451, 456). «Зубоскальство» — «защита» его тайны, как клыки и высунутый язык горгоны. Истина, подобно Афине, превратила Фальтера в безобразную Медузу, «вынула душу» — «никаких человеческих чувств», но зато «удесятерила дух» (так же как у князя в момент эпилептического «проблеска истины» «удесятерилось» «ощущение жизни, самосознания»[14]. Медузообразный Фальтер без скелета и без души есть не что иное, как отрезанная голова в последний момент перед окончательной смертью. В Цинциннате истина уживалась до последнего момента с душой, потому что не была «чистой», абсолютной истиной. Чистота декапитации Фальтера обеспечена последней. Поэтому Фальтер «смертен не так», как смертные люди, имеющие тело. Фальтер — «бестелесен». Вопрос в том, смертен ли дух. В ответе на этот вопрос и заключается истина, постигнутая им. Истина не выговаривается, но «нечаянно проговаривается» в «двух-трех словах», и не всякая истина, а только ее «краешек» (IV, 461). Первая «оговорка» восходит к Платону: «Истин, теней истин <... на свете так мало, — в смысле видов <эйдосов. — *С. К.* , а не особей», и еще: «вопрос существования стула, или тени стула» (IV, 454, 457). Другими знаками Платона являются «сократовский диалог», в жанре которого идет выяснение истины, выражение «подлунная болезнь» и образ «клетки», «подвала», то есть платоновой «пещеры», в которой «усилием воли» Фальтер пытается «держать» божественный «дух», чтобы продлить свое земное существование. Первая оговорка делает очевидной и вторую: («...вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей» — IV, 455). Зная о принципе «каламбура», следует расщепить проговорившееся слово «заглавие» — то, что за головой, тень головы. Фальтер знает не сущность вещей, а заглавия, тени вещей. Тогда становится понятной «одна загвоздка в самой постановке вопроса» — можно ли рассчитывать на загробную жизнь — «загвоздка, которая, *кстати сказать* <курсив наш. — *С. К.* , страшнее самого страха смерти»

[14] Там же. С. 188.

(IV, 460). Если все в мире — только кем-то или чем-то отброшенные тени, чьи-то заглавия, то загвоздка в том, существует ли вообще жизнь в «общепринятом» смысле слова, не говоря уже о загробной.

Платонова эйдетика у Набокова замешана на ницшеанской «химии»: «Химия моральных, религиозных, эстетических представлений и чувств, равно как всех душевных движений... А что, если эта химия закончилась бы выводом, что и в этой области самые роскошные краски добыты из низменного, презираемого материала? Многие будут иметь охоту подчиниться таким исследованиям? Человечество любит заглушать в своем сознании вопросы о происхождении и началах; и не нужно ли почти лишиться человеческого облика, чтобы почувствовать в себе противоположное влечение»[15]. Фальтер «лишился» и узнал, что свет — только тень, за-главие солнца, и кошмар химических процессов в его недрах не имеет отношения к Благу света в человеческих измерениях. Возникший в тени солнца химический синтез вещества образовал «тело», в свою очередь отбросившее «тень» в пространство «земли», спровоцировав новую химическую реакцию, сгустившую и уплотнившую ее «тело» и т. д. и т. п. Причем вероятность именно этой «цепи» проекций (так же как вероятность «цепи»: Адам — тень Илии-Господа («Адам Ильич»), Ева — тень адамова ребра, тлевшего в каком-нибудь гниющем веществе и т. д.) равна вероятности, с какой можно «найти и собрать все <... части» «того соусника, той супницы», осколки которых рассыпаны «по дико туманным побережьям», и «в первое же, а не триллионное утро целиком восстановить посудину» (IV, 441). Такое «везение» по законам вероятности определило божественную судьбу[16] («вышел в боги») Фальтера, которую «ничто в нем не предвещало» (IV, 439). По «чудовищной случайности» на него упала тень головы горгоны Медузы, которая была тенью Афины — «заглавия» Зевса, тени Крона, упавшей там, «где не падала тень еще ни одного существа» (Плутарх). Следовательно, набоковский «психиатр», попытавшийся выяснить «пращура, сублимировавшегося» в расстроенном сознании Фальтера, своей цели достиг: «предки вывелись из суммы сами», и «бедный» психиатр стал их жертвой.

---

[15] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. С. 239.

[16] В «Других берегах» с помощью того же образа судьбы, невероятно сложившейся, подобно «кусочкам глиняной посуды» (IV, 301), описано «божественное везение» автобиографического героя.

Таким образом, Набоков переводит идею эйдосов в идею архетипов, давая последней некое физиоутопическое толкование, предполагающее и некий метафизический аспект проблемы. Приоткрыв «краешек истины», набоковский «бог» (бок) не договаривает «что-то странное, неуловимое», заставляющее его сердиться, когда он отрицает «целесообразность искания истины в области общепринятой теологии» (IV, 458, 457). Это позволяет предположить, что в области необщепринятой теологии лежит «то главное» в Фальтере, «что соответствует главному в мире», не подлежащему «телесному трепету» (IV, 456). Фальтер, открывший за-главия вещей, сохранил в тайне ту «главу», тенью которой является вселенная, или ту «главу», тенью которой явился «повар ваш Илья на боку». Фальтеру известен не **наш** повар, заваривший кашу жизни, и не **наш** мир, а «метафизический мир, абсолютная возможность которого не может быть оспариваема», так как его свидетельством оказывается от души и тела «отрезанная голова». Так что же осталось бы от мира, если отрезать голову? Осталась бы тень мира, за-главие, которое при невероятном везении в некое первое же или триллионное утро «синтезирует» новое тело мира.

«Простейшая вещь относительно мира», открытая Фальтером, отнюдь **нескрыта**, а только незаметна, подобно ничейному ялику, о котором «никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех» (IV, 453). Таких «незаметных истин» — «истинок» мало (истина-истинка, как **веч**ность и чело**веч**инка), и первая из них — рождение человека, которое представляется «кому-то принадлежащим» и потому невидимым в своей сути. Истина «рождения» — «заглавия человека» — в том, что оно является ничейным и подлежащим тем же невероятным законам вероятности, как и рождение мира, вследствие чего всякое «рождение» имеет ту же невероятную ценность. Другой «истинкой» является смерть, суть которой — не «возвращение» (Ницше), «воскресение», «круговорот вещества», а именно абсолютное уничтожение, ибо тенью смерти, ее заглавием (за-гробием) является только смерть. Жена Синеусова (тени Синей Бороды) умерла «брюхатой» на шестом месяце, не отбросив тени жизни, и ее смерть легла тенью смерти ее потомства, труп матери отбросил тень — «трупсик» (сон Синеусова). Последняя «записка» Фальтера выражает ту же «истинку»: ее «четко писанная» часть содержит сообщение о смерти Фальтера, графической тенью которого являются «старательно вымаранные строчки», отвечающие на вопрос, смертен ли дух: смерть духа оставляет после себя тень смерти духа

так же, как жизнь духа бросает тень жизни духа. И в этом заключается третья, «ничейная», незаметная истина. Тенью жизни духа человека является образ, вид, тело призрака, синтезированные в сознании, памяти другого человека. Так, заглавием духа любимой жены Синеусова стал «дорогой» ее образ в памяти Синеусова, который будет в ней похоронен с его смертью. Человеческая память, таким образом, реабилитирует «божественную» ценность «бренного состава» человеческого тела — «единственного, быть может, залога <... идеального бытия» (IV, 462), в то время как залогом материального бытия является искусство — тень теней, призрак призраков. Синеусов, следуя неведомому «заказу», может быть, сублимировавшийся в призраке заказчика — «шведа или датчанина» — тени воли его возлюбленной, создает серию рисунков «Ultima Thule», то есть тень, отброшенную в иную материю образом жены, синтезированным в мозговом веществе художника.

В череде этих «незаметных истин» открывается последняя, разводящая Набокова с Ницше и ницшеанцами нового толка. Суть ее в том, что «динамику души», как и «динамику мира», представляет не «круг» — «порочный круг», «роковой круг», а «спираль» — «одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и освободившись от плоскости, круг перестает быть порочным» («Другие берега» — IV, 283). Роковая спираль может оборваться в любой точке, не спроектированной в пространство, не отбросившей тени. Эта истина и определила «ультимативность» новеллы Набокова, появившейся в 1939 г., когда угроза «обрыва» культуры вырастала тенью горгоны Медузы. Идентичность персонажей — Фальтера и Синеусова, автора рисунков «Ultima Thule» с автором новеллы служит «многократной подписью» этого ультиматума, удостоверенной прямой проекцией (протекцией) самого Господа Бога: Адам-Ильич-Фальтер-Набоков —«Ultima Thule»!

Если «Ultima Thule» явилась своеобразной антитезой «Приглашения на казнь», то «Bend Sinister» стал их синтезом.

Имя главного героя «Адам» объединяет его с Фальтером — жертвой истины, а фамилия «Круг» — с Цинциннатом — редкой особью полного круга превращений. Первые четыре главы служат экспозицией сюжета. Они оформляют утопический мотив («фантастический след ноги») и психологическую драму (смерть жены), развивающие основные линии «Ultima Thule», а также политическую интригу (герой в столкновении с государственной машиной), продолжающую внешнюю сюжетную линию «Приглашения на казнь». Центральное место занимает

5 глава — «сон», который в качестве подлинной реальности противостоит реальной мнимой, как бы протекающей в дурном сне героя или на театральных подмостках, составляющей содержание всех последующих глав вплоть до последней — 20-й, где герой «пробуждается» от кошмара со-знания в «трансцендентальное безумие», возвращающее его к подлинному существованию и обретению истины. В 6-й главе — генеральная репетиция кукольной трагедии, смысла которой не может постичь Адам Круг вплоть до запоздалого понимания, пришедшего в день премьеры (19 глава). Три главы — 7, 12 и 14-я — обзоры современных эстетических, исторических и философских методов познания — служат чистке нового героя от «гносеологической гнусности» перед посвящением в тайное знание, инсценированное «робкими режиссерами» в сне Адама Круга, и «никак не причастны <... к любой из сторон его физического существования[17]. То есть фабула «Bend Sinister» гомологична строю двух других повестей и несет концепцию некоей метафизической истины, которая может показаться «ужасной» с нормальной человеческой точки зрения и «блаженной» — с точки зрения трансцендентальной. Удар истины, как и прежде «внезапный, ослепляющий» (463), подобно разрешению «застывшего под окном взрыва» или «ослепленной лани, ворвавшейся в сияние наших фар» (473), и «ошеломляющий» — метафора, натурализуемая в образах «шлема, скатывающегося по ступенькам крыльца» — эшафота (348), «снятой головы» Ольги в видениях Адама. Однако «классическая декапитация», осуществленная буквально в «Приглашении на казнь» и косвенно-метафорически (голова Медузы Горгоны) в «Uitima Thule», представляется здесь как басня «барона Мюнхаузена о декапитации кобылы» (423) и заменена реальной ситуацией. Психологические мотивировки «удара истины», пережитого Адамом Кругом, возвращают к «Идиоту» Ф. М. Достоевского. К описанию эпилептического припадка, открывающего истинную «красоту» и «молитву» и сопровождаемого «чудовищной катастрофой всего организма», ставящей под сомнение ценность истины: «Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: отупление, душевный мрак, идиотизм стояли перед ним ярким последствием тех “высочайших минут”»[18]. К безумию князя, поражающему его у трупа зарезанной Настасьи Филипповны, так же как чудовищное

---

[17] *Набоков В.* Bend Sinister. С. 350. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

[18] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 188.

убийство сына, произошедшее после безвременной смерти жены, поражает мощный мозг Адама Круга. Наконец, к понятию истины, постигаемой в «окончательную секунду»: «В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*»[19].

Только понятие времени у Набокова иное. Его «время», как у Платона, — «образ вечности», то есть вечного движения, и потому оно есть качество подлинного существования. Тогда как безвременье, остановка времени, исчезновение его — симптомы неподвижности, остановки развития и, следовательно, конца (манипуляции д-ра Александера с «беззащитным ликом циферблата»). Именно эта истина должна открыться Адаму Кругу, как и истина о том, что существа, полагающие себя людьми, — давно уже не люди. Мысль не новая не только для Набокова. И задача, по-видимому, состояла в том, чтобы в который уже раз обнажить ее буквальный смысл, освободить от стилистической тривиальности, заставить, содрогнувшись от ужаса, уверовать в нее и героя, и читателя. Для этого писатель, с одной стороны, увеличивает безмерную силу удара истины, сообщая ему всю пластическую полноту реальности, а с другой стороны, прибегает к чрезвычайной изощренности стиля, разоблачая истинный смысл «холодного трюизма» в необычайных преломлениях слова. Этому служит и своеобразная научная фантастика Набокова, зашифрованная в словесной вязи романа. Фантастический подтекст и объясняет факт «сбившейся с пути жизни», прибегая к тайному и явному научному дискурсу, весьма насыщенному в этом романе, и предлагает некий проект «селекции», возможно, путем «мутагенеза» нового класса homo в отличие от homo sapies и homo civis (422). Так что «утопия» здесь приобретает классическую жанровую форму[20].

Одним из приемов «тайнописи» в «Bend Sinister» является жонглирование микро-, макро- и мегаобразами, создающими интеллигибельность пространственно-временной перспективы повествования. Так, снующий челноком по мосту Адам уподобляется песчинке внутри песочных часов, «которые кто-то

---

[19] Там же. С. 189. Курсив Достоевского.

[20] Классический силуэт жанра утопии отчетливо проявляется в названии новеллы «Ultima Thule», в ссылках (прямых и косвенных) в тексте «Bend Sinister» на «Законы» Платона, его и Бэкона «Атлантиду», в решительном отмежевании от фантастики Жюля Верна («жулик Верн») и от политических антиутопий («штамповок») Оруэлла и Хаксли в «Предисловии к третьему американскому изданию романа».

все вертит и вертит», или муравью на стебле травы, «который срываешь <... и переворачиваешь», или слову, читаемому слева и справа: Круг-Гурк, и тут же — космическому телу, «снующему во вселенской ночи» (314, 315); потом снова в сузившейся «витринке» сна — Ольга, «снующая, как пума, по сцене туда и сюда» (366), сменяемая мегаобразом жизни, «снующей» между бездной прошлого несуществования и бездной будущего небытия и его микрокопирование в сравнении с «проживанием в чулке, претерпевающим процесс выворачивания наизнанку» (447), и уже совсем микроскопический образ моста в «крохотном хрусталике на конце вставочки» (441). По той же логике насыщается семантика образов «выступа» на поверхности парапета, «мяча», «туннеля», «лужи» и т. д.[21].

В этих точках пересечения малого и великого происходит, как писал об этом Набоков, «переход одного в другое воображения и знания, смутных снов и ученой точности памяти» — эти переходы могут быть отправными в расшифровке «тайного сообщения». По принципу гомологии, соответственно которому «зев туннеля и школьная дверь <... становились воротами, так же, примерно, как обыкновеннейший орган животного вида резко преобразуется в другом новым для него назначением» (351), образы «сна» детства Адама Круга легко трансформируются в образы знания о том, чем были человек и человечество до своего рождения[22]. Три мяча в трех витринках музейной памяти — возрастные ипостаси отдельной особи, тогда как «настоящий футбол» — образ целого вида. Перейдя в область биологии, можно представить «новенький, чистый, почти что белый — белый, как брюхо акулы» (351) мяч яйцеклеткой, прокладывающей путь в «длинных промозглых ночных туннелях» эволюции: «кораллы, раковины, шампанские пузырьки», пока она не «застряла перед одной из витрин, где сидела она» — «чистой росы», «избавленный от всех земных драгоценностей» эйдос женщины. В его сиянии «слеплен» «генотип» по материнской линии, составленный из «туфли-лодочки» (инфузория-туфелька и знак «жены»), «красного ведерка

---

[21] В «Других берегах» Набоков писал об этом приеме следующее: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходит одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (IV, 233).

[22] Один из ключей истолкования «сна» дает Набоков в «Других берегах»: «Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества» (IV, 136).

с картинкой — лодка под парусом» (знак «нимфетки»[23] и «ластика» (гуммиластик — гумус — земля — родная почва). «Отец был биолог», то есть тот неведомый «повар, заваривший кашу жизни», бог, «игравший людьми, как мячиками» (Плавт)[24]. Адам Круг, «игравший в футбол», — его прямой потомок, тогда как Падук — «в футбол не играл (nekht)», его отец был «мелкий изобретатель, вегетарианец».

Вегетарианство отца Падука — знак задержки («дверь») развития вида на «растительной стадии», что привело к образованию слабой ветви вида. В то время как генотип «Адама и Евы» упорно «трудился» («Труден был дрибблинг в зарослях рахитичных лесов», особи новой ветви «млели» в изобильном «заболотье», откуда «дряблая лимфатическая мать Падука» и ее потомство «слабаков» (Zaftpupen) спокойно всходили «по лестнице, липкой лапкой лаская перила» (352). Образ «Zaftpupen» — задает одновременно театральный и энтомологический коды, а имя «Падук» — мифологический: если отец Адама — «биолог», Бог, творец «Круга» (круговращений вселенной, космоса, жизни), то, следовательно, Падук — падший, отпадший ангел — Сатана.

Потомство «матери из заболотья, умершей в родах» по всем признакам (ср. портрет сына Падука) должно было последовать за ней, если бы не дьявольское изобретение старшего Падука, обозначившее «зловещий поворот» в процессе естественной эволюции вида. Изобретение механизма имитации, мимикрии (Падограф), сохранило нежизнеспособную ветвь, ослабив тем самым здоровый ствол («Вид включил разновидности»[25]), следствием чего стало возникновение и разрастание злокачественных форм, потребовавших перераспределения жизненных ресурсов, отпускаемых природой на развитие целого вида (Скотома и его теория эквилизма). В естественный процесс эволюции вмешался «искусственный подбор» («Другие берега» — IV, 277), выбраковывавший, вопреки природе, сильных и здоровых особей, поглощавших слишком много жизненной энергии (360). Мимикрия под сильных, то есть теперь «ненужных

---

[23] «...ведерко: вижу яркий рисунок на нем — парус, закат и маяк» принадлежало Колетт — первой «страсти» десятилетнего писателя — (IV, 221).

[24] Ср. в «Приглашении на казнь» — мотив игры в мяч Эммочки, которая в божественном неведении играет судьбой Цинцинната, его надеждами на бегство и спасение от смерти.

[25] О природных механизмах имитации, сыгравших свою роль в эволюции не по Дарвину, см. в «Других берегах»: IV, 204—205.

мальчиков», угрожала судьбой последних и «слабакам». Но отец-Падук, «вроде бы занимавшийся издательским делом» (353), вновь отвел поток. Другое его «изобретение» — создание серийного образца «среднего человека» для массового подражания взамен мимикрии под «гениев», которые тоже вынуждены были «усредняться», если хотели выжить. Дьявольский смысл этого изобретения заключался еще и в том, что искусственный образец — «г-н Этермон» — получил самостоятельную жизнь и плоть, отбрасывающую собственную тень. Так что истина о мире, которую предстояло открыть Адаму Кругу, вдвое чудовищнее истины Фальтера: новейший мир заполняют не только тени теней подлинных вещей, но и тени искусственных монстров, фикций и симулякров. Ничем не отличаемые от первых, они подменяют и вытесняют их, порождая бессущественность марионеточного существования: ср. реальность «школьного двора» во «сне» и фарсово-гротескный его образ в безумно-бодрствующем сознании Адама (гл. 20), в котором смешиваются и утрачивают суть и значение представления — «тени» реальных и вымышленных, прошлых и настоящих событий (смерть Офелии и жены Ольги, игра сына в поезд и гибель родителей в железнодорожной катастрофе). Чтобы не возвращаться к последнему факту — трагической гибели родителей героя, — скажем, что именно он обусловил первый «спазм» в эволюции семени — семьи «Адама» вследствие неизбежного столкновения биологической жизни с искусственной цивилизацией. Дубль-мотивом является гибель лани под машиной, которую вела Ольга, также ощутившая этот «спазм», повлекший за собой «усталость» и преждевременную смерть «сияющей женщины». Только этот «спазм и стон», прерывающий естественные желания и ток жизни, помнит и понимает ученик Адам из «Полдня фавна» Малларме, предложенного для сочинения на выпускном экзамене. «Спазм», задержавший его «выпуск», о чем ниже.

Эволюционный тупик, в который прямым уже ходом вел человеческий род отец-Падук, определился в «габитусе» г-на Этермона: «Ничто в нем не обладало способностью преодолеть границы смертного существования, да и не заслуживало его» (362). Сын-Падук — «ороговевшая» тень Падука, в которой «карикатурно» запечатлелись «зад Адама» («тысячи отсидок» Адама Круга на голове Падука означали еще и место последнего на эволюционной лестнице позади Адама), тень Нерона (Падук, как и Нерон, матереубийца, убийца соратников и плохой актер) и «угловатость г-на Этермона» (угол падения рода). Эта тень также являла «под целлофановой оберткой» набор

старых и новейших средств отнюдь не для преодоления смерти. В набор входит «экземпляр чувствительнейшего из человеческих органов, выдранный вместе с покрытой сукровицей корнями». В мире искусственного размножения, серийного тиражирования бессмертных образцов («Этермон, персонифицируя отрицание бессмертия, сам был бессмертен» — 362) этот орган уже не потребуется. Кроме того, выражение «выдранный с корнями» может указывать на необратимость и безысходность тупиковой ситуации.

Надежду на спасение адамова племени дает «габитус» Адама Круга, под благородными покровами которого (портрет: 337— 338) была «мертвая жена», но еще и «спящий ребенок». В стадии школьной куколки он сохраняет свободу «индивидуального атома», несмотря на все усилия «кокона» сковать его с какой-нибудь искусственной разновидностью — партией, союзом. И на выпускном экзамене в то время, как все другие — «сущие дети» — «рьяно марали бумагу, заучивали простые строки», его куколка наполняется зрелой силой пожилого мужчины — имаго, способный взорвать кокон и «выйти из игры» в инобытие, к чему призывает его символический стриптиз мертвой Ольги (359—366). Но детский, ложный (школа и Этермон сделали свое дело) стыд и страх разоблачения своей «особости» перед «всеми» остановил взрыв («застывший взрыв» сжал куколку спазмом, и круг Адама замкнулся, застрял в своем метаморфозе: «круг в Круге, один Круг в другом» (332)). Речь шла, как намекнет позднее повествователь, о выпуске чего-то, «не просто принадлежащего к неописанным видам, родам, семейству, отряду, но чего-то такого, что представляет новый с иголочки класс» (433). Выпуск не состоялся, и Адам Круг заснул в куколке Падукграда. Время, проведенное в нем, потрачено им, как и Цинциннатом, на «инвентаризацию мира»[26], только теперь это инвентаризация кладовых его духа.

В эстетической культуре (гл. 7) он обнаруживает ту же бессущественность, что и в биологической жизни, где она произведена изобретением падографа. Оригиналы почти погребены под многотомными пластами имитаций, к коим отнесены переводы на иностранные языки и языки других искусств, бесчисленные толкования в духе новейшей политической или научной доктрины, и самые талантливые из них, как показывают пародийные интерпретации «Гамлета», странным образом

[26] Ср. в «Других берегах»: «Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви» (IV, 294).

минуют «зрелое» смысловое ядро подлинника (подлинный предмет искусства, по-видимому, — тайны жизни и смерти, как в «сцене на кладбище»), бесконечно комбинируя периферийные мелкие детали, подобно анаграммам Падука, полагавшего, что «все вообще люди состоят из одних и тех же двадцати пяти букв, только по-разному смешанных» (353). «С практической точки зрения, — подводит итог Адам Круг, — подобная трата времени и материала была почти преступно нелепой, ибо величайший шедевр имитации предполагает добровольное ограничение мысли, подчинение чужому гению» (396), то есть только повторение, но не развитие.

Ту же безрадостную картину представляет исторический обзор (гл. 12). «Позитивная» информация, например, об Ориньякской эпохе, где проявляются исторические прародители Падука («неандертальские полулюди...» — 419), загромождается фикциями и мистификациями, секретная комбинация которых «забыта». Фиктивность истории обозначена фантастическими проектами общественного устройства. Причем и здесь торжество принципа Падографа, т. е. бездарное копирование оригиналов («Атлантида» Платона, утилизованная Бэконом и профанированная Падуком), уводило человечество дорогой в Ад, по «следам», «теням» «войн и грабежей», сокрушавших один Рим за другим, все дальше от естественного русла жизни, которая продолжалась параллельно, уже в ином измерении: «Ах, каково это было — странствовать по Аппиевой дороге <... . И такие же репейницы обмахивались крыльями на таких же головках чертополоха» (421).

Наконец, продираясь сквозь «бумажные» дебри философии, Адам Круг и здесь находит «вибрирующую пустоту», сквозь которую проходят «космогонисты со сквозистыми» «головами» в поисках Абсолюта. Отринуты и материалистические модели мира, «с их линейками и весами», способные лишь умертвить «босоногую Материю, перегоняющую свет» (431).

Последовательно отрицая все и всяческие знания, системы, методы, Адам Круг «застыл» перед проблемой смерти, то есть проблемой «отрезанной головы» как единственного способа обретения истины: «Смерть — это либо мгновенное обретение совершенного знания (схожее, скажем, с мгновенным распадом плюща и камня, образовывавших круглый донжон, прежний узник которого поневоле довольствовался лишь двумя крохотными отверстиями, оптически сливавшимися в одно; тогда как теперь, с исчезновением всяческих стен, он может обозревать весь округлый пейзаж), либо абсолютное ничто, nichto» (434). Первое «либо», по сути, является компактным парафразом

«Приглашения на казнь» и «Ultima Thule», что позволяет в некоторых пунктах развести «Weltkonzept» Адама Круга с гносеологией повествователя. Смерть, по Набокову, как утверждает финал и этого романа, не есть nichto, а есть продолжение жизни, запечатлевающей себя в «тонкой ткани пространства» — «босоногой Материи, перегоняющей Свет», синтезирующий в «следах» новую жизнь. Тут важно, какой «мы оставляем след» (484).

Вследствие этого «чистым кругизмом» является представление о времени как о «свирепом напоре, с которым настоящее взрывается в пустоту» (335), и о непредсказуемости будущего, которое есть «полное несуществование». Будущее у Набокова предсказуемо не в смысле «повторяемости», а в смысле развития, на пути которого возможны любые превращения архетипа, не отменяющие тем не менее его логики. И г-н Этермон «видел бабочек размером с раскрытый веер», — «усредненные сосуды вовсе не так просты» — и все-таки это «усредненные сосуды». Падук предсказуем, поскольку он развивался в тени Нерона и Этермона, и было «романтическим бредом» со стороны Круга ожидать от него чего-то иного. Предвидение — результат «совершенного знания», которое, по Набокову, есть «попытка точки в пространстве и времени отождествлять себя с каждой из прочих точек» (434). Для этого нужна раскованность апперцепции. «Постановщик» истории Круга был крайне щедр на предсказания и предупреждения в виде предваряющих спектаклей (гл. 6), раздвигающих занавес будущего, разнообразных сигналов (мост, бражник, девятка пик, шляпа под столом и пр.), трюизмов друзей или д-ра Азуреуса, в которых истины было больше, чем в глубокомыслии Круга, в вещих снах, в глаголе ребенка. Но Круг — «бедный перципиент» — не связал и нескольких точек, не учел, что в шахматной игре победу обеспечивают не круглые фигуры, а чаще — «едва заметные пешки»[27], и оказался, подобно Цинциннату, в кругу ложной логики, ища спасения у тех, от кого должен был бежать (Мариэтта, Петер Квист).

И в оценке эстетической культуры блеск набоковских экзерсисов на тему «Гамлета», самое их «смешливое сумасшествие» опровергают «здравый смысл» Круга, закопавший это смешливое сумасшествие в «яму» (432). И лишь кошмарный удар истины вернул Адама в блаженное и безумное состояние

---

[27] Ср. там же: «...передовое “решение”, которое очень тщательно, со множеством интересных вариантов, автор подложил разгадчику, совершенно уничтожалось скромным до нелепости ходом едва заметной пешки черных» (IV, 291).

«потрясенности и радости» от «обыкновенных звуков», знаков, снов (473).

Два образа сопровождают и завершают круг «полного превращения» Адама. «Фантастический след ноги», сначала полный, ясный, отчетливый как «продолговатая лужа, вставленная в грубый асфальт» (303), (зеркало в раме — отражение, отпечаток, след), потом все более тускнеющий, растушевываемый в «черных кляксах» и «белых молочных лужицах» Падука и д-ра Александера и уже едва мерцающий «тусклым отблеском, похожим на след ноги какого-то фосфорисцирующего островитянина» (478). Источником этого образа мог быть известный в эзотерической литературе эпизод из «Тысячи и одной ночи», где упоминается отпечаток ноги, оставленной Адамом на вершине цейлонской горы[28]. Некоторые эзотерические уподобления андрогинного Адама пифагорейской «монаде», которая затем разделилась, как делится клетка, и стала «дуадой», могли получить у Набокова «биологическое» наполнение: «инфузория-туфелька» есть «след» неведомого «фосфорисцирующего островитянина» («утопия»), в ней зародилась жизнь, в синтезе света с гумусом породившая генотип земного телесного разумного Адама. «Тусклый отблеск следа» в конце его «эволюции» знаменует полное истощение генофонда: как если бы был «нарушен какой-то обет, какой-то замысел погиб, какая-то возможность упущена — или использована в такой грубой полноте, что от нее осталось лишь послесвечение греха и позора» (478).

Последний «световой узор» является перед уже «надломленным» Адамом как «роковой знак, предупреждающий о взрыве» (478), следствием которого могло быть полное исчезновение вида либо «мутация» его в совершенно новый вид, что и произошло в утопии Набокова.

Образ homo lepidopteros («человек чешуекрылый») восходит к Платону и отвечает энтомологическим пристрастиям Набокова. По Платону, «окрыляется только разум философа», «при начале роста крыльев душа его вскипает и при этом испытывает раздражение и зуд, рождая крылья» (Федр: 249 c, 251 c).

---

[28] Появление в «Bend Sinister» двойника Адама Круга — еврея-однофамильца позволяет связать некоторые значения набоковской мифологемы антропоса с иудаистской мистической концепцией Адама Кадмона. В частности, согласно этой традиции буквы АДМ являются инициалами имен Адам, Давид, Мессия, что соответствует у Набокова триединству Адам Круг — сын Давид — Адам Бражник. С эзотерической символикой той же традиции связаны некоторые другие мотивы сюжетной разработки образа Адама.

Философ Адам Круг также испытывает «инфузорчатую дрожь», знаменующую «рост крыльев». Только, в отличие от Платона, — это не крылья пернатых, несущих след птеродактилей, а нового молодого класса.

Выбор «бражника», по-видимому, связан с биологическим совершенством этого «загадочного» семейства бабочек — Sphingidae и, в большей мере, с видом бражника maduca Atropos — «мертвая голова». Бабочка, на спине которой имеется отчетливый рисунок линий в виде черепа. Череп — знак ветхого и нового Адама («Голгофа»). Несколько иначе тот же смысл интерпретируется через ассоциации со сценой на кладбище из «Гамлета», ссылкой на которую начинается сон Адама Круга (5 гл.). В этой сцене могильщик говорит об Адаме как о первом «садовнике, землекопе и могильщике». Ср. описание «лужи», которая напоминает и «след ноги» и «оставленную лопатой лунку» — и могилу, и лоно. Таким образом, «череп» объединяет оба символа, каждый из которых обозначает и смерть, и новое рождение и превращение («землекоп, который может обернуться и могильщиком, и садовником).

Кроме того, «мертвая голова» на спинке бражника, возможно, является еще одним новейшим воплощением древней мифологемы «отрезанной головы» как метонимии истины, и следовательно, «бражник» мог служить Набокову оптимальной моделью класса homo lepidopteros.

Выход («вылет») нового Адама за плоскость здешнего мира в иное измерение абсолютен, то есть это выход за границы пространства «писателя», и его «письма», и его «воли». Писатель — внутри «сетки», «среди хаоса исписанных и переписанных страниц», а «бражник» — за сеткой, «со стороны ночи», и как бы ни лукавил повествователь по поводу его «бессмертия», он уже «отмахнул в теплую, влажную темень», как выпущенное из уст слово. Метафорический мотив «слова-бабочки» был ранее связан с Шекспиром, которому довольно было лишь выдохнуть частичку своего колоссального словаря, как она оживала, росла, выбрасывала дрожащие усики и превращалась в сложный образ с пульсирующим мозгом и соотнесенными членами» (395). Теперь этот мотив соотнесен с создателем Адама-бражника — превращенного слова.

«Скользкий софизм», стилистический трюизм об искусстве как бессмертной ипостаси, метафизическом бытии человека получает и здесь утопическое преломление в Weltkonzept у Набокова.

Мысль о том, что здешнее бытие Писателя — «антропоморфного божества» тоже не более чем «вопрос ритма» для иного

Творца — «безымянного таинственного гения», — разрешается особым способом завершения повествования. Повторение в финале картины зачина (лужа на асфальте в виде фантастического следа) не замыкает круга повествования, а разворачивает его в спираль. «Бражник» вырвался за «сеть» искусственного мира Адама Круга в пространство повествователя, которое не только окружает первый, но и проницает его несобственно-прямой речью и «режиссурой» демиурга — «некоего пролазы», «кто в курсе всех дел» (350). Пространство повествователя (№ 2) прорывается в окружающее и проницающее его пространство (№ 3) автора «Других берегов» и «Предисловия», которое новым витком спирали прорывается в автобиографическое пространство (№ 4), запечатлевшее узор в сети пространства трансцендентального. Обратная перспектива «отпечатков» создает образ пульсирующей вселенной — «пульсирующего Мозга».

М. ДМИТРОВСКАЯ

Образная система, смысл названия и интертекстуальные связи рассказа В. Набокова «Тяжелый дым»

Рассказ «Тяжелый дым» был написан В. Набоковым в 1934 или 1935 году. Несмотря на небольшой объем (около пяти страниц), это произведение обладает большой концептуальной значимостью. В рассказе «Тяжелый дым» присутствуют, тесно переплетаясь друг с другом, несколько важных тем, которые разрабатываются Набоковым в целом ряде других произведений. Это, во-первых, тема замкнутости человека в своем теле/сознании и попыток ее преодоления, выхода из себя вовне; во-вторых, тема неизбежности хода времени и стремления остановить его путем фиксации в памяти; в-третьих, тема творчества. Тема творчества тесно связана с первыми двумя и является в рассказе «Тяжелый дым» основной. Этой же теме посвящен ряд мест в романе «Дар», эссе «Первое стихотворение» (1949), вошедшее в качестве 11 главы в автобиографическую книгу «Conclusive Evidence: A Memoire» (и позже — «Speak, Memory»)[1], а также ряд интервью позднего периода творчества. В связи с этим встает вопрос о месте рассказа «Тяжелый дым» в ряду указанных произведений. Сам В. Набоков среди причин, по которым он не поместил главу «Первое стихотворение» в русский вариант биографии «Другие берега», отмечал разработанность этой темы в романе «Дар». Ив. Толстой говорит о распространенности мнения, что рассказ «Тяжелый дым» является

[1] *Набоков В.* Первое стихотворение // Звезда. 1996. № 11. С. 54—55; *Маликова М. Э.* Набоков «Другие берега» — Nabokov «Speak, Memory». Некоторые наблюдения // Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб., 1998. С. 95—96.

сателлитом романа «Дар»[2]. Следует, однако, заметить, что рассказ «Тяжелый дым» по времени написания предшествует отмеченным произведениям. Рассказ представляет собой маленький шедевр, в котором тема творчества решена не столько в реалистическом, сколько в предельно обобщенном, образном ключе. Степень художественного обобщения в нем намного выше, чем в романе «Дар» и эссе «Первое стихотворение». Поэтому представляется правомерным самостоятельное рассмотрение рассказа с привлечением по мере необходимости других произведений писателя.

Для решения своих художественных задач в рассказе «Тяжелый дым» Набоков использует несколько ярких, часто повторяющихся образов: путешествия, комнаты/дома, воды, дыма/тумана, папирос, роз, круга.

Человек у Набокова заключен в тесную оболочку своего тела (откуда, в частности, проистекает знание того, что человек смертен — центральная тема романа «Приглашение на казнь»). Цинциннат говорит: «В теории — хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и *душа* моя обленилась, привыкла к своим *тесным пеленам*»[3]. Образ тюрьмы в романе «Приглашение на казнь» является выражением замкнутости человека, его тесноты: «*...темная тюрьма* <... держит меня и *теснит*» (IV, 53). Не случайно в конце романа, когда Цинциннат освобождается от страха смерти, его камера разрушается — то есть исчезает жесткая ограниченность человека в своем теле. И, наоборот, в рассказе «Terra incognita» периодически появляющееся в сознании героя видение комнаты сопрягается с надвигающейся смертью (возможно, только воображаемой).

Разрабатывая образ человека как постройки или комнаты, Набоков следует известному уподоблению двух реалий. Так в и.-е. языках «тело» первоначально обозначало «сруб, постройка»[4]. Параллелизм между человеческим телом и домом отмечен в мифологии и зафиксирован в языке, например, в общности терминов *лоб, лицо, окно (око)* и др.[5] Рефлексы мифологиче-

---

[2] *Толстой Ив.* Владимир Дмитриевич, Николай Степанович, Николай Гаврилович // Звезда. 1996. № 11. С. 186, 190.

[3] *Набоков В.* Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 19. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

[4] *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 225 (со ссылкой на Э. Бенвениста).

[5] *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 61.

ского соответствия «человек—дом» довольно часто встречаются в литературе[6]. У Набокова, однако, эта параллель наделяется новым содержанием и усиливается пониманием времени как преграды, тюрьмы в стремлении человека к бесконечности, ср. в «Других берегах»: «...себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, *глухой стеной* окружающего жизнь»; «...безграничное на первый взгляд время есть на самом деле *круглая крепость*» (IV, 136)[7].

В рассказе «Тяжелый дым» действие происходит в доме, где живет молодой человек двадцати лет с сестрой и отцом. Сначала местом действия является комната, где лежит «на кушетке, длинный, плоский юноша» (IV, 340). Герой одурманен «хорошо знакомым ему томительным, протяжным чувством» (IV, 340), о котором говорится далее еще несколько раз. Сущность этого чувства раскрывается только в финале.

Лежа на кушетке, юноша экспериментирует с «комнатным космосом». Он занят тем, что мысленно уничтожает границы своей комнаты: «любая продольная черта, перекладина, тень перекладины, обращались в *морской горизонт или в кайму далекого берега*» (IV, 340). Набоков использует образы, связанные с безграничным водным пространством: «мнимая *перспектива*, графический мираж, обольстительный своей *прозрачностью и пустынностью*: *полоса воды*, скажем, и *черный мыс* с маленьким силуэтом араукарии» (IV, 340). Образ воды развивается дальше в связи с описанием раздвижных дверей, отделяющих комнату юноши от соседней гостиной. С дверным стеклом происходит метаморфоза: оно превращается в воду, обеспечивающую, с одной стороны, зыбкость восприятия, с другой стороны, именно стекло становится морем: «сквозь слепое, *зыбкое стекло* <... горел рассыпанный *по зыби* желтый блеск тамошней лампы, а пониже *сквозил, как в глубокой воде*, *расплывчато*-темный

---

[6] См.: *Кожевникова Н. А.* Образная параллель «строение—человек» в русской литературе XIX—XX вв. // Художественный текст: единицы и уровни организации. Омск, 1991.

[7] Значимость образа комнаты у Набокова отмечена в работе: *Коннолли Дж. В.* «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. В ней автор дает интерпретацию, несколько отличную от нашей. Другой исследователь, С. Давыдов, возводит образ тюрьмы в романе «Приглашение на казнь» к гностическому дуализму души и плоти: *avydov S.* «Teksty-Matreški» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982. С. 114; *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 478—479.

прислон стула, ставимого так ввиду поползновения дверей медленно, с *содроганиями*, разъезжаться» (IV, 230); «освещенное золотою *зыбью ночное море*, в которое преобразилось *стекло дверей*» (IV, 341). «*Дрожь* дверей» (IV, 340) корреспондирует с *зыбью*.

Приметы стихии воды распространяются и на юношу: он становится **прозрачным** для мира, для его восприятия. Уничтожение границ комнаты сопровождается такой же метаморфозой с границами тела героя. Он становится частью бесконечной водной стихии: «*...как сквозь медузу проходит свет воды и каждое ее колебание, так все проникало через него*, и ощущение этой *текучести* преображалось в подобие ясновидения: лежа плашмя на кушетке, *относимой вбок течением теней*, он вместе с тем сопутствовал далеким прохожим...» (IV, 341). Растворяясь в мире, юноша утрачивает границы себя, становится равен макромиру: «*сейчас форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулок по ту сторону дома, а позвоночником — хребтообразная туча через все небо с холодком звезд на востоке*» (IV, 341)[8].

Героя смущает то обстоятельство, что он невольно слышит звуки свидания в гостиной и пытается восстановить «свой телесный образ» (IV, 342), что ему удается не сразу и только после физического ощущения себя: в зубах он нащупывает застрявшее волоконце мяса. Возвращение в себя сопровождается «омерзением, которое всегда испытывал, когда на минуту *возвращался к себе и в себя из темного тумана...*» (IV, 342).

Образ дыма/тумана связан с мучительным чувством, тревожащим душу юноши, что-то предвещающим и в конечном итоге разрешающимся стихами.

Происхождение этого томительного чувства связывается героем с дневными впечатлениями от стелющегося дыма над крышей дома: «Откуда оно взялось, это растущее во мне? Мой день был такой как всегда, университет, библиотека, но *по мокрой крыше* трактира на краю пустыря, когда с поручением отца пришлось переть к Осиповым, *стлался отяжелевший от сырости, сытый, сонный дым из трубы, не хотел подняться,*

---

[8] Далее в тексте повторяется образ стекла как водной преграды в связи с появлением сестры: «...сквозь *зыбкое стекло дверей* появилась, приложенная извне, *русалочья рука*; затем половины *судорожно* раздвинулись...»; «...бережно воссоединив дверные половины, она *растворилась в стекле*» (IV, 342).

Образ воды дублируется и усиливается образом зеркала, в котором видит себя юноша, перемещаясь по дому в поисках сигарет: «...юношу, бесшумно *проплывшего в зеркале*» (IV, 343).

не хотел отделиться от милого тлена, и тогда-то именно екнуло в груди, тогда-то...» (IV, 342).

Это место — одно из центральных в рассказе. Не случаен здесь сам образ дома в свете параллели «дом—человек». Стелющийся дым над крышей — это тот же туман, в котором пребывает душа юноши, пока она не отрывается от обыденности и не совершает восхождения к вершинам духа.

Отметим параллелизм: дым назван *стелющимся*, *отяжелевшим, сытым, сонным.* Сходны и ощущения юноши, ср.: «*одурманенный <... томительным* чувством» (IV, 340), «из *темного тумана*» (IV, 342), «*сомнамбулический* маршрут» (IV, 343), «полоса *тумана*» (IV, 343)[9]. Стихия воды на самом деле — тоже убаюкивающая, и не случайно дым — «отяжелевший *от сырости*». Сырость будет преодолеваться в сухости, огненности духа.

Параллель между состоянием души и дымом, использованная Набоковым, восходит к мифопоэтическим представлениям, согласно которым душа может принимать вид воздушного столба, дымка, пара. Греч. гомер. «дыхание, душа» родственно др.-инд. *dhuma*, лат. *fumus*, прус. *dumis* — «дым»[10]. Слова *душа*, *дуть*, *дым* обнаруживают этимологическое родство.

В свете сказанного становится понятен смысл названия рассказа. «Тяжелый дым» — это, по классификации И. Гальперина[11], одновременно и название-цитата (автоцитата) и название-символ, где прямое значение работает на усиление символического. Сочетаемость прилагательного *тяжелый* со словом *дым*, хотя и не является очень частой, тем не менее фиксируется в «Словаре эпитетов»[12]. Вообще же в русском языке слово *тяжелый* часто характеризует жизнь и ее проявления[13], а также внутренние состояния человека, ср.: *Тяжело самому терпеть, а еще тяжелее других обижать*[14]. Чувство тяжести

---

[9] Как нахождение в тумане описываются также ощущения поэта в момент творчества в эссе «Первое стихотворение» (С. 52).

[10] *Иванов Вяч.* Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния // Структура текста. М., 1980. С. 99.

[11] *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

[12] *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Словарь эпитетов. Л., 1979. С. 133. Там же приводятся другие эпитеты к слову дым: *стелющийся, стоялый, низкий*, которые антонимичны эпитетам *легкий, летучий*.

[13] Ср. у Набокова в «Соглядатае»: «...*жизнь*, *тяжелая* и жаркая, полная знакомого страданья, собиралась опять *навалиться* на меня, грубо опровергнуть мою призрачность» (II, 342).

[14] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 4. Стлб. 904—905.

часто соотносится непосредственно с душой, ср.: *Тяжело на душе; Чувствовать тяжесть в душе; На душе лежал камень*. Название рассказа «Тяжелый дым» говорит о состоянии души, которая стремится к выходу за свои пределы.

Следует отметить одну важную особенность: в рассказе творческий процесс появления стихов описан частично в терминах родов, ср.: «Откуда оно взялось, это *растущее во мне*?» (IV, 342); «Он почувствовал, *уже не первый,— нежный, таинственный толчок в душе и замер, прислушиваясь — не повторится ли? Душа была напряжена до крайности...*» (IV, 343). Нацеленность души на творчество приводит к разрушению границ «я»: «*...возобновившиеся толчки в душе были так властны*, а главное настолько живее всех внешних восприятий, что он *не тотчас и не вполне признал собою, своим пределом и обликом, сутуловатого юношу с бледной небритой щекой и красным ухом, бесшумно проплывшего в зеркале. Догнав себя, он вошел в столовую*» (IV, 343).

Перемещения героя по дому связаны с просьбой сестры достать папирос. Не найдя их у себя и в кармане отцовского пальто, юноша вынужден обратиться непосредственно к отцу, одиноко сидящему в столовой.

Отец и сын противопоставлены в рассказе. Здесь обращает на себя внимание важная деталь: отец рассматривает план Берлина, стремясь найти подтверждение собственной правоты в недавнем споре со знакомыми «о том, как пройти от такой-то до такой-то улицы, по которым, впрочем, никто из споривших никогда не хаживал» (IV, 343). Это унылое изучение отцом карты контрастирует с описанным ранее свободным перемещением героя по городу, которое он осуществляет в воображении, и с отождествлением своего тела с частями внешнего пространства. В процессе рождения текста человек одновременно творит из себя мир, порождает пространство. Этот взгляд Набокова соответствует мифам о происхождении пространства из членов тела Первочеловека и более поздним отождествлением Первочеловека со Словом, когда творимое пространство становится одухотворенным[15]. В эссе «Первое стихотворение» Набоков говорит об ощущении «космической синхронизации», которое испытывает человек во время творчества. Это явление автор связывает с особенностями восприятия пространства: «...вся поэзия в каком-то смысле местополагательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключен-

[15] *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 470 и след.

ной в сознании, — это бессмертное стремление»[16]. В момент творчества человек одновременно присутствует в разных мирах (местах), он синхронизирует их. Это и есть признак «всеобъемлющего сознания»[17]. В эссе «Первое стихотворение» описано подобное ощущение: «Так мало в том состоянии значили обыденные средства существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля, или в Тиргартене, или в национальном лесу секвой»[18]. В романе «Дар» это же ощущение передано Федором в стихотворении, обращенном к Музе: «Близ фонаря, с оттенком маскарада, лист жилками зелеными сквозит. У тех ворот — кривая тень Багдада, а та звезда над Пулковом висит» (III, 140); «За пустырем, как персик, небо тает: вода в огнях, Венеция сквозит, — а улица кончается в Китае, а та звезда над Волгою висит» (III, 159). «Космическая синхронизация», чувство сопричастности всему сущему, будучи пространственным, одинаково достижимо как в путешествии (где пространственность очевидна), так и в творчестве. Здесь человек касается бесконечности. В автобиографическом романе «Другие берега» Набоков писал: «...дается этот случай [заглянуть за свои пределы] нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — *на мачте, на перевале, за рабочим столом*...» (IV, 157). Не случайно в романе «Дар» будущий творческий процесс рисуется Федору как путешествие: «...и долго надобно будет *сыпать пепел* под кресло и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным *для путешествий*» (III, 9)[19].

Остановимся подробнее на мотиве папирос в рассказе «Тяжелый дым». С одной стороны, папиросы символизируют пепел, прах, бренность жизни. Этот пласт значений позже разрабатывается в романе «Отчаяние»: вспомним постоянное курение сигарет героями, в том числе и предсмертное — Феликсом[20], а также символичный натюрморт Ардалиона с трубкой и двумя розами (III, 373, 396), который потом трансформируется в натюрморт с двумя персиками и пепельницей (III, 396). На обоих натюрмортах трубка и пепельница вступают в контрастные отношения с розами (персиками), которые символизируют жизнь. Однако этот контраст гасится мотивом неизбежного

---

[16] *Набоков В.* Первое стихотворение. С. 49.

[17] Там же. С. 50.

[18] Там же. С. 52.

[19] В этой связи см.: *Полищук В.* Жизнь приема у Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 820.

[20] *avydov S.* «Teksty-Matreski» Vladimira Nabokova. С. 74.

увядания роз, подчеркнутого травестийным цитированием стихотворения в прозе И. С. Тургенева[21]. В рассказе «Тяжелый дым» тоже присутствуют розы — их принес поклонник сестры, на подзеркальнике лежит скомканная бумага.

При виде отца у героя возникает острое ощущение неизбежности хода времени с проекцией памяти вперед. Наблюдаемая им картина кристаллизуется во времени, и он думает о том, что будет вспоминать отца таким, каким он видит его сейчас, подобно тому как вспоминает умершую мать. Мотив смерти, подспудно связываемый с отцом, усиливается тем, что его плечи обсыпаны «*пеплом* и *перхотью*» (IV, 344). Папиросный пепел, символизирующий бренность, кратковременность жизни, оказывается связан с прахом. Слова *перхоть, прах* и *персть* родственны. Человек, созданный из праха (персти), после смерти снова становится прахом.

Творческий порыв героя побеждает время и смерть. Это другая сторона процесса «космической синхронизации». В интервью А. Аппелю (1966) Набоков говорил: «...и память, и воображение упраздняют время»[22]. В эссе «Искусство литературы и здравый смысл» (1942) Набоков отмечал важность роли памяти в творческом процессе: она сливает прошлое, настоящее и будущее. Это означает исчезновение времени, разрушение границ «я» и слияние с миром: «...время перестает существовать. Это сложное чувство, когда вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься в окружающей вселенной. *Стены темницы* твоего "я" неожиданно рассыпаются, и "не-я" врывается извне, дабы спасти *узника*, и без того уже пляшущего на свободе»[23] (курсив наш. — *М. Д.*). О преодолении времени в творческом процессе как аналоге достижения бессмертия на материале романа «Дар» говорит М. Липовецкий[24].

---

[21] Герой романа «Отчаяние» говорит: «Сочиненьица той зимы я давно уничтожил, но довольно живо у меня осталось в памяти одно из них. Как хороши, как свежи... Музычку, пожалуйста!» (III, 397). Эти слова следуют вскоре после описания натюрмортов.

[22] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 606.

[23] *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 71. Сходный мотив звучит в стихотворении, обращенном к Музе, в романе «Дар»: «О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрешь души своей в *темницу*, не скажешь, руку протянув: *стена*» (III, 159).

[24] *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: pro et contra. С. 649—652.

В рассказе в момент творчества торжествует жизнь, что подчеркнуто соответствующими лексемами: «толчки в душе» оказываются «*живее* всех внешних восприятий» (IV, 343), «будущее воспоминание» отца «*животворно*» смешивается «с... впечатлением от синего дыма, льнувшего к желтым листьям на мокрой крыше» (IV, 344), а рожденные стихи пьяны «от желания *жить*», стихотворная строка «*живая*» (IV, 344). Вторичное упоминание в конце рассказа тяжелого дыма на крыше является добавочным приемом прояснения смысла рассказа, ибо перекликается с внутренними ощущениями героя и их преодолением. Отметим, что признаком тяжести наделяется в рассказе и отец: упоминается о «*тяжеловатой* отцовской предусмотрительности» (IV, 343). Сын побеждает ход времени, который связывается в рассказе с фигурой отца.

Суммируем основные смыслы образа воды в рассказе. Основной, явный смысл: бескрайность, прозрачность воды противопоставлены ограниченности, «тяжести» человека. Рождающая стихия воды подспудно связана с рождением стихов. В романе «Дар» эта связь обозначена явно: Федор, намереваясь творить, возвращается «в тот мир, который был столь же ему свойственен, как *снег* — беляку, как *вода* Офелии» (III, 113). Вода как рождающая стихия противопоставлена в рассказе смерти — тлену, пеплу. Кроме того, в ряде произведений Набокова («Круг», «Другие берега») вода связывается с прозрачностью и зыбкостью воспоминаний[25], а также с текучестью времени.

В связи с идеей неизбежности хода времени и ограниченности человека своим сознанием и телом в рассказе несколько раз повторяется мотив круга, вообще очень частый у Набокова[26]. В рассказе «Тяжелый дым» семантика круга ярко заявлена в движениях героев. Сын стремится взять коробку с папиросами и заходит за спину отца, в то время как отец уже передает коробку слева направо. Их движения в целом дают

---

[25] В романе «Отчаяние» зарождение воспоминания напрямую связывается с водой: «...и я не мог понять, где ядро, вокруг которого все это образовалось, что именно послужило *толчком, зачатием*,— и вдруг я посмотрел на *графин с мертвой водой*, и он сказал “тепло”,— как в игре, когда прячут предмет...» (III, 372).

[26] Так, в романе «Отчаяние» герой говорит: «...*вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены*» (III, 370). Многообразные лексические средства выражения мотива круга в одноименном рассказе проанализированы в работе: *Федякин С. Р.* Круг в рассказе «Круг» // Е. Замятин, А. Н. Толстой, А. Платонов, В. Набоков. М., 1997.

круг. Кругообразны также повороты корпуса сидящего отца к **часам** и обратно: «...отец всем корпусом *повернулся* на стуле к стенным часам с таким видом, будто они сказали что-то, а потом начал *поворачиваться обратно*...» (IV, 344). Эти движения напоминают колебания маятника. Набоков говорит также о лице отца «с двумя розовыми *восьмерками* по бокам носа» (IV, 343) и упоминает «гул *круглой*, прозрачной ночи» (IV, 344). Даже творение стихов сопрягается с круговым движением мысли: «...сейчас я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще *вращающегося стиха*...» (IV, 344).

Замкнутость кругового движения побеждается восхождением духа, движением вверх. Человек освобождается от «пелен души» и от времени в слиянии с миром и в процессе творчества. Стихи живут в момент рождения, хотя они тоже «ничтожные, *бренные*» и «к сроку появления следующих неизбежно *зачахнут*, как *зачахли* одни за другим все прежние, записанные в черную тетрадь...» (IV, 344). Слово *зачахнуть* может быть применено и к цветам (розам), которые неизбежно скоро завянут и умрут.

Движение рождающейся стихотворной строки описывается подобно движению дыма, но это уже не стелющийся дым, а движение вверх. Тяжесть побеждается. «Громадная, живая, *вытягивалась и загибалась стихотворная строка*; на повороте *сладко и жарко зажигалась* рифма, и тогда появлялась, как на стене, *когда поднимаешься по лестнице со свечой, подвижная тень дальнейших строк*» (IV, 344). В данном описании проглядывают несколько образов. Во-первых, присутствует мотив курения папиросы («*сладко и жарко зажигалась*»), дым от которой «*вытягивается и загибается*» и идет вверх. (Папиросы, таким образом, связаны не только с прахом, но и с дымом/духом/душой[27].) Во-вторых, наличествует мотив восхождения человека по лестнице дома (вспомним параллель

---

[27] Это отмечает также И. П. Смирнов в связи с курением Бродского: «Курение не сводится лишь к потреблению никотина. Не менее существенно при курении, ставшем в последнее время модной темой в философии Деррида и в кинофильмах Остера, — *зримое* нами превращение телесности в дыхание-дух. Табачный дым <... позволяет наблюдать то, что мы в принципе не должны были бы видеть, — продолжение нашего биофизического существования в идеальном, в небесном, наш уход в высь». Пепел же — «труп на месте убийства» (*Смирнов И. П.* Урна для табачного пепла // Звезда. 1997. № 1. С. 147). Этими сведениями мы обязаны В. Полищук.

«человек—дом») как победы над прикованностью к себе. В-третьих, зигзагообразное движение строки возвращает нас к описанию улиц и переулков в начале рассказа, по которым мысленно путешествует герой. «*...Подвижная тень дальнейших строк*» в описании творческого процесса явно корреспондирует с тенями, которые перемещались по комнате вслед за движением машин за окном: «*течение теней*», «*полосатая темнота* в комнате» (IV, 341). Более того, впервые тема восхождения возникает еще в начале рассказа в связи с уличными звуками: «*...завивался вверх, как легкий столб, шум автомобиля...*» (IV, 341). Курение папирос (огонь, дух), слияние с городом (миром), восхождение духа (подъем по лестнице дома) — все эти образы соединяются в описании творческого процесса. Примечательно, что в описании творческого акта в романе «Дар» все отмеченные мотивы: кружение по улицам, восхождение по лестнице и курение на кушетке — даны как реальные. При этом материализуются «идеальные», символические образы рассказа «Тяжелый дым», ср.: «Он *шел по улицам*, которые давно успели втереться ему в знакомство <... Он *свернул на свою улицу* <... [Федор Константинович] *кинулся вверх по лестнице*, отвратительно споткнулся *на загибе* ее и *дальше полез, трогая перила*. <... Когда же он лег в постель, <... Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, <... они дергались *жадной жизнью*, <... и тогда он опять зажег свет, *закурил* и <... предался всем требованиям вдохновения. <... Изнеможенный, счастливый, <... он встал, чтобы потушить свет. <... он помешкал *у зеркала*, все с тем же серьезным любопытством рассматривая и *не совсем узнавая себя...*» (III, 49, 51—52). Мотивы неузнавания (неполного узнавания) себя в зеркале тоже одинаковы в обоих произведениях и имеют отношение к выходу за пределы себя в процессе творчества. Этот же мотив венчает автобиографическое эссе «Первое стихотворение»[28].

Тему рассказа «Тяжелый дым» во многом проясняет статья писателя «Вдохновение», написанная в 1972 году. В ней говорится о существовании нескольких типов вдохновения, первое из которых совпадает с тем, которое посещает героя рассказа:

---

[28] Ср.: «Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного “я”, осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале» (*Набоков В.* Первое стихотворение. С. 54).

«Приуготовительное мреяние, не лишенное сходства с некой благодатной разновидностью ауры, предваряющей эпилептический припадок, — вот явление, которое художник научается воспринимать в самом начале жизни. <... Распространяясь, оно изгоняет всякое осознание телесного неустройства — от юношеской зубной боли до старческой невралгии»[29]. Здесь важно подчеркивание исчезновения физического ощущения себя — человек в творчестве выходит за свои пределы вовне, сливается с миром.

Рассказ «Тяжелый дым» обнаруживает интертекстуальные связи с новеллой Ф. Кафки «Превращение». Общеизвестна любовь Набокова к Кафке и, в частности, к этому произведению. В одном из интервью Набоков ставит «Превращение» на второе место среди «величайших прозаических шедевров двадцатого века» после «Улисса» Джойса[30].

Обратимся к конкретному сопоставлению двух произведений.

Совпадают имена главных героев: *Грегор* у Кафки и *Гришенька* (так называет героя сестра) у Набокова. Имя *Григорий* происходит от греч. gregoreo, что значит «бодрствовать»[31]. Проблема сознания, постоянного наблюдения за собой извне, впервые поставленная в романе «Соглядатай», — одна из центральных в творчестве Набокова. Следование за «бодрствующим» сознанием определяет частое использование Набоковым приема чередования в одном произведении повествования от 3-го и от 1-го лица[32]. Этот прием используется и в рассказе «Тяжелый дым».

В произведениях Набокова и Кафки совпадает место действия — комната, где находится (лежит) герой (у Набокова юноша характеризуется как «плоский»). Комната отделена от других помещений (границей является дверь, но у Набокова она «*раздвижная*», а у Кафки — запирается на ключ). Герой Набокова осуществляет свободное перемещение по дому в поисках папирос (вдохновения), но творит, только возвратившись в

---

[29] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода. Т. 4. С. 608.

[30] Там же. Т. 3. С. 558.

[31] *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. М., 1995. С. 105.

[32] Об этом приеме см.: *Tammi Pekka*. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985; *Connoly J*. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and ther. Cambridge, 1992; *Падучева Е. В.* Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.

свою комнату, снова ложась на кушетку. Герой Кафки преодолевает границу комнаты только однажды в стремлении к соединению с другими людьми, но вынужден вернуться обратно, в свое одиночество. Набоков, как и Кафка, дает достаточно подробную «топографию» жилища. Известно, что, работая преподавателем, Набоков на лекциях чертил план квартиры Замзы и энтомологическое изображение Грегора[33].

Весьма близок состав действующих лиц в сравниваемых произведениях. Фигурирует семья в лице героя, его сестры, отца, матери (у Набокова мать живет в воспоминаниях героя) и внешние лица: жильцы (у Кафки) и поклонник сестры (у Набокова). Сходны взаимоотношения центральных персонажей — теплые с сестрой и прохладные с отцом. Сестра воплощает женское начало и жизнь.

В основе обоих произведений лежит общая интуиция отдельности человеческого существования и жажда его преодоления. Жук, панцирь в рассказе «Превращение» — это доведенное до предела ощущение своей отдельности от людей. Ср. запись в дневниках Ф. Кафки, свидетельствующую об остро переживаемом им чувстве отчуждения, в основе которого лежит сознание физической границы человеческих тел: «Что связывает тебя с крепко осевшими, говорящими остроглазыми телами сильнее, чем с какой-нибудь вещью <... ? Уж не то ли, что ты их породы? Но ты не их породы, потому-то ты и задался этим вопросом. *Эта четкая ограниченность человеческого тела ужасна*» (курсив наш. — *М. Д.*)[34]. Герой Кафки не может преодолеть границу самости: он замкнут в пространстве комнаты, откуда не может прорваться ни к людям, ни к миру. Он не может улететь, хотя потенциально это возможно. В интервью А. Аппелю Набоков отмечает, что герой новеллы Кафки превратился «в скарабея с надкрыльями, причем ни Грегор, ни его создатель так и не сообразили, что когда служанка прибиралась в комнате и открывала окно, он мог улететь и спастись, присоединившись к другим счастливым навозникам...»[35]. Однако эта возможность осуществиться не может — это противоречило бы взглядам писателя.

У Набокова герой преодолевает свою отдельность: сначала в растворении себя в мире, а в финале — в поэтическом творчестве. Первая часть рассказа Набокова тоже могла бы быть

---

[33] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 556, 619.

[34] *Кафка Ф.* Из дневников. Письмо отцу. М., 1988. С. 169—170.

[35] *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 619—620.

названа «Превращение» — но в ней превращение обратно кафкианскому: герой превращается в части макромира. Герой Набокова, в отличие от героя Кафки, способен разрушить свои границы и испытать счастье — несмотря на всю кажущуюся невозможность этого, часто вопреки очевидному.

СТ. БЛЭКУЭЛЛ

Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова*

Действительный творческий поступок автора всегда движется на границах эстетического мира, реальности данного, на границе тела, на границе души...

М. М. Бахтин

Есть в этом
Вечернем воздухе порой
Лазейки для души, просветы
В тончайшей ткани мировой.

В. В. Набоков[1]

Существуют ли границы? Так ставится вопрос в романе «Дар», когда Федор говорит, что «Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все»[2]. Написанный в эпоху крайней сосредоточенности на понятии границ (по Версальскому договору было создано девять новых независимых государств и изменены границы ряда других), последний роман Набокова открыто обращен к вопросам, касающимся его

---

* Английский вариант статьи впервые в: Slavic Review. 1999. № 58/3 (© 1999 Slavic Review). Публикуемый в настоящем издании перевод не осуществился бы без терпеливой помощи моей коллеги Натальи Первухиной, которую сердечно благодарю. Разумеется, один я виноват во всех остающихся ошибках всех типов. — *С. Б.*

[1] Эпиграфы: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 254; *Набоков В.* «Как я люблю тебя...» (1934).

[2] *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 296. Далее ссылки на это издание — в тексте.

самого и других изгнанников. Выброшенным за пределы своей родины, изгнанникам к тому же приходилось примириться с ограниченными возможностями передвижения по Европе. Можно сказать, что для эмигрантов двадцатых и тридцатых годов границы представляли собой неотъемлемую черту действительности[3]. А все-таки что такое граница? Для Пушкина слово «граница» особенно значимо — и это неудивительно, ведь ему никогда не удалось пересечь границу своей страны[4]. Зарубежье было для него недостижимой потусторонностью. Однако, несмотря на русскую завороженность концепцией границы, начиная, допустим, со времен Ивана Третьего, всегда существовала и противоположная тенденция, связанная со стремлением подрывать и даже отвергать границы всех типов. Склонность эту демонстрирует гоголевский Ноздрев в знаменитом эпизоде, в котором он показывает Чичикову свои имения: «— Вот граница! <... Все что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синеет, и все, что за лесом, все мое»[5]. Это «все» показательно, ибо граница теряет не только специфическое значение как предел имения, но и общее значение отделения чего бы то ни было от чего-нибудь другого. Быть может, жест Ноздрева — знак широты русского духа, как сказал бы Дмитрий Карамазов, но этот жест также выражает определенный взгляд на мир. Достоевский несомненно учитывает эту философскую позицию, когда пишет о всемирном братстве человечества, о «всечеловеке», представленном духом русского Православия. В своей знаменитой речи о Пушкине он утверждает, что «Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»[6] — то есть,

---

[3] О границах см.: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994; *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. См. также: *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 413—447. О границах у Набокова см.: *Seifrid T.* Getting Across: Border Consciousness in Soviet and Emigrй Literature // Slavic and East European Journal. 1994. № 2. P. 245—260. Об изгнании см.: *Seidel M.* Exile and the Narrative Imagination. New Haven, 1986; *Sandler S.* istant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing of Exile. Stanford, 1989. *Bethea* . Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, 1994.

[4] См.: *Greenleaf* . Pushkin's «Journey to Arzum». The Poet at the Border: For a detailed discussion of text-boundary interplay in that Pushkin narrative // Slavic Review. 1991. 50. N. 4. P. 940—953.

[5] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1951. Т. 6. С. 74.

[6] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 145—146.

несмотря на географические ограничения, Пушкин являет собой человеческую способность перешагнуть национальные границы силой духа и воображения, и таким образом, в нем олицетворяется для Достоевского судьба России как руководительницы на пути к всечеловеческому единству. Та же тема получает апокалиптическое звучание, воплощаясь в образе расширяющейся бомбы в «Петербурге» Белого. Образ подкреплен картиной растущей монголизации России.

Хотя сравнение этих произведений с «Даром» может показаться странным, я хочу подчеркнуть, что роман Набокова должен восприниматься в русле этой традиции. В этом романе границы переопределены и в конце концов отброшены, чтобы открыть перспективу для личной и художественной свободы в мире враждебной ограниченности. Для русской диаспоры двадцатых и тридцатых годов разрушение границ (как умственных, так и географических) составляло существенную культурную задачу. Многие изгнанники были озабочены определением границ в разных смыслах, особенно по отношению к советской России; именно по отношению к ним «Дар» полемичен. Победа, изображаемая в «Даре», вовсе не ничтожная: и действительно, кто скажет Ноздреву, что он неправ?

С другой стороны, «Дар» можно назвать самым «русским» романом Набокова: может быть, эта преувеличенная русскость являлась ответом некоторым критикам, которые в течение десятилетия называли Набокова «нерусским» писателем, имитатором французских и немецких романистов[7]. Но хотя «Дар» воспринимается как гимн или даже памятник русской литературе, он внутренне связан и с европейскими писателями, предшественниками и современниками — в особенности с Флобером, Прустом и Джойсом. Как показал Джон Бурт Фостер, внимание Набокова к национальному наследию проявляется в тех многочисленных темах, которые поддерживают и подтверждают его подлинную связь с европейской культурой[8]. Таким образом, «русскость» «Дара» иллюзорна и соотносится полемически с националистической риторикой таких мыслителей, как Федор Степун, Илья Фондаминский, Николай Бердяев и другие носители «русской идеи». При таком понимании «Дар» представляет собой еще один пример литературного «Троянского коня»: как и более поздний рассказ «Дело Шишкова»,

---

[7] См., напр.: *Иванов Г.* «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // Числа. 1930. № 1. С. 234.

[8] *Foster J. B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1994. P. 146—156.

«Дар» одевается в доспехи противника, в одежду националистического памятника[9]. Антинемецкие чувства Федора Константиновича описаны иронично, а русскоцентричный лик романа едва скрывает его интернациональную всечеловеческую суть. Разумеется, трехъязычное воспитание Набокова и последующие скитания заставляют усомниться в националистичности его произведений. К тому же космополитический тон предыдущих романов предполагает независимость Набокова от каких-либо этнических предпочтений. Можно сказать, что «Дар» служит образцом того, как великие культурные произведения любой страны возникают на пересечении временных национальных границ. «Национальность достойного писателя вопрос вторичного интереса», — говорил Набоков[10], — и транснациональные жесты в многослойных подтекстах «Дара» говорят о том, что художественная деятельность есть самое высокое выражение беспредельного человеческого потенциала.

Границы и изоляция

Если в конечном счете «Дар» свидетельствует о преодолении всяких границ, в нем на передний план соответственно выступает проблема разделения: отделение изгнанников от России, Феодора от Зины, от отца, от своего детства, от читателей в России. На втором плане эти отношения выражаются в том, что Яша Чернышевский отделен от Рудольфа, Федор — от Кончеева, в том, что Александр Яковлевич утратил сына, а Зина — отца. Итак, нас не удивляет то, что границы и пределы составляют один из самых настойчивых топосов «Дара». Мотив границы, пересекаясь с темой чтения, вводит в роман новые разделения: между автором и героем, автором и читателем, искусством и действительностью. Сопоставление темы чтения и темы границ дает художественный ответ на вопрос изоляции личности и изгнанника: происходит растворение границ. Чтение преодолевает границы: оно ведет к соединению, если не единству. Чтение, как тематическая кульминация завороженности границами в «Даре», пролагает путь к решению центральной проблемы романа: ограниченности человеческого существования.

В романе присутствуют разные типы пограничного пространства; именно на их фоне происходят наиболее значительные

---

[9] О деле «Шишкова» см.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 509—510.

[10] *Nabokov V.* Strong pinions. New York, 1990. P. 63.

события. Иногда пространство границ преувеличено, и они становятся скорее зонами отмененных правил, чем чертой разделения — тем, что называется «лиминальным пространством»[11]. Намекая на роль более эфирных границ в поэтике «Дара», З. Кузманович рассматривает «оптические метаморфозы», которые часто совершаются в прозе Набокова, и в «Даре» в особенности: «Эти оптические метаморфозы представляют собой просветы передвигающихся границ между восприятием и воображением, между действительностью и разумом»[12].

Улицы играют в романе важную роль, являясь не только тем, по чему передвигаются — пространством между пунктами отправления и цели, — но и опасной границей, которую нужно пересечь. В начале романа, по дороге к Чернышевским, Федор переходит улицу почти в волшебном состоянии: «Как пьяных, что-то его охраняло, когда он в таком настроении переходил улицы» (III, 28); вместе с тем, во время той же прогулки он как бы теряет чувство времени и приходит в гости раньше, чем предполагал. Первый воображаемый разговор со своим литературным соратником Кончеевым Федор ведет по пути домой с другого литературного собрания. На улице происходят первые свидания Федора с Зиной; его книга о Н. Г. Чернышевском принята Бушем во время прогулки, которая комически переворачивает разговор с Кончеевым. Замысел нового стихотворения — «Благодарю тебя, отчизна» — зарождается у Федора впервые, когда он идет по незнакомой улице, заходя в магазины; затем он продолжает его сочинять, возвращаясь домой и в отчаянии размышляя, откроет ли ему кто-нибудь запертую дверь нового дома. Таинство уличной лиминальности достигает своего предела, когда Федор в сновидении идет по ночному Берлину к нашедшемуся отцу на свою старую квартиру. Вобравший в себя загадочную неуловимость городских улиц, «Дар» продолжает великую русскую традицию поэм Города: «Медного всадника», «Невского проспекта» (и всех «Петербургских повестей»), «Преступления и наказания», «Петербурга» и множества блоковских стихов.

Другим проявлением значимости границ является отчетливое противопоставление в романе внутреннего и внешнего пространства. Большинство актов художественного творчества происходит внутри дома; такие элементы, как стены и двери,

---

[11] Об этом см.: *Turner V.* The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969.

[12] The Fine Fabric of eceit: Nabokov and His Readers. University of Wiscounsin iss, 1988. P. 162.

являются не только деталями описания, но и двигателями сюжета. Действие романа начинается и заканчивается на улице — и, что особенно значительно, темой входа в дом. Метафорически эти двери соотносятся с понятием перехода из «внешнего мира» в еще более «внешний», когда жизнь предстает в образе дома, дверь которого «до поры до времени затворена» (III, 277), как замечает Делаланд. В квартире на Агамемнонштрассе Федор и Зина практически не общаются, но на улице они обретают полную свободу и их сознания сливаются. Улицы Берлина дают не только свободу передвижения, но и свободу духа, в отличие от тесного внутреннего пространства дома. Внутри дома доминируют вопросы этикета и политики, подавляет быт; но на улице можно стать тем «свободным оком», которое видит все и трансформирует в поэтический апофеоз. Однако благодаря воображению даже стены и потолки в комнате Федора дают такую же широкую перспективу во внешний мир, какую предлагают берлинские улицы (именно в этих стенах Федор мысленно возвращается в свою родную Россию). В свои воображаемые путешествия по Азии Федор пускается в мире этих стен; когда полтора года спустя во сне Федор возвращается в свою комнату на Танненбергштрассе, там на потолке все еще остается узор бабочек, рисовавшихся его воображению, когда он работал над биографией отца. Жизнь Федора посвящена превращению внутренних пространств во внешние; только в труде воображения и в воспоминаниях, которыми Федор делится с матерью, наконец разрушаются границы, разделяющие внутреннее и внешнее пространства.

Этот порядок находит свой отклик в ситуации романного действия: Федор живет на западном краю Берлина, где домов становится все меньше и город постепенно переходит в Грюневальд. Ощущение пограничного характера этого района усиливается описанием входа в лес, которое становится переходом из одного пространства в другое в результате того, что обходится формальный барьер: «В конце бульвара зазеленелась опушка бора, с пестрым портиком недавно выстроенного павильона <... через который — по замыслу местных ленотров — следовало пройти, чтобы сначала попасть в только что разбитый сад, <... служивший — все по тому же замыслу — приятным преддверием к лесу. Но Федор Константинович взял влево, *избежав преддверия*: так было ближе <... но был неизбежен следующий шаг со стороны отцов города: загородить весь этот свободный доступ бесконечной решеткой, так чтобы портик стал входом по *необходимости* (в буквальнейшем,

первоначальном смысле)». (III, 296. Первый курсив мой; второй в подлиннике. — *С. Б.*).

Автор так настойчиво подчеркивает искусственность заграждения, а Федор так упорствует в своем решении не участвовать в этом обмане, что нельзя не прийти к выводу: в этом эпизоде все границы ставятся под сомнение. В лесу Федор действительно меняется. Он избегает павильона, поскольку это становится символом нашего отделения от лесного, т. е. природного, мира — отделения, которое Федор по самой своей сути отрицает. Причем Федор игнорирует не только павильон, но даже само понятие границы; для него оно вообще не существует. Сравним этот эпизод с экскурсией в лес Яши Чернышевского и его друзей (которым их союз представляется в виде двойного геометрического образа «треугольник в круге», как и назывался этот эпизод, когда печатался отдельно как рассказ). Они едут в Грюневальд на трамвае, а Федор идет пешком. В лесу Федор отдается стихии солнечного света и воды — его личность как бы растворяется. Когда он переплывает на другой берег, его воображение рисует ему Кончеева (который является его идеалом, пределом его стремлений). Этот эпизод возвращает нас к концу первой главы, в которой они с Кончеевым вместе работают над стихотворением о переправе через Лету или Стикс.

Самое название «Грюневальд» напоминает древний спор о границах: в результате Грюневальдской битвы — она же и битва при Танненберге, — состоявшейся в 1410-м году, польские, литовские и русские войска победили рыцарей-тевтонцев и захватили новые земли. Кроме того, название «Танненберг» напоминает о сражении времен Первой мировой войны, в котором немцы победили русских в Польше. В «Даре» шум этих старых сражений едва слышится, но все же они скрыто подчеркивают тему противостоящих сторон и границ.

Напряженность отношений между русскими и немцами проявляется в поведении Федора в разных ситуациях. Эти эпизоды поднимают вопрос о границах не только между народами и между странами, но и между людьми; так, определенные представления начинают разрушаться, когда, например, свою нелюбовь к немцам Федор обращает на какого-то пассажира, который на самом деле оказывается русским (его «выдает» чтение русской газеты); или когда немецкую хозяйку зовут «Клара Стобой»; «дрозд», сидящий на «А» рекламного слова « AIMLER» оказывается, по-немецки, «Amsel» (так получается желанная для автора «заставка») (III, 156), а «Кончеев» в их последнем долгом разговоре оказывается

немцем в черном костюме. В этом смысле Федор как бы раздвоен, с одной стороны, понимая, что несправедливо оценивать людей по их национальности, с другой — не умея от этой привычки воздержаться. В силу этой особенности героя можно предположить, что и литературный национализм романа нельзя принимать всерьез.

Вопрос национальной принадлежности встал, разумеется, в результате экспатриации. Изгнание заставляет вырабатывать новое сознание, особенно когда мечта о возвращении уже ушла. Изгнанник всегда находится вне границ, вне своих истоков и места развития, но вненаходимость эта может оказаться, в конечном счете, неожиданно освобождающей. Поскольку «Дар» в большой степени связан с проблемой существования русской культуры за пределами России и в особенности с тем, как эта культура сохраняется и продолжается в русской эмигрантской литературе, очевидным становится центральный нерв романа: слияние темы границ и темы чтения. Особенно существенно здесь то, что для эмигрантской культуры литература выступала в качестве основного объединяющего момента[13]. Эмиграция уже являлась своего рода потусторонностью, культурным существованием за пределами русского мира. (Эта метафора особенно уместна ввиду того, что старая Россия действительно погибла, а ее живое наследие продолжало свое бытие там, в европейской эмиграции.) Поэтому неудивительно, что такая структурная основа была Набокову необходима для тонкого и широкого исследования границ и потусторонности во всех ее проявлениях.

Прыжок в изгнание можно воспринимать как первое кольцо спирали, излюбленного геометрического символа Набокова; ключевое качество спирали заключается в том, что она постоянно расширяется и никогда не заканчивается закрытой границей. Она преодолевает все воображаемые ограничения; она, теоретически, бесконечна. В своем постоянном стремлении двигаться от центра вдаль — умственно, художественно, даже физически — Федор олицетворяет собою эту жажду бесконечности. Он не принимает никаких границ: для него они не существуют. И хотя ему изредка приходится следовать определенным правилам и соблюдать границы в обиходной жизни, это компромиссы только практического характера, по всей видимости, не влияющие на его личность, которая по самой сути своей безгранична.

---

[13] Марк Раев утверждает, что «культурная жизнь и творчество русского зарубежья были преимущественно, если не исключительно, словесными» (*Raeff M.* Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration. New York, 1990. P. 7, 10—11).

Границы личности и границы искусства

Состояние изгнания, таким образом, приводит к сосредоточенности на существовании разнообразных границ и разделений. В «Даре», являющемся воплощением такого способа видения, границы рассматриваются с двух точек зрения: личности и искусства. Границы личности, или индивидуума, проявляются в отношениях Федора к окружающим его людям и к своему пропавшему отцу. Границы искусства очевиднее всего подвергаются испытанию, когда встает вопрос о соотношении творчества с традициями русской и европейской литературы прошлого и настоящего, об отношениях между творцом и читателем вообще. Для Федора суть искусства есть нечто неуловимое. Более того, включение в «Дар» отрывков и отзвуков разных чужих текстов выдвигает на передний план понятия культурного соприкосновения и абсорбции в процессе художественной эволюции. В творческой жизни самого Федора существует и еще одна граница: между поэзией и прозой. Это особенно явно в третьей главе, в которой он задумывает и пишет свою «Жизнь Чернышевского», а также сочиняет любовные стихи к Зине. В Зине, возлюбленной Федора и его идеальном читателе, творческое и личное начала слиты воедино, что дает возможность преодолеть обидную ограниченность, свойственную и жизни, и искусству.

Даже на самом простом уровне повествование стимулирует поиск границ личности. У Федора постоянная потребность выйти за границы собственного «я», он жаждет пережить больше, чем ему дано. В конце романа он пишет матери: «вне себя — очень приятное положение, как ночью на крыше» (III, 314)[14]. Тема личных границ также проявляется в именах и описаниях главных и второстепенных действующих лиц. Фамилия Федора, Годунов, напоминает о Борисе Годунове, герое пушкинской трагедии. В определенном смысле он осуществляет подмену, заняв трон Рюриковичей. Причем его образ в русском сознании неотделим от пришедших ему на смену самозванцев Смутного времени. Готовя материалы для биографии отца, Федор сталкивается с тремя самозванцами: повествователь «Путешествия в Арзрум» — самозванец-прозаик; Анджело (в одноименной поэме) — самозванец-гражданин; Пугачев — самозванец-царь. Самозванство составляет

[14] Ср. понятие «вненаходимость» у М. М. Бахтина. (*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. Работы 1920-х годов. С. 98—99).

первый шаг к выходу за пределы собственной личности; надевание маски необходимо для того, чтобы проникнуть в новые миры (в том числе и создания искусства). Вспомним, что Федор заканчивает свою книгу о Чернышевском полуодетым в ожидании маскарада, а рядом с ним на столе лежит полумаска.

Сложная природа личности и ее внешних и внутренних границ раскрывается также в образах Александра Яковлевича и Александры Яковлевны Чернышевских: их имена поднимают вопросы тождества и отличия. Н. Гоголь и Н. Г. Чернышевский привлекают Федора именно по причине своего несоответствия друг другу, из-за того, что они абсолютно отличаются друг от друга. Разумеется, такая модель возникает из набоковского утверждения, что все искусство основано на обмане. Федор следует этой традиции, подчиняя ей свою художественную генеалогию и интересы. Идея Набокова состоит в том, что все искусство, будучи высшей формой притворства, позволяет выйти за пределы личности в неизведанное[15].

«Дар» исследует границы искусства и художественного произведения, отстаивая свое место в русской литературной традиции. Если жизнь вообще, и эмигрантская жизнь в особенности, представляет собой существование, связанное с мукой ограниченности, противопоставленной бесконечности вселенной, то искусство отражает человеческое стремление освободиться от этих ограничений. Но несмотря на предполагаемую свободу искусства, оно так же полно ограничений, как и человеческий мир, который его порождает. В этом, видимо, и состоит проблема Федора, и эта проблема существует с тех пор, как русский символизм кончился разочарованием — даже ранее, с опыта художественного отчаяния, пережитого Гоголем. Федор хочет творить искусство, которое ломает свои границы и уходит в бесконечность[16]. Именно в многостороннем изучении пределов художественного произведения Федор находит обновление, которое лежит в основе архитектоники «Дара»: роман подразумевает восприятие читателя как составной элемент своей художественной системы, превращая читательское восприятие в одну из его движущих сил.

---

[15] Ср.: *Greenleaf M.* Fathers, Sons and Imposters: Pushkin's Trace in «The Gift» // Slavic Review. 1994. 53. N 1. P. 140—158.

[16] Ср. главу о «Даре» у Леоны Токер: *Toker L.* The Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1989.

Один из самых ранних мотивов романа связан с границами между жанрами художественной литературы. Роман начинается заявлением о русскости своей экспозиции, и две страницы посвящены рассуждениям о русских жанрах «толстая штука» и «эпистолярный роман». Однако по мере того как автор называет эти традиции, он неизменно их нарушает, как будто щеголяя перед читателем их нарушением. Эта конструкция создает напряжение, проходящее через весь роман, напряжение между ограниченным целым и преодолением этого ограничения. Это напряжение проявляется не только на тематическом уровне, но и проникает в процесс чтения романа, в характер его восприятия, в его построение как собрания художественных элементов и даже в самую природу его «цельности». В конечном итоге, ограниченность романа начинает подвергаться сомнению; вводя чтение как тему и прием, Набоков ставит под сомнение границы художественного произведения. Цель такого усилия, мне думается, состоит не только в том, чтобы доказать, что читатель участвует в созидании художественных смыслов (что, может быть, само собой разумеется в набоковском мире), но и показать, что искусство выходит за пределы печатного или рисованного листа, что оно является неотъемлемой частью самой жизни.

В некоторых сюжетных линиях слияние темы чтения и темы границ приобретает особенное значение. Эти темы переплетаются заметнее всего в отношении Федора к Кончееву, к Зине, к своему творчеству и к родине. Федора связывает с Кончеевым не только то, что они оба — писатели, но и то, что они оба — читатели. Они кажутся подлинно разделенными, однако граница между ними определяет процесс художественного роста Федора. Первый воображаемый разговор посвящен русской литературе, второй — сходствам и различиям между Кончеевым и Федором и тому, как первый читал книгу последнего. В промежутке между двумя этими разговорами Федор жадно читает стихи Кончеева, а тот пишет единственную доброжелательную и проницательную рецензию на «Жизнь Чернышевского». Хотя они едва ли когда-либо разговаривали лично, Федор предполагает, что они связаны в некой высшей сфере, где рождается искусство и где оно воспринимается душой. В Кончееве, как и в Зине, мы видим, как границы искусства могут совпадать с границами личности.

Присутствие Кончеева ощущается с самого начала романа: он тот «пятый критик», которого воображает Федор как рецензента своей книги стихов. Федор знает Кончеева только по его книгам, и чтение это крайне напряженное: «...человек его

возраста, даже, кажется, на год моложе, напечатавший за те годы, в тех же эмигрантских изданиях не больше его (тут стихи, там статью), но который, каким-то непонятным образом, едва ли не с физиологической естественностью некой эманации, исподволь оделся облаком неуловимой славы, так что имя его произносилось — не то чтоб особенно часто, но совершенно иначе, чем все прочие молодые имена; человек, каждую новую строчку которого он, презирая себя, брезгливо, поспешно и жадно поглощал в уголку, стараясь самым действием чтения истребить в ней чудо — после чего дня два не мог отделаться ни от прочитанного, ни от чувства своего бессилия и тайной боли, словно в борьбе с другим поранил собственную сокровенную частицу...» (III, 28—29).

Это столкновение Федора с Кончеевым не только демонстрирует драматизм и силу чтения, но говорит также об опасности враждебного прочтения. Чтение по сути своей — совместное действие; оно мстит, когда совместность эта нарушается недоброжелательностью. Федор знает, насколько сильна власть чтения и оказываемое им действие. По мере того как Федор поддается чувству зависти, расстояние между ним и Кончеевым увеличивается.

Кончеев является воплощением топоса расширяющихся границ. Он представляет собой, по крайней мере для Федора, рубеж эмигрантской литературы, являясь одновременно и ее границей, и ее концом; он олицетворяет границу, которую Федор считает нужным преодолеть, чтобы доказать свою оригинальность и свое достоинство. Эта роль закодирована уже в самом имени поэта, включающем в себя значение «конец», еще один вариант границы[17]. Но вместе с тем он не представляет собой твердую границу, и это открытие происходит позже в романе — во втором воображаемом разговоре — способствуя восхождению Федора в сферу настоящего искусства.

Большая часть первого разговора с Кончеевым состоит из попытки очертить границы великой русской литературы: что включить, что изгнать. Существенно, что Федор принимает узкие и строгие ограничения — пропускать только несомненно великое (таким образом устанавливая четкую, резкую границу, без всякой путаницы между включенным и исключенным). Кончеев, напротив, допускает включение произведений даже среднего качества, но с примесью таланта: его граница проницаема, гибка, неуловима; некоторые авторы включены

[17] Ср. в рассказе «Музыка»: «Вот тоже интересное слово: *конец*. Вроде коня и гонца в одном» (II, 396).

и исключены в одно и то же время. Их разговор завершается попыткой совместно написать стихотворение о реках потустороннего мира, о Лете и Стиксе. И Федор, и Кончеев это стихотворение не пишут, а скорее, «списывают» с некоего текста, существующего в ином измерении. Немаловажно, что они даже не могут решить, какую реку выбрать, реку смерти или реку забвения. Когда Кончеев в качестве провокации предлагает Стикс вместо Леты Федора, это принципиальная замена: первая предполагает смертный конец, вторая — трансформацию умственного состояния. Даже когда Федор старается четко обозначить границы, Кончеев у него на глазах их стирает.

Описывая характер искусства Кончеева, Федор находит слова, подчеркивающие его способность преодолевать пределы языка: «...в темном как будто стихии такая бездна смысла раскрывалась у ног, так верилось в звуки, и так изумительно было, что вот из тех же слов, которые нанизывались всеми, вдруг возникало, лилось и ускользало, не утолив до конца жажды, *какое-то непохожее на слова, не нуждающееся в словах*, своеродное совершенство, что впервые за вечер рукоплескания были непритворны» (III, 84, курсив мой. — *С. Б.*). Здесь появляется граница между простым сочетанием слов, подчиненных ритму и рифме, и творением поэзии — граница, которая проходит по ту сторону слов; более того, эта граница существует столько же для читателя-слушателя, сколько и для писателя. Не случайно сборник Кончеева называется «Сообщение»: его искусство образует звено между раздельными существами, оно соединяет разрозненное и разрушает барьеры. Сближение автора и читателя ведет в запредельное (в этом случае, за грань слов и за стену одиночества), как будто *вместе* они преодолевают еще одну границу. Федор прекрасно понимает необходимость контакта: он пишет только для своего *ценителя*, идеального читателя, который перешагнет границу личности, чтобы пережить стихи Федора так же, как он сам их пережил.

К тому времени, когда выходит «Жизнь Чернышевского», Федор уже не испытывает желания соревноваться с Кончеевым, но Кончеев все еще остается для него художественным рубежом, который он оставляет позади и тем самым преодолевает. После подробной и проницательной рецензии Кончеева на книгу о Чернышевском (которую, как и большинство кончеевских писаний, мы не видим: она *за пределами* текста), Федор опять встречается с созданным в своем воображении образом все в той же мифической среде (по крайней мере, Федор ценит в грюневальдском лесу больше всего дикость,

которая также создается его воображением, несмотря на тропинки, на загорающих немцев, на окружающий мусор). На этот раз они разговаривают, сидя на скамейке, что также имеет особый смысл: кроме них в «Даре» сидят вместе на скамейке только родители Федора и сам Федор с Зиной. Вопросы отделенности и различия составляют существенную часть их разговора: оба остро ощущают свое отличие друг от друга — и прежде всего из-за одежды: Кончеев одет весь в черное, как бы скрыт от мира, Федор почти обнажен, он сидит в одних плавках. По ассоциации с наготой Федора Кончеев проводит соотношение между художественным творчеством и загораживанием: «А мысль любит завеску, камеру обскуру, <... Тюрьма без тюремщика и сад без садовника — вот по-моему идеал» (III, 304). Мы вспоминаем, что именно таковы были условия, в которых Федор пишет работы об отце и Чернышевском или стихотворения Зине. Как ни странно, несмотря на то что Кончеев указывает на многочисленные и значительные различия между ними, поэты все же осознают существующую между ними «божественную связь», возникающую где-то «в другой плоскости». Парадоксально, что поверхностная отделенность друг от друга маскирует их глубинную схожесть. В земной плоскости им нечего сказать друг другу; именно поэтому беседы их остаются воображаемыми. Во время этого второго «свидания» Федору впервые открываются все более и более расширяющиеся горизонты творчества Кончеева: тот видит далекую и тайную плоскость «менее смутно», чем Федор сейчас, в момент своего творческого созидания. Комически уступая, Федор заключает беседу жалобой на скованность жизни, иллюстрируемую границами времени, — и тут же спрашивает у немца (бывшего Кончеева) который час!

Граница между чтением и письмом

Если Кончеев дает драматический фон для исследований промежутка между личностью и искусством, то художественная деятельность показывает, как тема чтения и тема границы перекликаются и создают новое понятие пределов искусства и жизни. Сопоставление это возникает с особенной яркостью, когда Федор готовится к написанию биографии отца: произведение, которое пробуждает его музу — «Путешествие в Арзрум», — касается расширения границ русского государства; оно также воспринимается как драматизация пушкинских усилий вырваться за пределы своей страны, перешагнуть через границу и оставить след на чужой земле, — цель, которая то и дело

ускользает от него, так как эти границы все больше отдаляются. Возьмем первую цитату из «Путешествия», приведенную Федором: «— Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой» (III, 85). Пушкин, разумеется, является определяющей фигурой для русской литературы, ее горизонтом и бесконечностью. И сколько иронии в том, что, расширив границы и пределы русской литературы, он так и не смог выйти за границы империи. (И напротив, отец Федора, Константин Кириллович, путешествовал не только по России, но его литературные интересы ограничивались Пушкиным.) Обращая наше внимание на этот пушкинский текст, Федор напоминает, что творчество — если не существование вообще — в своих высших проявлениях всегда есть искание и стремление, есть соревнование со все расширяющимися пределами жизни и художественного выражения. Как мы помним, «за злую даль» благодарит Федор отчизну в стихотворении в первой главе.

По отношению к творчеству чтение также служит для Федора своеобразной границей: оно становится стимулом, рождает вдохновение. Длительный период чтения и исследования — тот порог, который Федору необходимо перейти, чтобы начать творить. В основе его метода лежит своего рода напряженное сопереживание, и чтение Пушкина дает ему возможность слиться с самыми великими произведениями русской литературы («Пушкин входил в его кровь...» — III, 88), как чтение произведений отца позволяет ему отождествиться с личностью Константина Кирилловича. Впоследствии в середине биографии Федор дает лирическое описание от первого лица, войдя в «я» своего отца. Причем он говорит о том, что отсутствует в научных сочинениях (но, по всей видимости, было передано Федору в разговорах). Невозможность завершить биографию отца связана для него с невозможностью получить отцовское одобрение ***своим усилиям***: он хочет, чтобы отец был не только его героем и вдохновителем, но и идеальным читателем. Федору постоянно нужен читатель, и не всякий читатель: это должен быть читатель, способный чувствовать и ценить каждое слово Федора, который стал бы его «соавтором», как Зина во время сочинения «Жизни Чернышевского». Когда речь шла о его ранних стихах, он мог оставаться главным читателем (ведь стихотворение было о нем самом) и лишь представлять в воображении реакцию других; но когда дело доходит до биографии отца, он боится взять на себя роль отца-читателя. Для Федора воображаемое прочтение его произведений другими составляет неотъемлемую часть творческого цикла. Хотя в работе над

книгой он охотно принимает отцовскую точку зрения и, наконец, даже перевоплощается в его личность, он не может представить его себе как читателя, и, соответственно, не может ответить ему, не может завершить книгу в читательской потусторонности. Он расширил пределы своего творческого сознания, но не до такой степени, чтобы зачеркнуть границу между автором и читателем.

Характерным является отсутствие воображаемого читателя в сочинении об отце: он, быть может, пишет отцу, но тот не присутствует как его адресат — и никакой другой адресат вообще в тексте не упоминается. Стоит заметить, что среди произведений Федора, включенных в роман, только любовные стихи Зине и сам «Дар» обращены прямо к аудитории (включением местоимения второго лица). В «Даре» Федор дважды обращается к читателю (первый раз в конце второй главы, второй — в пятой, когда входит в Грюневальд) и несколько раз к Зине, употребляя и обобщающее «мы», и более интимное «ты». Возможно, отсутствие второго лица составляло один из незамеченных Кончеевым и, может быть, самых главных трех недочетов, которые Федор видит в своей «Жизни Чернышевского».

Ко времени начала работы над «Жизнью Чернышевского» Федор уже нашел идеального читателя: Зину. В третьей главе мы видим зарождение двух произведений: «Жизни» и любовного стихотворения к Зине. Как уже намекнул Федор (в переходе от второй главы к третьей), для него вдохновением служит чтение Гоголя, создающее настроение, в котором он хочет писать о Чернышевском. Федору бросается в глаза противоречивость гоголевской личности, несовместимость его писательского гения и его личной непривлекательности: «а вместе с тем, на прогулках в Швейцарии, *так* писавший, колотил перебегавших по тропе ящериц, — "чертовскую нечисть", — с брезгливостью хохла и злостью изувера» (III, 161—162). В это же время Федор перечитывает «Мертвые души», в которых литературоведы видят воплощение противоречивости и неясности: само название предполагает невозможное. Герой пытается переступить классовые границы (пример «недобросовестной попытки пролезть в следующее по классу измерение» — III, 5), к тому же, несмотря на то что «Мертвые души» написаны прозой, на обложке мы видим подзаголовок «Поэма». Таким образом, «Мертвые души» — важное звено в исследовании границы между прозой и стихами, начатом в «Евгении Онегине» и продолжаемом в «Даре». Федор также читает о жизни Гоголя в избранном им для себя изгнании. Поэтому идеи, возникаю-

щие при чтении Гоголя — изгнание, противоречие, поэзия в прозе, — подводят Федора к теме, которая начинает развиваться, когда он находит портрет Н. Г. Чернышевского в советском шахматном журнале «8×8».

Вся сцена покупки заветного экземпляра «8x8» исполнена ощущения лиминальности, перехода через грань. Событие это происходит в «просвете пустого времени» (III, 149) между уроками английского языка, что представляет собой сложную метафору, раскрывающую все волшебство этого временного перерыва. Квартал, где расположен книжный магазин, оказывается какой-то фантастической частью Берлина, улицы которого превращаются в туманную смесь Германии и России: «...как если бы тут, на этой немецкой улице, блуждал призрак русского бульвара, или же наоборот: улица в России, несколько прохлаждающихся жителей и бледные тени бесчисленных инородцев, мелькавших промеж них как привычное и едва заметное наваждение» (III, 149).

Этот отрывок дает взгляд прямо *в границу*, и граница эта расширяется в открытое пространство, становясь своим миром с характерными условиями. Такое пространство не только лиминальное: оно кажется Федору равно правдоподобным и в положительной, и в негативной формах (т. е. восприятие как России в Германии или как Германии в России). Литературная природа этого пространства подчеркивается тем, что Федор видит четырех русских писателей (в том числе Кончеева, читающего рецензию на его новую книгу) поблизости от книжного магазина. Напряженная лиминальность этого эпизода воплощает драму границ, проходящих между автором, героем и читателем; переливание миров, свойственное моменту чтения, заражает окружающее пространство за пределами книжного магазина. Оно проявляется как образ волшебного мира и — одновременно — как пародия на часто применяющийся в русской литературе XIX века прием совпадения[18].

Сама «Жизнь» иллюстрирует еще один вариант границы, который протягивается «по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (III, 180). Чем может быть граница между правдой и карикатурой? Понятие «личной» правды ставит под сомнение понятие абсолютной правды, по крайней мере в той форме, в которой она представлялась в позитивистском

[18] Ср.: «...согласно одному популярному в то время анекдоту, какой-то бедный немец повесился с тоски по родине, слыша вокруг себя на Курфюрстендамме только русскую речь» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж; Москва, 1996. С. 33).

направлении, подобном тому, которое возглавлял Чернышевский. В результате такого художественного балансирования становится оказывается невозможным уловить, понять точку зрения самого автора (черта, которая больше иных раздражает профессора Анучина из Праги). Такая конструкция, в конечном итоге, представляет собой атаку на разницу между правдой и карикатурой. Соединяя оба метода, «Жизнь» предполагает глубокое единство в поверхностно различных сферах искусства и жизни.

Когда Федор пытается представить себе мысли умирающего Александра Яковлевича Чернышевского, он приводит некоторые высказывания о смерти Пьера Делаланда. Этот эпизод отражает первые попытки Федора вообразить, как другой человек читал бы и понимал произведение, не им написанное[19]. Этот новый подход вполне уместен, так как Александр Яковлевич стоит лицом к лицу с тем, что считается последней границей: смертью. Именно против этого ограничения человеческой жизни Набоков и Федор бунтуют с особой страстью, потому что оно противоречит их интуиции о бесконечном разнообразии и богатстве существования. В то же время Федор придумывает для Александра Яковлевича сложную метафору жизни: он, мол, жил на полях нечитанной им книги. Этот почти онегинский образ нарочно осложнен, так как поля составляют границу вокруг печатного текста, а вопрос жизни и ее пределов ставится вверх ногами: больше не воспринимаемая как обрамленное содержание, жизнь располагается в энигматическом и привлекательном пространстве чистых полей, причем то, что заключено этой границей — в этом случае, нечитаемый (***неразборчивый***) текст, — представляет собой тайну, пронизывающую существование. Эта метафора подразумевает отрицательную бесконечность, или, еще более парадоксально, обрамленную бесконечность. Здесь человеческая жизнь представляет собой безграмотность; заметки на полях ***неразборчивого*** текста — попытки решить загадку.

Границы любви

Эта текстуальная метафора сильно перекликается с художественной деятельностью Федора как читателя и писателя,

---

[19] О возможных источниках образа Делаланда см.: *olinin A.* «The Gift» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York, 1995. P. 167.

особенно в связи с Кончеевым и чтением работ отца, произведений Пушкина, Гоголя и Чернышевского. Все темы сходятся в лице Зины, любовная связь которой с Федором производит самую сложную и многообразную разработку темы границ в романе. Кроме мимолетного появления ее имени в начале романа с образом Зины косвенно ассоциируется звук спускаемой воды в туалете за стеной комнаты Федора[20]. Внутреннее пространство квартиры определено разделением; Федор и Зина то и дело переживают парадокс близости и взаимной непостижимости. Чтение играет главную роль в преодолении барьеров между ними: Зина входит в жизнь Федора, «надменно-решительным шагом» переступая порог, с томиком книги его стихов в руках, и томик этот «приятно потрепанный, приятно размягченный двухлетним пользованием...» (III, 161). И чтением, и дверями отмечается их второе свидание два дня спустя: на этот раз Зина ходит между столовой и своей спальней по коридору, несмотря на то, что в ее спальне имеется дверь в столовую. Федор, пытаясь читать парадоксального Гоголя и не обращать внимания на Зину, видимо, раздваивается так же, как Гоголь: решив было сосредоточиться на чтении, он тут же выходит из комнаты навстречу Зине. Во время этого свидания обнаруживается, что Зина давно читает и вырезает его стихи из газет. Как я уже не раз замечал, все это говорит об особой роли акта чтения, который является первичной причиной преодоления границ между ними. После этих первых свиданий центром их отношений становится читательский дар Зины. Разумеется, их близость значительно богаче, а взаимное усилие сохранить чистоту его искусства лежит в основе их отношений.

И у Федора, и у Зины необычное отношение к границам проявляется с детства. Во время одного вечернего свидания Зина рассказывает Федору: «Когда я была маленькой, я не любила рисовать ничего неконча́ющегося, так что заборов не рисовала, ведь это на бумаге не кончается, нельзя себе представить кончающийся забор, — а всегда что-нибудь завершенное, — пирамиду, дом на горе» (III, 173).

Зинин взгляд отражает глубокое уважение к границам, которые нельзя игнорировать. Она не может нарушить ни изображенной границы, ни границы листа: обе для нее сакральны. (Стоит заметить, однако, что оба избранных ею образа, гора и пирамида, схожи со стрелой, указывающей в небо: она намекает

[20] Впервые обратил на это внимание Брайан Бойд (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. P. 455).

на запредельное, вместо того чтобы открыто перейти через рубеж.) Ее уважение к границам отражается и в том, как она хранит книжку Федора «Стихи»: она защищает ее розовой «оберткой». Ее собственная жизнь охвачена кругом отрицательных впечатлений: пошлость дома, угнетение на работе, но она отказывается убежать, потому что, как она говорит, в любом другом месте будет так же плохо или еще хуже. Однако стихотворение Федора подсказывает ей выход.

Детские рисунки Федора являют полную противоположность Зининым: « — А я любил больше всего горизонт и такие штрихи — все мельче и мельче: получалось солнце за морем» (III, 173)[21]. Его рисунки вырываются за край листа, и потом даже нарисованная граница преодолевается: за горизонтом (самая далекая черта) скрывается заходящее солнце. Даже ребенком Федор глядел по ту сторону границ, пробиваясь через них: эта особенность объясняет, почему в их воображаемых беседах, как только Федор ставит границу, Кончеев передвигает ее. По этой же причине Федор больше всего любил белый карандаш: «—именно потому, что рисовал невидимое. Можно было массу вообразить. Вообще — *неограниченные* возможности» (III, 173, курсив мой. — *С. Б.*). Эта неограниченность — его вожделенный идеал. Этот образ зеркально отражает структуру самого «Дара»: он представляет линию, которая затягивается бесконечно за повествовательные границы. «Солнце за морем» является первичной формой этого воззрения; его художественное выражение развивается в образ повторявшегося удаления, возникающий в значимом абзаце: «продленный призрак бытия синеет за чертой страницы». Эта метафора подразумевает трехстепенное пересекание границы: бытие как бы бросает отражение, которое продлевается, выходит за свои обычные рамки. Все это происходит «за чертой страницы», то есть сама страница представляет собой горизонт, за который нужно уметь мысленно взглянуть. Как и Ноздрев, не желающий знать границ, Набоков обозначает их только для того, чтобы уйти от них[23].

Не случайно встреча Федора и Зины происходит около странного забора, который раньше окружал шапито (которое, в свою

---

[21] Ср. также: «Так и Федор Константинович <... жил привычной мечтой о возвращении отца, таинственно украшавшей жизнь и как бы поднимавшей ее выше уровня соседних жизней, так что было видно много далекого и необыкновенного, как когда его, маленького, отец поднимал под локотки, чтобы он мог увидеть интересное за забором» (III, 79—80).

[22] «Синеет», стоит заметить, является тем же словом, которое употребляет Ноздрев по отношению к лесу за пределом его имений.

очередь, «окружало» арену и артистов) — забор с нарисованными на щитах животными, составленный в неверном порядке и в результате предлагающий фантастические зоологические возможности. Тени ветвей рисуют на нем ночную фреску, которую нельзя стереть, как отмечает Федор[23]. И этот эпизод служит примером контраста между конечным и бесконечным: забор, который так часто ограничивает и разделяет, определяет конечное, является всего лишь условной бутафорией, значение и прочность которой преодолеваются даже тенями, падающими на нее. Вот эта глубокая и страстная борьба против всех границ наконец помогает вырваться в динамическое пространство между текстом и читателем.

Замаскированные стихи: граница искусства и любви

Если наслаивание и перестановка образов на цирковом заборе подчеркивают связанность физическими границами, то любовное стихотворение к Зине — тоже разорванное и скрытое в прозаическом тексте — являет собой художественное слияние разнообразных вопросов, поставленных ограниченным существованием. В этом стихотворении и в заключающей его онегинской строфе мы видим сложное и многогранное выражение особого характера чтения и природы действительности с точки зрения поэтического сознания. В своем составе и расположении эти стихотворения создают драму границы — точнее, драму финалов и их значения. (Ради удобства стихотворение дается разделенным на строфы пятистопным ямбом):

Люби лишь то, что редкостно и мнимо,
Что крадется окраинами сна,
Что злит глупцов, что смердами казнимо;
Как родине, будь вымыслу верна.
Наш час настал. Собаки и калеки
Одни не спят. Ночь летняя легка.
Автомобиль, проехавший, навеки
Последнего увез ростовщика.
Близ фонаря, с оттенком маскарада,
Лист жилками зелеными сквозит.
У тех ворот — кривая тень Багдада,
А та звезда над Пулковом висит.
О, поклянись что —

[23] Этот забор появляется опять в «Speak, Memory» (*Nabokov V.* Speak, Memory. New York, 1989. P. 221).

Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина,
Полу-мерцанье в имени твоем, —
и странно мне по сумраку Берлина
С полувиденьем странствовать вдвоем.
Но вот скамья под липой освещенной...
Ты оживаешь в судорогах слез;
Я вижу взор сей жизнью изумленный
И бледное сияние волос.
Есть у меня сравненье на примете,
Для губ твоих, когда целуешь ты:
Нагорный снег, мерцающий в Тибете,
Горячий ключ и в инее цветы.
Ночные наши, бедные владения, —
забор, фонарь, асфальтовую гладь —
Поставим на туза воображения,
Чтоб целый мир у ночи отыграть!
Не облака — а горные отроги;
Костер в лесу, — не лампа у окна...
О поклянись, что до конца дороги
Ты будешь только вымыслу верна...
Под липовым цветением мигает
Фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень
Прохожего по тумбе пробегает,
Как соболь пробегает через пень.
За пустырем как персик небо тает:
Вода в огнях, Венеция сквозит, —
А улица кончается в Китае,
А та звезда над Волгою висит.
О, поклянись, что веришь в небылицу,
Что будешь только вымыслу верна,
Что не запрешь души своей в темницу,
Не скажешь, руку протянув: стена.

III, 140—141, 158—159

Анализ этого стихотворения сразу же обнаруживает множество элементов, связанных с границами. В первую очередь это слова, относящиеся к границам или пределам: *окраинами* (2), *ворот* (11), *забор* (26), *конца дороги* (31), *за пустырем* (37), *улица кончается* (39), *стена* (44). Также заметны некоторые ссылки на слияния и сетчатые узоры: *лист жилками зелеными сквозит* (10), *вода в огнях, Венеция сквозит* — (38), мотив, повторенный в ряде образов: *не облака, о горные отроги; костер в лесу, не лампа у окна* (29—30). Здесь утверждается, что действительность не всегда совпадает с тем, что мы видим на поверхности. Стихотворение декларирует возможность слияния личностей, создаваемое силой воображения; в то же время оно

полно намеков на скрытое богатство мира, окружающего героев. Поэтический интерес к географии достаточно широк: *тень Багдада, звезда над Пулковом висит, по сумраку Берлина, мерцающий в Тибете, Венеция сквозит, в Китае, над Волгою висит*. За исключением Китая, все эти места ассоциируются с образами света и его эффектов или с прозрачностью, мерцанием, тенями, сумраком. Особое значение приобретает образ звезды, висящей над Россией[24]. Непрерывная игра близкого и мечтательно-далекого, их слияние или сосуществование в воображении поэта свидетельствует о его стремлении передать этими словами чувство бесконечности. О всевозможных границах (от забора до Волги) говорится только для того, чтобы потом их преодолеть. Отсюда последняя просьба лирического героя — не признавать существования стен — «не скажешь, руку протянув, стена». Стихотворение это, в конечном итоге, приглашает читателя принять участие в творческом исследовании бесконечных возможностей жизни и воображения.

Сама организация стиха следует своей же логике преодоления границ: строфы скрыты в прозаическом тексте; они никак не выделены в тексте и идут как продолжение повествования, отличить их можно только по внезапному императиву «Люби!». Но все-таки поэтические строки там просвечивают, и проза «сквозит» их ритмом и рифмами, как лист жилками или как Венеция, отраженная в воде. Менее очевидными являются анжабеманы, своего рода внутренние нарушения поэтических границ; они происходят в строках 5, 22, 34 и 35. Последние два особенно заметны не только по причине их близости, но и потому, что в них переход к поэтическому размеру (в отличие от предыдущего текста) исключительно тонок. Сначала анжабеман, потом четыре «замедлительных» знака (запятые, точки) в строке 35 сильно обостряют восприятие поэзии; причем парадоксально, что строка 35 является единственной в стихотворении без всяких полуударений (по любимому Набоковым определению А. Белого)[25]: «Фонарь. Темно, душисто, тихо. Тень...». Итак, самая совершенная по размеру строка, взятая в отдельности, — также и самая скрытая и, к тому же, самая абстрактная; она состоит из двух существительных,

---

[24] Anna Maria Salechar ассоциирует звезду с отцом Федора. См.: *Salechar A. M.* Nabokov's Gift: An Apprenticeshi p in Creativity // A Book of Things about Vladimir Nabokov / Ed. by C. Proffer, Ann Arbor, 1974. P. 81.

[25] См.: *Белый А.* Лирика и эксперимент // Белый А. Символизм. М, 1910. С. 260.

разделенных тремя наречиями. И все-таки, несмотря на наличие отрывков трех предложений, строка содержит свою образную логику. В результате на этом месте границы строки, предложения, ритма и значения колеблются и переливаются, производя поэтический эффект, который превосходит все эти явления, но достижение которого зависит от их условного существования.

Это взаимодействие становится все более напряженным во все перебивающем проникновении поэзии в прозу на протяжении страниц двадцати, перемежающихся событиями и воспоминаниями, а также другими стихотворениями Федора, содержащими пародии и аллюзии на других поэтов (в особенности Белого, Блока и Кончеева). Развязка такой структуры опять зависит от преодоления границ: в этом случае от текстуальных границ, разделяющих разные части стихотворения. Нас еще дальше отодвигает от понимания общей повествовательной ситуации то, что в тот день стихотворение остается незавершенным: «Хотел стихи для тебя, но они как-то еще не очистились» (III, 173). Но оно представляется в тексте не в черновом варианте, а в конечном виде, отражая продолжающуюся работу Федора над ним в более позднее, неизвестное нам время. Тем не менее рассеивание стихотворения по прозаическому тексту до известной степени соответствует характеру его восприятия Федором; то есть совершенная форма стихотворения, которую нужно извлечь из текста, создается усилием Федора описать то, что существует как бы независимо от него и что он стремится полностью раскрыть и переписать.

Однако в этом стихотворении он не достигает полного совершенства, ибо, несмотря на его настроение, последним словом является «стена», которое ограничивает стихотворение, тем самым обнаруживая неспособность поэта выйти за пределы своего искусства. Отрицая стены, он одновременно их и создает.

В то время как стихи Зине стремятся к преодолению, географически и изобразительно, строфа последнего абзаца заставляет нас заметить границеподобные элементы продолжающегося литературного-творческого события. Новый подход поэта — это отказ от попыток назвать или определить «потустороннее» (которое, следовательно, можно преодолеть), предлагая вместо этого серию абстрактных метафор, привлекающих наше внимание к хрупкости всякого предела (как и в вышеупомянутом стихотворении, разделение на строки добавлено):

> Прощай же, книга! Для видений —
> Отсрочки смертной тоже нет.

С колен поднимется Евгений, —
Но удаляется поэт.
И все же слух не может сразу
Расстаться с музыкой, рассказу
Дать замереть... судьба сама
Еще звенит, — и для ума
Внимательного нет границы —
Там, где поставил точку я:
Продленный призрак бытия
Синеет за чертой страницы
Как завтрашние облака —
И не кончается строка.

По контрасту с предыдущим стихотворением в этой строфе слова, выражающие понятия конца или границы, повторно отрицаются или преодолеваются: *нет границы, за чертой, не кончается*. Рифма *границы — страницы* обнаруживает еще одну сторону «книжной» метафоры: страница представляет собой границй, которая определяет процесс чтения, и выход за нее, совершающийся в процессе чтения, является ключевым сдвигом в «Даре» — сдвигом, совершить который должен и сам читатель. Порядок строфы усиливает атмосферу преодоления: в сопоставлении с тройным отрицанием граничных терминов дается даже более подчеркнутое и повторное нарушение размера. Анжабеманы появляются в строках 1, 6, 7, 8, 9 и 10, причем широкое применение тире предлагает тему продолжения. Эти черты выявляют напряженное соревнование двух основных тенденций: строго поэтической и прозаической. Таким образом, строфа представляет собой слияние обоих жанров, которое проходит по границе между ними. Этот абзац еще необычнее в том смысле, что повествователь обращается к своим читателям и к самой книге (как делал пушкинский повествователь в «Онегине»); он является не только метапоэтическим высказыванием, но и метавоспринимательным: он предполагает свое существование при будущем перечитывании. К тому же, расположенный в конце романа, он одновременно отрицает конец; таким образом структура последнего абзаца отражает структуру всего романа, ибо последняя строка строфы, являясь и последней строкой романа, отрицает свой смысл: «и не кончается строка». Стихотворение представляет ответ на вопрос, заданный в стихах к Зине: не стоять лицом к стене, если отрицаешь все границы.

Ведь Федор предстает нарушителем правил, он переступает всякие табу, вплоть до того, что выступает вором. Он рано признается в воровстве; он уходит обогащенный новыми деталями,

новым художественным товаром из самых банальных ситуаций: «он бы ушел безо всего, не окажись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» (III, 7). Он обкрадывает ведомство городских путей — тем, что знает, как «можно было прямой путь незаметно обратить в дугу» (III, 76), платя только за один билет, не за два (и тут проявляется эхо других ссылок на неевклидовую геометрию); временами эти маршруты в оба конца превращаются в путешествия в Россию, и кража оказывается еще крупнее. А главное, Федор воспринимает как «незаконное сокровище» свой дар. «Жизнь Чернышевского» представляет собой нарушение табу, которое Кончеев сравнивает с кражей у эмигрантов заветного портрета великого критика. Как восхитительный знак художественного равновесия в романе, немецкоговорящая судьба крадет у Федора одежду и ключи в Грюневальде, от потребности в которых Федор уже избавился; но откуда же у вора был карандаш, с помощью которого он написал свою благодарность?

Такой подход, при котором подчеркивается, что чтение приводит к стиранию границ, предлагает радикальную переоценку известных элементов романа. Эпизод, в котором Зина прощается со Щеголевыми, можно воспринять как ее вступление в соавторство с Федором, как момент полного слияния их сознаний, так как в романе нет ни одного эпизода, свидетелем которого Федор бы не был или которого он не представлял бы в своем воображении. Подобным же образом мысленная рецензия на его раннюю книжку стихов представляет собой идеальное прочтение в еще более глубоком смысле, чем тот, который уже предлагал: некоторые места повествования от первого лица, описывающие детство Федора, можно понять как сочувственный отклик воображаемого читателя, а не только как повторение Федором художественного материала прошлого. Как заметил В. Е. Александров, часто нельзя быть уверенным в точке зрения повествовател, и этот бесспорный факт предоставляет повествователя и читателю заметную свободу[26]. Голос рассказчика может звучать в разных точках одновременно и четко не определен.

В великолепном и грандиозном взрыве сгорают барьеры и границы, отъединяющие друг от друга разные произведения, присутствующие в романе Годунова-Чердынцева. Можно сказать, что этот роман исследует свои пределы: между автором

---

[26] *Alexandrov V. E.* Nabokov's therworld. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 129.

и героем, героем и читателем, автором и читателем, между *этим* произведением и другими произведениями русской литературы, между искусством этого романа и жизнью, изображаемой в нем, между этим романом и жизнью того, кто его читает. Его физические границы — начало и конец — являются также входом в русскую литературу и выходом из нее. Начало романа относит нас к гоголевским «Мертвым душам»[27], иллюстрируя условности литературы; развязка возносит к пушкинскому духу художественного обновления. Это и есть *in medias res* искусства, и это художественное положение отражается в романе, действие которого начинается и заканчивается на улице, на пути куда-то. Не только «Дар» соединяет многочисленные произведения Федора в единое целое, стирая промежуточные границы (как звезда связывает разбросанные строки стихотворения к Зине)[28]: роман включает и отрывки самостоятельных произведений других авторов, как доказала Ирина Паперно[29]. Таким образом, роман заявляет не только свою связь с русской и европейской литературой, но и утверждает, что все искусство — и вся наука — представляет собой органичный континуум без начала, конца или значительных барьеров внутри него.

* * *

Вообще говоря, в любом романе есть еще две основные границы: та, которая обращена к писателю, и та, которая обращена к читателю. Значение этих границ двояко представлено в «Даре». С одной стороны, в романе «Дар», написанном героем, Федор исследует отношение автора и героя путем истории своих заместителей и предоставляет этому воображаемому «я» свободу точки зрения, от самой близкой, когда он говорит голосом Федора, до средней, где он говорит от третьего лица, и, наконец, до далекой, в которой он употребляет возвышенное авторское «я». Федор исследует также границу своего романа с читателем, предоставляя Зине первое место в роли идеального читателя: она читает и образует его творение, и на самом деле полностью

---

[27] Об этом см.: *Boyd B.* Nabokov: The Russian Years. P. 465—466.

[28] Заброшенное продолжение «Дара», по выводу А. Долинина, охватывало бы даже большее слияние текстуальных отрывков. См: *Долинин А.* Загадка недописанного романа // Звезда. 1997. № 12. С. 215—224.

[29] *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 491—513.

совпадает с его творческой личностью. С другой стороны, вторично Набоков ставит те же вопросы, но уже в другом свете: *он* в своем романе создает героя, очень похожего на себя, а все-таки не себя; затем он исследует другую границу между романом и читателем, представляя роман как *чтение*, или процесс восприятия, а не как *рассказывание* или изображение.

В конечном итоге «Дар» является романом, раскрывающим и моделирующим восприятие, требующее преодоления. Каждый уровень, на котором мы пытаемся воспринять роман, как будто выходит за свои границы, взрывает их. Многие исследователи предполагают, что самая важная трансформация осуществляется в процессе роста Федора из новичка в мастера, из поэта в прозаика. Однако эти метаморфозы надо рассматривать как метафору, а не как авторскую рефлексию по поводу собственного художественного становления. Более важным, по-моему, является значение этой фигуры как образа перехода к более высокому сознанию вообще, к менее ограниченному состоянию, тому, о котором Федор читает у Делаланда: «Освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око...» (III, 277). В «Даре» предполагается, что существуют разные пути к этому состоянию, но основной акцент делается на пути художественного чтения. Эта цель достигается отдельными и совместными достижениями Федора и Зины в процессе чтения, и проступает в сложных и гармоничных узорах, выявляющихся при внимательном чтении романа. Вопрос из предисловия к английскому переводу — как далеко мы пойдем за Федором и Зиной после окончания романа — относится именно к тому, насколько мы способны идти за ними как читатели, как существа, ищущие более высокого состояния сознания, как страстные искатели «лазеек для души».

ДЖ. ТРЕЗЬЯК

Разгадывая страдание

Рассказ Набокова «Знаки и символы» (1948) всегда привлекал намного больше внимания исследователей, чем все остальные. Чаще всего анализировались такие аспекты, как символический план, метаописание и связь повествовательного и метаописательного уровней[1]. В рассказе описана безымянная русско-еврейская чета эмигрантов, которые навещают сына в психиатрической больнице в день его рождения. Родителям не позволяют повидаться с сыном, поскольку недавно он в очередной раз пытался покончить с собой. Вернувшись домой, они приходят к решению забрать сына из больницы. На радостях они садятся пить чай глубокой ночью, однако их чаепитие прерывают телефонные звонки: два раза подряд какая-то девушка ошиблась номером. Рассказ обрывается на третьем звонке, предвещающем беду.

Как нам кажется, большинство ученых уделяет слишком большое внимание интерпретации символического плана рассказа, что, несомненно, провоцируется его «открытым финалом», при этом зачастую сама *ткань текста*[2] анализируется

---

[1] *Andrews L. R.* eciphering «Signs and Symbols» // Nabokov's Firth Arc: Nabokov and thers on His Life's Work. Austin, 1982. P. 139—152; *Barabtarlo G.* English Short Stories // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, London, 1995. P. 101—117; *Carroll W.* Nabokov's Signs and Simbols // Things About Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974. P. 203—217; *ole C. M.* Innocent Trifles; r, «Signs and Simbols» // Studies in Short Fiction. Newberry, 1987. №. 24:3. P. 303—305.

[2] Мы имеем в виду ту соотнесенность двух изображенных в рассказе миров, которую Ю. Левин определяет как «биспациальность» (См.: *Левин Ю.* Биспациальность как инвариант поэтического мира у Набокова // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 323).

куда менее тщательно. Следует пояснить, что выражение «ткань текста» подразумевает и бытийную реальность, описанную в рассказе. В основном исследователи сосредоточивались либо на герменевтических, либо на метаописательных скрытых смыслах рассказа с его развернутым символическим планом, пытаясь найти толкование «открытого финала»[3]. Более того, слишком велик был соблазн провести аналогию между «соотносительной манией»[4] сына и теми поисками символов, которыми неизбежно займется читатель. И потому в большинстве работ, посвященных «Знакам и символам», рассматривался именно образ сына, а не родителей. (Примечательное исключение — статьи Леоны Токер и Джона Хэгопиана[5].) Возможно, причиной подобной тенденции является то, что неизменное, обоюдное молчание, которое висит над супружеской четой в течение всего рассказа, остается незамеченным. Интерпретация Майкла Вуда, казалось бы, обещает некоторое смещение акцента: «Самое поразительное в рассказе, на мой взгляд, — это всепроникающая туманная атмосфера боли и пугающих вероятностей, не столько тайна, сколько тишина и молчание. Он гораздо сильнее насыщен недосказанностями, чем любые другие набоковские вещи; и это, возможно, позволяет различить то, что не найдешь больше нигде у Набокова. Ведь даже этот писатель, который обычно так точно и четко формулирует свои мысли, может и умалчивать, и молчать. Его умалчивания бывают куда красноречивее, чем мы представляем»[6].

К сожалению, это проницательное замечание Вуда не получило дальнейшего развития, оставаясь просто теоретической посылкой, не подтвержденной анализом текста. В рамках данной статьи мы предлагаем такое прочтение, которое сосредо-

---

Набоков обыгрывает общепринятые представления о полной независимости искусства от действительности и о том, что оно опирается на знаки и символы, с помощью которых можно смастерить совершенный и самостоятельный мир. Такую модель «чистого искусства» он использует как очередную ловушку для читателя, готового поверить, что Набоков разделяет эту концепцию.

[3] См., напр.: *Andrews L.* eciphering «Signs and Symbols».

[4] Термин «соотносительная мания» принадлежит психиатру, упоминающемуся в рассказе, Герману Бринку.

[5] *Toker L.* «Signs and Symbols» in and out of Contexts // A Small Alpine Form: studies in Nabokov's Short Fiction. New York, 1993; *Hagopian J.* ecoding Nabokov's «Signs and Symbols» (ibid.).

[6] *Wood M.* The Magician's oubts: Nabokov and the Risks of Fiction. London, 1994. P. 66.

точено на самой *ткани текста* (а не на возможных толкованиях на уровне символов или метаописания). Мы предполагаем уделить больше внимания бытийной реальности, описанной в рассказе, и в особенности образам родителей, а не сына. И только после этого возможна будет интерпретация символического плана рассказа с учетом системы умолчаний и недосказанностей. Подобное прочтение переводит сюжет на совершенно иной смысловой уровень, намекает на глубины невыразимого страдания и подводит нас куда ближе к истине, чем восприятие рассказа как некой «истории из жизни», служащей Набокову всего лишь площадкой для метаописательных игр и капканов. Как только мы приступаем к разгадыванию умолчаний, из-под толщи повествовательных деталей проступают три смысловых стержня. Расположенные по возрастающей, это: родительская любовь и страх потери; трагедии Холокоста; хрупкость и конечность жизни.

Чтобы пролить свет на такие темы рассказа «Знаки и символы», как родительская любовь, невыразимость потери и эмоциональное наполнение молчания, будет уместно сравнить его с близким по теме рассказом «Оповещение» (1935). Сам Набоков указывал на эту тематическую связь в одном из библиографических примечаний к сборнику «A Russian Beauty and ther Stories» (New York; Toronto, 1973)[7]. Главная героиня «Оповещения», Евгения Исааковна Минц — овдовевшая еврейка из России, которая вполне прижилась в Берлине. Эту даму с утиной походкой, полную предубеждений, гордую своим умением варить кофе, милую и общительную чудачку, очень любят окружающие, пожилые еврейские эмигранты, пестрый сонм жильцов гротескных квартир, описанных Набоковым. Практически глухая (чем она частенько пользуется в своих интересах), Евгения Исааковна может «замолчать» кого угодно простым щелчком кнопки на своем слуховом аппаратике. Ее мир погружен в тишину, где звуки — «резиновые пешеходы, ватные собаки, немые трамваи»[8] — мир с налетом фантастической карнавальности, полностью ею обжитой. Повседневная и уютная

---

[7] Владимир Набоков пишет: «Breaking the News» появился около 1935 года под заглавием «Оповещение» в одном из эмигрантских журналов и был включен в сборник «Соглядатай» (Париж, 1938). И среда, и тема близки к среде и темам «Знаков и символов», написанных по-английски десятью годами позже» (см.: The New Yorker. 1948. May 15; а также: Nabokov's ozen. New York, 1958).

[8] *Набоков В.* Оповещение // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 431. Далее ссылки даются в тексте.

глухота для нее привычна. Но для окружающих это становится непреодолимым препятствием, когда они, ахая и шикая, ходят вокруг да около, ломая голову над тем, как поделикатнее сообщить ей о трагедии — смерти сына.

Из первой лаконичной фразы «Оповещения» читатель узнает то, чего еще не знает вдова: ее единственный сын накануне свалился на работе в шахту лифта и разбился насмерть. Это дает читателю избыток информации и *повествовательное преимущество*, что вносит в повествование драматическую иронию. Вдова получает нежную открытку от сына, и послание это странным образом перекликается с обстоятельствами его гибели: «Я по-прежнему по горло занят и по вечерам прямо валюсь с ног» (430). В английском переводе Набоковых 1973 года ирония проявляется сильнее: «I continue to be plunged up to the neck in work and when evening comes I literally fall off my feet»[9]. В английском переводе ирония усилена: создается перекличка между обстоятельствами гибели Миши («упал в пролет лифта» — 429) и уже двумя гиперболами со значением падения, с помощью которых он описывает свою усталость (в английском *to plunge* имеет два значения: в составе идиомы «to be plunged up to the neck in work» — «увязать в работе», «to plunge off/down» — «падать, валиться»).

Таким же образом сломанные часики сына, за которыми любящая мать заходит в мастерскую, — еще одно предвестье беды. Пока она блаженно занимается своими делами, наслаждаясь глухим гудением мира, читатель выжидает, когда же прервется тишина и сквозь нее прорвется страшная новость. Тишина ее мира, над которой автор сперва чуть посмеивается, постепенно наполняется трагичностью неведения и, в конечном счете, отсылает к трагическому неведению евреев в Берлине 1935 года[10].

В «Знаках и символах» перед нами иная ситуация. Описание героев и их мира свидетельствует о том, что переходу в Новый Свет сопутствовали потери и обнищание. Элизии Эллис Айленда[11]

---

[9] *Nabokov V.* Breaking the News // Nabokov V. The Collected Stories. London, 1997. P. 391.

[10] Русский оригинал не датирует действие рассказа, что оказывается столь значимым в историческом контексте. Дата, 1935 год, была добавлена Владимиром и Дмитрием Набоковыми в переводе, опубликованном в сборнике «A Russian Beauty and ther Stories».

[11] Эллис Айленд — остров недалеко от Нью-Йорка, где происходила регистрация прибывающих эмигрантов. Упоминается в романе Набокова «Пнин».

урезали прославленную раввинскую фамилию Соловейчик до «Солов» и даже «Сол»[12]. Впавшие в материальную зависимость от преуспевающего американского братца, который редко с ними общается, пожилые супруги-евреи влачат полунищенское существование в Новом Свете. Женщина носит дешевые черные платья и ходит ненакрашенная, мужчина страдает из-за плохо пригнанной вставной челюсти[13]. Вечерами супруги молчаливо поедают свой пресный скудный обед. Они тихо сопротивляются воспоминаниям о прошлом. Некоторые комментаторы считают, что еврейская чета охладела к жизни и впала в полное безразличие[14]. Но такая трактовка упускает из виду подводное течение их бессловесных бесед. В отличие от «Оповещения», супруги узнают о попытке самоубийства сына в начале рассказа, одновременно с читателем. Таким образом, читатель лишен эпистемиологического преимущества перед героями. Их молчание наполнено любовью к сыну и заботой о нем. Позиция повествователя, наиболее близкая к точке зрения матери, сосредоточивается на разных мелочах, которые можно истолковать как предвестия смерти. Супруги молчат не из-за равнодушия, а потому что они оба признают глубину страданий, как уже пережитых, так и тех, что, скорее всего, им еще предстоят. Молчание передает общность боли, которую они не могут *понять* — только *принять*[15]. Но именно повествование намекает читателю на то, о чем они не говорят. Жена понимает настроение мужа, но только к концу рассказа она узнает вместе с читателем, что муж обдумывает возможность забрать сына из больницы.

---

[12] Нам не удалось установить, насколько хорошо Набоков был знаком с еврейской религиозной культурой в Америке и конкретно с выдающейся литовской раввинской семьей Соловейчиков, одной из наиболее знаменитых в Соединенных Штатах. Члены семейства Соловейчиков писали очень мало, что является прямым следствием семейной традиции, запрещающей публикацию, кроме как при особых обстоятельствах. См. также: Soloveichik // Modehai Haconen. Encyclopedia Judaica. New York, 1973. P. 127—128.

[13] В работе Л. Токер можно найти подробный анализ описательных деталей рассказа в рамках иной концепции, в корне отличающейся от предложенной нами. См.: *Toker L.* «Signs and Symbols» in and out of Context.

[14] *Carroll W.* Nabokov's Signs and Symbols. P. 212.

[15] Наводящий на размышления анализ понятий «acknowledgement» (безоговорочное принятие непознаваемого) и «knowing» (знание о постижимом) находим в работе: *Cavell S.* Knowing and Acknowledging // Must We Mean What We Say? Cambridge, 1976. P. 238—266.

Насколько родители любят сына и заботятся о нем, читатель узнает, просеивая крупицы их молчаливой жизни — по тому, как муж откашливается (жене тоже известно, что за этим стоит), по бессонной ночи, проведенной супругами после поездки в больницу. Мать бодрствует, перебирая старые фотографии, а отец встает, поскольку ему не уснуть. Болезнь настолько отгородила сына от родителей и физически, и духовно, что они почти не могут общаться. Соотносительную манию сына критики справедливо воспринимают как сумасшедший ответ на те признаки надвигающейся гибели, которую он чует. Юноша убежден, что мир замкнут на нем, что он и есть семиотический центр Вселенной. И это не только служит отсылкой к поэзии романтизма, но и представляет собой травестию отношения природы к Богу, как оно традиционно дано в Псалтыри (Пс 19) и молитве «Эль Адон». Однако процесс расшифровки таинственных посланий природы для юноши так мучителен, что самоубийство кажется неизбежным. «С расстоянием потоки неистовых сплетен ширятся, становясь многословнее и мощнее»[16]. Чем дальше от него мучители-соглядатаи (облака, ветки, звезды), тем сильнее он страдает. Поэтому вполне понятно желание родителей привезти сына домой — они надеются, что человеческая близость облегчит его муки. Однако истинная трагедия заключается в том, что, как доказала Леона Токер, сын полностью оторван от реальности, а потому не может откликнуться на родительскую любовь или ощутить их страдания. Отличительная черта мира родителей — это череда умолчаний. Сын не только не способен разделить с ними это пропитанное болью пространство, но и запутался в тенетах солипсического мира, где нет места молчанию, мира, полного непрерывного злобного жужжания.

Молчание супругов оказывает такое сильное художественное воздействие потому, что Набоков отдельными штрихами намечает контуры предметов их умолчания. Читателю остается извлечь из полной недоговоренностей семейной истории всю глобальность трагедии Холокоста, известной до малейших подробностей. Когда женщина перелистывает альбом с фотографиями, перед нами фоном душевной болезни сына проплывают несколько снимков, дающих представление о жизни семьи в Европе. Если их увеличить и навести фокус, эти снимки могли

---

[16] *Набоков В.* Знаки и символы // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 235. Далее ссылки даются в тексте, с указанием тома и страницы.

бы составить мир русско-еврейских эмигрантов из рассказа «Оповещение» («немецкая горничная, что служила у них в Лейпциге, и ее толстомордый жених», «Тетя Роза, суматошная, нескладная старуха с тревожными глазами, жившая в трепетном мире дурных новостей, банкротств, железнодорожных крушений, раковых опухолей» (III, 236)).

Если прочесть этот абзац совершенно буквально, а не так, как это проделывают иные комментаторы, то можно рассматривать фотографии тети Розы не только в качестве одного из зловещих предзнаменований самоубийства сына. Скорее всего, это в первую очередь единственное оставшееся от той, кто не миновал судьбы, которой избежали пожилые супруги[17].

Повествование в «Знаках и символах» часто переключается с точки зрения героев (главным образом, женщины) на точку зрения вездесущего и всезнающего автора. В самом лиричном эпизоде позиция рассказчика практически совпадает с точкой зрения женщины. Поэтому читателю явлены мысли и образы, пробегающие в ее сознании, — по-видимому, подобные тем, которые таит в себе ее молчание на протяжении рассказа. В целом эти мысли складываются в единую картину ее видения мира. Тогда как многие исследователи сосредоточивались на толковании богатой образности этого отрывка в свете сквозной символичности рассказа, нам хотелось бы наперекор данной тенденции рассмотреть его в плане умолчаний.

«Она смирилась с этим и со многим, многим иным, — потому что, в сущности, жить — это и значит мириться с утратами одной радости за другой, а в ее случае и не радостей даже — всего лишь надежд на ее улучшение. Она думала о нескончаемых волнах боли, которую по какой-то причине приходится сносить ей и мужу; о невидимых великанах, невообразимо терзающих ее мальчика; о разлитой в мире несметной нежности; об участи этой нежности, которую либо сминают, либо изводят впустую, лишь обращают в безумие; о заброшенных детях, самим себе напевающих песенки по неметеным углам; о пре-

---

[17] *Carrol W.* Nabokov's Signs and Symbols. P. 212. Дэвид Х. Рихтер включает фотографию тети Розы в ряд изначально нейтральных деталей повествования, набирающих дополнительный оттенок зловещего предзнаменования по мере того, как читатель все глубже запутывается в сетях автора, решив, что сын покончил с собой (см.: *Richter* . Narrativ entrepment in «Pnin» and «Sing and Symbols» // Papers on Language and Literature. 1984. № 20. P. 427—428).

красных сорных растениях, которым некуда спрятаться от землепашца и остается только беспомощно наблюдать за его обезьяньей сутулой тенью, оставляющей за собой искалеченные цветы, за приближением чудовищной тьмы» (III, 237).

Размышляя над языком этого отрывка, можно выделить множество слоев умолчаний. Буквально эти мысли в тексте не выражены; они кроются за молчанием женщины и озвучиваются голосом рассказчика. Ход мыслей принимает здесь форму молчаливого протеста, возможно, даже молчаливого смирения.

На следующем уровне, по крайней мере в пределах описанного рассказчиком, стрелы слов летят мимо цели, и это служит косвенным доказательством того, что боль находится где-то за гранью выразимого. Слова бессильны ее выразить, и от этого еще более трогательны в своей беспомощности[18]. Последовательное внятное описание мучений было бы слишком жестоким[19].

На следующем уровне находим ряд языковых маркеров. Среди них множество местоимений со значением неопределенности — «что-то», «по какой-то причине», а также выражений со значением бесконечности: «с этим и со многим, многим иным», «нескончаемые волны боли» и «несметной нежности». Все они подчеркивают, что боль, породившая эти мысли, безмерна, невообразима. Поскольку многие детали повествования в «Знаках и символах» перекликаются между собой, можно было бы поверить большинству исследователей, утверждающих, что в этих деталях и скрыт ключ к истолкованию рассказа, к решению загадки финала — что же сообщит третий телефонный звонок. Часто и красноречиво обсуждаемые нумерологические переклички наводят нас на ту

---

[18] W. Carrol интерпретирует лирический поток размышлений матери в конце второй главки как свидетельство ее равнодушия, противопоставленного повышенной чувствительности сына (Nabokov's Signs and Symbols. P. 208).

[19] Набоков неоднократно говорил о том, что любой предмет изображения оправдан самим фактом художественного изображения; иными словами, то, что в реальной жизни нравственно предосудительно, может перейти в сферу допустимого — но только в рамках произведения. В связи с этим любопытен его пассаж о «священной небрезгливости Музы» в рецензии на стихи В. Ходасевича (*Набоков В.* <Рец. на: Владислав Ходасевич. Собрание стихов // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 28—31).

О невозможности описания зла Набоковым см. также: *Wood M.* The Magician's oubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Ch. 3.

же мысль[20]. Кроме того, анализ символического пласта «Знаков и символов» обычно базируется на двух основных предположениях. Первое: третий звонок — это загадка, ответ на которую существует. Второе: назначение символов — подвести читателя как можно ближе к этому ответу. В данной статье мы отвергаем оба эти предположения. Ни у кого не вызывает сомнения вплетенность символов в ткань текста и наличие в рассказе системы перекрестных отсылок. Потому-то исследователи зачастую считают, что смутные предвестия и намеки — это единственный основанный на символах прием, который работает в данном произведении. Не раз отмечалось, что набоковский лабиринт повествовательных ловушек вполне может кончаться тупиком, оказавшись на поверку не чем иным, как так называемой метаописательной игрой. Как нам кажется, увлекательные поиски ответа на загадку открытого финала «Знаков и символов» в конечном счете бесплодны. Поиск разгадки (а большинство исследователей сходятся на том, что единой разгадки нет) — это сигнал, чтобы читатель искал подход, не сводимый к одному «ключу к тексту». Несомненно, и знаки и символы играют огромную роль в рассказе, но, на наш взгляд, наиболее верное их прочтение — это увидеть в них очертания трагического в человеческой жизни, а не просто контуры какого-то конкретного события. В связи с этим особенно интересно сравнить «Знаки и символы» с «Оповещением».

Хотя на обоих рассказах лежит тень смерти, их действие разворачивается в совершенно разных мирах. Поэтому впечатление, которое производят символы и знаки каждого из них на читателя, полностью различается между собой. Самый навязчивый из символов в «Оповещении» — черный цвет, лейтмотив, ироническое значение которого зависит от знания читателя и неведения вдовы о смерти сына. В последовательном описании гардероба Евгении Исааковны есть нечто само по себе комическое: черная шерстяная шаль, черная сетка для покупок, черный зонт и т. д. Поведение старушки усиливает иронию, когда, например, в кондитерском магазине она «тщательно выбирала, перегибаясь вперед, поднимаясь, как ребенок, на цыпочки и поводя указательным пальцем, — и черная шерстяная перчатка была с дырочкой» (432). Всякий раз, когда события грозят обернуться буффонадой, в тексте всплы-

[20] Супружеская чета живет на третьем этаже в своей третьей по счету стране, а рассказ делится на три части и т. д.

вает черный цвет траура — щемящее напоминание, что вскоре вдова узнает о смерти сына. Фамилии, отсылающие к черному, попеременно то приглушают (чета Чернобыльских), то подчеркивают (фрау доктор Шварц) трагическое звучание рассказа.

В отличие от «Оповещения», за главными символами рассказа «Знаки и символы» стоит череда трагических событий, выпавших на долю пожилых супругов, а также та боль за исстрадавшегося сына, что мучает их в данный момент. Пожилая чета ведет поразительно замкнутую и изолированную жизнь. Их мир почти безлюден: лишь несколько оставшихся в живых, с которыми они и то едва знакомы. Об этом можно догадаться по тому, как мало в рассказе имен. Сторонящийся супругов Исаак, женщина в автобусе, в которой есть — что типично для набоковской манеры — «смутное сходство» с Ребеккой Борисовной, «дочь которой вышла замуж за одного из Соловейчиков — в Минске» (III, 234), размалеванная эмигрантка миссис Сол и семейный доктор Солов. В тот серый день, когда разворачивается действие рассказа, супруги не общаются ни с кем из них. В Берлине «Оповещения», Берлине 30-х годов, все наоборот: перед нами постепенно стекается сонм гоголевских персонажей, собравшихся сообщить матери трагическую весть и утешить ее: жирный Чернобыльский, которому приходится застегивать воротничок, «яростно и болезненно скалясь, откидывая назад толстое лицо» (433), «здорово намазанная, оживленная мадам Шуф» (432) и барышня Мария Осиповна, «почти карлица» (433). Когда безымянные супруги, герои «Знаков и символов», спасаются бегством в Новый Свет, позади, в Европе, остаются именно такие вот люди. Последнюю фразу «Оповещения» в английском переводе («What's there to explain: dead, dead, dead!») по страшной иронии «дуры истории» можно отнести ко всем еврейским персонажам рассказа. Дело в том, что по-английски возможно амбивалентное прочтение этой фразы — и «умер, умер, умер», и «умерли, умерли, умерли», что придает ей оттенок страшного предвестия Холокоста и массовой гибели евреев. (В русском оригинале прочтение однозначно: «Да что там, в самом деле, — умер, умер, умер» — 434.) Кроме того, в английском переводе есть точная датировка действия рассказа — март 1935 года, что сразу же четко обрисовывает историческую ситуацию и также усиливает трагическое звучание. В «Знаках и символах» отсутствие этих людей образует ощутимые, ничем и никем не заполненные пустоты в описываемом мире.

Хотя комментаторы вдоль и поперек изрыли текст «Знаков и символов» в поисках всевозможной символики, некая

деталь ускользнула от внимания большинства этих исследователей. Набор из десяти баночек фруктового желе, которым текст открывается и заканчивается, — важнейший символ рассказа. Однако его можно упустить, если забыть о преобладающей теме молчания. Напомним, что родители, перебирая все способы преодолеть «соотносительную манию» сына, выбирают именно этот, на первый взгляд безобидный, подарок. Но, приглядевшись повнимательнее, можно и здесь обнаружить символические переклички. В конце рассказа отец принимается читать названия на наклейках десяти фруктовых баночек, беззвучно шевеля губами, — и останавливается на диком яблочке («crab apple») в то мгновение, когда телефон звонит в третий раз[21]. От комментаторов ускользнул тот факт, что в классификации Линнея этот фрукт называется Malus pumilla paradisiaca, а по-русски его зовут «райским яблочком». Таким образом, с виду безобидный подарок перекликается с историей Адама и Евы. Внутри такой парадигмы образ отца, читающего про себя, шевеля губами, наклейки на десяти баночках, можно интерпретировать как отсылку к первичному акту наименования всего сущего. При этом сами баночки смутно напоминают о запретном плоде, символизирующем первопричину человеческого страдания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Читатель «Знаков и символов» лишен того повествовательного преимущества, избытка информации, которое заложено в «Оповещении»: не будучи допущен до герменевтической точки опоры в начале рассказа, он сталкивается с ней только в конце. И даже тогда, в своих догадках, он руководствуется не знанием, но умолчанием. Из-за открытого финала «Знаков и символов» сама возможность третьей попытки самоубийства сына отзывается эхом *в обратном направлении* через весь рассказ. Конечно, самый финал «Знаков и символов» провоци-

[21] Брайану Бойду удалось установить, что Набоков и в самом деле был неравнодушен к фруктовым желе марки «Джербер». Наш анализ показал, что, в отличие от абрикосового, виноградного, сливового и айвового, дикие яблоки не входили в ассортимент фруктовых желе «Джербер». Названия всех упомянутых сортов желе, кроме диких яблок, образуют анаграмму: конечные буквы слов apricot, grape, beach plum, quince, складываются в слово «theme» — тема. Позже по аналогичному принципу анаграмматической игры с читателем будет построен финал рассказа «Сестры Вэйн» (1951).

рует перечитывание и переперечитывание. Финальное молчание, которое не позволяет узнать, что же случилось потом, необычно — и это не жестокость в отношении читателя, а лишь способ сообщить ему, что тропа знаков и символов ведет в никуда. И в конце рассказа именно родители будут «продолжать жить», чтобы узнать смысл третьего телефонного звонка — что читателю не дано.

В. ВЕЙДЛЕ

Набоков. Первая «Лолита»*

С тех пор как он умер, я часто о нем думаю. Перечитываю его книги. Перечел, например, и авторский перевод «Лолиты», вышедший в 1967-м году. Книга мне понравилась теперь больше, чем десять лет назад, и больше, чем когда я читал ее по-английски, как только она появилась, еще в парижском издании 1955-го года. То досадное чувство заглушения эроса «сексом» теперь ослабело, не только потому, что уже не было в нем для меня ничего нового, но и потому, что «Ада» вызвала его у меня с удвоенною силой. Но вот чего я перечесть не мог, так это первую, коротенькую версию «Лолиты», написанную по-русски и озаглавленную не так. Напечатана она не была, и о рукописи ее автор сообщил, что она уничтожена, но в конце 1939 года, в Париже, он дал мне ее прочесть, и главные черты этого наброска — вполне отделанного, впрочем, и приготовленного для печати — ясно мне запомнились.

В послесловии к американскому изданию «Лолиты» 1958 года, которое я цитирую по русскому ее изданию, Набоков писал:

«Первая маленькая пульсация “Лолиты” пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии». Результатом явился, по словам Набокова, «рассказ, озаглавленный “Волшебник”, в тридцать что-ли страниц. Я написал его по-русски <... . Героя звали Артур, он был среднеевропеец, безымянная нимфетка была француженка, и дело происходило в Париже и Провансе. Он у меня женился на больной матери девочки, скоро овдовел, и после неудачной попытки приласкаться к сиротке в отельном номере бросился под колеса грузовика. В одну из тех военного

---

* Впервые: Русская мысль. 1977. № 3184. 29 декабря. С. 9.

времени ночей, когда парижане затемняли свет ламп синей бумагой, я прочел этот рассказ маленькой группе друзей. Моими слушателями были М. А. Алданов, И. И. Фондаминский, В. М. Зензинов[1] и женщина-врач Коган-Бернштейн; но вещицей я был недоволен и уничтожил ее после переезда в Америку, в 1940-м году»[2].

Не все экземпляры этой рукописи (или машинописной копии) были, однако, уничтожены. В книге о Набокове Эндрю Филда (Бостон, 1967) приведены, по-английски, две довольно длинные цитаты из «Волшебника»[3] и поправлена ошибка его автора: в машинописном тексте рассказа не тридцать страниц, а пятьдесят четыре. Размер рукописи, некогда мною прочитанной, скорее к этому числу страниц приближался, чем к тридцати, но цитаты Филда — из коих одна относится к началу, а другая к концу рассказа — не совсем согласуются с тем, что сохранилось в моей памяти, да и заглавие мне помнится другое: не «Волшебник» (или «Маг», The Magician), а — весьма отчетливо — «Сатир». Жалею, что, прочитав книгу Филда, я об этом не запросил Набокова, и с горечью говорю: «Теперь уж поздно»; в переписке с ним не был, беспокоить его не хотел; а пишу об этом нынче оттого, что вопрос, возникающий у меня, мог бы — так я надеюсь и такая возможность не исключена — разрешиться и посмертно.

Вопрос состоит в том, не читал ли я версию еще более раннюю, чем та, что поступила в распоряжение Филда и была озаглавлена по-новому; а интересно было бы узнать ответ на него прежде всего из-за одной подробности, которая незначительной может показаться лишь при самом крайнем верхоглядстве. Я говорю о возрасте той девочки, которая впоследствии названа была Лолитой.

Лолите в начале романа двенадцать (с несколькими месяцами) лет. Она достигла того, что так суконно зовется «половой зрелостью», и невинность свою отнюдь не сохранила, так что соблазнителя или похитителя ее (ни то ни другое слово не вполне подходит) в «растлении малолетней» обвинить никак нельзя. Девочку-француженку в «Волшебнике» и Филд, и сам Набоков называют двенадцатилетней, да еще и «нимфеткой»,

---

[1] См. о них «Переписку В. В. Набокова с В. М. Зензиновым» в наст. изд. (С. 34—123).

[2] См.: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 82—83. Рассказ «Волшебник» впервые опубликован в России в журнале «Звезда» (1991. № 3. С. 9—28).

[3] См.: *Field A.* Nabokov: His Life in Art, a critical narrative. Boston, 1967. P. 328—329.

применяя к ней словечко, «Лолитой» введенное в обиход английского и французского языков. Не помню, безымянной ли была девочка в рассказе «Сатир», но твердо помню, что девочке этой было не более десяти лет, что совсем неосведомлена была она по части женско-мужских дел, оставалась невиннейшим ребенком. Герою того рассказа именно такие девочки и нравились. Первая глава показывала нам его в Париже, но не в Тюильрийском саду, как «волшебника», а в несуществующем нынче, но тогда существовавшем сквере между Сеной и церковью Сен-Жерве.

Сидит он там на скамейке и с вожделением посматривает не на грациозную конькобежицу (на роликах), как «волшебник», а на девочек куда помоложе, с ведерками и совками, играющих на песочке. Описано было это посматриванье с редкостным мастерством, так что если интенсивность описания ценить превыше всего, то лишь финал мог соперничать с этой увертюрой. Финал был катастрофичен — и до крайности неприличен; но катастрофой как раз и уравновешивалось это неприличие, — с точки зрения морали, как и с точки зрения искусства. Возвращая рукопись Набокову, я именно финал этот всего горячей и хвалил, заметив в то же время, что ни один русский журнал (я думал в первую очередь о «Современных записках») последней страницы рассказа не напечатает. Он с этим не спорил, но и не сказал мне, что одному из редакторов «Записок» он свой рассказ уже читал. Прочел ли он Илье Исидоровичу[4] и его друзьям — несколько позже — уже «Волшебника», а не «Сатира», и была ли новая версия последней страницы менее непристойно реалистична, чем первая, не знаю. Цитата у Филда относится к началу страницы, а не к концу. Слова Набокова о неудачной попытке «приласкаться к сиротке» ни о каких изменениях кривой усмешкой своей не оповещают, тем более что заключительная катастрофа в «Волшебнике» оставалась той же, что и в «Сатире». О ней сообщали три последние строчки. О судьбе девочки не сообщалось ничего.

Фабула рассказа была и осталась лишь завязкою похожей на фабулу «Лолиты». В результате женитьбы «среднеевропейца Артура» на слабого здоровья вдове, француженке, и заранее им учтенной ее кончины он получает в полную свою власть ее дочку, уже успевшую по-дочернему привязаться к нему. Он везет ее, как мне помнится, не на юг Франции, а в Швейцарию, останавливается в отдаленной от населенных мест гостинице, и когда утомленная дорогой девочка, прикорнув на двуспальной

[4] И. И. Фондаминскому.

кровати, начинает засыпать, приступает к выполнению давнего своего замысла: пытается всерьез «приласкаться к сиротке». Та отбрыкивается, ничего не понимает, плачет, кричит... Получается не то, что нужно. Он в бешенстве накидывает халат на склизко запачканную пижаму, выбегает из комнаты, выбегает из гостиницы на большую дорогу. Его давит проносящийся мимо автокар или грузовик.

Так осуществляется в рассказе то, что поэтической справедливостью назвал Шиллер, никак уж не меньше тысячи лет тому назад, — и чего вполне достаточно, чтобы побудить любого не совсем арьергардного автора от такого финала отказаться. Чья стремительность, кроме того, не позволила бы превратить рассказ в роман. А бесспорная криминальность неудавшегося покушения еще и поссорила бы Набокова пусть и с находившейся уже при последнем издыхании цензурой. Ни многоопытность, ни предприимчивость юницы, получившей имя Лолиты, не сломили сопротивления англосаксонских издателей: названный ее именем роман был впервые напечатан полуподпольно в Париже, и лишь контрабандно переправляли его оттуда в Англию и Америку. Такое положение вещей продолжалось, однако, недолго. Цензура одряхлела и сошла на нет, а издатели смекнули: ведь и герой романа Гумберт Гумберт, короче гм, гм (что, вероятно, не ускользнуло и от автора), посажен был в тюрьму совсем не за то, за что мог бы туда попасть его предшественник Артур: не за Лолиту, а за убийство его соперника по части псевдорастлений. Что же до усугубленной сравнительно с рассказом порнографии, то термин этот вышел из употребления; должно быть уже и в словарях стоит после него отметка «уст.», а если нет, недолго ее ждать. Да и чем же верней повысить тираж, как не обстоятельностью известного рода описаний?

За всем тем «Лолита» куда значительней, чем доамериканский коротенький ее эскиз. Если б напечатан он был и этим дело бы окончилось, лишились бы мы несравненно большего, чем мы лишены теперь. Лишились бы последних — и лучших — глав романа, повествующих о замужней, о беременной Лолите (с каким надрывом! а еще их автор Достоевского бранил!) и о подлинно-любовных муках уже не эротоманствующего Гм Гм, но и прелестного, в других главах, персифляжа[5] (прошу прощенья: и этого слова «по-русски» нет) американских нравов и привычек; да и многого другого. Книга эта, как о ней «в конечном счете» ни суди, останется навек самым зрелым

[5] Persiflage (*франц.*) — осмеивание.

произведением совершенно исключительно одаренного, редкостно блестящего русского писателя.

Русского? Во всяком случае, говоря «мы», я русских его читателей разумел. «Лолита», хоть и с легкими языковыми погрешностями, прекрасно — и для русской словесности плодотворно — переведена по-русски. О если б нынешние русские прозаики сумели внимательно ее прочесть, какую для себя извлекли бы они из этого чтения пользу! Я даже глубоко убежден, что русская «Лолита» гораздо более крупное явление русской литературы, чем английская английской (или американской). Но именно поэтому так и хотелось бы мне, чтобы найден был текст ее первого наброска и опубликован по-русски. Да ведь это и последнее слово Набокова, накануне того как передал он слово другому Набокову — американскому романисту, родом из России. С «Лолитой» поучительно будет рассказ этот сравнить. Все преимущества окажутся, без сомненья, на ее стороне. Кроме одного. Конец рассказа изъявляет его смысл, «совестливый» его смысл — провал, омерзение, самоистребленье, — в русской преемственности укорененный. Этого смысла в «Лолите» нет.

Э. ПАЙФЕР

«Лолита»*

Самый «американский» — и самый скандально известный — из романов Набокова прибыл в эту страну из Франции. После того как пять разных американских издателей не приняли рукопись, третий роман писателя на английском языке был опубликован издательством «Олимпия Пресс» в Париже в 1955 году[1]. Превратности издательской судьбы «Лолиты» обеспечили безрадостный дебют роману, метко названный Альфредом Аппелем «замечательным триумфом воображения». Сегодня большинство американских читателей присоединились бы к его мнению, восхищаясь достижениями этого русского по происхождению «эмигранта из Европы», который в «Лолите» «столь блестяще воссоздал Америку, став при этом американским писателем»[2]. С другой стороны, в середине 1950-х годов соблазнительная тема «Лолиты» — сексуальная страсть европейца средних лет к двенадцатилетней американской девочке — вызвала бурю скандалов и дебатов по поводу якобы непристойности романа.

Дискуссия, начавшаяся во Франции и Англии, привлекла внимание американских критиков и писателей, которые прочли книгу и стали добиваться ее публикации в США. Наконец,

---

* Перевод выполнен по: *Piter E.* Lolita // The Garland Companion to V. Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995. С. 305—321.

[1] Согласно биографу Набокова Брайану Бойду, издательства «Viking», «Simon», «Schuster», «New irections», «Farrar Straus», « oubleday» полагали, что «невозможно опубликовать "Лолиту" и избежать судебного преследования» (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1991. P. 264).

[2] The Annotated Lolita / Ed. with preface, intr. and notes by A. Appel, Jr. New York, 1970. P. XL.

в 1958 году, через три года после ее появления во Франции, «Лолита» была опубликована и по другую сторону Атлантики[3].

Поскольку ее тема была «столь чужда, далека от <его собственной эмоциональной жизни», как говорит Набоков в одном интервью, «Лолита» оказалась «самой трудной» для написания из его книг и в то же время осталась его «любимицей»[4]. В значительной мере из-за своей темы «Лолита» пользовалась скандальным успехом, став более чем на год национальным бестселлером. Через четыре года после того, как появилось первое американское издание «Лолиты», широкую аудиторию привлекла ее киноверсия, свободно интерпретировавшая сценарий Набокова, написанный по просьбе режиссера Стэнли Кубрика. Вскоре «Лолита» заработала Набокову достаточно денег, чтобы он смог оставить преподавание в Корнелльском университете и полностью посвятить себя писательской деятельности. В последующие годы по роману были созданы явно неудачная музыкальная версия (1971) Алана Джея Лернера и Джона Барри, не пережившая своего испытательного срока, и пьеса Эдварда Олби, премьера которой состоялась в Нью-Йорке в марте 1981 года. Несмотря на блистательный актерский состав, включавший Иена Ричардсона и Дональда Сатерленда, пьеса сошла со сцены в том же месяце.

Абсолютно лишенный характерной для романа утонченности стиля и художественного видения сценарий Олби, опубликованный в 1984 году, помогает понять, почему столь многие невнимательные (или развращенные) читатели сочли роман непристойным. Драматург, словно привлеченный единственно шокирующим сюжетом, решил наделить своих персонажей одномерной психологией и примитивнейшей похотью, ложно приписывая их главному герою романа и автору. Хотя он и претендует на погружение в глубины подсознания «американской мечты, — если мы только признаемся в этом»[5], у Олби герои парадоксальным образом совершенно лишены эмоциональной и нравственной сложности. Например, в начале пьесы Гумберт появляется на сцене с куклой в натуральную величину, которой он начинает манипулировать, наглядно демонстрируя свою

---

[3] Об оценке Набоковым превратностей издательской судьбы «Лолиты» см.: *Набоков В.* «Лолита» и г-н Жиродиа // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2.

[4] *Набоков В.* Интервью телесидению Би-би-си, 1962 г. // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 572.

[5] *Albee E.* Lolita: A Play. New York, 1984. P. 42.

сексуальную опытность в отроческие годы[6]. Столь же топорно Олби низводит всех центральных героев романа до механических, хотя и очень сексуальных, марионеток или кукол — точно так, как он низводит набоковскую тему романтической страстной тоски до ее вульгарного подобия. Настолько грубы, лишены воображения и психологических нюансов Лолита, ее мать и Гумберт, что их окончательная деградация кажется неизбежной и не вызывает чувства утраты, которое роман передает с такой пронзительной силой. Пьеса Олби задумана по духу и форме в прямом противоречии с тем видением реальности человеческого существования и сознания, на котором основан роман Набокова.

Ни одна из последующих интерпретаций «Лолиты» не искажает так резко — или извращенно — стиль и тематическую структуру романа. Хотя фильм Кубрика 1962 года достиг значительно большего художественного, а равно и коммерческого успеха, конечный результат еще раз свидетельствует о трудности попыток превратить прихотливо сотканную словесную вселенную в привлекательную комбинацию зрительных образов и драматических эпизодов. Даже попытка самого Набокова осуществить эту метаморфозу, написав сценарий, который Кубрик ему заказал, но которым затем в значительной степени пренебрег, лишь делает еще более очевидным большую напряженность и драматичность исходного романа. Это остается верным и по отношению к намного более ранней работе, связанной со становлением «Лолиты», — рассказом, который Набоков написал на русском языке в 1939 году. «Волшебник», впрочем, не был опубликован до 1986 года, когда он появился в английском переводе под названием «The Enchanter»[7]. Как и более поздние спутники романа, «Волшебник» заслуживает внимания критиков по большей части за то, что проливает некоторый свет на особенности художественного метода «Лолиты». Сосредоточив внимание на стилистических и тематических сложностях мастерского романа Набокова, данное эссе последовательно рассмотрит художественную связь «Лолиты» с вышеупомянутыми рассказом, киносценарием и фильмом.

Вскоре после публикации романа в Америке спор о том, чем является «Лолита» — литературой или порнографией, — был решен известными литературными критиками, редакто-

---

[6] Ibid. P. 6.

[7] Набоков полагал, что оригинальная русская версия уничтожена, пока, спустя десятилетия после ее написания, в его бумагах не обнаружился единственный экземпляр рассказа.

рами и судами в пользу Набокова. К тому времени, когда в 1970 году издательство Альфреда Аппеля выпустило «The Annotated Lolita», увеличив трехсотстраничный роман на почти такое же количество страниц примечаний и комментариев, Аппель уже мог сказать: «Многих читателей <сейчас больше интересует язык и эрудиция Гумберта Гумберта, чем совершенное им по отношению к Лолите и закону преступление. Их чувства вполне обоснованы: «Лолита», несомненно, самый богатый аллюзиями и словесной игрой роман на английском языке со времен «Улисса» (1922) и «Поминок по Финнегану» (1939)»[8]. Шутливое игнорирование Аппелем нравственных проблем, будораживших первых читателей романа, является первым свидетельством, какое направление примут многие критические исследования после того, как его первопроходческое эссе в двух частях проложило для них дорогу[9].

Как только литературная значимость «Лолиты» была признана, многие ученые оставили в стороне моральные и психологические элементы романа, сосредоточившись на желании разрешить лингвистические загадки «Лолиты» и охватить грани ее хитроумно осуществленного замысла. Рост интереса к лингвистической и нарративной теории в течение последних двух десятилетий, возможно, придал добавочный импульс этому несколько зашоренному подходу к сложной набоковской прозе. Лучшие работы показали, что тщательное исследование лингвистической структуры романа не устраняет, но, скорее, еще более привлекает внимание к «человеческим» проблемам в искусстве Набокова[10].

В одном вопросе сходятся практически все комментаторы Набокова: как стиль, так и структура «Лолиты» свидетельствуют о том, что это произведение искусства. От рефлективных моделей, скрытых в откровенно искусственных именах — Гумберт Гумберт, Гастон Годен, Джон Рэй, Мл. (J. R., Jr.) — до совершенно неправдоподобных совпадений, которые указывают на то, что их жизнью правит судьба, ландшафт вымысла привлекает внимание к его истокам[11]. В противоположность

---

[8] The Annotated Lolita. P. XI.

[9] См.: *Appel A.* Nabokov's Puppet Show // The New Republic. 1967. № 156. 14. 21 jan.

[10] См. напр.: *Tamir-Ghez N.* The Art of Persuasion in Nabokov's «Lolita» // Critical Essays on Vladimir Nabokov / Ed. by P Roth. Boston, 1984.

[11] Как указывает Аппель, «Гумберт едет жить к Шарлотте Гейз в дом № 342 по Лоун Стрит; он и Лолита начинают свое незаконное путешествие через всю страну в комнате № 342 отеля "Зачарованные

романам, придерживающимся условностей традиционного реализма, явно искусственные произведения Набокова не претендуют на то, чтобы предложить читателям непосредственное изображение или кажущуюся объективной картину реальности. Однако искусственность набоковских романов не подразумевает, как многие изначально предполагали, авторского пренебрежения к человеку или к созданию убедительных персонажей в рамках своего творчества. Наоборот, вымышленность искусства является отражением представлений Набокова о модели мироздания. Тот мир, который люди воспринимают и называют «реальностью» — это слово, с точки зрения Набокова, должно быть всегда заключено в кавычки, — известен лишь через его перцептивную реконструкцию[12]. Поскольку само человеческое сознание креативно, каждый человек вовлечен в художественный по сути процесс создания и воссоздания из первичных материалов и элементов существования той формы и того значения мира, в котором он живет.

В новейших исследованиях, посвященных творчеству Набокова, еще больше подчеркивается соответствие между словом и миром, текстом и вселенной, на котором построено его искусство. По словам вдовы романиста, проблески трансцендентного и вневременного порядка существования могут быть по крупицам собраны в призмах отраженных миров Набокова[13]. Такие намеки на существование «потустороннего» или «запредельного» в набоковской художественной структуре стали, в результате, способствовать радикально новым интерпретациям приема самоаллюзии и пародийных построений, содержащихся в ней[14]. Критики давно отметили тот факт, что Набоков,

---

Охотники"; и за год пути они живут в 342 мотелях и гостиницах. Притом что возможны бесконечные математические комбинации, кажется, числа указывают на то, что Гумберт пойман в ловушку "мистера Мак-Фатума" (по его персонификации)» (The Annotatad Lolita. P. XXVII).

[12] *Nabokov V.* Strong pinions. P. 154.

[13] В своем предисловии к посмертному изданию тома стихотворений Набокова Вера Набокова сообщает, что «главная тема» его творчества — «потусторонность», которая «пропитывает все, что он писал». Она также обращает внимание на использование Набоковым русского слова «потусторонность» (англ. «hereafter») в его последнем романе *«Смотри на арлекинов!»* (*Набокова В.* Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 348—349).

[14] См., напр.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

как и вымышленный автор в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», использует пародию как «подкидную доску, позволяющую взлетать в высшие сферы серьезных эмоций»[15]. На крайнем пределе сознания и искусства — в той «высшей области», к которой устремляются мысль, чувство и восприятие — смертные могут испытать, как заставляет предположить его творчество, смутное предчувствие мира за границами их собственного: предчувствие бессмертия[16].

Независимо от того, готов ли читатель распознать трансцендентное устремление набоковского искусства, он не может игнорировать пародию, определяющую собой его стиль и структуру[17]. Томас Фрош определяет как сферу функционирования пародии имитацию романом «первичного текста или типа текста» или его «конфронтацию» с ним. «Пародисты», добавляет он, «используют голос, отличный от их собственного, так, чтобы привлечь внимание к себе. <... Это чувство смещенного узнавания, эта несообразная одновременность близости и удаленности — основной источник очарования и юмора пародии»[18]. Поскольку пародийные эффекты встречаются в «Лолите» на многих уровнях, роман предоставляет прекрасную возможность исследовать скрытый смысл игровых уловок Набокова.

Прежде всего, быстрые перемены в повествовательном голосе Гумберта, несообразно переходящего от высокого патетического стиля к низкому фарсовому, от восторженного заклинания к насмешливому самоуничижению, создают у читателя мгновенное впечатление одновременной близости к рассказчику и удаленности от него. Кроме того, комедийность романа в значительной степени является следствием нелепой ситуации, когда европеец, родившийся в Париже, оказывается заброшен в американскую провинциальную глубинку. Когда Гумберт жалуется на изжогу «от жаренного в

---

[15] *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 97.

[16] *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность; *Pifer E.* Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality // The Kenyon Review. 1989. № 2; *Rowe W.* Nabokov's Spectral imension. Ann Arbor, 1981.

[17] По сути во всех примечаниях и комментариях Аппеля так или иначе затрагивается вопрос о пародийной структуре «Лолиты». Возможно, поэтому в первой монографии, посвященной пародии в творчестве Набокова (*Stuart* . Nabokov: The imensions of Parody. Baton Rouge, 1978), «Лолита» не рассматривается.

[18] *Frosch T.* Parody and Authenticity in Lolita // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and thers on His Life's Work. Austin, 1982. P. 181.

сале картофеля, который они смеют тут называть "французским"!»[19], или восстает против «салатов, увенчанных творогом» (183), заполняющего закусочные по всей стране, объектом сатиры становится также американский национальный талант безвкусицы. Набоков, как замечает Аппель, высмеивает почти все аспекты американской поп-культуры 1950-х годов: «Американские песни, рекламу, кино, журналы, марки товаров, туристические аттракционы, летние лагеря, Декоративные Ранчо для туристов, отели и мотели, так же, как и «синдром хорошей домохозяйки» и жаргон сторонников передовых методов обучения»[20].

Свято верующая в этот потребительский рай, Лолита демонстрирует невинную веру в советы, предлагаемые журналами для подростков, и «какую-то райскую простодушность» (183), с которой она принимает рекламные лозунги. Разделенные возрастной и культурной бездной, она и Гумберт разыгрывают гротескную пародию на разрыв между поколениями, преследующий реальных отцов и детей Америки XX века. Одно из самых пронзительных впечатлений от романа состоит в том, что несмотря на неотступное постоянство, с каким Гумберт навязывает себя в прямом и переносном смысле своей «нимфетке» во время их двухлетнего сожительства, он и Лолита остаются фактически чужими — далекими, непонимающими друг друга и мучительно одинокими. Еще одно поразительное впечатление возникает из тягостного признания Гумберта — признания, придающего совершенно иное значение их путешествию по американским дорогам: развращение ребенка является преступлением по отношению к девственной природе и ее безграничной красоте. «Мы побывали всюду, — говорит он о своем странствии с Лолитой из конца в конец страны. — Мы, в общем, ничего не видали. И сегодня я ловлю себя на мысли, что наше длинное путешествие всего лишь осквернило извилистой полосой слизи прекрасную, доверчивую, мечтательную, огромную страну...» (216). Точно так же как повествование Гумберта о его жизни с Лолитой ведет к узнаванию «бедной, замученной девочки», которую он использовал, его путешествие в прошлое ведет к новому открытию Америки[21]. В обоих случаях метафора

---

[19] *Набоков В.* Лолита // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 160. Далее страницы указываются в тексте.

[20] The Annotated Lolita. P. XLVIII.

[21] Предположение, высказанное многими критиками и обозревателями о том, что в «Лолите» Набоков стремится высмеять нацию, которая

terra incognita, или неведомой страны, подтверждает его прежнюю слепоту.

То, что читателей романа одновременно и забавляет комическое изображение банальностей американской жизни, и трогает мучительное одиночество персонажей, свидетельствует о набоковском мастерстве и широких возможностях пародии как романного приема. Эффект «одновременной близости и удаленности», по выражению Фроша, дополняется другим: осознанием читателями того, что мир, который они видят, обрел форму в авторском воображении, что персонажи и события — лишь вымысел в выдуманном набоковском мироздании — в данном случае его «выдуманной Америки»[22]. В этом смысле «Лолита» есть не только блестящая игра слов, но и миров[23]. Увиденный с такой точки зрения безмятежный и прекрасный ландшафт, который Гумберт и Лолита пересекают в течение их долгого автомобильного странствия по Америке, обретает двухмерную поверхность «шахматной доски»[24]. Передвигая своих персонажей по этой доске, Набоков, хороший шахматист и составитель шахматных задач, предлагает читателям как верные ключи, так и обманные ходы, чтобы

приняла его как иммигранта, оказалось для писателя еще оскорбительнее, чем обвинение в «безнравственности». В своем послесловии к роману Набоков отвергает обвинение в «антиамериканизме», говоря, что «нет ничего на свете вдохновительнее мещанской вульгарности». Но, добавляет он, никакая нация, группа населения или класс не обладает монополией на пошлость: «любой пролетарий из Чикаго может быть так же буржуазен <... как любой английский лорд» (*Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 382—383).

[22] Говоря о создании романа в послесловии («О книге, озаглавленной “Лолита”»), Набоков вспоминает: «Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало выдумать Америку» (Там же. С. 378). По другому поводу он говорит: «Я не знал ни одной двенадцатилетней американской девочки и не знал Америки; мне пришлось придумать и Америку, и Лолиту. У меня ушло около сорока лет, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, теперь я столкнулся с похожей задачей, имея в распоряжении меньший отрезок времени» (*Nabokov V.* Strong pinions. P. 26).

[23] См.: *Alter R.* Nabokovr's Game of Worlds // Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley, 1975; *Appel A.* Nabokov's Puppet Show; *Karlinsky S.* Nabokov's Russian Games // Critical Essays on Vladimir Nabokov. Boston, 1984.

[24] The Annotated Lolita. P. LXIV—LXV.

держать их в состоянии умственного напряжения и сбить с толку невнимательных.

С введением Клэра Куильти в повествование — Куильти, драматург и педофил, который оказывается тайным соперником Гумберта, — ландшафт набоковской «выдуманной Америки» приобретает сюрреалистическое качество. Преследуемый этой таинственной фигурой по шахматной доске пересекающихся автострад и объездных путей, Гумберт бежит с Лолитой, не зная, преследуем ли он законом под маской некого «детектива Траппа» или же мстительным двойником. Излагая эту историю читателю, Гумберт утаивает личность Куильти до конца романа. Внедряя в сознание тот факт, что каждый читатель — это и участник романной игры в расследование, Гумберт ловко отказывается сообщить имя, которое он слышит из уст Лолиты в конце произведения: «“Ты действительно хочешь знать, кто это был? — говорит она Гумберту. — Так вот, это был — ”. И тихонько, конфиденциально <… произнесла имя, которое проницательный читатель давно уже угадал» (333). Гумберт, конечно, осознает, что даже самому бдительному читателю, вероятно, не удалось, при первом чтении, обнаружить ключи, запрятанные в его рассказе. Части головоломки не складываются вместе — по крайней мере до того момента, пока Лолита не произносит прозвище Куильти, Ку, в конце сцены.

Финальная встреча Гумберта и Лолиты, на которую она вызвала его три года спустя после своего исчезновения, показывает, каким образом пародия способствует той игре, которая приводится в действие в каждом романе Набокова. Усеянное аллюзиями на «Кармен» Проспера Мериме — мелодраматической истории о ревнивой любви, вдохновившей знаменитую оперу Бизе, — повествование Гумберта провоцирует традиционные читательские ожидания только для того, чтобы обмануть их. Играя в кармане пистолетом и мысленно обращаясь к Лолите как к своей Кармен или Карменсите, Гумберт умоляет ее, сейчас уже миссис Ричард Ф. Скиллер, семнадцатилетнюю и беременную, уехать с ним. Играя на читательском страхе, что, как Хосе в новелле Мериме, ревнивый Гумберт убьет Лолиту, если она откажется, он говорит: «Затем он вытащил пистолет… то есть, читатель ждет, может быть, от меня дурацкого книжного поступка. Мне же и в голову не могло это прийти» (343).

Если набоковские читатели отдают себе отчет в том, что автор ведет с ними игру (во многом потому, что действие «Лолиты» развивается не по обычным законам, на которых строятся

традиционные романы), они не должны говорить, что их не предупреждали. С самого начала романа, еще до того как начинается повествование Гумберта, Набоков предупреждает нас о том, что игра вот-вот начнется. Предисловием к рассказу Гумберта служит обманчиво авторитетный отчет, подписанный мнимым психотерапевтом, названным «Джоном Рэем Мл., д-м философии», который, как скоро обнаруживается, представляет собой лишь еще один отвлекающий маневр, еще одну авторскую хитрость. В послесловии к роману Набоков признает, что «приятный во всех отношениях Джон Рэй» — это его собственное «выступление в роли» психиатрической знаменитости, на которую он ссылается[25]. Тем не менее надо отметить, что носит Рэй имя английского натуралиста семнадцатого века (Джон Рэй, 1627—1705), чья концепция метаморфозы насекомых имеет некоторое интеллектуальное родство с убеждениями автора романа[26]. Набоков, надевая маску и позволяя ей постепенно соскальзывать, пародирует те приемы, которые романисты использовали веками, чтобы замаскировать вымысел под «истинное» сообщение. От Дефо до Достоевского история романа изобилует фиктивными документами: письмами, дневниками, завещаниями и контрактами, отданными в руки мнимо «реальных» людей, чтобы завоевать доверие читателя.

Содействуя, по всей вероятности, этому направлению в развитии повествования, Джон Рэй Мл. рассказывает читателям о том, что автор страниц, которые им предстоит прочесть, «умер в тюрьме, от закупорки сердечной аорты, 16-го ноября 1952 г., за несколько дней до начала судебного разбирательства своего дела» (11). Рэй добавляет, что по причине его медицинского интереса к «некоторым патологическим состояниям и извращениям» (11) ему доверили дневник умершего. С другой стороны, многие детали в предисловии подрывают его кажущуюся достоверность, вместо этого притягивая внимание к явно

---

[25] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита». С. 377.

[26] The Annotated Lolita. P. 326. «Цикл превращения насекомого — контрольная метафора Набокова» для «эволюции личности художника в процессе творчества» (The Annotated Lolita. P. XXIII). Сам замечательный специалист по чешуекрылым, Набоков опубликовал многочисленные научные статьи на эту тему, проработав также в качестве стипендиата, занимающегося исследовательской работой, в Музее сравнительной зоологии Гарвардского университета с 1942 по 1948 год. Об оценке его вклада в эту отрасль науки см.: *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. P. 114—115.

придуманному статусу как Джона Рэя Мл., так и других «реальных» людей, на которых он ссылается. К ним относится и биограф, некая Вивиан Дамор-Блок, чье имя — очевидная анаграмма Владимира Набокова, автора, управляющего этой выдуманной вселенной.

Более того, в самый разгар создания своей личины медика Рэй резко отбрасывает профессиональную позу и дидактический тон, чтобы заявить: «Но с каким волшебством певучая его <повествователя скрипка возбуждает в нас нежное сострадание к Лолите, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами отвращение к автору!» (14). Уже в начале Набоков подготавливает своих читателей к статусу романа как произведения искусства. «Лолита» должна быть прочитана и оценена не как описание клинического случая из области психиатрии, а именно как произведение искусства. Читатели найдут на ее страницах не «общую мораль», а звучную музыку языка повествователя, создающего историю, которая заворожит их, но в то же время оградит от бездумного отождествления с рассказчиком.

Когда в начале повествования Гумберт Гумберт говорит: «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы» (17), Набоков привлекает внимание скорее к средствам, чем к идее текста. Отдавая себе отчет как в обманчивой, так и в призывной силе музыки своего языка, Гумберт честно предупреждает своих читателей, чтобы они соблюдали критическую дистанцию. Повинный в убийстве, жаждущий сознаться, он тем не менее признает, что все красноречивые обороты и комические коленца его искусно сделанной прозы помогают ему как замаскировать, так и изобразить, как спрятать, так и раскрыть детали своего рассказа. Все искусство — как и это «доброе мошенничество», природа, — обман, утверждает Набоков[27]. Но язык Гумберта особенно двусмысленен, так как Гумберт в первую очередь хочет обмануть себя самого. Лишь постепенно, с большим трудом, удается ему заставить себя самого признаться в том, что является истинной сутью истории, которую он должен поведать: в возрасте тридцати семи лет он воспылал страстью к двенадцатилетней девочке, которую впоследствии умолял и подкупал, упрашивал и насильно склонял к

[27] Полностью это звучит так: «...все искусство — это обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения» (Два интервью из сборника «Strong pinions» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 140).

сексуальному сожительству, пока, в возрасте четырнадцати лет, ей не удалось от него бежать.

Все же правда жизненного опыта никогда не бывает голой правдой пословицы. Действительно, Гумберт — извращенец, но его страсть к Лолите берет свое начало не в каком-нибудь клиническом или химическом расстройстве, а в глубинах его воображения. Его «нимфолепсия», как замечает Фрош, «настолько же эстетична, насколько сексуальна; нимфетка в ребенке воспринимается умом»[28]. Утверждение Фроша еще точнее отразило бы набоковский подход к действительности, если бы было изменено на «настолько сексуальна, насколько эстетична». Потому что, как говорит Гумберт в эпизоде, отражающем известное презрение Набокова к Фрейду, «не талант художника является вторичным половым признаком, как утверждают иные шаманы и шарлатаны, а наоборот: пол лишь прислужник искусства» (203). Набоков, помещающий работу сознания в самый центр человеческой действительности, не просто ограничивает фрейдовское представление об искусстве как о сексуальной сублимации, но открыто отвергает его. Так же как истина никогда не бывает обнажена, потому что понимается лишь через сознание, которое одевает и расцвечивает ее, так и порожденная его сознанием нимфетка, а не обнаженный ребенок, является первичным источником и объектом желания Гумберта. Вспоминая ночь, когда он впервые наслаждался телом Лолиты, Гумберт подчеркивает эту разницу: «Всякий может сам представить себе те или иные проявления нашей животной жизни. Другой, великий подвиг манит меня: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток» (166).

Как бы ни было трудно выразить в словах неуловимую магию нимфетки, эстетическая цель Гумберта существует в пределах достижимого, о чем красноречиво свидетельствует словесное воплощение этого волшебного образа. Однако желание Гумберта обладать нимфеткой во плоти — это другая история, которая принадлежит романтической области невозможного. Здесь истинные предшественники Гумберта — не педофилы, представляюшие собой клинические случаи из области психиатрии, а романтические мечтатели — от Эммы Бовари до Эдгара По, от Дон-Кихота до Джея Гэтсби, — которые в бесчисленных романах и стихах переживают фатальное страдание бесконечного стремления, трансцендентного желания. Романтическая любовь, как писал Эдгар По в стихотворении «Аннабелл Ли»,

[28] *Frosch T.* Parody and Authenticity in Lolita. P. 177.

строки которой находят отклик в повествовании Гумберта, стремится к «любви, что больше, чем любовь»[29].

Пародирование романтических тем в «Лолите» происходит на многих уровнях. В качестве источников здесь выступает не только английский романтизм, но и его русский и французский двойники. В данной статье могут быть рассмотрены лишь некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов. Например, представление Гумберта о нимфетке соединяет нимфу, или дух воды из русского фольклора — русалку, — с пленительной Незнакомкой из неоромантических стихов русского символиста Александра Блока[30]. Как предполагает Дени де Ружмон, «Лолита» может быть прочитана как современная версия средневекового мифа о Тристане, где нимфетка служила бы «недосягаемым объектом» запрещенной страсти и «безграничного желания»: «обладание этим недосягаемым объектом», который для влюбленного воплощает «абсолют, более предпочтительный, чем сама жизнь», составляет как его «восторг, высшую радость», так и его смерть[31].

Как и многие романтические мечтатели до него, Гумберт очарован идеальным образом или видением — бесконечно более реальным для него, чем американская девочка-подросток по имени Долорес Гейз, которую он лишил детства. Как и читатели Фицджеральда в «Великом Гэтсби» приходят к осознанию огромного несоответствия между восторженным видением Гэтсби Дейзи Бьюкенен и весьма обыкновенной молодой женщиной, какой ее видят другие, так и набоковские читатели обязаны осознавать разницу между видениями Гумберта, хранимыми в его «призрачном сердце», и замученной девочкой,

---

[29] Строки из «Аннабелл Ли» откровенно пародируются в начале рассказа Гумберта (точно так же как «Вильям Вильсон» и другие рассказы По пародируются в конце). Причем используется не только само заглавие стихотворения По (возлюбленную Гумберта в детстве зовут Аннабелла Ли), — основные темы этого стихотворения также присутствуют в рассказе Гумберта о его первой любви и утрате. По поводу более явных аллюзий из жизни и искусства Э. По см.: The Annotated Lolita. P. 328—332, 357—358. Аппель также трактует мотив «двойничества Гумберта-Куильти» как пародию на мотив *oppelgdnger* (Двойника) у Э. По и других писателей XIX века (The Annotated Lolita P. LX—LXI).

[30] К вопросу о русалке, как и об образе Незнакомки у Блока и других авторов, возможно, повлиявших на Набокова, см.: *Rampton* . Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge, 1984. P. 117.

[31] *Rougemont de* . Love declared: Essays on the Myths of Love. New York, 1963. P. 51.

которая выцветает до полной незначительности под его жадным взглядом. Как пишет Ник Каррэвей о Гэтсби, «дело было в огромной жизненной силе созданного им образа. Этот образ был лучше ее, лучше всего на свете. Он творил его с подлинной страстью художника»[32].

Рассказчик своей собственной истории о творческой (и разрушительной) страсти, Гумберт излагает ее более чем убедительно. Описывая, как он испытал, тайком, свой первый сексуальный экстаз с Лолитой, в то время как она, хрумкая яблоком, растянулась у него на коленях, Гумберт признает, что «Лолита была погружена в безопасное не-бытие». «То существо, которым я столь неистово насладился, — продолжает он, — было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая; <... лишенной воли и самознания — и даже всякой собственной жизни» (80). Более поздний набоковский перевод романа на русский, как показал В. Е. Александров, «описывает этот эпизод еще более прямо». Вместо предложения «Lolita had been safely solipsized» («Лолита была погружена в безопасное небытие») в русском варианте предложение звучит так: "Реальность Лолиты была благополучно отменена"»[33].

Сила и яд романтической любви берут начало в том парадоксальном факте, что идеальное видение всегда соединено с невозможным. Именно романтическое стремление Гумберта к недостижимому, к идеальному совершенству, которое он называет «великим розовым сумраком того, что не суждено иметь» (270), распаляет его воображение и питает страсть к красоте нимфетки. Как он признается читателю, «может быть, истинная сущность моего "извращения" зависит не только от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной, волшебной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства <то есть совершенства, о которых можно только мечтать или воображать их. — *Э. П.* заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается...» (323). Чтобы сохранить свою ауру и подлинность, видение должно оставаться «вне досягаемости, и потому блаженству не могло помешать сознание запрета, тяготевшее над достижимым» (323).

Изначальная недостижимость того, к чему стремится Гумберт, раскрывается в тех «временных определениях», которыми

---

[32] *Fitzgerald F. S.* The Great Gatsby. New York, 1925. P. 97. Пер. Е. Калашниковой.

[33] *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С. 193—224.

он заменяет «пространственные», описывая красоту нимфетки. Среди девочек от девяти до четырнадцати лет околдованный нимфолепт находит тех немногих, чья истинная природа, говорит он, «не человеческая, а нимфическая (т. е. демонская)». Гумберт добавляет: «мне бы хотелось, чтобы он <читатель увидел эти пределы, 9—14, как зримые очертания (зеркалистые отмели, алеющие скалы) очарованного острова, на котором водятся эти мои нимфетки и который окружен широким туманным океаном» (26). Мир, где «Лолита играет с ей подобными», как он разъясняет, не географическое место, а «остров завороженного времени» (26). В этой мысленной Аркадии временные законы, руководящие смертным существованием, магически приостановлены силой воображения. «Надобно быть художником и сумасшедшим, — признает Гумберт, — <... дабы узнать сразу, по неизъяснимым приметам <... маленького смертоносного демона в толпе обыкновенных детей» (27). Очевидно, что это его собственное творческое воображение создает дьявольскую магию, которую он приписывает нимфетке.

В страстных поисках Аркадии Гумберт может овладеть только телом ребенка, которое он творчески преобразовал в порождение погруженного в мечту разума. То, что он впервые обладает Лолитой в отеле «Зачарованные Охотники», значимо: сам Гумберт — зачарованный охотник собственной романтической истории. В плену у своего мифологизирующего воображения, в одно и то же время он и охотник, и добыча, хищник и жертва. После первой роковой ночи Гумберта с Лолитой в отеле «каждый нерв» этого зачарованного охотника живет «ощущением ее тела — тела бессмертного демона в образе маленькой девочки» (172). Нет необходимости говорить, что обращение Гумберта к элементам старой романтики — к таинственной силе мифических существ, скрывающихся под маской смертных, — не должно восприниматься буквально[34]. Даже если

---

[34] *e Rougemont* отмечает «оттенок иронии», который сопровождает эту и другие аллюзии на романтические легенды в «Лолите»: «Название отеля «Зачарованные Охотники» явно напоминает о состоянии транса в сцене признания в «Тристане», но само описание этого места нацелено как раз на то, чтобы лишить его очарования». Однако исследователь ошибается, когда отождествляет эту ироническую «несостоятельность мифа» с неспособностью романа «растрогать» нас. Пренебрегая темой солипсического воображения и его разрушительного воздействия на ребенка, автор ошибочно заключает, что незрелость Лолиты (неспособность отвечать «яростной и нежной страсти ее взрослого любовника», поскольку она ребенок)

воспринимать его риторику как образное выражение страстного желания, она выдает его с головой. Используя в своем описании выражение «в образе», Гумберт тем самым выдает свои собственные отчаянные попытки замаскироваться. Он должен скрывать свое предосудительное поведение не только от администраторов отеля и других постояльцев; он скрывает и от девочки — и говорит об этом лишь после того, как овладел ею, — что ее мать погибла, попав под машину. Едва ли двенадцатилетняя Долорес Гейз, несчастная и беспомощная сирота, — «бессмертный демон» в смертном обличии.

Риторические попытки Гумберта самооправдаться менее всего убедительны, когда, узурпировав личность Лолиты-ребенка, он претендует на детскую невинность сам: «Гумберт Гумберт усердно старался быть хорошим. Ей-Богу, старался. Он относился крайне бережно к обыкновенным детям, к их чистоте, открытой обидам, и ни при каких обстоятельствах не посягнул бы на невинность ребенка, если была хотя бы отдаленнейшая возможность скандала. Но как билось у бедняги сердце, когда среди невинной детской толпы он замечал ребенка-демона...» (29—30). Различие, которое проводит Гумберт между демонической нимфеткой, очаровывающей его, и невинным ребенком, чью чистоту и ранимость он чтит, мгновенно стирается, когда он ненамеренно проговаривается, что покусился бы на детскую невинность, если бы мог избежать скандала!

Как показывают упомянутые эпизоды, меняющиеся тона и полутона гумбертовского повествования играют главную роль в достижении сложных тематических эффектов романа. Именно язык Гумберта, иносказательный и пародийный, указывает на его двойную роль чародея и зачарованного. Через различные личины и обличья своего языка Гумберт постепенно приходит к мучительному осознанию того, что, жертва собственного пламенного воображения, он был хищником, захватившим Лолиту и разрушившим ее детство. Именно двойственная природа сознания Гумберта скорее, чем романтический мотив Двойника, пародируемый на протяжении всего произведения, обеспечивает в значительной степени нравственный и психологический резонанс романа[35].

лишает роман «духовного горизонта» и низводит его до «рамок жанрового этюда о нравах в манере Хогарта» *(Rougemont de* . Love eclared... P. 52—54).

[35] К вопросу о пародировании Набоковым темы Двойника в «Лолите» см.: The Annotated Lolita. P. LX—LXIII; к более общему вопросу о разрушении Набоковым темы Двойника см.: *Pifer E.* Nabokov

Передавая это двойственное сознание читателю, структурные пародии и литературная рефлексия «Лолиты» так же поддерживают решающую ироническую дистанцию между романтической одержимостью повествователя и более широким полем зрения читателя. Достаточно сложно выразимое с помощью средств языка — особенно если умелый главный герой берет повествование в собственные руки, — различие между точкой зрения персонажа и читателя становится еще менее уловимым в фильме, где вездесущая власть камеры имеет свойство подрывать психологические эффекты точки зрения. В киносценарии, написанном по просьбе Стэнли Кубрика, Набоков пытается насторожить и одновременно отдалить публику, привлекая внимание к романтической одержимости Гумберта. Он усеивает сценарий сценами, представляющими Гумберта в процессе чтения, декламации стихов, за лекцией о романтической поэзии. Несмотря на то что Кубрик в своей картине 1962 года использует некоторые из этих иносказательных сцен, их эффект, как это ни странно, незначителен: силу одержимости Гумберта показать не удается. Сквозь утонченное произношение и книжные манеры, которые вызывают у матери Лолиты рабское поклонение, характер Гумберта проявляется удивительно мало. Отчасти проблема состоит в том, что Кубрик передал большую часть остроумия, энергии и словесной изобретательности Гумберта экранному образу Клэра Куильти. Извлекая все возможное из комического гения и импровизационного таланта Питера Селлера, Кубрик катастрофически выхолащивает главного персонажа фильма. Если не считать немногочисленные удачные реплики, нарушающие однообразие его сдержанности на людях и ссор наедине с Лолитой, Джеймс Мейсон выполняет неблагодарную задачу, играя человека, погруженного в отчаяние, но вполне заурядного.

Едва ли может удивить тот факт, что Кубрик, каким бы одаренным режиссером он ни был, не преуспел в перенесении противоречий и сложностей единоличной вселенной романтика на публичный экран. Удивительно то, что режиссерские попытки сделать Гумберта более привлекательным, даже трогательным, передав большую часть его хищнического коварства и двуличности драматургу Клэру Куильти, странным образом приводят к противоположному результату. Умаляя значительность преступления Гумберта в глазах зрителей (как

---

and the Novel. Cambridge, 1980. P. 97—118; *Pifer E.* Locating the Monster in Nabokov's «Scenes from the Life of a ouble Monster» // Studies in American Fiction 1. 1981. № 9. P. 97—101.

и в его собственных), Кубрик парадоксальным образом создает фильм (хотя и искусный и подчас очень смешной), которому недостает эмоциональной глубины и широты диапазона. Тот факт, что Сью Лайон, накрашенная яркой помадой, в узких джинсах и на шпильках выглядит намного старше возраста героини, также идет во вред фильму. Лайон играет упрямого подростка настолько убедительно, что то, что Набоков назвал «душераздирающей судьбой моей маленькой девочки»[36], часто опускается или забывается. Единственная настоящая жертва в кубриковской версии «Лолиты» — трогательный Гумберт. В фильме опущен момент, важнейший как в замысле романа, так и в опубликованном киносценарии Набокова: сообщение о том, что вскоре после того, как Гумберт умирает от сердечного приступа в тюрьме, Лолита умирает «от родов», разрешившись мертвой девочкой» (12)[37]. Лишенные информации о страшной судьбе Лолиты, зрители Кубрика по крохам собирают слабые намеки на щемящую тему, столь важную в романе: тему разрушенной жизни, прерванного детства, которая достигает высшей точки в образе мертворожденного ребенка Лолиты.

Интересно отметить, что более раннее произведение Набокова, посвященное одержимости нимфетками, «Волшебник», также страдает недостатком эмоционального диапазона и глубины. История излагается от третьего лица в манере, которую Набоков несколько лет спустя назвал «точной и ясной»[38]. Все же стилистическая точность рассказа возникает отчасти из неизменного следования рассказчика за целеустремленной решимостью нимфолепта, вплоть до того момента, когда, после того как его порочная тайна открылась, волшебник устремляется на улицу навстречу своей смерти. До того момента, как приближающийся грузовик разрывает «пленку <его жизни», волшебник остается совершенно зачарованным, полностью порабощенным своей мономанией. Он не страдает от мук, чувства вины и угрызений совести, которые в сознании Гумберта вспыхивают под влиянием акта воспоминания и повествования.

Набоков, по его собственному утверждению, не пытался опубликовать русскую версию «Волшебника», когда он был завершен. Как он говорит в послесловии к «Лолите», «вещицей я был недоволен» (378). Его недовольство, как позже он сказал Аппелю, было связано с тем, что «маленькая девочка не была живой.

---

[36] *Nabokov V.* Strong pinions. P. 25.

[37] *Nabokov V.* Lolita: A Screenplay. New York, 1997. P. 212.

[38] Ibid. Author's Note Two. P. 16.

Она почти не говорила. Мало-помалу <в процессе написания "Лолиты" мне удалось придать ей некоторую видимость реальности»[39]. В связи с тем, что повествование ведется от первого лица, Набокову пришлось создать персонаж, чей голос и взгляд были бы достаточно сложны, психологически и духовно, чтобы передать реальность ребенка, заслоненную страстью любовника. Другими словами, в рамках вымысла существование Лолиты (скорее как ребенка, чем как нимфетки) зависит от способности Гумберта выйти за границы собственной одержимости. Сколь бы запоздало не проявилось воздействие совести на сознание Гумберта, оно устанавливает решающее различие не только между ним и главным героем «Волшебника», но и между минорным ключом раннего рассказа и мажорными резонансами «Лолиты». Только своим последним поступком волшебник скорбно раскрывает природу своей магии и разоблачает себя перед теми, кого стремился околдовать с помощью своего двусмысленного языка.

Постепенно, по мере того как он рассказывает о своих взаимоотношениях с Лолитой — уже потеряв ее, Гумберт позволяет выйти на свет определенным «полузадушенным воспоминаниям», воспоминаниям, которые очерчивают разницу между созданным его воображением образом, нимфеткой Лолитой, и девочкой-подростком Долли Гейз. Однако много раньше, когда Гумберт кажется полностью захваченным нахлынувшими воспоминаниями о наслаждениях любовью нимфетки, он сигнализирует о «гротескном пробеле», по выражению Глэдис Клифтон, который отделяет выдуманную нимфетку от одинокого ребенка. Таким образом, как замечает Клифтон, даже когда Гумберт рассказывает о своем «сексуальном порыве», когда он впервые овладел Лолитой в «Зачарованных Охотниках», эпизод, описывающий его восторг, заканчивается вызывающим беспокойство упоминанием о детской боли[40]. Бросающееся в глаза несоответствие между неистовым аппетитом Гумберта и хрупким телом ребенка образует нравственную пропасть, которая, по мнению самого Гумберта, постепенно превращает его личный рай в настоящий ад.

Романтическая природа одержимости Гумберта порождает литературные формулы, пародируемые на всем протяжении романа. Интересно, однако, что его скрытая способность выхо-

---

[39] The Annotated Lolita. P. LVI.

[40] *Clifton G. M.* Humbert Humbert and the Limits of Artistic License // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and thers on His Life's Work. P. 153—154.

дить за пределы солипсического видения выражается не в отказе от романтических форм и фигур, но, так сказать, в переворачивании их с ног на голову. Например, в хорошо известном эпизоде в конце романа Гумберт вспоминает тот момент, когда, подслушав разговор Лолиты о смерти со школьной подружкой, он впервые осознал, как мало он знает о своей нимфетке. «И меня тогда поразило, — говорит он, — что я ровно ничего не знаю о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то, за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки и ворота дворца, — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне» (250). Используя сказочную формулу далекого и зачарованного королевства, отдаленно перекликающуюся с рефреном из «Аннабелл Ли» Э. По, с его «королевством у моря», Гумберт на этот раз не оплакивает мертвую Аннабеллу Ли или свой потерянный рай. Романтическое представление об огороженном саде, или собственном королевстве, становится данью далекому от него сложному существованию ребенка.

Реальная Долли Гейз, как понимает сейчас Гумберт, не живет на этом очарованном острове времени, где нимфетки резвятся для его наслаждения. Напротив, ребенок — это независимое существо, имеющее своей собственный богатый внутренний мир, свою вселенную мыслей и мечтаний, идей, чувств и полетов фантазии, к которой сам он не имеет никакого отношения. Диаметрально изменяя фокус своих привычных мечтаний, Гумберт дает понять, что в своей высокомерной одержимости воображаемой нимфеткой он парадоксально отказывал ребенку в какой-либо собственной жизни воображения. Подобные эпизоды подкрепляют утверждение Фроша о том, что набоковское пародирование любовного романа — «оборонительное и упреждающее». Роман «Лолита» «не осуждает форму любовного романа, хотя осуждает Гумберта; он делает любовный роман приемлемым, предвосхищая наши насмешки и выбивая оружие у нас из рук». И добавляет: «пародия — это набоковский способ приближения к романтическому роману насколько возможно близко <... <путем пересоздания его в новой форме, форме современной и оригинальной, не анахроничной и не подражательной»[41].

Видя болезнь гумбертовского воображения в том, что он предал ребенка, Набоков парадоксальным образом вновь подтверждает центральный принцип романтической веры: благоговение перед ребенком как воплощением творческого сознания.

[41] *Frosch T. R.* Parody and Authenticity in Lolita. P. 182.

Это именно то романтическое наследие, которое Руссо, Вордсворт, Блейк и другие завещали следующему поколению романистов — от Чарльза Диккенса до Марка Твена. Набоков разделяет со своими романтическими предшественниками веру во врожденную невинность и творческую силу ребенка; как и они, он прославляет детскую спонтанность, силу восприятия и свободу от мертвящих социальных условностей как источник и воплощение художественной жизненности. «Воображение, — утверждает он в своей автобиографии, — это высшее наслаждение бессмертного и незрелого»[42].

Связь между творческим сознанием и ребенком, между бессмертным и незрелым подчеркивается во всех изданных работах Набокова. Комментируя Чарльза Диккенса, Ф. Р. Льюис словно говорит о Набокове: «романтическим романистом» великого Диккенса делает то, что «он со всей силой умеет чувствовать, как мир рождается заново с каждым ребенком»[43]. С такой же силой в «Говори, память» Набоков описывает зарождение человеческого сознания как творческий взрыв, интуитивный скачок, «всплеск изумления», посредством которого человеческий ум впервые пробудился для мира. Каждый ребенок, рождающийся в мир, повторяет Набоков, это чудо, ибо он филогенетически воспроизводит «изначальный расцвет человеческого разума». Для Набокова, который однажды определил сознание как «единственное настоящее в этом мире и величайшую тайну из всех», ребенок занимает особое почетное место со своим видением действительности и своей фантазией[44]. Рассмотренное в таком контексте признание Гумберта — «я взял в привычку не обращать внимание на состояние Лолиты, дабы не расстраивать подлого Гумберта» (213) — осуждается вдвойне. Притеснения, от которых страдает Лолита в его руках, потерянное детство подразумевают в набоковской вселенной измену человеческому сознанию и творческому потенциалу.

Парадоксально то, что именно буйное воображение Гумберта приводит к попранию им высших ценностей воображения:

---

[42] *Nabokov V.* Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1967. P. 20.

[43] *Leavis F. R.* Introduction // The Image of Childhood: the Individual and Society, a Study of the theme in English Literature / Ed. by P. Coveney. Baltimore, 1967. P. 23.

[44] Замечание принадлежит Адаму Кругу, главному герою романа Набокова «Bend Sinister», но оно перекликается с хорошо известными мыслями автора о первичности сознания в человеческой реальности.

спонтанности, живости и самобытности, символизируемых ребенком. В стремлении достигнуть своего идеального мира или рая он эгоистично лишает Лолиту ее законного детства — и изменяет принципам романтической веры и свободы. Таким образом, из этого следует, что источником нравственного и художественного искупления Гумберта является постепенное признание неотъемлемого права ребенка на свое существование. Собственно говоря, он признает этот факт, когда говорит о написанных им мемуарах: «я предполагал, что употреблю полностью мои записки на суде, чтобы спасти, не голову мою, конечно, а душу. Посредине работы, однако, я увидел, что не могу выставить напоказ живую Лолиту. <... я желаю, чтобы эти записки были опубликованы только после смерти Лолиты» (375). Желание Гумберта охранить жизнь Долли Гейз, теперь уже миссис Ричард Скиллер, — это единственное возможное проявление уважения к ее независимой реальности, которого он в конце концов достигает. Тот факт, что в его горькой исповеди она живет не только как нимфетка, но и как замученный ребенок, гораздо более красноречиво подтверждает степень его прозрения, а равно и его вины[45].

Хотя с помощью исповеди Гумберту не удается «спасти душу», она все же дарует ему, по крайней мере, некоторое искупление. Это искупление, как я предположила, и нравственное, и художественное, поскольку зависит не только от того, насколько сильны его угрызения совести, но и от его живого восприятия и изображения реальности Лолиты как ребенка. Связь между этическим и эстетическим, о которой идет речь, ни в коей мере не относится исключительно к «Лолите». На самом деле эта тема уже вызывает интерес у значительного числа ученых и критиков. Тем не менее их находки могут показаться неожиданными для читателей, приверженцев раннего Набокова — эстета, равнодушного к человеческим нравственным проблемам[46]. В «Лолите» благоговение перед ребен-

---

[45] В интервью Набоков сказал: «Я действительно думаю, что Гумберт Гумберт в своей последней сцене нравственный человек, поскольку он осознает, что любит Лолиту <... Но слишком поздно, он уже разрушил ее детство» (цит. по: *Rampton* . Vladimir Nabokov... P. 202).

[46] В своей монографии 1991 года Александров убедительно доказывает наличие связи между этикой и эстетикой в мыслях и творчестве Набокова. По поводу краткого обзора критиков, которые полагают, что нравственные и эстетические ценности в творчестве Набокова взаимоисключаются, см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С. 7—33; *Pifer E*. Nabokov and the Novel. P. 1—6.

ком организует как этический, так и эстетический контекст, в котором и должна быть окончательно рассмотрена солипсическая одержимость Гумберта. Приговор Гумберта самому себе в конце романа представляет собой заключительное свидетельство по обоим пунктам обвинительного акта: «Поскольку не доказано мне, <... что поведение маньяка, лишившего детства северо-американскую малолетнюю девочку, Долорес Гейз, не имеет ни цены ни веса в разрезе вечности — поскольку мне не доказано это (а если можно это доказать, то жизнь — пошлый фарс), я ничего другого не нахожу для смягчения своих страстей, как унылый и очень местный паллиатив словесного искусства» (271). Четким языком, который резко отличается от стиля «затейливой» прозы, в котором выдержана большая часть повествования, Гумберт свидетельствует в пользу реальности самостоятельного существования ребенка. Знаменательно, что он теперь избегает временных рамок, предназначенных для его нимфеток, утверждая самостоятельность ребенка в пространстве Северо-Американского континента, история и географическая протяженность которого ощутимо напоминают о вселенной за пределами частных владений Гумберта.

Только в искусстве Гумберт может восстановить для девочки, которую он мучил, для ребенка, чью жизнь, как он говорит, он «разбил», некое подобие реальности и самостоятельности, в которых он ей отказывал во время их краткой совместной жизни. Поэтому двойственная роль и сознание Гумберта как чародея и зачарованного, маскировщика и разоблачителя столь решающая в романе: она позволяет ему создать средство, с помощью которого его искусство преодолевает, равно как и разоблачает границы его одержимости. Только выйдя за пределы солипсического видения, его романтическая сказка может приобрести те свойства и ценности воображения, оригинального творения, которых недоставало в его самим для себя созданной фантазии. В законченном повествовании, каким является этот роман, воображение — вспомним фразу, использованную Набоковым в «Говори, память» — еще раз обнаруживает связь между бессмертным и незрелым, между художником, ищущим бессмертия в искусстве, и маленьким ребенком, воплощающим те творческие силы, которыми создано это бессмертие.

Заключительные строки романа свидетельствуют об осознании Гумбертом важной связи между его «словесным искусством» и священной реальностью существования ребенка. Даровать смертной девочке бессмертие — не демонизировать ее образ, а скорее заставить ее «жить в сознании будущих поколений» (380). То, что Гумберт (направляемый автором) достигает своей

цели, очевидно не только из его яркого видения в конце книги, но и из того подобия реальности, которое он дарует ребенку на протяжении романа. И тогда Гумберт, по собственному его признанию, и открывает те идеальные вневременные пространства, которые он искал, — но не в романтической солипсической фантазии, этом райском острове зачарованного времени, но в «убежище искусства», добытом тяжелой ценой. И это, как он говорит в пронзительной заключительной строке романа, «единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (376).

Перевод с английского
Анастасии Погарской

В. СТАРК

Внутренняя хронология романа «Лолита»

> Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю.
>
> *А. С. Пушкин*

Биограф Набокова Брайан Бойд высказал по отношению к роману «Лолита» неожиданную точку зрения, заявив, что Набоков допустил *ошибку в расчете внутреннего календаря и потому следует сделать* поправку на три дня, а именно считать днем смерти Гумберта Гумберта не 16 ноября, а 19-е.[1] Неожиданность такой точки зрения заключается в ее необычности, в том, что она противоречит существующим академическим нормам и правилам воспроизведения в печати авторского текста, опирающегося на последнюю прижизненную публикацию, если только она не была вынуждена цензурными соображениями. Ни о какой цензуре в данной случае речь не идет. Роман при жизни Набокова издавался много раз, на многих языках, помимо английского и русского, а потому нет оснований полагать, что Набоков не заметил ошибки. Вернее будет думать, зная Набокова, что нам до сих пор не удалось объяснить его замысел, что он ускользает от нас. Однако в отношении Набокова не всегда применимы академические подходы. Попробуем разобраться и проследим от начала до конца романа за его календарем, его внутренней хронологией.

Внутренняя хронология в романах Набокова, как известно, начиная с «Машеньки», играла существеннейшую смысловую роль, хотя каждый раз с определенными нюансами, диктовав-

---

[1] Лекция Б. Бойда «Погрешности Набокова, или Как проверяется “Лолита”» состоялась в Санкт-Петербургском музее В. В. Набокова 4 июля 1999 г., в день празднования в США Дня независимости.

шимися общим замыслом того или иного произведения. Первый названный день всегда оказывался отправным, сигнальным. Так это было в «Машеньке» («Нынче уже воскресение»), в «Даре» («первого апреля 192... года») и в других романах. В «Машеньке» концепционной установке романа отвечала несовместимость старого календаря, которым означен был мир «утраченного рая» Ганина, с новым календарем реального Берлина[2]. В «Даре» выявляется другой род несовместимости — исторического времени и времени внутреннего, определяющего жизнь его героев. Полное торжество над временем и пространством демонстрируют только главные герои романа «Ада».

В «Лолите» первая дата (и именно нас интересующая в первую очередь) извлекается из самого начала романа — первого абзаца предисловия к нему доктора философии Джона Рэя. Некоторые российские издатели опустили это предисловие, сочтя, вероятно, что Д. Рэй может предъявить им счет, и предпочли с ним не связываться[3]. Если воспользоваться подобным изданием «Лолиты», то у нас не будет никакой точки отсчета и вопрос отпадает сам собой. Но поскольку мы понимаем, что Джон Рэй сыграл у Набокова роль, близкую к ненарадовскому помещику, который прислал издателю Пушкину рукопись своего покойного друга Ивана Петровича Белкина, то обратимся к его сведениям о смерти автора рукописи, о которой он сообщает читателю: «Сам “Гумберт Гумберт” умер в тюрьме, от закупорки сердечной аорты, 16 ноября 1952 г., за несколько дней до начала судебного разбирательства своего дела». В итоге романа сам Гумберт Гумберт записывает следующее: «Когда я начал, пятьдесят шесть дней тому назад, писать “Лолиту”, — сначала в лечебнице для психопатов, где проверяли мой рассудок, а затем в сей хорошо отопленной, хоть и порядком похожей на могилу, темнице, — я предполагал, что употреблю полностью мои записки на суде, чтобы спасти, не голову мою, конечно, а душу»[4].

---

[2] Об этом подробнее см.: *Старк В. П.* В. Ш., или Муза Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 17—25.

[3] *Набоков В. В.* Лолита. Т. 5 (дополнительный к собранию сочинений в 4-х томах). Экопрос, 1992. На обороте титульного листа этого «примазавшегося» издания можно отыскать название издательства «Прогресс — Москва» и указание на типографию г. Можайска, ответственных за выпуск этого уникального издания.

[4] *Набоков В.* Лолита. New York. 1967. С. 286. В дальнейшем все ссылки даются на это первое издание романа на русском языке с указанием номера страницы в скобках.

Подобная точность, хотя бы ради чистого любопытства, заставляет проделать с календариком в руках несложное математическое действие, которое путем вычитания пятидесяти шести дней дает нам 22 сентября, если начинать этот обратный счет с 16 ноября. Но 22 сентября 1952 года Гумберт еще не был в психиатрической лечебнице, «ибо в то утро, 22-го сентября 1952 года» он, если заглянуть немного назад, «спускался за почтой». Он еще только получил письмо от Лолиты или Долли (Миссис Ричард Ф. Скиллер) с просьбой о чеке: «Письмо было от сентября 18, 1952 года...» (245). В то же утро он пустился в путь, «но не дотянул и на заре заехал отдохнуть в мотель недалеко от Коумонта» (248).

Проснувшись, позавтракав, т. е. 23 сентября, Гумберт вскоре оказался по названному адресу — «Улица Гунтера, последний дом» (249). Покинув Коулмонт под вечер, он «мог бы доехать до Рамсдэля на рассвете, если бы не соблазнился мнимым сокращением в пути» (261). Застряв в «глубокой глине», только в полночь он смог продолжить путь: «Около полуночи ремонтник вызволил мою машину». Итак, 24-го Гумберт оказался в Рамсдэле. Без восьми три он вышел из гостиницы, «той самой, в которую заехал с новым чемоданом пять лет тому назад». К ночи он оказался у обиталища Куильти, а затем принял решение, что вернется к нему на другое утро, т. е. 25-го сентября: «...вернусь утром, в час сонной неги» (272). «Привал Бессонных Ловцов» Гумберт покинул «около восьми утра и некоторое время провел в городе». Когда он доехал, «солнце уже горело, как мужественный мученик». «Вся эта грустная история заняла больше часа». Итак, 25-сентября — это самый ранний день, когда Гумберт мог оказаться в психиатрической лечебнице и начать свои записки. Все рассчитано по календарю, но не хватает трех дней.

Вернемся к началу романа и, перелистывая его страницы, припомним хронологические вехи. Первый и самый подробный календарь «Лолиты» был составлен в 1968 году Карлом Проффером, позднее дополненный немецким исследователем Дитером Циммером, однако, отталкиваясь от текста, они не учли реальный календарь, с которым внутренний романный идеально совпадает. Отсюда возникло несовпадение чисел и дней недели, а в некоторых случаях неточно оказались выведены и даты[5].

---

[5] *Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 225—232; *Zimmer E.* Chronologie des Romans // Nabokov V. Gesammelte Werke / Herausgegeben von ieter E. Zimmer. Band VIII. Lolita. Rowohlt, 1990. S. 540—545.

Приводимый ниже календарь демонстрирует идеальное совпадение романного календаря с реальным.

1910

Париж — рождение Гумберта.

1911

В Ошан Сити, Нью Джерси, родился Клэр Куильти.

1913

Умерла от удара молнии во время пикника мать Гумберта, англичанка, дочь альпиниста Джерома Дунна.

1923

Лето, Мирана — встреча с Аннабеллой Ли (Leigh).

Сентябрь — поступление в лионскую гимназию, где Гумберт проводит три зимы.

Декабрь — смерть Аннабеллы от тифа на острове Корфу.

1926

Окончание Гумбертом лионской гимназии.

Умерла тетя Сибилла, бывшая замужем за двоюродным братом отца Гумберта.

1935

1 января — родилась Лолита. Первый раз день рождения Лолиты указан в 15-й главе романа: «1-го января ей стукнет тринадцать лет» (54).

1935

Гумберт вступил в брак с полькой Валерией Зборовской, дочерью врача, лечившего его от сердечных перебоев и припадков головокружения.

1939

Лето — умер американский дядюшка Гумберта, оставивший ему ежегодный доход в несколько тысяч долларов с условием, что он переедет в Соединенные Штаты и займется делами его парфюмерной фирмы.

Гумберт разводится с Валерией, которая затем выходит замуж за своего русского любовника Максимовича, отставного полковника Белой армии.

Зима — Гумберт проводит зиму в Португалии, перенеся там воспаление легких.

1940

После зимы, проведенной в Португалии, Гумберт приплывает в Америку, где занимается делами парфюмерной фирмы своего покойного дядюшки.

Одновременно по заказу Нью-Йоркского университета дописывает начатую во Франции сравнительную историю французской литературы.

1942

Гумберт заканчивает свою историю французской литературы.

1942—1943 — Гумберт проводит полтора года в санатории для психиатрических больных.

1943—1945 — Гумберт участвует в двадцатимесячной экспедиции в приполярные области Канады. По возвращении пишет отчет, напечатанный в «Annals of Adult Psychophysics» за 1945 или 1946 год.

1945

Умерла в Калифорнии от родов миссис Валерия Максимович, рожденная Зборовская, в первом браке Гумберт.

1946—1947 — Гумберт снова лечится в психиатрической больнице.

1947

Конец мая — Гумберт приезжает в Рамсдэль, Новая Англия.

Около 30 мая поселяется в доме Шарлотты Гейз, 342, Лоун Стрит. «Тридцатое число мая официально объявлено Днем Постным в Нью-Гемпшире, но в Каролинах, например, это не так. В 1947 году в этот день из-за поветрия так называемой "желудочной инфлюэнцы" рамсдэльская городская управа уже закрыла на лето свои школы. Незадолго до того я въехал в Гейзовский дом, и дневничок, с которым я теперь собираюсь познакомить читателя (вроде того как шпион передает наизусть содержание им проглоченного донесения), покрывает большую часть июня» (30). День Поста (Fast ау) не выдумка Набокова, именно в Нью-Гемпшире, в единственном из американских штатов, существует такой день, отмечаемый в последний понедельник апреля[6]. Таким образом, Набоков только откорректировал дату Дня Поста, перенеся его с 28 апреля (последний понедельник апреля в 1947 г.) на 30 мая. Днем раньше отмечается дата, на которую, как представляется, и было ориентировано поселение Гумберта в доме Шарлотты Гейз. 29 мая — день памяти Блаженной отроковицы Музы, римлянки, жившей в V веке и умершей, будучи предвещенной о своей смерти в сонном видении Богоматерью.

5 июня, четверг — первая запись в дневнике, о котором сказано: «Экспонат номер два — записная книжечка в черном переплете из искусственной кожи, с тисненым золотым годом (1947) лесенкой в верхнем левом углу» (30). Каждой записи

---

[6] Американа. Англо-русский лингвострановедческий словарь. Смоленск, 1996. С. 306.

предшествует указание дня недели, но без обозначения числа. Записи делаются ежедневно в течение шестнадцати дней от четверга до субботы. То, что первая запись делается именно в первый четверг июня, устанавливается из дальнейшего повествования. Итак, первая запись сделана в четверг 5 июня, а последняя в субботу 21-го июня. На всем протяжении дневниковых записей ни разу не называются числа, но их нетрудно установить.

6 июня, пятница — вторая запись и т. д.

21 июня, суббота — последняя приводимая дневниковая запись[7].

22 июня, воскресенье — с этим днем соотносится упоминание прошедшего воскресенья в письме Шарлотты: «На днях, в воскресенье, во время службы (кстати хочу пожурить вас, нехорошего, за отказ прийти посмотреть на дивные новые расписные окна в нашей церкви), да, в это воскресенье, так недавно, когда я спросила Господа Бога, что мне делать, мне было сказано поступить так, как поступаю теперь. Другого исхода нет. Я люблю вас с первой минуты, как увидела вас. Я страстная и одинокая женщина, и вы любовь моей жизни» (55—56). Дата устанавливается из соотнесения с дневником: «Воскресный день, после уже описанной субботы...» (46). В то время пока Шарлотта находилась в церкви, Гумберту удалось в первый раз насладиться Лолитой, но так, что она ничего не заметила. В разыгравшейся сцене присутствовал и символический атрибут — плод, переходивший из рук в руки, «великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко», надкушенное, изгрызанное, наконец, Лолитой. Символично, что действие этой 13-й (предвещающей несчастье) главы происходит в день летнего солнцестояния, самый протяженный солнечный день в году, и «солнце играло у нее на губах» (49). За обедом Г. Г. узнает, что Шарлотта отправляет Лолиту в летний лагерь, в ближайший четверг.

23 июня, понедельник — «На другой день они отправились в город покупать нужные для лагерного лета вещи» (52).

24 июня, вторник — «Во вторник они снова ходили за покупками...» (53).

25 июня, среда — «В среду мне удалось на несколько минут залучить Лолиту...» (53).

26 июня, четверг — Лолиту отправляют в летний лагерь. Гумберт читает письмо, оставленное ему Шарлоттой.

---

[7] Дитер Циммер вослед К. Профферу ошибочно указывает: «(20. Juni) Tagebuch beendet». (*Zimmer . E.* Chronologie des Romans. S. 542).

29 июля, вторник — последний отдых Гумберта с Шарлоттой на Очковом озере. Затем была «неделя сырой, пасмурной погоды» (78).

5 августа, вторник — Шарлотта получает письмо от мисс Фален. «...прошла ровно неделя с нашего последнего купания, когда полдневная почта принесла ответ от второй мисс Фален» (81).

6 августа, среда — гибель Шарлотты Гейз.

11 августа, понедельник — Лолита отправляется из лагеря на экскурсию.

13 августа, среда — Г. Г. отправляется за Лолитой («Для неведомых приключений я покидал мертвенно-бледный дом, где нанял комнату всего десять недель тому назад». «Я поехал за ней этак в середине августа 1947-го года»), звонит из Паркингтона в лагерь «Ку» и в «Привал Зачарованных Охотников».

14 августа, четверг — Гумберт увозит Лолиту из лагеря и поселяется с ней в Брайсланде, в отеле «Привал Зачарованных Охотников».

15 августа, пятница, утро — Гумберт овладел Лолитой. Отъезд из Брайсланда. К вечеру приезд на ночлег в Лепингвиль.

24 августа, воскресенье — Брайсланд. «В воскресенье 24-го в одном из местных кинематографов шел фильм «Одержимые», а в другом — «Грубая Сила» (242).

С августа 1947 по август 1948 г. — странствие по Америке от Брайсланда до Бердслея: «сто пятьдесят дней действительной езды, да приблизительно двести дней промежуточных стоянок» (158).

1948

Август — Гумберт с Лолитой поселяется в университетском городке Бердслей. Лолита поступает в Бердслейскую гимназию.

1949

1 января, суббота — четырнадцатый день рождения Лолиты. Гумберт дарит ей велосипед.

27 мая — «в пятницу вечером, в последних числах мая», Гумберт узнает, что Лолита пропустила уже два вторничных урока рояля, т. е. 17 и 24 мая.

27 июня, понедельник — за неделю до Дня независимости прибыли в Эльфинстон и поселились в мотеле «Серебряная шпора» (219). В тот же день Лолита заболела, и Гумберт положил ее в Эльфинстонский госпиталь, сам вернувшись в мотель.

28 июня, вторник — Гумберт навещает Лолиту в госпитале. «Это было во вторник, а в среду или четверг <... она почти поправилась» (222). «Я к ней заходил раза два в день, — всего, может быть, восемь раз...» (222).

3 июля, воскресенье — Гумберт последний раз посещает Лолиту и сам заболевает.

4 июля, вторник, День независимости — Гумберт проводит в постели. Куильти выехал из мотеля «Пондерозовая Сосна», прожив там пять дней (229). Около двух часов Лолита сбежала из госпиталя с Куильти. Совпадение побега Лолиты и обретение независимости от Гумберта, приуроченное к Дню независимости — национальному празднику Америки — устанавливается из контекста.

5 июля, среда — утром Гумберт, позвонив в госпиталь, узнает о бегстве Лолиты.

«Между 5-м июля и 14-м ноября, т. е. до моего возвращения на несколько дней в Бердслей, я расписался (далеко не всегда, впрочем, останавливаясь на ночь) в 342 гостиницах и мотелях» (228).

От начала июля 1949 до середины ноября 1952 — в русский вариант внесено уточнение в начало 25 главы второй части романа относительно временных рамок периода жизни Гумберта без Лолиты: «...трех пустых лет, от начала июля 1949 до середины ноября 1952...» (234). По этому поводу в одном из последних комментариев к роману высказано следующее соображение: «Это уточнение внесено в русскую версию романа — и, вероятно, целенаправленно. Внутренняя хронология событий перестает сходиться, из чего можно сделать вывод, что все события в последних главах романа — плод воображения Г. Г.»[8]. Как показывает анализ, внутренняя хронология становится конспективной, но неизменно продолжает сходиться до того самого момента, который и стал поводом к данному исследованию, подчиняющемуся набоковским правилам.

1949—1950 — «остаток зимы и большую часть весны в санатории около Квебека». В санатории Гумберт сочинил стихотворение, в первой строфе которого указан возраст Лолиты:

Ищут, ищут Лолиту Гейз;
Кудри: русы. Губы: румяны.
Возраст: пять тысяч триста дней.
Род занятий: нимфетка экрана?

---

[8] *Люксембург А.* Комментарии // Набоков В. Лолита. Смех в темноте. СПб., 1999. С. 642.

Следует отметить, что хотя стихотворение написано не ранее зимы 1949—1950 годов, возраст Лолиты с абсолютной точностью, с учетом четырех високосных годов, указан на 4 июля, День независимости, когда Лолита сбежала с Куильти. Время как бы остановилось для Гумберта.

1950

май — между Монреалем и Нью-Йорком происходит знакомство Гумберта с Ритой. «Мы с ней разъезжали в продолжение двух туманных лет с перерывами...» (239).

С октября 1951 года до июня 1952-го — Гумберт с Ритой прожили в Кантрипе, куда его пригласили в местный университет прочесть курс лекций.

1950—1952. Гумберт с Ритой снимают квартиру в Нью-Йорке с видом на западную часть Центрального парка.

1952

18 сентября, четверг — Лолита пишет письмо Гумберту.

22 сентября, понедельник — Гумберт получает письмо Лолиты и отправляется в путь.

23 сентября, вторник — Гумберт в Коулмонте встречается с Лолитой в последний раз.

24 сентября, среда — Гумберт убивает Куильти.

С сентября по ноябрь Гумберт сначала в клинике, а затем в тюрьме пишет свои записки.

16 ноября, воскресенье — Гумберт умирает от закупорки сердечной аорты за несколько дней до судебного разбирательства.

25 декабря, четверг — в поселении Северная Звезда в день Рождества Христова Лолита «умерла от родов, разрешившись мертвой девочкой».

1953

5 августа, среда — датировка предисловия Джона Рэя.

Подобная расчитанность по календарю сопоставима разве что с пушкинским календарем в «Евгении Онегине». Набоков использует те же приемы для указания на время действия, возраст героев, что и Пушкин в своем романе. В ту пору, когда пишется «Лолита», Набоков параллельно работает над комментарием к «Онегину», все глубже постигая его тайны. Отпечаток онегинских уроков отчетливо проявляется и в романе «Пнин», который также писался параллельно с комментарием к «Онегину». Письмо Пнина из седьмой главы романа, «потрясающее любовное письмо» Лизе, слова «Увы, боюсь, что только

жалость родят мои признания...» — вызывают в памяти строки письма Татьяны Онегину. В «Лолите» пародией на письмо Татьяны оказывается письмо Шарлотты Гейз, как это показала американская исследовательница Присцилла Мейер[9]. П. Майер анализировала английскую версию письма, по поводу русской А. Долинин замечает: «Хотя в русском переводе "Лолиты" Набоков лексически ничем не поддержал определенный параллелизм мотивов и стилистической окраски обоих этих посланий (в равной степени строящихся как монтаж расхожих литературных штампов), один пушкинский прием он все же воспроизвел: как и Татьяна, Шарлотта начинает письмо с обращением на «вы», а затем переходит на «ты». Об этом переходе в письме Татьяны Набоков писал в комментариях к «Евгению Онегину», возводя его к одному из посланий в эпистолярном романе Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза»[10]. Вот оно, обращенное Шарлоттой к Гумберту: «Это — признание: я люблю вас. <... Другого исхода нет. Я люблю вас с первой минуты, как увидела вас <... вы это прочли; вы теперь знаете. <... я для вас не значу ничего, ровно ничего <... А теперь, мой дорогой...» и т. д.

Мимо внимания как зарубежных, так и отечественных комментаторов «Лолиты» не прошли и другие аллюзии и отсылки к «Евгению Онегину». Так по отношению к Шарлотте, сидящей за рулем автомобиля, Набоков иронически применяет шутливое обыгрывание имени Автомедона, возницы Ахиллеса из «Илиады» Гомера в седьмой главе «Онегина»: «Автомедоны наши бойки / Неутомимы наши тройки».

Куильти в русской версии цитирует Пушкина в сцене с Гумбертом: «...у меня сейчас маловато в банке, но ничего, буду жить долгами, как жил его отец по словам поэта» (280). Отсылка к Пушкину служит лакмусовой бумажкой в оценке происходящего у Набокова — в данном случае как бы выносится приговор: по долгам надо платить. В русскую версию вставлена и фраза, апеллирующая к пушкинскому роману: «Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N.» (245). По поводу введения этой аллюзии в русский вариант романа А. Долинин пишет: «К пушкинской Татьяне (напомним, что она выходит замуж за князя N.) здесь как бы примерена судьба Анны Ка-

---

[9] *Meyer P.* Nabokov's Lolita and Pushkin's negin: McAdam, McEve and McFate // The Achievement of Vladimir Nabokov. N. Y., 1984. P. 190—195.

[10] *Долинин А. А.* Комментарии // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 372.

рениной, которая уехала в Италию с Вронским»[11]. Эта отсылка к финальной сцене пушкинского романа есть, по мнению исследователя, также аллюзорная отсылка к завершающей его роман «Дар» онегинской строфе: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка».

Не абсолютизируя какой-то один литературный подтекст романа, что в корне противоречило бы поэтике Набокова, хочется обратить внимание на роль и место «онегинских» отсылок в «Лолите». Аналогичная ситуация сложилась с обращением к пушкинским аллюзиям в романе «Подвиг», в котором ряд исследователей, прежде всего Нора Букс, прослеживали пушкинские подтексты, реминисценции, цитаты, пока не удалось установить, что именно «онегинские» мотивы не просто доминируют в интертекстуальной игре романа, но оказываются структурообразующей и смысловой доминантой романа[12]. В «Подвиге» фигура швейцарского дядюшки и тень умершего отца задали тон соотнесенности романа с первой главой «Евгения Онегина». Автореминисценция с собственным романом в «Лолите» представляется достаточно прозрачной. Опять же, хотя и американский, но швейцарского происхождения дядюшка, оставивший наследство племяннику. Об отце уже нет упоминаний после того, как герою исполняется четырнадцать лет, а мать он потерял давно. О матери Онегина и вовсе нет упоминания в романе, Евгений выглядит сиротой. Сиротой в благополучном мире Ривьеры, не менее благополучном, чем мир великосветского Петербурга, вырастает юный Гумберт.

В «Онегине», которого Набоков комментировал параллельно с работой над романом «Лолита», есть место, которое не могло не остановить на себе внимания ее автора. Речь идет о начале четвертой главы, шесть первых строф которой оказались исключенными самим Пушкиным из печатного текста романа,

---

[11] Там же. С. 406.

[12] Подробнее об этом см.: *Старк В. П.* Пушкинские мотивы в набоковских контекстах // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. Сборник докладов Международной конференции 15—18 апреля 1999 г. СПб., 1999. С. 109—116.

но были напечатаны в журнале «Московский вестник» под названием «Женщины», вызвав известную полемику. Интересующие нас стихи относятся к VIII строфе:

Кому не скучно лицемерить,
Различно повторять одно,
Стараться важно в том уверить,
В чем все уверены давно,
Все те же слышать возраженья,
Уничтожать предрассужденья,
Которых не было и нет
У девочки в тринадцать лет!
Кого не утомят угрозы,
Моленья, клятвы, мнимый страх,
Записки на шести листах,
Обманы, сплетни, кольцы, слезы,
Надзоры теток, матерей
И дружба тяжкая мужей!

Прослеживание внутренних связей пушкинского романа с набоковским можно продолжать, но вернемся к внутренней хронологии романа. Ее анализ продемонстрировал неизменную точность в датах, соотнесение по годам чисел и дней недели, четкое, исполненное смысла вкрапление фиксированных дат, таких, как День независимости, и т. д. Введение некоторых дат, чисел, например, возраста Лолиты, рассчитанного в днях с абсолютной точностью в стихотворении Гумберта, соотнесение их между собою требовало скрупулезных подсчетов. Ни разу Набоков не допустил ошибок. Таким образом, нет никаких сомнений в том, что дата 16 ноября никоим образом не произвольна и должна иметь какую-то смысловую, символическую нагрузку.

В творчестве Набокова в том случае, когда приводится дата рождения или смерти его героев, она никогда не оказывается случайной или бессмысленной. Безусловно символично рождение 31 декабря 1899 года на грани столетий писателя Себастьяна Найта, героя первого английского романа Набокова, одного из его alter ego. С днем рождения самого Набокова соотносятся многие события в его созданиях. К примеру, 23 апреля по ст. ст. (именно в этот день по семейной традиции отмечали день рождения Набокова, хотя и по новому стилю) состоялось обручение в 1869 году Демона Вина и Аквы Вин в романе «Ада». Указание на эту дату отсутствует в романе, говорится о дне Святого Георгия, который отмечается 23 апреля. Сама Ада родилась в день рождения Владимира Дмитриевича Набокова, отца писателя. Наконец, рождение Лолиты 1 января

не только знаменательно по соотношению с первым днем года, но и по расчету ее зачатия в день обмана, 1-го апреля. Зачатие обыграно в романе, как якобы следствие встречи Гумберта с Шарлоттой Гейз в апреле 1934 года. День обмана обыгрывается Набоковым не однажды, прежде всего в романе «Дар».

День 16 ноября по н. ст. как будто бы не соотносится ни с какими знаменательными датами лично для автора. Только обращение к церковному календарю дает указание, которое можно интерпретировать в контексте романа. В этот день празднуется обновление храма великомученика Георгия Победоносца в Лидде, день главного поминовения которого приходится на 23 апреля. В восточноевропейском и ближневосточном ареале день 23 апреля отмечался как весенний праздник, сезонный рубеж скотоводческого календаря. В этот день исполнялись соответствующие песнопения, обращенные к Св. Георгию (или Егорию), такого типа, как, к примеру, костромская: «...ты спаси нашу скотину в поле и за полем, в лесу и за лесом, под светлым месяцем, под красным солнышком, от волка хищного, от медведя лютого, от зверя лукавого»[13]. Св. Георгий также отвращает от человека змей, что отвечает его роли драконоборца. Согласно легенде, он побеждает змея-людоеда, которому на съедение отдана прекрасная дева. Св. Георгий выступает как рыцарственный заступник обреченной невинности. Этот сюжет был популярен и во времена крестовых походов на Западе и на Древней Руси, использованный даже в гербе Москвы. Мимо внимания Набокова не могла пройти такая литературная обработка легенды в новое время, как поэма М. Кузмина «Св. Георгий», насыщенная культурно-историческими ассоциациями, столь близкими поэтике Набокова, а также его трактовке мотива драконоборчества с эротическим подтекстом. В пародийной роли Георгия, уничтожающего змия, покусившегося на невинность, выступает Гумберт, убивающий в длительном кровавом единоборстве Куильти.

Однако на соотнесение дат смерти Гумберта и Лолиты обратил внимание только А. Долинин: «Совершив чудо преображения, умирает Гумберт. Ровно через сорок дней после него, словно исполнив свои мытарства по христианскому верованию, уходит в мир иной Лолита — его душа, душа книги»[14]. В предисловии Джона Рэя сообщается: «Жена “Ричарда Скиллера”

---

[13] Цит по: *Аверинцев С. С.* Георгий // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 274.

[14] *Долинин А. А.* Бедная «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 13—14.

умерла от родов, разрешившись мертвой девочкой, 25-го декабря 1952 г., в далеком северо-западном поселении Серой Звезде». Во всем мире 25 декабря празднуется один из главнейших церковных праздников — Рождество Господне. Праздник совпадает с днем зимнего солнцестояния, с которым связывался поворот к весне, день ассоциировался в древности с возрождением природы. С этим днем, как мы помним, связывается у Набокова действие 13-й главы романа. В концепции романа, его внутренней хронологии играет свою роль восприятие самого светлого дня в году — 22 июня, каким он рисуется и Набоковым, предвещающим тем не менее наступление Тьмы, а самого темного 25 декабря, как предвещающего Свет. С рождением Христа открывается возможность для спасения, вечной жизни и райского блаженства. В праздничном кондаке, звучащем в этот день в храме, поется: «Дева днесь Пресущественного рождает, и земля вертеп Неприступному приносит». Очевидна знаменательность смерти в родах Лолиты в день Рождества Христова.

Итак, если считать дни от 16 ноября, то оказывается, что на 25 декабря приходится Сорокоуст, то есть сорок дней со дня смерти Гумберта. По существующему преданию на третий день душа покидает тело умершего, на девятый отлетает от него, а на сороковой, судимая, переходит в рай или ад. То, что сороковой день со смерти Гумберта совпадает с днем смерти Лолиты и празднованием Рождества Христова, предопределяет посмертное ему воздаяние: «земля вертеп Неприступному приносит». В последних строках своих записок Гумберт выражает надежду на «единственное бессмертие», которое они могут обрести с Лолитой — «спасение в искусстве». Создатель «Лолиты» избавляет Гумберта от суда земного, но предает суду высшему.

Позиция Брайана Бойда, полагающего, что необходимо при изданиях «Лолиты» исправлять дату смерти Гумберта с 16 на 19 ноября, противоречит, таким образом, не только общепринятым правилам публикации текстов в соответствии с последней прижизненной волей автора, которая в данном случае выявлена вполне определенно, но и глубинному смыслу соотнесения всех дат в романе, его ясно продуманной и четко выраженной внутренней хронологии, отражающей концептуальную его структуру.

Остается найти ответ на вполне резонный вопрос: Если все так в романе расчислено по календарю, то почему же Набоков не мог со свойственной ему точностью правильно отсчитать назад пятьдесят шесть дней или сделать так, чтобы Гумберт получил письмо от Лолиты тремя днями раньше? Безусловно, Набоков не ошибся в счете. Существующий к настоящему времени

широко распространенный ответ оппонентов Б. Бойда находится в поэтике Набокова. Согласно этой точке зрения, Гумберт не убивал Куильти, а все, что происходит после получения письма Лолиты, есть плод воображения Гумберта, который добровольно поступает в психиатрическую клинику, в которой уже бывал. Действительно, в романе есть детали, которые указывают на вымышленность Гумбертом последних глав повествования, т. е. на так называемую ненадежность повествователя. Но вымышленными являются на самом деле все события в романе. Внутренняя хронология романа не перестает сходиться от начала до конца романа, а следовательно, существует и объяснение в отношении 16 ноября.

Самым логичным вариантом представляется следующий: Гумберт закончил свои записки к предстоящему судебному разбирательству, которое должно было состояться через «несколько дней», как сообщает Джон Рэй, но подсудимому, конечно же, известна точная дата суда, и именно она является точкой отсчета на пятьдесят шесть дней назад. Иначе говоря, 19 декабря — это и есть день предстоящего суда, когда судьям предстояло услышать слова: «Когда я начал, пятьдесят шесть дней тому назад, писать “Лолиту”...». На протяжении всех записок Гумберт постоянно обращается к будущим судьям, но он ждал Суда Всевышнего. Своей якобы ошибкой в счете Набоков в действительности приводит читателя к такому прочтению. Три как бы недостающих дня и есть те самые дни, которые душа еще содержится в сосуде смерти, теле умершего, а только затем отлетает от него. Спустя же сорок дней ей предстоит суд — в день Рождества Христова.

ДЖ. В. НАРИНС

«Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рея

Введение

В настоящей статье я покажу, что два текста, из которых состоит роман «Лолита», написаны одним неназванным вымышленным автором. Тексты эти, конечно, — предисловие Джона Рэя и текст Гумберта Гумберта. Наличие классического приема «расслоения»[1] подчеркивает нарратологическую сложность романа. Сам Гумберт Гумберт принадлежит двум различным повествовательным уровням — он и *post-factum* рассказчик, и персонаж, чьи действия и различные внутренние состояния являются предметом того же повествования[2]. Ряд текстов — дневник Гумберта, письмо Шарлотты, письмо Моны Даль, стишки Гумберта, письмо Лолиты, а в некотором

---

[1] Этим словом я обозначаю литературный прием, при котором главный текст какого-либо произведения представлен читателю сквозь призму другого. Часто, как в данном случае, это принимает форму рассказа о том, «как эти страницы попали мне в руки». Наиболее известным примером этого приема в русской литературе могут служить «Повести Белкина» Пушкина.

[2] Лучшая работа в области нарратологии Набокова — книга Пекки Тамми. В ней автор отмечает ошибки, вытекающие из тенденции смешивать различные нарратологические уровни романов Набокова. Анализируя «Лолиту», он обращает особое внимание на отличие голоса Гумберта как повествователя своей истории от голоса Гумберта как действующего лица в этой истории (хотя дело, возможно, обстоит в некоторой степени сложнее, чем оно представлено в его книге). См.: *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

смысле и книга Вивиан Даркблум[3] «My Cue»,[4] и т. д. — вставлены в гумбертовское повествование. Одних этих элементов достаточно, чтобы не осталось сомнения в необходимости различить каждый отдельный голос в нарративной структуре произведения, а также определить то, в каких отношениях между собой находятся все его действующие лица.

Неожиданна тенденция в исследованиях, посвященных текстам Набокова, воспринимать нарративную структуру романа «Лолита» номинативно, видя в нем исповедальный текст с пародийным предисловием пародийного психолога. Не менее странно предположение многих критиков (часто неосознанное) о надежности повествователей «Лолиты»[5]. Надежность Джона Рэя как «рассказчика» предисловия фактически не рассматривается. Многочисленные случаи применения к нему критиками слов «пародия» и «пародийный» к тому же указывают на общее мнение, что и Рэя, и его текст даже не следует воспринимать всерьез[6]. Что касается Гумберта Гумберта, то о нем говорят часто как о самом архетипе ненадежного повествователя[7] — а все равно на практике самый его статус повествователя ни у кого не вызывает сомнения и, следовательно, не изучается. Другими словами, предполагают, что текст, который следует за предисловием Рэя — это исповедь, написанная Гумбертом, и что в ней описываются события, произошедшие в жизни самого Гумберта (о которых он рассказывает с большей или меньшей надежностью)[8]. Если в Гумберте-повествователе и сомневаются, то

---

[3] В русском переводе: Вивиан Дамор-Блок.

[4] В переводе на русский язык: «Кумир мой».

[5] Вопрос о надежности повествователя заслуживает той же самой строго научной обработки, которой Пекка Тамми подверг вопрос о нарративной структуре. В данном случае о «надежности» повествователя говорится только в смысле: «действительно ли повествователь говорит именно с той точки зрения, с которой кажется читателю, что он говорит?»

[6] Скорее всего, это объясняется тем, что фактически текст Гумберта можно читать, не обращая вообще никакого внимания на предисловие Джона Рэя. Однако против любого анализа, проведенного на основании такого прочтения романа, можно выдвинуть возражение, что в этом случае целая часть, причем особенно заметная часть книги, вовсе не принимается во внимание.

[7] Такая тенденция отмечается П. Тамми.

[8] Существенное исключение составляет статья Александра Долинина: *Долинин А.* «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 283—322.

по мотивам скорее психологическим, чем литературным: в его тексте можно обнаружить обстоятельства и события, которых он сам не видит. Суть не в том, что в статьях утверждается номинативность нарративной структуры «Лолиты»; скорее, они написаны просто на другую тему и отмеченная здесь установка остается невыявленной[9].

С середины 1980-х годов исследователи стали рассматривать нарратологию Набокова с особым вниманием, признавая (возможно уникальную) важность ее для замысла большей части его романов. Однако достаточно полного анализа общего нарративного построения «Лолиты», как и определения нарратологических единиц и различения разнообразных форм ненадежности повествователя, так и не было сделано.

Набоков описывал свое литературное дело как «составление загадок с изящными решениями»[10]. Я считаю, что данное высказывание принадлежит к тому немногому из его публичных заявлений, относительно которых его литературная программа требовала, чтобы он говорил правду. Другими словами — что Набоков употребил *эти* слова в их прямом смысле[11]. Загадка характеризуется тем, что она построена по правилам, поддающимся определению, а также наличием одного единственного и верного ответа на нее, который может быть обнаружен. Ответ распознается, кроме того, именно по той безукоризненности, с которой он соответствует всем аспектам самой

---

[9] Статей с подобной установкой великое множество. Перечень их весьма представителен, притом что в целом они совершенно различных по качеству и подходу: *Berman J.* Nabokov and the Viennese Witch octor // Vladimir Nabokov's Lolita / Ed. by H. Bloom. New York, 1993. P. 105—119; *Pifer E.* Lolita // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vl. E. Alexandrov. New York, London, 1995. P. 305—321; *Rorty R.* The Barber of Kasbeam: Nabokov on Cruelty // The rdering Mirror: Readers and Contexts. New York, 1993. P. 198—220; *Rowe W. W.* Nabokov's ceptive World. New York, 1971; *Stegner P.* Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. New York, 1922. P. 102—115; The Annotated Lolita. New York et al, 1970; *Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis.

[10] Два интервью из сборника «Strong pinions» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 144.

[11] Данное высказывание Набокова дополняется следующим заявлением: «У меня <... нет никаких общих идей, чтобы их рекламировать» (Там же) — заявление, к которому я бы относился с большей долей сомнения.

загадки[12]. Один из наиболее благодарных аспектов изучения текста Набокова — то, что читателю позволено быть уверенным в несомненном существовании его «чаши Грааля».

Однако в случае «Лолиты» «Грааль» мелькает, пока еще, лишь в видениях. Со временем, поскольку никакого решающего нарратологического открытия не было сделано, сам вопрос естественным образом отошел в сторону, так что в итоге его стали попросту игнорировать, а нарративную структуру романа воспринимать, как сказано выше, номинативно — исходя из того, что Джон Рэй — фарсовый психолог, чье предисловие представляет читателю **настоящий текст** «Лолиты», текст Гумберта Гумберта. (Возможно, наикомичнейшее свое выражение данная тенденция нашла в каталоге Российской Национальной библиотеки Санкт-Петербурга, где на карточке написано:

> Набоков, Владимир Владимирович (1899—1977)
> Лолита: Роман: [Перевод] / В. Набоков; [Авт. предисл. Д. Рэй]. — Хабаровск: Амур, 1991. — 365, [2] с.; 20 см.
> 7 р., 100000 экз.

Отмеченная тенденция приводит к тому, что предисловие по существу начинает рассматриваться лишь как придаток к тексту Гумберта. Во всяком случае, я не сталкивался с такой трактовкой романа, в рамках которой наличие предисловия существенно изменило бы прочтение романа в целом. Таким образом, исследователи «Лолиты» (хотя, по-видимому, без явного признания этого обстоятельства) не приписывают никакой истинной значимости предисловию Рэя — приему, задуманному Набоковым с самым явно выраженным тщанием, занимающему недвусмысленно видное место в композиции романа.

Доказательство общего авторства

Чтобы обосновать тезис, что предисловие Джона Рэя и текст Гумберта выходят из-под пера одного и того же вымышленного «автора», я начну со сравнения и противопоставления этих текстов.

---

[12] Тут, возможно, стоит указать, что это относится лишь к загадкам в их современном смысле, а не к традиционным, народным загадкам. Решения последних — дело общего согласия, а не логики. См., напр.: Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садовников. СПб., 1876.

Следует отметить, что это не попытка применения к тексту «Лолиты» строгого метода стилистического анализа, вроде формалистского или структуралистского. Цель, в конце концов, состоит не в том, чтобы выловить из текста те скрытые факторы, которые бывают столь полезными в определении общего (или различного) авторства текстов в нашем мире. Здесь вопрос другой: намеревался ли Набоков сделать так, чтобы читатель («хороший читатель», из тех незнакомцев, что заполнили комнату под маской самого Набокова[13]) мог понять, что эти два текста написаны одним-единым действующим в романе лицом. Если ответ на этот вопрос — положительный, то для осуществления данного намерения Набоков мог предпринимать разные шаги. Он мог свести к минимуму стилистические перепады между текстами. Притом пришлось бы сделать это подчеркнуто недвусмысленно, поскольку иначе читатель, верно распознавший все знаки, не мог бы прийти к однозначному выводу. Набоков мог бы даже оставить в тексте особые следы, нарочито и прямо указывающие на общность авторства. Фактически он использует все эти возможности.

В этом отношении первое, что интересно отметить: те самые стилевые особенности, которые составляют «затейливую прозу убийцы» в тексте Гумберта, не только присутствуют также и в предисловии — они представлены там способом, специально рассчитанным на то, чтобы их заметили.

Здесь необходимо отметить, что стиль русской «Лолиты» вызывает у читателей и критиков реакцию, резко отличающуюся от впечатления, создаваемого оригиналом. Читатели русской версии «Лолиты» поэтому могут не понять того отношения к стилю, которое найдет свое отражение в последующем анализе. Вкратце: русская «Лолита» удерживается в рамках изящества; английская «Лолита» их смело переступает, часто доходя до смешного.

Самый очевидный, возможно, общий знаменатель — словарь. Лексикон Гумберта нередко выходит за пределы всего лишь нечастотности и удаляется в царство мудреного и жеманного. Из самых вопиющих примеров можно отметить такие слова, как *axillary*, *voluptas*, *dirndled*, *alembics*, *plumbaceous*, *glaucous*, *anent*, *incondite*, и т. д., и т. п.[14] Показательно, что в предисловии

---

[13] *Nabokov V.* Strong pinions. New York, 1973. P. 18.

[14] Многие исследователи, очевидно, считают, что верность прочтения любого отрывка оригинала «Лолиты» можно проверить, сопоставив отрывок с его русским аналогом. Если обнаружится тождество, его

читатель сталкивается с большим (особенно если учесть краткость этого текста) числом слов того же типа, такими как выделяющееся на общем фоне *etiolated*, а также *preambulates*, *solecisms*, *cognomen*, *tendresse* и т. п. Само слово *etiolated* (употребление такого смехотворно редкого слова уже неуместно в предисловии чопорного ученого, а *метафорическое* его употребление — полный абсурд) выглядит нарочито введенным, что его использование равно установлению памятника над гробом обмана, связанного с присутствием двух авторов.

Но это лишь верхушка айсберга в нашем литературоведческом раю. Особенности текста Гумберта не только лексические. Аллитерация — фирменный знак гумбертовской стилистики; тройная аллитерация использована в первой же строке предисловия: «"Lolita, or the Confession of a White Widowed Male", such were the two titles under which the writer of the present note received the strange pages it preambulates». Здесь есть следующие чисто аллитеративные игры: {**W**ere / **w**hich / **w**riter [предварено словами **W**hite **W**idowed]}; {**t**wo **t**itles}; и {**p**resent / **p**ages / **p**reambulates}. Данное внушительное нагромождение помещается, усиления ради, в самом начале романа «Лолита». Не менее яркие аллитерации на «l» и «f» присутствуют в самых первых предложениях текста Гумберта, а затем распространяются с ликующей развязностью по всей короткой первой главе.

Упорные, назойливые аллитерации, обостренная выспренность, временами возникающая жеманность и постоянно подчеркивающаяся субъективность выражения — вот черты стилистики текста Гумберта. Все вместе это составляет манеру чрезвычайно стилево обособленную, которая одновременно и чудовищно заметна и исключительно маловероятна в статье, предваряющей психологическую историю болезни, и написанной скучным, принадлежащим к консервативной (если не к консервативнейшей) церкви ученым доктором Рэем. И тем

действительно часто можно считать доказательство соответствия проверяемого прочтения набоковскому замыслу. Но отсутствие тождества вовсе не свидетельствует об обратном и может быть объяснено разнообразными факторами (самый очевидный из них: фрагмент текста или прием не поддается удовлетворительному переводу). Поэтому я буду обращаться к русской версии за подтверждением лишь в некоторых случаях и только в соответствии с этим принципом. (Ссылки даются по изданию: *Набоков В.* Лолита // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. Далее страницы указываются в тексте).

не менее предисловие написано именно в этой манере. Она слышна в таком значительномх отрывке, как: «the strange pages it preambulates», в романтически туманном «a few tenacious details that despite «H. H.»'s own efforts still subsisted in his text as signposts and tombstones», в еще более напыщенном «Its author's bizarre cognomen ... through which two hypnotic eyes seem to glow—had to remain unlifted in accordance with its wearer's wish», в кокетливом «<Haze only rhymes with the heroine's real surname», и т. п. Подобные обороты, отобранные лишь на самой первой странице предисловия (я мог бы продолжить перечень), запросто могли быть сочинены самим Гумбертом.

Еще один пример описанной выше стилистики: «He is horrible, he is abject, he is a shining example of moral leprosy, a mixture of ferocity and jocularity that betrays supreme misery perhaps, but is not conducive to attractiveness. He is ponderously capricious. Many of his casual opinions of the people and scenery of this country are ludicrous. A desperate honesty that throbs through his confession does not absolve him from sins of diabolical cunning. He is abnormal. He is not a gentleman. But how magically his singing violin can conjure up a tendresse, a compassion for Lolita that makes us entranced with the book while abhorring its author!»[15].

«Tendresse!» «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы» (17). Или надобно согласиться с тем, что такое слово характерно для лексикона психиатра? Или с тем, что мы ожидали бы встретить его (или такие фразы, как «he is horrible», «shining example of moral leprosy», «ferocity and jocularity», «ponderously capricious», «honesty that throbs») в научно объективной статье консервативного ученого?

Вряд ли кто-нибудь усомнится в способности Набокова при желании наделять фрагменты текста ощутимо разными стилевыми признаками. И вряд ли хоть один исследователь творчества Набокова скажет, что этот автор невнимателен к подобным вопросам. А потому нельзя считать приведенные выше знаки и символы неумышленными. Не остается иного выхода, как признать сходство фрагментов доказательством их общего авторства, намеренно вплетенным Набоковым в текст[16].

---

[15] Перевод на русский язык см. ниже.

[16] Не исключено, что все это не так очевидно, как кажется с первого взгляда. Исследователи творчества Набокова давно открыли много повторов и в стилистике, и в тематике, пронизывающих литературное

Слово *tendresse* может служить переходом к перечислению и рассмотрению нестилистических факторов, связывающих предисловие и текст Гумберта. Явление, воплощенное в этом слове, — лишь отчасти стилистического характера, оно имеет и собственно тематическое значение. Гумберт — специалист по французской литературе и свободно говорит по-французски. Речь Гумберта пересыпана отсылками к французской литературе[17], и французские слова употребляются в нем с заметной частотой. Слово *tendresse* не относится к числу тех, которые знает обычный или даже среднестатистический образованный англоговорящий читатель (если только он не из того меньшинства, которое свободно владеет иностранным языком). Это не выражение типа *dŭja vu*, *esprit de corps* или *joie de vivre*, уже вошедшие в обиход английского языка. В устах Рэя это слово особенно не к месту — французским языком владеет не он, а Гумберт. Поэтому присутствие данного слова весьма показательно — оно является намеренно введенным в предисловие признаком именно гумбертовского текста.

Еще один элемент, объединяющий эти тексты, — имена. Неудивительно, конечно, что имена и названия в тексте Гумберта не совсем правдоподобны; ведь доктор Рэй и доктор Гумберт оба констатируют, что имена изменены (хотя они часто до странности «литературны», чего от г-на Рэя читатель едва ли мог бы ожидать). А если Гумберт иногда утверждает, что он нарушает этот принцип, злобно открывая миру чье-то настоящее имя[18], то из этого не следует, что «настоящие имена» дошли до читателя, ибо Рэй, якобы редактирующий текст Гумберта после его смерти, заявляет, что зашифровал их вновь (за исключением имени самой Лолиты).

Имена и названия, имеющие отношение к тексту Гумберта, — подчеркнуто искусственны. Например, «Рамздэль» и

наследие Набокова в целом. Сегодня из этого часто делают вывод, что к его работам, вместе взятым, относиться следует как к единому произведению, к метапроизведению. В сочетании с банальным утверждением, что роман написал не некий повествователь, а Набоков, данная идея слишком быстро редуцируется к выводу, что стилистические признаки свободно проницают границы между текстами, лишая каждый текст в отдельности своей собственной структуры. В данном случае, к счастью, Набоков на общее авторство фрагментов указывает не одной лишь их общей стилистикой.

[17] Самый очевидный и изученный пример — тематика произведения Проспера Мериме «Кармен».

[18] Мисс Восток, например.

«Виндмюллер» — заведомо сочиненные слова[19], Аннабелла Ли — игривая ссылка на стихотворение Эдгара По, и т. д. Такой выбор псевдонимов вполне соответствует личности Гумберта и затейливой его прозе. Но этим объясняется искусственность имен лишь тех персонажей, которые действуют в истории Гумберта. К каким выводам, однако, приводит читателя совершенное неправдоподобие в назывании людей и явлений, относящихся к миру Рэя и, казалось бы, никак не нуждающихся в защите псевдонима — таких, как адвокат Кларенс Кларк, психологи Бианка Шварцман и Мелания Вейсс — не говоря уж о самом Джоне Рэе? Известно, что его инициалы: J. R., Jr.; он такой же «удвоенный», как и Гумберт Гумберт[20]. Это соответствует одному из главных принципов образования имен (принцип зеркального отражения в тексте Гумберта). А адвокат Кларк — даже «утроенный» со своей тройной буквой «с». Более того, первые четыре буквы его имени и фамилии — «clar», что значит «свет». Тем самым понятно, что он родственник Рэя не только в биологическом и морфологическом планах, но и в семантическом плане также («луч света»). Тройное «с»[21] соответствует аллитеративному стилю текста — обоих текстов — слишком точно, чтобы не вызвать подозрение. Доктор Биянка Шварцман — это доктор «Чернобелое». Доктор Мелания Вейсс — то же самое. Название премии имени Полинга (the «Poling Prize») — по-английски очевидная и неприличная шутка; это в очередной раз слишком похоже на искусство, чтобы выглядеть правдоподобным.

Почему мнимый читатель, к которому обращается Рэй, не должен знать «истинное» название премии, которую тот получил? Наоборот, лучше было бы ее назвать, чтобы читатель понял и преисполнился уважения. Понятно, почему Гумберт желал бы спрятаться за псевдонимом, но странно, что имя, под которым выступает Джон Рэй, не менее искусственно. Те имена и названия, которые принадлежат людям и реалиям, якобы относящимся к внешнему слою в книге (к миру Рэя), и которые,

---

[19] Если переместить «s» к началу слова «Ramsdale», получается «Sramdale», в переводе: село Срамово. Виндмюллер не хотел, чтобы к этому городку дотянулась «длинная тень прискорбной грязной истории». Но на языковом уровне городку от позора не спрятаться! Виндмюллер значит «мелющий ветер».

[20] В русскоязычной версии этот прием воспроизводится. Рэй — уже не *Младший*, а доктор — сокращенно: *д-р*. Его инициалы: Д. Р., д-р.

[21] Имеется в виду латинская буква «с», а не русская буква «с».

поэтому, логично было бы не защищать псевдонимом, должны отличаться от имен в тексте Гумберта относительным правдоподобием. Но вместо отличия мы находим сходство. Имена и названия в таком случае показывают неразрывность миров, манеры письма и языка предисловия и текста Гумберта — и не только для читателя, но и для их (единого мнимого) автора.

Переходя к вопросам нестилистического характера, можно отметить, что отношение авторов обоих текстов к предмету текста Гумберта неожиданно и потрясающе похоже. На протяжении всей своей истории Гумберт занят апологетикой собственного «состояния», не прекращающейся даже тогда, когда он клеймит его и ханжески осуждает. Он «доказывает», насколько часто оно встречается у гениев в истории искусства, отсылая с разной степенью биографической верности к По, Вергилию, Данте и т. п., тем самым ставя себя с ними в один ряд. Он объявляет свой собственный извод экстаза «несравненно более пронзительным блаженством», чем испытываемое теми, кому чуждо его малопривлекательное пристрастие. Он часто называет себя поэтом[22], с романтической мрачностью порицая свое свинство.

Что должно думать читателю тогда, когда он встречает (перечитывая или просто вспоминая предисловие) у мнимого ханжи доктора Рэя те же самые чувства, причем выраженные точно таким же способом? Рэй пишет: «Если же, ради успокоения этого парадоксального ханжи, редактор попробовал бы разбавить или исключить те сцены, которые при известном повороте ума могут показаться “соблазнительными” <... , пришлось бы вообще отказаться от напечатания “Лолиты”, ибо именно те сцены, в которых досужий бесстыдник мог бы усмотреть произвольную чувственность, представляют собой на самом деле конструкционно необходимый элемент в развитии трагической повести, неуклонно движущейся к тому, что только и можно назвать моральным апофеозом» (13). Рэй также возвеличивает зловещую эротику текста Гумберта и одновременно отзывается пренебрежительно (см. в оригинале слово «ineptly») об этом же возвеличении. Более того — Рэй пишет о тексте Гумберта как бы с позиции защиты, то есть с позиции не редактора, а автора текста. Обвинение (в оригинале: «accusation», т. е. обвинение, а в русском переводе — «предположение») бесстыдника было бы «inept» (неумелым, глупым) не потому, что неоправданно, а потому, что оно — не

[22] Впрочем, в одном случае противоречиво заявляет, что он не поэт.

обвинение, а похвала![23] Рэй заявляет о гумбертовском тексте, что в нем эффект достигается даже при отсутствии непристойных слов, утверждает, что эротические сцены в нем настолько умело написаны, что обретают «a sensuous existence of their own»[24]. Он объявляет «здоровяками-филистерами» тех читателей, кому это не понравится, называет «самыми банальными» романы, написанные по-другому, объясняет невозможность более деликатной передачи ситуаций и эмоций, описанных в «Лолите», посредством иносказаний (словно он в качестве автора принимал это решение!), которые были бы, в любом случае, «пошлыми».

Эрудированный читатель может возразить, утверждает доктор Рэй, что «страстная исповедь "Г. Г."» сводится к буре в пробирке» (13), он цитирует изречение доктора Шварцман: «каждый год не меньше 12% взрослых американцев мужского пола, — по скромному подсчету <... проходит через тот особый опыт, который "Г. Г." описывает с таким отчаянием» (13). Здесь он подчеркивает отчаяние Гумберта; он ссылается на авторитет и приводит статистику, чтобы доказать, что его «состояние» — явление вполне обыкновенное. В другом месте он даже называет педофилию «a special experience»[25]. Несколько раз в предисловии он утверждает, что «неприличное» часто служит лишь осуждающим синонимом «необычного» — то же самое якобы подчеркнуто в его книгах и лекциях.

Не изумительна ли такая апологетика педофилии в устах Рэя, особенно если учесть две его грубые морализаторские выходки, не говоря уж о природе явления, о котором он ведет речь? Не типична ли именно для самого Гумберта такая горячая противоречивость, при которой он одновременно рисует

---

[23] Сравнение «Лолит» само по себе не входит в задачи данного исследования; я буду углубляться в него только в той мере, в которой это необходимо. Если бы стиль, в котором написан текст Гумберта в оригинале, не был узнаваем по своей абсурдности, сходство с ним стиля Рэя не было бы столь значимым. Это еще одна причина, по которой приходится приводить некоторые цитаты по-английски.

[24] В русской версии: «произвольную чувственность». А более точный перевод с английского: «свое собственное чувственное существование». В набоковском переводе значительно смягчается хвалебное отношение, выраженное этой фразой, столь явное в оригинале.

[25] Употребление слова «special» по-английски — дело тонкое. Оно значит «особый» или «отдельный» или «специальный», но иногда (как здесь) приводится для эвфемистического описания того, к чему вообще относятся с порицанием, а говорящий не хочет это осуждать.

себя, свои страсти, свое поведение в выгодном свете и всецело все это же осуждает? Но наиболее яркое выражение всего этого мы найдем как раз не у него, а у Рэя. Цитата уже приведена в оригинале, а здесь ее можно привести по-русски: «Нет сомнения в том, что он отвратителен, что он низок, что он служит ярким примером нравственной проказы, что в нем соединены свирепость и игривость, которые, может быть, и свидетельствуют о глубочайшем страдании, но не придают привлекательности некоторым его излияниям. Его чудаковатость, конечно, тяжеловата. Многие его случайные отзывы о жителях и природе Америки смешны. Отчаянная честность, которой трепещет его исповедь, отнюдь не освобождает его от ответственности за дьявольскую изощренность. Он ненормален. Он не джентльмен. Но с каким волшебством певучая его скрипка возбуждает в нас нежное сострадание к Лолите, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами отвращение к автору!» (13—14). Одно слово «throbs» становится настолько узнаваемым водяным знаком прозрачного стиля Гумберта, что одного этого достаточно, чтобы сделать вывод. То, как Рэй присоединяется к Гумберту в воззваниях к присяжным, как он говорит о честности и страданиях Гумберта, как одновременно осуждает и оправдывает его мотивировки и действия — все это обнажает до конца, что эти два текста следует читать как задуманные одним сознанием, одним автором.

Несмотря на краткость предисловия, свительства общего авторства, введенные в него Набоковым, не исчерпываются всем уже приведенным. Можно добавить часто отмечаемую быструю и бесцеремонную манеру разделываться со ставшими ненужными персонажами. Одной краткой фразой Гумберт избавляется от собственной матери. Другие герои не уступают ей в легкости исчезновения — отец, о котором Гумберт говорит с любовью, просто исчезает, и об этом не сказано ничего; его тетя Сибилла, ее безымянный муж, предоставивший Гумберту возможность жить без денежных забот, Аннабелла: они все мертвы к концу действия. Когда гумбертовской истории они больше не нужны, они самым непринужденным образом исчезают.

Судьба вещей и мест в романе подобна судьбе этих персонажей. Когда в повествовании возникает необходимость дать главному герою некоторые небольшие денежные средства, но при этом явно показать, что у него нет уже такого богатства, которое бы соответствовало описанию его детства, Гумберт-повествователь вставляет — с запозданием, будто выдумывает, — что гостиница его отца была продана давно. Когда он прибывает

в Рамздэль, дом Мак-Ку — как по сигналу суфлера — сгорает до тла.

Примечательно, что Рэй в этом отношении представляет собой как бы прообраз Гумберта, когда в предисловии он жизнерадостно убирает саму Лолиту, ее дочь и самого Гумберта.

Самое веское доказательсто я оставил напоследок. Набоков действительно ввел в текст некоторые «вехи», «знаки», «символы» и «памятники» специально для того, чтобы указать на верность предложенной здесь теории.

Первый такой знак — это вышеупомянутое слово *tendresse*, ибо его впоследствии употребляет сам Гумберт. «Tendresse? Surely that was an exploded myth»[26]. Слово «tendresse» с вопросительным знаком выглядит так, как будто Гумберт его уже раньше произнес — но произнес его раньше не Гумберт, а Джон Рэй! Это маркированное слово, обозначающее нежность, которую, по Рэю, должна вызвать история о Лолите, повторяется здесь, чтобы показать, что в этот момент в Гумберте как персонаже повествования эта история нежности не вызывает. Словоупотребление Рэя и Гумберта здесь не просто похоже — оно тождественно. Соотнесение словарей этих двух текстов свидетельствует, что они — творения одного автора, отдельные части единого плана.

Не менее ярко окрашено второе пришествие Биянки Шварцман. Гумберт описывает свой сон, потом добавляет: «Не сомневаюсь, что доктор Биянка Шварцман вознаградила бы меня целым мешком австрийских шиллингов, ежели бы я прибавил этот либидосон к ее либидосье» (70). Если бы Гумберт просто привел в свою защиту статистические данные, осененные авторитетом психолога Шварцман, этого уже было бы достаточно, чтобы указать на общее авторство. Теоретически такой случай можно было бы объяснить, объявив его одним из тех крайне маловероятных «стечений обстоятельств», коих столь много в творческом наследии Набокова[27]; но упоминание Биянки Шварцман все равно бы указало довольно явно на общность авторства предисловия и текста Гумберта.

---

[26] В русском переводе: «Где же была моя нежность к ней? Разрушенный миф!» (185).

[27] Я со скепсисом отношусь к чересчур частому применению подобного объяснения; подобно объявлениям о появлении самого Набокова в его произведениях, в любом отдельном случае это (т. е. заявление, что какое-то стечение обстоятельств указывает на металитературные задачи автора, а не на конкретные задачи данной книги) объясняет что угодно, но не поясняет ничего.

Гумберт упоминает Биянку мимоходом, словно бы упоминание ожидаемо, словно он ее давно знает, или, по крайней мере, как будто он о ней уже говорил. Но говорил о ней, знает ее не он, а Рэй! (Причем Рэй знает ее лично — вспомним, что слова Шварцман в предисловии заимствованы Рэем «из частного сообщения».) Правильнее было бы сказать, что Гумберт действительно уже говорил о ней — в облике Рэя[28].

Значение теории об общем авторстве для понимания романа «Лолита»

Предложенная здесь интерпретация нарратологической структуры романа «Лолита» позволяет дать более утонченную трактовку целому ряду его эпизодов. Приведу хотя бы один такой эпизод, выбранный в силу изящества и точности преобразования, которое происходит с ним, когда мы воспринимаем

---

[28] Можно отметить еще один знак такого рода. Уже приводилась цитата, в которой Рэй называет увлечение Гумберта «a special experience». В сноске 25 я объяснил некоторые особенности употребления слова *special* в английском языке. Слово это в любом случае вялое. Его неопределенно-одобрительное значение приводит к чересчур частому его употреблению без всякого смысла. В эвфемистическом смысле оно крайне неприятно на слух, и приведенная цитата — аггравированный пример этого.

Но употребляет это слово не только Рэй, но и Гумберт. И довольно часто. Стоит обратить внимание на два повторения. Первое: Гумберт завораживающе лепечет, заговаривая, отвлекая внимание Лолиты и доводя себя до экстаза, прижимаясь к ее ногам на пресловутой полосатой тахте, — и его «чары», заговор, описывается как «special spell».

Еще очевиднее второе эвфемистическое употребление, аналогичное тому, что встречается у Рэя в предисловии. Ублажив себя впервые с молоденькой своей падчерицей — точнее, в первые три раза, — он описывает свои ощущения: «It was something quite special, that feeling: an oppressive, hideous constraint as if I were sitting with the small ghost of somebody I had just killed». («Оно было очень своеобразное, это ощущение: томительная, мерзкая стесненность — словно я сидел рядом с маленькой тенью кого-то, убитого мной» — 173.) Воистину *special*! Такие случаи употребления слова указывают на то, что ход, который позволяет себе Рэй, — отвратителен: он приводит это слово, чтобы поведение Гумберта казалось менее возмутительным, даже чем-то загадочным. Таковые нарративные ходы, как известно, совершает Гумберт на каждом шагу. Это объясняется, разумеется, общей принадлежностью этих, якобы различных, голосов.

его с учетом данной интерпретации. Это — знаменитая фраза в предисловии: «and of course, this mask—through which two hypnotic eyes seem to glow — had to remain unlifted»[29]. Давно замечено, что по-английски «two eyes» намекает на однозвучное «two 'I's» — то есть два (более или менее лирических) «я». Их обычно ассоциировали с Гумбертом и, разумеется (увы!), с самим Набоковым. Как показано выше, следует читать текст «Лолиты» как единое, цельное сочинение одного мнимого, автора (в настоящей статье я не предлагаю ответа на вопрос: кто же он?). Поэтому теперь цитата обретает другое значение. Два глаза под маской все-таки принадлежат — естественно — одному человеку. Два «я» — это две личности, два случая «первого лица»; в их обликах выступает перед нами наш единственный, единый автор. Именно поэтому «two eyes *seem* to glow»; их двойственность — ложная.

Загадка «Лолиты» связана прежде всего с организацией ее нарративной структуры (именно к такому выводу приводит наличие самого бросающегося в глаза приема «расслоения»). Продолжающиеся разногласия между наиболее проницательными исследователями романа — разногласия, связанные с этими ключевыми вопросами, фундаментальными аспектами его построения — являются явным показателем того, что замысел книги еще не разгадан. Пока он не будет разгадан, невозможно притворяться, что мы поняли этот роман в мере, достаточной для того, чтобы перейти к обсуждению других вопросов, возникающих (или не возникающих!) при его изучении — к примеру, того несметного числа тематических или металитературных вопросов, которым уже посвящено столько книг и статей. Прежде необходимо разобраться в том, кому принадлежат слова, значение которых исследователь старается понять. Ибо слова несут в себе разное значение в зависимости от того, чьим голосом они до нас донесены. В устах вымышленного безумцем психолога оно прозвучит не так, как в устах у «реально существующего» убийцы или другого, еще не «установленного» лица[30].

Как только мы понимаем, что текст — не просто нечто номинативное, каковым его считали до сих пор, становится видно,

---

[29] В переводе на русский язык: «и само собой разумеется, что эта маска — сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза — должна была остаться на месте...» (11—12). Понятно, конечно, что многое не сохраняется при этом переводе.

[30] Это — лишь примеры. В них не выражается позиция автора относительного этого вопроса.

как мало можно пока о нем сказать. Исповедь ли это? Если да, то — Гумберта ли исповедь? Совершилось ли преступление? Если да, то — какое (или какие)? Такие вопросы, как «Гумберт ли написал текст?», предшествуют таким, как «подлинно ли раскаяние Гумберта?»[31].

Возникает вопрос: как узнать, а найдена ли разгадка? Я полагаю, что Набоков пишет достаточно точно и тщательно для того, чтобы любая гипотеза могла найти либо вескую текстуальную поддержку, либо убедительное опровержение. Со временем исследователи творчества Набокова придут к согласию касательно общих очертаний разгадки. Всеобщий консенсус едва ли может сказаться ошибочным, поскольку для его возникновения потребуется согласие целого ряда ученых, у каждого из которых свой подход и свой опыт изучения текстов. Когда таковое согласованное мнение будет сформировано, у нас появится возможность начать сызнова процесс критического изучения всех остальных аспектов романа «Лолита».

[31] Первый шаг к установлению того, что происходит в романе, — это выяснение его повествовательной структуры. Здесь можно отметить, что теории, представленной Долининым, не противоречит идея общего авторства текстов Рэя и Гумберта. Наоборот: если последняя часть истории Гумберта признана выдумкой, то тем более предисловие следует считать «ненастоящим».

М. БЕЗРОДНЫЙ

Супруги Комаровы

ЗАМЕТКА НА ПОЛЯХ «ПНИНА»*

В третьей главе романа имеется изображение двух соотечественников Тимофея Пнина — художника Олега Комарова и его жены Серафимы: «This Komarov, a Cossack's son, was a very short man with a crew cut and a death's-head's nostrils. He and Serafima, his large, cheerful, Moscow-born wife, who wore a Tibetan charm on a long silver chain that hung down to her ample, soft belly, would throw *Russki* parties every now and then, with Russki *hors d'oeuvre* and guitar music and more or less phony folk-songs — occasions at which shy graduate students would be taught vodka-drinking rites and other stale Russianisms; and after such feasts, upon meeting gruff Pnin, Serafima and leg (she raising her eyes to heaven, he covering his with one hand) would murmur in awed self-gratitude: "*Gospodi, skol'ko mï im dayom!* (My, what a lot we give them!)" — "them" being the benighted American people. nly another Russian could understand the reactionary and Sovietophile blend presented by the pseudo-colorful Komarovs, for whom an ideal Russia consisted of the Red Army, an anointed monarch, collective farms, anthroposophy, the Russian Church and the Hydro-Electric am»[1].

---

* Впервые: Cahiers du monde russe et soviйtique. Paris, 1990. T. 31. Fasc. 4. P. 625—628.

[1] «Этот Комаров, сын донского казака, был коротышкой с короткой стрижкой и с ноздрями "мертвой головы". Он и Серафима — его крупная и веселая москвичка-жена, носившая тибетский талисман на свисавшей к вместительному мягкому животу длинной серебряной цепочке, — время от времени закатывали русские вечера с русскими hors d'oevres, гитарной музыкой и более или менее поддельными народными песнями, — предоставляя застенчивым

Представляется, что под именами Олег и Серафима Комаровы автор вывел своих компатриотов — писателя Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957) и его жену Серафиму Павловну, nee Довгелло (1876—1943). Помимо очевидного подобия личных имен у мужчин[2] и совпадения у женщин, обращает на себя внимание полное портретное сходство набоковских героев с их прототипами. Малорослость Ремизова (особенно заметная, когда рядом с ним оказывалась его корпулентная супруга), стрижка ежиком и курносость — все это сразу бросалось в глаза и не раз было запечатлено в шаржах и мемуарах. Ср., например:

«Однажды, войдя в гостиную Мережковских, — увидел я: <... улыбалась мне довольно высокая и очень широкая, светловолосая, голубоглазая и гладколицая дама <... это была Серафима Павловна Ремизова, супруга писателя. Рядом с ней сидел ее муж, с короткими ножками, едва достающими до пола, с туловищем ребенка <... вставшие космы <... носченок был пуговка...»[3];

«Помню, как сейчас: на мой робкий звонок дверь открыл сам хозяин. <... нос чайником, вздернутый <... . Волосы подстрижены под первый номер. <... Маленький...»[4]

Что же касается «Tibetan charm», то в парижской квартире Ремизовых на rue Boileau, среди диковинок, висевших в кабинете писателя и памятных всему литературному Парижу (как прежде Петербургу-Петрограду и Берлину) — всевозможных игрушек, скелетов животных, талисманов, — было и «тибетское ожерелье — подарок Рериха»[5]. Набоков, кстати сказать, одно

аспирантам возможность изучать ритуалы "vodka-drinking" и иные замшелые национальные обряды и встречая после этих празднеств неприветливого Пнина, Серафима с Олегом (она возводила очи горе, а он свои прикрывал ладонью), лепетали с трепетным самоумилением: "Господи, сколько мы им даем!" — под словом "им" разумелось отсталое американское население. Только другой русский мог понять, какую реакционно-советофильскую смесь являли собой псевдокрасочные Комаровы, для которых идеальная Россия состояла из Красной Армии, помазанника Божия, колхозов, антропософии, Православной Церкви и гидроэлектростанций». *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 67—68.

[2] Имя «Олег» из-за редукции гласного в безударном слоге и оглушения звонкого шумного согласного в конце слова сближается с именем «Алексей».

[3] *Белый А.* Между двух революций. Л., 1934. С. 67—68.

[4] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 11—12.

[5] *Резникова Н.* Огненная память. Berkeley, 1980. С. 22. Н. К. Рерих, действительно, дарил Ремизовым разнообразные редкости, как,

время тоже живший на rue Boileau[6], мог видеть это украшение на Серафиме Павловне или знать о его существовании от общих с Ремизовыми знакомых.

Если до сих пор сходство набоковских героев с прототипами оказывалось столь разительным, что даже подмывало закрыть глаза на отдельные «неточности» (вроде характеристик «Cossack's son» и «Moscow-born»), то дальше портрет все более напоминает карикатуру. Действительно, Ремизовы славились гостеприимством, однако псевдорусских вечеров не устраивали и «vodka-drinking rites» никого не обучали. В особо торжественных случаях у них пили шампанское и asti spumante, обычно же ограничивались чаем[7].

Характеристика политических пристрастий Комаровых напоминает обвинения, не раз звучавшие по адресу Ремизова, который после войны получил советский паспорт и печатался в парижской газете «Советский патриот». («Из 1947 года, — говорил писатель, — мне памятны три крепких отзыва: "ретроград", "подлец", "советская сволочь". Я никак не отозвался, я только подумал о легкости человеческого суда»[8].) Интерес к антропософии и «Russian <точнее было бы «Renewal». — *М. Б.* Church» одно время, в самом деле, испытывала Серафима Павловна. («З. Н. Гиппиус, "новая церковь", антропософы Штейнера, — писал Ремизов, — хотели отделить меня от Серафимы Павловны».[9]) В числе же поборников православия, самодержавия и коллективизации Ремизовы не состояли. Столь густые краски понадобились автору «Пнина», вероятно, для того, чтобы Комаровы получились действительно «pseudo-colorful»,

---

например, кремневые предметы из своей археологической коллекции (см.: *Рерих Н. К.* Письмо к А. М. Ремизову / Публ., вступ. ст. и примеч. С. С. Гречишкина // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1978. С. 199), а Тибет весьма сильно занимал писателя, что нашло отражение и в его сочинениях; так, в конце 1910-х — начале 1920-х годов Ремизов перелагает тибетские сказки и публикует их в периодике и отдельными изданиями: *Е.* Заяшные сказки тибетские. Чита, 1921; *Е.* Тибетский сказ. Берлин, 1922. В «сонник» Ремизова «Мартын Задека» (Париж, 1954) включен текст «Далай Лама» (С. 43); о знакомстве с тибетскими ламами упоминается в его книгах «Подстриженными глазами» (Париж, 1951. С. 82—83) и «Мышкина дудочка» (Париж, 1953. С. 68).

[6] Ремизов вспоминает об этом в «Мышкиной дудочке» (С. 154).

[7] Свидетельство В. П. Никитина, хорошо знавшего уклад ремизовской жизни на rue Boileau. С текстом его мемуаров нас ознакомила Н. Ю. Грякалова, их публикатор.

[8] *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 90—91.

[9] Там же. С. 319.

а может быть, Ремизовы явились не единственной моделью. Как бы то ни было, нельзя не согласиться с Эндрю Филдом, считающим, что сравнительно простой в структурном отношении, этот роман сложен для реального комментария[10].

Сразу за семейным портретом следует описание взаимоотношений Тимофея Пнина и Олега Комарова:

«Pnin and leg Komarov were usually in a subdued state of war, but meetings were inevitable, and such of their American colleagues as deemed the Komarovs "grand people" and mimicked droll Pnin were sure the painter and Pnin were excellent friends»[11].

Любопытно, что это несколько напоминает рисунок отношений самого Набокова и Ремизова (записано Филдом со слов Набокова):

«Some ranked Remizov alongside Bunin, but Nabokov did not: "He detested me. We were very polite to each other... The only nice thing about him was that he really lived in literature", Nabokov would from time to time meet him in the offices of French journals. nce Nabokov was talking to Joyce at the "Nouvelle Revue Francaise", and Joyce asked him whether he knew Remizov. "Why, yes, why do you ask?" Nabokov responded in perplexity which he reenacted for my benefit. "Joyce, you see, was under the impression that Remizov *matterred* as a writer!" Neither Nabokov nor his wife would hear a good word said about Remizov's writing. There was very likely something more that literary taste involved, but the cause of the long-held grudge was never explained»[12].

---

[10] *Field A.* The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 293.

[11] «Обыкновенно Пнин и Комаров находились в состоянии приглушенной войны, но встречи были неизбежны, и те из их американских коллег, что видели в Комаровых "грандиозных людей" и передразнивали забавника Пнина, пребывали в уверенности, что художника с Пниным — водой не разольешь» (С. 68).

[12] *Field A.* The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 188. «Некоторые ставили Ремизова на одну доску с Буниным, но Набоков был иного мнения. "Он меня терпеть не мог. Мы всегда были очень любезны друг с другом. Единственное, что меня примиряло с ним, это то, что он и правда жил литературой". Время от времени Набоков встречал его в редакциях французских журналов. Однажды Набоков разговаривал с Джойсом в редакции "Nouvelle Revue Franзaise", и Джойс спросил, знаком ли он с Ремизовым. "Ну да, а почему вы спрашиваете?" — Набоков отвечал с недоумением, о котором он не замедлил мне рассказать. "Видите ли, Джойс считал, будто Ремизов что-то представляет из себя как писатель!" Ни Набоков, ни его жена и слышать не хотели о том, что Ремизов хорошо пишет. Очень может быть, что там дело было не только в литературных предпочтениях, но причина этой давней нелюбви так и не выяснялась».

В самом деле, что могло вызвать столь резкое и безоговорочное отталкивание? Члены «венской делегации», неоднократно третировавшейся Набоковым, непременно заподозрили бы, что за этим стоит стремление «вытеснить» само воспоминание о некогда мощном притяжении. Основания для такого подозрения, действительно, существуют: если в 1928 году, в написанной для газеты «Руль» рецензии на книгу Ремизова «Звезда надзвездная», Набоков отказывал автору в «особом воображении» и в «особом мастерстве», с увлечением отыскивая у него погрешности против вкуса и небрежности в слоге[13], то еще в начале 1920-х годов отношение молодого литератора к знаменитому ремизовскому «письму» отнюдь не было однозначно отрицательным; более того, дебют Набокова-прозаика — рассказ «Нежить», опубликованный в том же «Руле» в 1921 году[14], — отмечен явным влиянием Ремизова...

[13] Руль. 1928. 14 ноября. Знакомством с текстом этой рецензии и с иными (менее пространными, но аналогичными по тону) печатными откликами Набокова на ремизовские сочинения мы обязаны Р. Д. Тименчику.

[14] Руль. 1921. 7 января. Сообщено А. А. Долининым.

ДЖ. РОЗЕНГРАНТ

Владимир Набоков и этика изображения. Двуязычная практика

body swayed to music, o brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

W. B. Yeats. Among School Children

Владимир Набоков однажды сказал, что «главное в биографии писателя — не рассказ о его приключениях, а история развития его стиля»[1]. В случае самого Набокова у этой истории есть два варианта — русский и английский, и всякий, кто хочет рассказать эту историю, должен быть готов объяснить оба варианта, охарактеризовав не только их свойства по отдельности, но и их взаимосвязь. Конечно, из-за величины творческого наследия Набокова на обоих языках, множества произведений художественной и документальной прозы, поэтических произведений, а также автопереводов и переводов произведений других авторов, то есть всего, созданного Набоковым с 1923 года до его смерти в 1977 году, любое исследование его стиля натолкнется на лингвистические, текстологические и эстетические вопросы необычайной сложности[2]. Возможно,

---

[1] *Nabokov V.* Strong pinions. New York, 1973. P. 154—155.

[2] Межъязыковая литературная деятельность Набокова, охватывающая русский и английский языки, началась с его переложения «Алисы в стране чудес» («Аня в стране чудес» — Берлин, 1923), сделанного в то время, когда он учился в Кембридже. Позднее Набоков перевел на русский стихи таких поэтов, как Йетс, Руперт Брук, Байрон, Китс, Теннисон, Шекспир; он также перевел «Геттисбергское обращение» Авраама Линкольна, а на английский — произведения Ходасевича, Фета, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова и Блока. Кроме того, он перевел на английский восемь своих русских романов, практически все сорок два рассказа, одну из русских пьес, около тридцати девяти из двухсот русских стихотворений, а на русский — английский роман «Лолита» и автобиографию.

единственный выход в условиях ограниченного объема данной статьи — обобщающее сокращение; в данном случае замещение творчества писателя одним репрезентативным текстом, охватывающим два языка, и анализ существенно важного аспекта этого текста на конкретных примерах. Текст, выбранный мною, — автобиографический диптих «Speak, Memory»/«Другие берега», а стилистический аспект, который я собираюсь рассматривать, — образование звуковых повторов, или инструментовка[3].

Автобиография Набокова представляется произведением репрезентативным и даже парадигматическим по двум главным причинам. Первая причина заключается именно в том, что речь идет об автобиографии, которая как произведение документальной прозы претендует на достоверное, хотя и очень сложное, изображение самого автора. Это означает, что любой вывод о стиле данного произведения будет относиться не только к рассказчику, сформированному внутри текста в качестве первичного эстетического объекта (как в лирической прозе), но и к исторической личности, к творцу, стоящему за текстом, так как они оба — эстетический объект и творец — в каком-то смысле одно и то же лицо[4]. Точно так же, когнитивный смысл повествования, описание различных случаев, событий и людей приобретает убедительность не только благодаря внутренней структуре самого текста (опять-таки, как в художественной прозе), но и благодаря точному воспроизведению внешних фактов и обстоятельств. Эти факты можно проверить независимо от данного произведения, хотя, конечно, требования формального порядка сильно влияют на изложение фактов, так же как авторский образ определяется своим статусом эстетического объекта[5]. Отсюда следует, что если исследование автобиографии стре-

---

[3] Здесь я следую за Романом Якобсоном. Среди других его исследований литературного стиля см.: *Yakobson R.* Subliminal Verbal Patterning in Poetry // Language and Literature // Ed. by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy. Cambridge; Mass, 1987. P. 250—261.

[4] Двойственная онтология повествователя автобиографии, который является и сотворенным эстетическим объектом, и творящим человеческим субъектом, сильно напоминает аналогичное качество лирического героя в поэзии. К вопросу о лирическом герое в поэзии см. вступление Л. Я. Гинзбург к ее книге «О лирике» (Л., 1974). С. 5—18.

[5] К вопросу о различии и сходстве между художественным и документальным жанром и об особом месте автобиографии и мемуаров на границе между этими двумя категориями см.: *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 5—33.

мится выявить специфику словесных механизмов повествования, постоянные попытки примирить требования формального единства и документальной истины, такой анализ должен отделить элементы, служащие средством организации самого текста, от тех элементов, которые способствуют процессу самовыражения автора, вводя в текст ясно различимый голос, который воспринимается как голос автора, хотя на практике граница между художественным расчетом и проявлением личности автора, как и между эстетическим объектом и творцом, может оказаться весьма размытой.

Вторая причина, по которой автобиографию Набокова можно считать парадигматическим произведением, — уникальность истории ее создания: постоянное накопление материала, непрерывное движение сквозь языковые и временные границы от одного языка к другому, как будто автор пытался наилучшим образом примирить противоречащие друг другу автобиографические требования внутренней связности и внешней правдивости, а также разрешить конфликт, неизбежный для любой живой формы искусства, — конфликт между инструментами нормативного общественного языка, с их грузом традиции и конвенции, и требованиями непослушного личного смысла. Для читателей, еще не знакомых с историей создания данного произведения, будет полезно заметить, что каноническое англоязычное издание автобиографии — это результат многочисленных кропотливых переработок на двух языках, длившихся в течение тридцати лет. За исключением пятой главы («Mademoiselle »[6]), рассказывающей о швейцарской гувернантке Набокова, которая учила его французскому языку (глава была изначальна написана на этом языке и опубликована в 1936 году в парижском журнале «Mesures», а затем переведена на английский и опубликована в 1943 году в журнале «The Atlantic Monthly»[7]), пятнадцать глав книги, или то, что потом стало этими главами, были написаны по-английски с 1946 по 1950-й и публиковались по отдельности в журналах «The New Yorker»,

---

[6] Вводимые здесь названия глав — названия, использовавшиеся Набоковым в первых публикациях воспоминаний в периодических изданиях и переиздании антологий. Краткое изложение Набоковым истории создания и публикации книги приводится в «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» (New York, 1966. P. 9—16). В дальнейшем ссылки на это издание и его переиздания будут обозначаться «SM».

[7] На самом деле Набоков затрагивал эту тему еще раньше в одном из своих первых опубликованных рассказов: Пасхальный дождь // Русское эхо. 1925. № 15. С. 9—12.

«Partisan Review» и «Harper's Magazine». Затем они были собраны вместе, переработаны, расставлены в порядке биографической хронологии и опубликованы в 1951 году под названием «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»); это и была первая редакция собственно автобиографии[8]. Этот текст, за исключением одиннадцатой главы («Первое стихотворение»), тема которой уже была разработана на русском языке в романе «Дар» и поэтому вызывала психологическое неудобство при повторении на этом языке, затем был переведен на русский, снова изменен, дополнен и опубликован в 1954 году под названием «Другие берега»[9]. Эта новая версия затем была объединена с первоначальной английской версией, и отсюда произошла снова переработанная и дополненная книга воспоминаний «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» («Память, говори: возвращение к автобиографии»), которая вышла в 1966-м и переиздается до сих пор[10].

Такие неоднократные автопереводы произведения с одного языка на другой и обратно, возможно, не имеют прецедента для писателя масштаба Набокова, а может быть, и для любого писателя[11]. Набоков, несомненно, так и думал: «Это повторное

---

[8] Эта версия текста была издана в Великобритании в 1951 году под названием «Speak, Memory»; это же название было дано американскому переизданию (1960). Ссылки на это издание и его переиздания обозначаются «СЕ».

[9] Ссылки на это издание и его переиздания обозначаются «Дб». Возможно, как предположил Брайан Бойд, русское название — более аллитерированная версия другой фразы с тем же смыслом: имеется в виду выражение «иные берега» из стихотворения о ссылке А. С. Пушкина «Вновь я посетил...», написанного в 1835 году (*Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1991. P. 257), хотя оно перекликается с еще одним произведением, написанным в XIX веке, — «С того берега» Герцена.

[10] О тех существенных изменениях, которые вносились в редакции автобиографии, о том, что в них вычеркивалось и дополнялось, см.: *Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. xford, 1977. P. 139—166.

[11] Например, Сэмюэл Беккет и Иосиф Бродский писали на двух языках и даже переводили свои произведения, но, кажется, нет таких писателей-билингвов, которые создали бы на двух языках так много, как Набоков, и проявили бы подобный интерес к автопереводу как к творческому предприятию; и уж конечно, не было таких писателей, которые настолько сблизили бы процесс перевода собственных произведений с автомоделирующим процессом написания своей биографии. К вопросу об этой проблеме и особенно о ее соотношении с русским модернистским билингвизмом см.: *Beaujour E. K., Tongues A.* Bilingual Russian Writers of the «First» Emigration. Ithaca,

англизирование русской переделки того, что было прежде всего английским пересказом русских воспоминаний, оказалось дьявольски трудной задачей, впрочем, я находил некоторое утешение в мысли, что такая, знакомая бабочкам, многократная метаморфоза ни единым человеческим существом прежде испробована не была» (SM 12—13)[12]. Однако, несмотря на полную беспрецедентность такого явления, особенности генезиса автобиографии, несомненно, делают ее отличным материалом для сравнительного исследования того, как ресурсы определенного языка и стиль, который пользуется этими ресурсами, влияют на определение авторской личности, о которой говорилось выше[13].

Звуковые особенности английского варианта автобиографии, «Speak, Memory», и предшествовавших ей текстов в высшей степени разнообразны по форме и функции, но для предварительных целей данного исследования их можно отнести к категории аллитерации, выделив несколько подчиненных основной категории случаев ассонанса, консонанса, ономатопеи и парономазии. Далее я попытаюсь провести независимый анализ этих особенностей, хотя, ввиду их сложной роли, не без ссылок на другие аспекты стиля Набокова — например, на его своеобразную лексику, синтаксис и тропы. Анализ будет индуктивным: цитирование примеров из английского оригинала, изучение их элементов в специфических контекстах, где можно с уверенностью определить эстетическую и когнитивную функцию, сравнение с их русскими эквивалентами или аналогами, а затем — обобщение по поводу стилистических принципов и эпистемологии, которую они выражают[14]. Несколько произвольно, но тем не

1989. P. 81—117. Краткое, но наводящее на размышления исследование о литературном билингвизме Беккета и Набокова как явления, характерного для XX века, см.: *Steiner G.* Extraterritorial // TriQuarterly. 1970. № 17. P. 119—127.

[12] *Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 5. С. 320.

[13] Не отрицая утверждения о том, что нередко природа стиля игровая, и не впадая в то, что Роберт Олтер называет «экспрессивным заблуждением» (*Alter R.* The Pleasures of Reading in an Ideological Age. New York, 1984. P. 84), здесь я следую за новым критиком У. К. Уимзатом-младшим: «То, что в течение нескольких веков называли стилем, отличается от остальных составляющих литературного творчества только тем, что является своего одной плоскостью или уровнем организации смысла» (*Wimsatt Jr. W. K.* The Prose Style of Samuel Johnson. Hamben, 1972. P. 11).

[14] Как сказал Ричард Оманн, «если критик сможет выделить и изучить первичные альтернативы, с которыми сталкивается автор про-

менее обоснованно, так как стиль «Speak, Memory» сохраняется на протяжении всего произведения, материал будет взят из различных вариантов первой главы («Совершенное прошлое»)[15].

Как и следует ожидать, глава дает представление о самых первых воспоминаниях Набокова, о тех отдельных моментах в раннем детстве, случайное, казалось бы, сцепление которых постепенно сменяется рядом событий, а затем — системой причин и следствий, или, если следовать взглядам самого Набокова, становлением личности во времени, где в центре восседает только что утвердившееся «я». Но первая глава выполняет гораздо более важную функцию. В ней впервые затронуты многие из психологических и философских тем книги: взаимозависимость самосознания и ощущения времени, роль памяти в достижении непрерывности сознательной жизни и в формировании глубинных структур воображения, загадка личности и, наконец, уникальная способность памяти и, главное, мемуарного искусства, выходить за пределы времени и смертности. Надо заметить, что эти темы редко рассматриваются здесь дискурсивно или аналитически. Скорее, как это часто бывает у Набокова, они воплощаются в образах, которые в данном случае одновременно вызывают в памяти картины отдаленного детства и являются поводом для размышлений и раздумий взрослого человека; эти размышления формально способствуют слиянию в уме мемуариста прошлого и настоящего, ребенка и взрослого, и как бы мы их ни интерпретировали, являются словесными выражениями необычайной силы и *joie de vivre*. Следующее прозрачное описание того, как ум открывает (или, может быть, конструирует) себя, возможно, содержащее вставную аллюзию на «Intimations of Immortality» Вордсворта, иллюстрирует и принцип, и технику этого процесса.

«Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison. In probing my childhood (which is the next best thing to probing one's eternity) I see the awakening of consciousness as a series of spaced flashes, with the intervals between them gradually diminishing until bright blocks of perception are formed, affording memory a slippery hold. I had learned numbers and speech more or less simultaneously at a very early date, but

---

заического произведения, они смогут открыть ему самые корни эпистемологии писателя...» (*hmann R.* Prolegomena to an Analysis of Prose Style // Style in Prose Fiction / Ed. by Harold C. Martin. New York, 1959. P. 9).

[15] Ссылки на первую версию этого текста, опубликованную в журнале «The New Yorker» (1950. 15 апр. P. 33—36), обозначаются «NY».

the inner knowledge that I was I and my parents were my parents seems to have been established only later, when it was directly associated with my discovering their age in relation to mine. Judging by the strong sunlight that, when I think of that revelation, immediately invades my memory with lobed sun flecks through overlapping patterns of greenery, the occasion might have been by mother's birthday, in late summer, in the country, and I had asked questions and had assessed the answers I received. All this is as it should be according to the theory of recapitulation; the beginning of reflexive consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time» (SM 20—21).

«В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы — моего младенчества. Я вижу пробуждение самосознания как череду вспышек с уменьшающимися промежутками. Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические формы. Я научился счету и слову почти одновременно, и открытие, что я — *я*, а мои родители — *они*, было непосредственно связано с понятием об отношении их возраста к моему. Вот включаю этот ток — и, судя по густоте солнечного света, тотчас заливающего мою память, по лапчатому его очерку, явно зависящему от переслоений и колебаний лопастных дубовых листьев, промеж которых он падает на песок, полагаю, что мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, — между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе. Все это соответствует теории онтогенического повторения пройденного. Филогенически же, в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени» (Дб 136—137).

В первой главе речь идет о появлении сознательного «я», или, как говорит Набоков, о «зарождении чувственной жизни» (SM 22, Дб 137); однако отсюда не следует, что основная цель «Speak, Memory», характерная для многих автобиографий со времен Руссо, состоит в том, чтобы открыть истоки поведения и личности взрослого, показав, что ребенок является отцом взрослого. Скорее, в изображении своей жизни (или, по крайней мере, в некоторых важных отрезках этой жизни между августом 1903 года и маем 1940 года) Набоков пытается отыскать смысл другого порядка, который проистекает из веры в принципиальное единство личности ребенка и взрослого. Первый

не «становится» вторым, эти две личности суть одно и то же, несмотря на значительное накопление опыта, более глубокое восприятие и напластование воспоминаний. Отсюда следует, что, подходя к повествованию, надо уменьшить значение таких явлений, как психологические последствия детских и семейных впечатлений, или роль широких социальных и исторических условий в развитии личности, оказавшейся в этих условиях; все это, вместе с Набоковым, надо считать явлениями, которые не могут удовлетворительно объяснить загадку личности. Такие влияния и обстоятельства могут, конечно, накладывать свой отпечаток на личность, они могут каким-то трудно определимым образом способствовать ее формированию, но они никогда не смогут *объяснить* ее. Согласно в высшей степени индивидуалистичным взглядам Набокова, личность человека нельзя объяснить условиями его жизни, он не является образованием или продуктом этих условий: «the individual mystery remains to tantalize the memoirist. Neither in environment nor in heredity can I find the exact instrument that fashioned me, the anonymous roller that pressed upon my life a certain intricate watermark whose unique design becomes visible when the lamp of art is made to shine through life's foolscap» — «индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста. Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале своей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю, только подняв ее на свет искусства» (Дб 140)[16].

Но если бескомпромиссное торжество индивидуальности, заложенное в основу «Speak, Memory», заставляет отвергнуть традиционные и, с точки зрения Набокова, слишком все упрощающие посылки современного психологизма и историзма, каковы тогда принципы композиции книги? Как показывает

---

[16] Я прекрасно понимаю, что критик не обязан принимать на веру исходные положения изучаемого произведения, но мне кажется, что было бы полезнее (и даже более ответственно) сначала рассмотреть произведение в рамках этих же положений, прежде чем вступить с ними в полемику. Таким образом, несмотря на то, что широко распространенные методы психологизма и историзма придают смысл данному нам в ощущениях миру, по мнению Набокова, это неизбежно происходит ценой подчинения частного общему и размывания сущностного свойства искусства — торжества конкретного и индивидуального. Как заметил Набоков в одном из интервью, возможно ссылаясь на идеи Анри Бергсона, «настоящее искусство имеет дело не с родом, и даже не с видом, а с особью данного вида, отклоняющейся от нормы» (Strong pinions. P. 155).

последнее предложение только что процитированного абзаца, принципы эти эстетические, хотя и в совершенно своеобразном и серьезном смысле этого слова. Вместо того чтобы подробно описывать жизнь автора, «Speak, Memory» стремится спроецировать ее образ, сделать из гераклитовского потока жизненного опыта *sui generis* формальную структуру, которая будет воплощать и каким-то образом определять смысл этой жизни, смысл скорее этический, нежели психологический, социальный или исторический. Таким образом, эта книга — не хроника внешних событий, поскольку их очень мало, а те, которые упоминаются, даны сквозь абсолютно субъективное преломление[17]. Также нельзя сказать, что эта книга — об особых отношениях, так как, хотя таковые и существуют, о них рассказано с большой сдержанностью, по крайней мере, о самых важных из них[18]. Скорее, «Speak, Memory» — это памятник личности,

---

[17] Например, о катастрофе большевистской революции 1917 года рассказывается только в связи с тем, какое влияние она оказала на семейный круг Набокова, а о нависшей угрозе нацистской оккупации Парижа в 1940 году почти совсем не упоминается, хотя именно по этой причине Набоковым пришлось срочно эмигрировать в США.

[18] В самом деле, чем ближе Набокову человек, изображаемый им в автобиографии, тем более сдержанным он становится, словно его предельно ясное понимание автономности этого человека заставляет опасаться эстетической апроприации, которую обязательно влечет за собой такое изображение. Так, писатель рисует яркие, набросанные несколькими штрихами портреты второстепенных персонажей, например, мрачного слуги семьи Устина (SM 187); казалось бы, этот портрет верно передает реальность, но на самом деле он является только ее ярким словесным подобием, карикатурой, в которой сложная человеческая личность шутливо сводится к классовой или социальной категории, к фиктивной роли. Более близкие ему люди, например швейцарская гувернантка «Mademoiselle», могут поначалу изображаться в комическом свете (например, блестяще-смешное описание того, как она «приступает к акту усадки» в плетеное кресло [SM 96, Пг 393]), но в конце концов комизм переходит в пафос, проистекающий из ощущения полной недостаточности любой чисто литературной концепции или характеристики личности («...я поймал себя на сомнении — не проглядел ли я в ней совершенно <... нечто куда более важное, чем ее подбородки, повадки и даже ее французский» [SM 117, Пг 413]). Сдержанность Набокова возрастает при нежных, но всегда отстраненных описаниях образов его отца и матери, которые странным образом расплывчато-реальны, и достигает предела замкнутости в отношении самого близкого человека, жены Веры; все обращения к ней — только во втором лице, так явно Набоков не хочет объективировать ее. (Изначально предполагалось, что глава пятнадцатая,

тому уникальному чувственному и духовному миру, который составляет бытие этой личности. Следующий утонченно-памятный образ отца Набокова, подбрасываемого в воздух крестьянами его поместья в знак бурной признательности за удовлетворение какой-то их просьбы, завершающий первую главу, можно понимать (с торжественным прообразом смерти отца в конце абзаца) как олицетворение стремления самой книги увековечить память о себе, воплощение торжества в искусстве неукротимой мощи и тайны человеческого духа.

«From my place at table I would suddenly see through one of the west windows a marvelous case of levitation. There, for an instant, the figure of my father in his wind-rippled white summer suit would be displayed, gloriously sprawling in mid-air, his limbs in a curiously casual attitude, his handsome, imperturbable features turned to the sky. Thrice, to the mighty heave-ho of his invisible tossers, he would flu up in this fashion, and the second time he would go higher than the first and then there he would be, on his last and loftiest flight, reclining as if for good, against the cobalt blue of the summer noon, like one of those paradisiac personages who comfortably soar, with such a wealth of folds in their garments, on the vaulted ceiling of a church while below, one by one, the wax tapers in mortal hands light up to make a swarm of minute flames in the mist of incense, and the priest chants of eternal repose, and funeral lilies conceal the face of whoever lies there, among the swimming lights, in the open coffin» (SM 31—32).

«Внезапно, глядя с моего места в восточное окно, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблился, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и ура незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, царят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся

(«Сады и парки»), в которой содержится большинство упоминаний о Вере, будет называться «Second Person» («Второе лицо»), см.: *Nabokov V.* Selected Letters: 1940—1977 / Ed. by mitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San iego, 1989. P. 95).

траурные лилии застят лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще незакрытом гробу» (Дб 144).

Высказав эти идеи об автобиографии и, в частности, о ее первой главе в качестве предпосылки, мне бы хотелось проанализировать стиль Набокова, начав с одного определения. Согласно классическому американскому справочнику, «аллитерация — это любое повторение одного и того же звука(ов) или слога в двух или более словах строки (или группы строк), производящее заметный художественный эффект <... . Аллитерация может возникать случайно или намеренно. Она может производить эффект эмфазы или эвфонии <... сравнимый с ударным эффектом конечной рифмы. Наиболее распространенный вид аллитерации — повторение начальных звуков (отсюда термин «начальная рифма» или «головная рифма»), особенно согласных или групп согласных; аллитерация начальных гласных встречается реже, поскольку гласные не обладают таким же акустическим эффектом, как согласные. Тем не менее аллитерация может включать в себя повторение согласных, гласных или сочетаний согласных и гласных в середине и даже в конце слова, что производит заметный эффект («That brave vibration...», — Роберт Херрик). В языках с динамическим ударением (таких, как английский и русский) аллитерация может встречаться не только в ударных, но и в безударных слогах («утопленная» или «безударная» аллитерация, например, «Suppos'd as forfeit to a confined doom» — Шекспир). Аллитерация разных звуков может переплетаться, образуя сложные узоры, протягивающие через все стихотворение или его части. Аллитерация одного звука или сочетания звуков может предшествовать другому повторяемому сочетанию звуков, чередоваться с ним или обрамлять его (параллельная или перекрестная аллитерация)»[19].

Очевидно, что это определение со всеми его тонкостями предназначено для поэзии, где аллитерация — часто встречающийся прием, благодаря которому стихотворение сильно выигрывает, но нет никакой причины, по которой нельзя применить это определение и к прозе. Надо только сделать некоторые поправки, например, расширить значение термина «строка» и понимать под этим термином синтаксическое единство прозаического текста, имеющее менее четкую структурную организацию; также следует более гибко толковать термин «художественный эффект», имея в виду более размытое (и, следовательно,

---

[19] The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. by A. Preminger et al. Princeton, 1974. P. 15.

еще более тонкое и сложное) взаимодействие звука и смысла в прозе. Истинная тонкость, сложность и разнообразие этого взаимодействия могут быть удачно проиллюстрированы аллитерациями самого Набокова, что можно доказать даже очень краткой подборкой примеров из первой главы:

such fancies are not foreign to young lives
unless, possibly, they are directed by some venerable and rigid religion
I have ransacked my oldest dreams for keys and clues
with its crankish quest for sexual symbols
bitter little embryos spying upon the love life of their parents (NY)
bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love life of their parents (CE, SM)
on more divine lines than the Greek rthodox ducking (NY, CE)
on more divine lines than the Greek Catholic ducking (SM)
I lingered a little to listen
a dreamier and more delicate sensation
the individual mystery remains to tantalize the memoirist
no dearth of data
fatal poverty and fatalistic wealth got fantastically interwoven
through one of the east windows a marvelous case of levitation (NY, CE)
through one the west windows a marvelous case of levitation (SM)
imagination, the supreme delight of the immortal and the immature
I had asked questions and had assessed the answers
immediately invades my memory
between two eternities of darkness
the smug, encroaching air of a coffin
I have doffed my identity in order to pass for a conventional spook and steal into
realms that existed before I was conceived
slave messengers on a Roman road or sages under the willows of Lhasa
the awakening of consciousness as a series of spaced flashes
he had a fuzzy brown beard and china-blue eyes (NY, CE)
Zhernosekov had a fuzzy brown beard, a balding head, and china-blue eyes, one of
which bore a fascinating excrescence on the upper lid (SM)
the courteous buzz of a peasant welcome would reach us as the invisible group greeted
my invisible father (ономатопея)
intense tenderness[20]

[20] Кроме случаев, отмеченных особо (и за исключением мелких изменений в пунктуации), эти и другие примеры, цитируемые в этой статье, совпадают во всех трех версиях текста: NY, CE и SM.

Поскольку звуковые связи внутри этих фраз так устойчивы, а их функции настолько разнообразны, следует опасаться широких обобщений, но тем не менее можно сделать несколько наблюдений, прежде чем переходить к контекстному анализу и сравнению английского и русского вариантов. Во-первых, инструментовка Набокова почти всегда имеет несколько уровней. Аллитерация начальных звуков или слогов часто сопровождается аллитерациями в середине или в конце слова, которые или перекликаются с начальными сочетаниями звуков, или устанавливают новые связи, создавая таким образом гармоническое звуковое окружение, резонирующий хор звуков, который не позволяет сильным начальным аллитерациям, особенно в случае сильных пар «прилагательное — существительное», заглушить смысл (как это могло бы случиться, например, в эвфуистической прозе) или нарушить эффект от какого-либо другого приема, например, лексического или образного. Например, во фразе «unless, possibly, they are directed by some venerable and rigid religion» сочетание аллитерации в конце и середине слов в «unless, possibly», а также сочетание двух аллитераций в середине слов в «directed» и «venerable» подготавливают ухо к неожиданности — язвительному «rigid religion» с его отрывистым и даже скрежещуще-резким двойным сочетанием звуков [r] и [dʒ]. Тот же принцип очевиден и в предложении «I have ransacked my oldest dreams for keys and clues», где звуки [s] и [k] слова «ransacked» предваряют клацанье слов «keys and clues», стремясь таким образом уравновесить предложение, и в этом им помогает контрастное звучание гораздо более приглушенных слов «oldest dreams» — совершенно обычного словосочетания, которое в другом, менее сильно фонетически инструментованном окружении даже и не воспринималось бы как аллитерация. То, что Набоков осознавал важность этого окружения, доказывается теми исправлениями, которые он вносил в более поздние редакции, добавляя выражения или меняя их так, чтобы выделить уже существующие узоры. Например, слабая аллитерация «bitter little embryos spying upon the love life of their parents» становится гораздо более заметной в последующих редакциях благодаря добавлению словосочетания «natural nooks», которое не только привлекает внимание само по себе, но и навязывает иное прочтение ближайшего контекста, и даже оживляет незаметную до этого аллитерацию клише «love life»: «bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love life of their parents». Точно так же почти незаметная аллитерация словосочетания «marvelous case» во фразе «through one of the east windows

a marvelous case of levitation» выделяется гораздо сильнее, и таким образом активируется коренное значение слова «marvelous»[21] с помощью простой замены «east windows» на «west windows». Конечно, последнее изменение могло явиться просто результатом желания сделать повествование фактически более точным (хотя SM — единственная редакция, где присутствует слово «west», а в русской версии, как и двух предыдущих английских, стоит слово «восточное», «east»), но, учитывая когнитивную несущественность этой детали и склонность Набокова к звуковым манипуляциям, трудно усомниться в том, что изменение было продиктовано в первую очередь стилистическими соображениями.

Другая черта аллитерации Набокова — частое употребление приема, который можно назвать «субаллитеративным эхом»: сочетание звонких согласных с парными им глухими согласными и наоборот. Так, в предложении «two eternities of darkness» глухой [t] аллитерированной пары перекликается со звонким [d] следующего слова «darkness»; во фразе «the smug, encroaching air of a coffin» звонкий [g] в слове «smug» предваряет [k] самой аллитерации; а во фразе «sages under the willows of Lhasa», которая является особенно хорошим примером, конечный звонкий [z] в словах «sages» и «willows» сталкивается с глухим [s] в начале и середине слов «sages» и «Lhasa». Такого рода эффекты, несомненно, являются свидетельством виртуозного обращения Набокова со звуками, и даже если читатель не воспринимает эти эффекты на полностью сознательном уровне (а скорее всего, так оно и есть), они тем не менее вносят свой вклад в подсознательное восприятие эвфонии этого отрывка[22]. Кроме того (хотя это не более, чем предположение), они могут отражать глубоко русскую сущность слухового воображения Набокова, тенденцию применять приемы русского модернизма (например, вспоминается проза символиста Андрея Белого) в английском языке, так как оппозиция глухих и звонких звуков хотя и существует в английском, встречается в нем гораздо реже, чем в русском.

Еще одна черта набоковской аллитерации — разнообразие ее грамматической и лексической дистрибуции. Представлены

---

[21] marvel — чудо, marvelous — чудесный (англ.).

[22] То, что читатель может не догадываться об этих эффектах, не значит, что о них не догадывается автор. Исследование этого вопроса и его существенности для природы литературного искусства как «нацеленного выбора словесного материала» содержится в: *Jakobson R.* Subliminal Verb Patterning in Poerty. P. 250—251.

практически все типы комбинаций: подлежащее — сказуемое («such fancies are not foreign»), прилагательное — существительное («crankish quest»), существительное с предложной фразой («landscape of lakes», «pocket of black velvet»), глагол с прямым дополнением («assessed the answers, «doffed my identity»), наречие с глаголом («immediately invades»), прилагательные, определяющие одно существительное («dreamier and more delicate sensation»), прилагательные, определяющие разные существительные («a fuzzy brown beard and balding head») и так далее, включая несколько примеров, когда аллитерация выходит за границы фразы, устанавливая таким образом звуковую связь между грамматически несопоставимыми элементами («the individual mystery remains to tantalize the memoirist»; «on more divine lines than the Greek rthodox [или Greek Catholic] ducking»). Конечно, сложность этой дистрибуции свидетельствует не только об огромном искусстве звуковых манипуляций в «Speak, Memory», но и об их тесной связи с семантическими структурами, частью которых они являются. Другими словами, она говорит о том, что аллитерация — не просто механическое дополнение или поверхностное украшение (как, опять-таки, могло обстоять дело в эвфуистической прозе), но неотъемлемая часть структурного и выразительного смысла книги.

Но если аллитерация является важной часть смысла «Speak, Memory», то каковы ее семантические и риторические функции? Анализ роли какого-либо приема или аспекта стиля лучше всего проводить на конкретном контексте, но прежде чем перейти к этой части работы, будет уместно привести несколько общих наблюдений и примеров. Будучи проявлением авторской персоны, набоковские аллитерации служат характерной для модернизма цели — они, как и его манера выражаться, его словосочетания и другие черты его стиля, напоминают нам о всевластном интеллекте, стоящем за текстом, о том, что текст *написан*, что он — результат сознательной работы над материалом-языком. Аллитерация также укрепляет наше двойственное восприятие текста, наше понимание сложной индивидуальности рассказчика, в лице которого сливаются впитывающий впечатления ребенок и наблюдательный взрослый, вспоминающее «я» и изощренное эстетическое сознание. Аллитерация как прием может, как уже было сказано, усиливать смысл повествования, придавая звуковой импульс синтаксическому или семантическому параллелизму. Она может и ослаблять этот параллелизм, и противопоставляться ему для введения иронической нотки или отстранения авторской личности с целью выражения модернистского сомнения по поводу полной адекват-

ности словесных образов, представленных в тексте. Это делается путем внедрения в аллитерацию структурной аллюзии на ее собственную искусственность; таким образом обнажается ограда того, что Набоков называет «the zoo of words» — «зоопарк слов», — поразительно пессимистическое выражение, добавленное им к последней редакции книги. И наконец, как мы уже видели, аллитерация позволяет связывать слова и идеи на уровне, который существует независимо от строго синтаксической организации текста, таким образом развивая (как в поэзии) семантическую ассоциацию, уже установленную синтаксически, или предлагая новые узоры, которые могут расширять скрытый когнитивный или философский смысл повествования[23].

Среди примеров аллитерации, перечисленных выше, есть несколько словосочетаний, одновременно иллюстрирующих многие из этих структурных или семантических положений; в силу необычайно удачного сочетания звука и смысла их можно рассматривать независимо от ближайшего контекста. Нередко они даже создают свои собственные контексты, как афоризмы или эпиграммы. Первый из таких примеров — фраза «Imagination, the supreme delight of the immortal and the immature, should be limited» (CE 2, SM 20). Нельзя не согласиться, что данное предложение в удивительной степени омофонично. Все ключевые слова и идеи связаны звуками [l] или [m] при наличии большого количества аллитераций в начале, середине и конце слов. Более того, повторение звука [i] в словах «imagination», «immortal», «immature» и «limited» производит в равной степени богатый ассонанс, который еще теснее связывает слова (и который сам по себе усилен парами звонких и глухих согласных: оппозиция [d] — [t] в «delight», «immortal», «immature», и «limited»). В самом деле, звуковые взаимосвязи настолько настойчивы и всепроникающи, что в конечном итоге они производят эффект парономазии и даже, может быть, ложной этимологии, поскольку они как будто намекают, что в словах «imagination», «immortal» и «immature» есть общая морфема — префикс {im}, а корни «mortal» и «mature» тоже связаны каким-то важным, хотя и таинственным образом (на

[23] Эти ассоциации срабатывают на семантическом уровне из-за следующего психолингвистического факта: «эквивалентность звука, спроецированная в определенную последовательность слов в качестве ее составляющего принципа, неизбежно влечет за собой семантическую эквивалентность...» (*Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Language and Literature. P. 83).

определенном уровне так оно и есть: сама идея зрелости предполагает старение, а старение заключает в себе идею смертности). Конечно, существует подлинная морфологическая (или грамматическая) связь между словами «immortal» и «immature», поскольку в них содержится одна и та же приставка, но никакой другой связи между ними нет, как нет и морфологической связи между ними и словом «imagination». Тем не менее сами звуки наводят на мысль о возможности такой связи, о скрытом этимологическом родстве, и если допустить эту мысль, можно соединить части высказывания таким образом, который, так сказать, обходит как их первичную синтаксическую презентацию, так и их местоположение в признанной структуре английской лексики. На этом дискурсивном уровне предполагается, что воображение не только является удовольствием бессмертных и юных и требует ограничения (чтобы оно не помешало жизни как таковой); благодаря парономазии представляется, что оно каким-то образом содержит бессмертие и незрелость в самом себе, и следовательно, в самой природе воображения заложено его ограничение. Таким образом, звуковые связи этого искусно построенного предложения не только параллельны его лексической и синтаксической структуре; они расширяют и обогащают ее в полном соответствии с основными темами книги в целом.

Другой пример аллитерации, возможно, не такой сложный, как тот, который только что приводился, но он тоже типизирует определенные аспекты звуковых манипуляций, важных для Набокова. Он уже цитировался в качестве иллюстрации структурной роли аллитерации в связывании грамматически отличных элементов, но теперь я буду рассматривать его скорее с семантической точки зрения. Этот пример имеет два варианта, которые оба даются здесь в контексте предложения: 1) «As if subjected to a second baptism (on more divine lines than the Greek rthodox ducking I had undergone only thirty-nine months before)» и 2) «As if subjected to a second baptism (on more divine lines than the Greek Catholic ducking undergone fifty months earlier...)»[24]. В обоих случаях первичный эффект — ирония.

[24] Это многоточие обозначает пропуск следующей части предложения в «Speak, Memory»: «вопящего, полуутопленного полувиктора (мать успела чрез полузакрытую дверь, за которую удалял родителей древний обычай, поправить нерасторопного протоиерея, отца Константина Ветвеницкого)». (Пг 327). За исключением пояснительной фразы, здесь заключенной в фигурные скобки, которая, как можно предположить, была вставлена для англоязычных читателей,

В первом случае ирония направлена на первое столкновение Набокова с религией (на мгновение он находится в ее власти, его «личность» чуть не «утоплена» прискорбно нерасторопным священником, который, как поясняет повествователь, перепутал имя Набокова), и эта ирония — четко продуманный результат забавного сочетания тяжеловесно-помпезного «Greek rthodox» и резко разговорного, даже грубоватого «ducking» — слов очень разных, даже враждебных регистров. Но этот лексический прием не единственный. Он усиливается на звуковом уровне созвучием «-dox» и «ducking», что в качестве структурного механизма помогает удержать вместе это словосочетание, элементы которого имеют центробежную энергию, а в качестве семантического механизма помогает еще больше подорвать достоинство адъективного словосочетания, игриво намекая на какое-то странное этимологическое родство. В любом случае аллитерация, связывающая два слова этого словосочетания, привлекает внимание к их звукам как к таковым, этот прием позволяет значению слова « rthodox» слегка отделиться от его основного смысла, чему способствует активизировавшаяся скрытая аллитерация (звуки [r] и [k]) полной адъективной фразы: «Greek rthodox». Во втором варианте эффект остается в принципе тем же самым, хотя он расширяется за счет изменения « rthodox» на «Catholic». Поскольку из прилагательного ушел звук [d], есть соблазн, особенно в этом сильно аллитерированном окружении, связать «ducking» с относительно отдаленным «divine», и эта связь расширяет не только структурный диапазон аллитерации (которая теперь действует внутри целой фразы в качестве структурной единицы), но и сферу действия самой иронии. Теперь она направлена не только на обряд, характерный для православия, но и на саму «божественность» (уже частично дискредитированную другим аллитерированным словосочетанием «divine lines»). Другими словами, можно утверждать, что в силу изменения аллитеративного узора ирония перенесена из социальной плоскости в космическую, с повествователя-«ребенка» на повествователя-«Набокова». Это двойная ирония, охватывающая как саму себя, так и весь мир.

незнакомых с магией русской литургии, это добавление является прямым переводом из «Других берегов». В любом случае ни это дополнение, ни изменение «тридцатью девятью месяцами раньше» на «за пятьдесят месяцев до этого» (в «Других берегах» не указано точное время) не являются вопросом исключительно стиля, по крайней мере в том смысле, в котором стиль понимается здесь, и потому эти изменения не рассматриваются.

Теперь мы готовы рассмотреть звуковые манипуляции Набокова в «Speak, Memory» относительно конкретного контекста в английском и русском вариантах. Абзац, который я собираюсь рассмотреть, третий абзац первой части первой главы, особенно интересен из-за разнообразия речевых фигур и интонационных переходов.

«I rebel against this state of affairs. I feel the urge to take my rebellion outside and picket nature. ver and over again, my mind has made colossal efforts to distinguish the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness on both sides of my life. That this darkness is caused merely by the walls of time separating me and my bruised fists from the free world of timelessness is a belief I gladly share with the most gaudily painted savage. I have journeyed back in thought — with thought hopelessly tapering off as I went — to remote regions where I groped for some secret outlet only to discover that the prison of time is spherical and without exits. Short of suicide, I have tried everything. I have doffed my identity in order to pass for a conventional spook and steal into realms that existed before I was conceived. I have mentally endured the degrading company of Victorian lady novelists and retired colonels who remembered having, in former lives, been slave messengers on a Roman road or sages under the willows of Lhasa. I have ransacked my oldest dreams for keys and clues — and let me say at once that I reject completely the vulgar, shabby, fundamentally medieval world of Freud, with its crankish quest for sexual symbols (something like searching for Baconian acrostics in Shakespeare's works) and its bitter little embryos spying, from their natural nooks, upon the love life of their parents» (NY 33, CE 2—3, SM 20).

Мне кажется, в этом абзаце есть две темы, главная и второстепенная. Главная тема — это метафизика времени, и она, как мы видели, является центральной темой главы и книги в целом. Второстепенная тема — это отрицание Набоковым теорий Фрейда (когда-то — вызывающее и крайне редкое, а теперь — довольно обычное); эта тема является не основной для автобиографии, за исключением тех случаев, когда она отражает авторскую враждебность по отношению к упрощающему или избыточно теоретическому психологизированию и его убеждение в том, что фрейдизм в особенности представляет угрозу его яростному индивидуализму. Как я уже имел случай заметить, эти темы рассматриваются не дискурсивно, а образно и стилистически — в тропах и распространенных речевых фигурах, которые показывают работу сознания и процесс формирования и восприятия идей с помощью конкретных простран-

ственных образов, а также лексических, звуковых и синтаксических узоров. Эти узоры одновременно влияют на понимание смысла текста читателем и выражают в конечном счете амбивалентное или ироническое отношение автора к своим собственным интеллектуальным и вербальным построениям. Хотя целью данной статьи и не является исследование речевых фигур Набокова, в данном случае необходимо понять лежащую в их основе логику, так как она определяет развитие абзаца и наполняет смыслом другие аспекты рассуждения.

В этом абзаце можно выделить шесть отчетливых стадий развития мысли. 1) Метафора в первых двух предложениях, шутливо описывающая, как «личность» противостоит природе, протестуя или «устраивая пикеты» против ее «несправедливостей». 2) Метафора в третьем и четвертом предложениях, описывающая ум, который ищет доказательства своего присутствия за пределами своего временного существования — поиск подтверждения своего существования как поиск проблеска света в окружающей тьме. 3) Двойная метафора, или метафора внутри другой метафоры в пятом предложении, определяющая мысль-воспоминание как путешествие в «отдаленные области» в поисках выхода из плена бренности и как нить, которая становится все более тонкой, по мере приближения к ее концу (или началу); следующая отсюда метафора и центральный образ абзаца — время как сфера, которая окружает личность и сводит на нет все ее попытки выйти за пределы смертности. 4) Метафора в шестом и седьмом предложениях, описывающая личность, перенесенную в прошлое, где она движется инкогнито (безлично, как чистый разум) среди остатков исчезнувших миров. 5) Метафора в восьмом предложении, остроумно описывающая читающий пытливый ум в сомнительной компании обитателей интеллектуального полусвета спиритуализма, пытающийся преодолеть — любой ценой, даже ценой унижения — свою неизбежную бренность. 6) Метафора в первой части девятого предложения, описывающая ум, который исследует жизнь снов, подобно тому как мы роемся в старом, но хорошо знакомом сундуке, а затем, когда речь заходит о снах, происходит внезапный переход ко второй части предложения — переход к агрессивно-полемическим утверждениям, в которых отвергается фрейдизм, а его исследования язвительно отметаются с помощью нового ряда параллельных фигур, включающего в себя несколько метафор и одно вставное сравнение.

Несмотря на серьезность содержания этого абзаца, в котором менее искусный писатель мог бы впасть в претенциозное философствование, манера изложения Набокова остается лег-

кой, даже шутливо-лиричной, по крайней мере почти до конца абзаца. Кажется, причудливое разрастание образов почти ничем не ограничено, что производит впечатление фантазии, упивающейся своей властью. Однако это разрастание образов сопровождается рядом тщательно продуманных интонационных переходов, от мнимой серьезности к самоуничижению, к насмешке над собой, потом к откровенной, но все же мягкой сатире, и, наконец, к концу абзаца, к совершенно презрительному и резкому сарказму. Эти переходы накапливают напряжение вплоть до неожиданной кульминации антифрейдовского выступления, когда сквозь маску предшествующей игривой риторики прорывается непосредственное, откровенное заявление, и авторская персона растворяется в раздражении реального человека.

Однако такая интерпретация структуры абзаца будет поверхностной, если не наивной, поскольку она упускает из виду, что кажущаяся резкость последнего предложения тоже тщательно продумана и окрашена иронией, следовательно, это предложение не может считаться прямым непосредственным высказыванием, как и предыдущие предложения, полные причудливых образов. Эта резкость действительно введена в предложение намеренно, она не является результатом спонтанной вспышки негодования. Это подтверждается как образами, так и стилем предложения, которые составляют единое целое с остальной частью абзаца, хотя они преувеличены и доведены почти до уровня бурлеска. Так, мотиву поисков личности, который связывает образы предыдущих предложений, соответствует характеристика исследований фрейдизма — «quest» («погоня»), хотя эта характеристика стилистически снижается присоединением резко аллитеративного эпитета «crankish» («маниакальный»). Шутливая игра слов в словосочетании, называющем рассказчика «заурядным привидением» («conventional spook»[25]) (он одновременно и «spirit», и «spy»), которое потихоньку проникает в миры, которые существовали до того, как он был «conceived»[26] (зачат ли своими родителями или задуман самим собой), перекликается с подчеркнуто аллитерированной и поэтому вдвойне нелепой персонификацией «маленькие угрюмые эмбриончики» («bitter little embryos spying»), которые подглядывают за своими родителями — и за своим генеративным прошлым. А уютно утробным «естественным

[25] Английское слово «spook» имеет несколько значений, в том числе «привидение, дух» и «шпион».

[26] Глагол «to conceive» имеет несколько значений, в том числе «задумать, помыслить» и «зачать».

засадам» («natural nooks»), откуда эмбрионы и осуществляют свой угрюмый надзор, на абсурдно соматическом уровне соответствует великолепный и сложный мысленный образ сферического времени. В первом образе заключен инстинктивный, сексуальный, биологический импульс, или просто набор физических данных; во втором — мятежный мыслящий интеллект, неугомонная и неукротимая «личность», хотя, в отличие от эмбриона, заключенного во чреве, эта «личность», в сущности, находится в заключении только в переносном смысле, ее заключение — метафора, придуманная самой личностью, так что если между этими двумя воплощениями духовного и физического, трансцендентального и детерминистского и проводится сравнение, совершенно очевидно, где лежат симпатии Набокова.

Тематика, организация образов в чередующиеся и параллельные речевые фигуры, очевидная, даже подчеркнутая продуманность, и особенно стиль — многочисленные аллитерации, игра слов и возникающая в результате тенденция к разрушению буквального смысла высказывания за счет выставления напоказ его конструкций, — все это придает данному абзацу особое своеобразие, возникает характерный сплав формы и содержания, на более глубоком, подразумеваемом уровне, абзац наполняется некой иронической условностью; как тонко подметил американский критик Р. П. Блэкмур, появляется намек на то, что любое высказывание или рассуждение принципиально двусмысленно, что существует явный конфликт между очевидным, утверждаемым значением высказывания и обусловленностью самого утверждения, признается ли это или нет[27]. Как я уже несколько раз говорил, этот комплекс скептической апории и иронии является фундаментальной частью стилистического смысла «Speak, Memory». Кроме того, это проявление «души» текста, или его «внутренней формы», если употребить эти термины в том смысле, который в них вкладывает Лео Шпитцер[28]; данный аспект текста, из-за своей неуловимости, возможно, особенно трудно поддается воспроизведению на другом языке. Давайте посмотрим, как Набоков преодолевает это затруднение в «Других берегах», обращая внимание на передачу им звуковых элементов английского оригинала.

---

[27] См.: *Blackmur R. P.* The Critic's Job of Work // Language as Gesture: Essays in Poetry. New York, 1981. P. 375—376.

[28] См.: *Spitzer L.* Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton, 1948. P. 11—20.

«Против всего этого я решительно восстаю. Я готов, перед своей земной природой, ходить, с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик. Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. Я забирался мыслью в серую от звезд даль — но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади. Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы. Я отказался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня. Я мирился с унизительным соседством романисток, лепечущих о разных йогах и атлантидах. Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхассы. В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах — и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отметаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку, с ее маниакальной погоней за половой символикой, с ее угрюмыми эмбрионщиками, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие» (Дб 136).

Первоначальное сравнение русского варианта с английским оригиналом показывает большую готовность со стороны Набокова изменять или даже отказываться от точного смысла английских выражений. Этому может быть несколько причин, и о некоторых из них уже говорилось выше. Одна из причин заключается в том, что Набоков, возможно, хотел сделать русский текст более точным с точки зрения фактов, и поэтому изменил те фразы, которым, как ему казалось, не хватало точности. Несомненно, уважение к когнитивной точности объясняет многие изменения в «Других берегах» (как и в других вариантах книги), но, пожалуй, оно вряд ли может объяснить изменения в данном абзаце, так как, в сущности, в нем нет никакого фактического материала, никаких объективных жизненных случаев или обстоятельств, по которым можно было бы проверить правильность изложения. Скорее, сам текст или авторская персона, перенесенная внутрь его, являются эстетическим объектом данного абзаца и, следовательно, предметом эстетической организации текста или самоопределения автора внутри этого текста. Есть и другое объяснение изменениям в русском варианте: Набоков, возможно, обнаружил, что ввиду огромных структурных и семантических различий английского

и русского языков, невозможно сохранить манеру английского высказывания, не прибегая к неуклюжим иносказаниям или парафразам, что могло бы нарушить риторическое равновесие или интонацию абзаца. А может быть, Набоков нашел, что разные правила благопристойности в английском и русском языках, разные культурные конвенции относительно того, что является допустимым лексическим диапазоном литературного языка или допустимым отклонением от синтаксических норм, требуют изменить расстановку акцентов. Еще одно возможное объяснение заключается в том, что Набокову пришлось выбирать между сохранением семантической точности и важного стилистического принципа, другими словами, между когнитивным и формальным смыслом, и он отдал предпочтение последнему. Все эти причины изменения текста при переводе — когнитивная точность, структурные различия, культурное несходство, или стилистическая модуляция, — могут, конечно, поразному накладываться друг на друга, дополнять друг друга или конфликтовать друг с другом, но именно последняя из них (а не первая, как можно было бы предположить) наиболее непосредственно влияет на своеобразную связь формы и содержания, которая, в конечном итоге, и определяет текстовое, а в случае автобиографии и авторское своеобразие.

Давайте посмотрим, что именно делает Набоков при переводе текста. Из примерно пятнадцати аллитерированных фраз, имеющихся в английском варианте, три совсем не были переведены, так как они являются частью фраз, от которых автор отказался в русском варианте. Из оставшихся двенадцати только одна была переведена аллитерацией, которая действительно воспроизводит то, что есть в английском варианте: «малейший луч личного среди безличной тьмы» как перевод «the faintest of personal glimmers in the impersonal darkness». Такой перевод не только отражает дистрибуцию английских звуков [m] и [n] с помощью русских звуков [l] и [и], но и копирует морфологию оригинала за счет соседства приставочных и бесприставочных форм однокоренных прилагательных «личный-безличный» (в оригинале «personal-impersonal»). Конечно, неудивительно, что этот пример уникален, так как разная дистрибуция и соотношение звука и смысла в русском и английском делают такое соответствие буквально невозможным. Отсюда следует, что любая попытка сохранить в русском переводе звуковые особенности английского оригинала, претендующая на успех, должна пользоваться косвенными средствами. Поэтому мы и находим в русском варианте несколько аллитерированных фраз, которые выполняют примерно такую же функ-

цию, как их английские аналоги, но при этом являются только частичными переводами этих аналогов или переводами соседних фраз. Например, слегка ироничное словосочетание «short of suicide» (ирония возникает из-за несоответствия внешнего смысла лексической и аллитеративной форме) переводится как «кажется, кроме самоубийства», где первичная аллитерация сдвинута с существительного на предыдущий глагол, но все равно выполняет все ту же стилистическую функцию — уменьшить остроту слова «самоубийство», имеющего, очевидно, не менее зловещие коннотации, чем его английский эквивалент. Подобным же образом, «spying from their natural nooks» переведено как «подглядывающими из природных засад», где аллитерация перемещена с существительного в английском сочетании прилагательного с существительным на слово, предшествующее прилагательному в русском обороте с действительным причастием, и в результате, как мне кажется, новый узор не только более тонок (поскольку он сталкивает смысл и синтаксис), но и более интересен, так как он намекает на более глубокую синонимию: «эмбрионы склонны к шпионству по своей природе».

Но наиболее типичный способ передачи аллитерации в данном абзаце — и это справедливо для «Других берегов» в целом — построение новой системы, независимой от конкретных узоров английского текста, эквивалентной оригиналу не по форме, но по функции. Вот несколько таких фраз: «под дождем, как обиженный приказчик» ([b] — [p] и [•] — [л]), «чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть» ([s], [t] и морфема {вы-}), «что себя не вижу в вечности лишь из-за земного времени» ([v], [m]), «заурядным приведением» ([r], [d], [n]), «переживаниях каких-то английских полковников индийской службы» ([p], [•], [n], [k[, [l], [ijsk]), «в поисках ключей и разгадок я рылся» ([k], [r]) и «с ее угрюмыми эмбрионами, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие» ([p], [r], [s]).

Позвольте мне кратко рассмотреть два следующих примера: «чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть» и «заурядным привидением». Первый является перифрастическим переводом фразы «over and over again my mind has made colossal efforts to distinguish»: «Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть». В английском варианте явно присутствует аллитерация, но аллитерация ненавязчивая, эффект в основном ожидается от подчеркнуто разговорного слова «colossal» и его подчиненного отношения к остальной части предложения: в высшей степени благозвучному «faintest of

personal glimmers in the impersonal darkness». В русском предложении используются другие средства. Что-то от аллитерации остается в повторении звуков [s] и [t] в словосочетании «стараясь высмотреть», и русское предложение тоже смешивает лексические регистры, вводя разговорное «вывихивать» (глагол примерно с такой же дистрибуцией как английское выражение «to put out of joint» — относится к нейтральному регистру в прямом значении и к разговорному в переносном), но главный прием в данном случае — прием, недоступный для английского языка: это морфемная связь, устанавливаемая с помощью повторения перфективизирующей приставки {вы-}, которая применяется не только чтобы связать глаголы морфологически и грамматически, но и для связи их звучания и семантической функции; так возникают парономастические отношения, как непосредственные (чтобы хоть мельком увидеть проблеск, надо приложить огромные усилия), так и иронические (разговорный регистр первого глагола снижает серьезный тон этого утверждения, делая его мнимо серьезным и двусмысленным). Таким образом, это комбинирование элементов грамматики, звука и смысла служит, как мы уже видели, как структурным, так и выразительным целям: оно обогащает смысл и вызывает дух автора, который является источником этого смысла. Другое словосочетание, «заурядным привидением», — это перевод английского выражения «conventional spook», и хотя оно не передает ни двусмысленность английского выражения, ни всю сложность его интонации, эти потери частично компенсируются повторением звуков, которое укрепляет смысл этого интересного, хотя и менее эффектного словосочетания, и в то же время подчеркивает продуманность его формы. Другими словами, «заурядным привидением» — это эквивалент, который снова сохраняет основное свойство английского оригинала: он выполняет одновременно структурную и выразительную функции, и он тоже «двусмысленный».

В заключение надо добавить несколько замечаний. Во-первых, хотя Набоков и пользуется аллитерацией в русском тексте, ее эффект в целом менее заметен, чем в английском. Возможно, это происходит потому, что русский язык, с его развитой системой грамматической флексии, сам по себе довольно омофоничен. Словосочетания в творительном, родительном или предложном падеже, например, часто имеют одинаковые конечные согласные; приводимые выше «заурядным привидением» и «переживаниях каких-то английских полковников» хорошо иллюстрируют это явление. Таким образом, на пути писателя, который хочет использовать аллитерацию в русском языке,

возникает двойное препятствие. Если он не хочет, чтобы его обвинили в применении очевидного, дешевого приема, он должен действовать очень тонко, а если он будет действовать очень тонко, то есть вероятность, что его обдуманно примененный прием — операции с корнями и аффиксами слов — окажется незамеченным, как бы поглотится фоновой аллитерацией окончаний. Отсюда следует, что, применяя аллитерацию, ее необходимо усиливать другими приемами. И именно это и происходит в «Других берегах». Набоковская аллитерация часто сопровождается разнообразными лексическими приемами, — применением большого диапазона лексики и необычных словосочетаний, например, архаическое «приказчик», экзотическое «йоги», «атлантиды» и «Лхасса», разговорное «уж» и «вывихивать», редкое книжное «соитие», эффектное «средневековая подоплека» и интересные «маниакальная погоня» и «заурядное привидение».

Итак, как и блестящий английский в «Speak, Memory», русский язык Набокова в «Других берегах», являющийся как воссозданием, так и источником текста «Speak, Memory», изобилует образными приемами и часто отмечен виртуозностью, но каковы бы ни были особенности его стиля и область их применения, цель писателя в конечном итоге состоит в том, чтобы победить ограничения и заданные установки языка и найти средство, с помощью которого индивидуальность Набокова может пережить неволю в «зоопарке слов».

Перевод с английского
Татьяны Стрелковой

Метрическое свидетельство о рождении и крещении В. В. Набокова

Публикация Е. Белодубровского

1

Свидетельство

Сим свидетельствуется, что в хранящейся при церкви Святого Спиридона что при Главном управлении уделов метрической книге о родившихся мужеского пола под номером 6 значится: 1899 года апреля 10-го дня у камер-юнкера высочайшего двора Владимира Дмитриевича Набокова и законной жены его Елены Ивановны обоих православных и первобрачных родился сын Владимир. Крещение совершил протоиерей Константин Ветвеницкий и с причтом. Восприемниками были: тайный советник Иван Васильевич Рукавишников и жена действительного тайного советника Мария Фердинандовна Набокова.

<Подписи: Протоиерей Константин Ветвеницкий
Псаломщик Василий Кудрявцев

В Санкт-Петербурге
мая 12 дня 1899 года
<Печать

2

По указу Его Императорского Величества С.-Петербургская Духовная консистория сим с в и д е т е л ь с т в у е т, что настоящая метрическая выписка сей Консистории сличена с соответствующей записью в подлинной метрической Книге, хранящейся в архиве Консистории, причем с сею записью она оказалась согласною, за исключением только того, что в записи

подлинной в метрической книге днем крещения младенца показано 9 мая.

Октября 29 дня 1904 года.
<Подпись (от руки):
С подлинным верно — Владимир Д. Набоков.

Печатается по копии, выданной на руки Владимиру Дмитриевичу Набокову и хранящейся в настоящее время в Петербурге, в Российском государственном историческом архиве, в составе «Дела о службе младшего делопроизводителя Государственной канцелярии, в звании камер-юнкера высочайшего двора, коллежского асессора Набокова-1 Владимира Дмитриевича (РГИА. Фонд 730. Оп. 7. Дело 1162).

Публикация этого архивного документа, заверенного подписью В. Д. Набокова, полностью снимает все сомнения относительно даты рождения писателя и настоящего места его крещения.

Дом Главного управления уделов, равно как и церкви Св. Спиридона при нем, находился на Литейном проспекте напротив нынешнего «Музея-квартиры Н. А. Некрасова» и означен на литературной карте Петербурга как описанный в хрестоматийном некрасовском стихотворении «Размышления у парадного подъезда». Здесь многие годы, почти до отставки, служил директором департамента дед писателя, Дмитрий Николаевич Набоков. В церкви Св. Спиридона 2 ноября 1897 года было совершено бракосочетание Владимира Дмитриевича Набокова и Елены Ивановны Рукавишниковой. Здесь же, вслед за первенцем Владимиром, были крещены все их младшие дети.

Е. КОРШУНОВА

К вопросу о датах биографии (Крымский период)

В жизненной и творческой биографии В. В. Набокова до сих пор существует множество тайн и неясностей, над которыми еще не один исследователь будет биться в надежде пролить свет на тот или иной «спорный момент».

За семьдесят восемь лет, отмеренных писателю судьбой, таких «загадок» накопилось немало: и жизнь, и он сам «поработали» над этим на славу.

Даже те 16 месяцев, которые юный Лоди Набоков провел в Крыму — период, практически не исследованный в отечественном и зарубежном литературоведении. Именно крымский период жизни писателя на родине, на наш взгляд, — наиболее таинственный период, ознаменовавший собой зарождение творческой личности в юноше из аристократической семьи.

В работах разных исследователей, посвященных биографии Набокова этого времени, встречаются неточности и несовпадения, спорные моменты, приблизительные даты.

Начать с того, что точная дата приезда в Крым семьи писателя (его матери и четырех братьев и сестер) до сих пор остается неизвестной. Чтобы избежать путаницы, некоторые исследователи просто осторожно указывают месяц их приезда — *ноябрь 1917 года.* (Тем более что в воспоминаниях писатель говорит: «Мы поехали двумя партиями; брат и я ехали отдельно от матери и трех младших детей»[1].) Только в книге Брайана Бойда «Владимир Набоков: русские годы» в главе 7, полностью посвященной Крыму, мы встречаемся с точной (?) датой приезда Владимира и Сергея Набоковых в Гаспру. Но и здесь мы не можем

---

[1] *Набоков В.* Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 267.

быть абсолютно уверены: все даты в данной главе указаны через дробь по двум стилям, кроме одной — единственно нас интересующей. Итак, *18 ноября 1917 года* — старый или новый стиль? Остается только строить предположения...

Далее, можно отметить тот факт, что не во всех поэтических сборниках совпадают датировки под его крымскими стихотворениями. Так, например, самое известное произведение этого периода — «Россия» — до сих пор вызывает исследовательские споры.

В одних источниках дата не конкретизируется и под стихотворением просто стоит: «Крым, 1918». Этого мнения придерживается и Борис Носик, автор первой русской биографии писателя. Он пишет: «Поэзия его эмигрантской тоски по России началась уже тогда, в нерусской Гаспре...» (и ниже приводит две заключительные строфы «России»[2]). Как известно, гаспринский период крымской жизни писателя продолжался с *ноября 1917 по сентябрь 1918 года*. Однако в вышедшем в 1997 году в издательстве «Панорама» сборнике избранных произведений Набокова под все той же «Россией» стоит «точная» дата — 5 марта 1919. Следовательно, написано оно было уже не в Гаспре, а в Ливадии, где Набоковы проживали с *сентября 1918 по 8 апреля* (Б. Бойд, Б. Носик) *1919 года*, до своего последнего переезда в город Севастополь.

1919 — год отъезда Набокова из Крыма и из России, и если эта дата точна, то весь смысл стихотворения, проникновенный и трогательный, ретроспективно прочитывается несколько иначе: поэт как бы провидит скорую разлуку с Родиной и, клянясь ей в вечной преданности, знает, что впереди его ждет наполненный тоской и скитаниями «век бездорожия».

Мы не слишком склонны верить этой вдруг откуда-то «всплывшей» дате (датирование стихотворений не очень свойственно Набокову — он чаще ставил лишь год и место написания), и все же не стали бы категорически отвергать эту версию. Показательно отсутствие какой бы то ни было даты под этим стихотворением в первом томе начавшего выходить в издательстве «Симпозиум» собрания сочинений произведений русского периода.

И наконец, еще один принципиально важный вопрос: вопрос о точной дате отплытия семьи Набоковых из Крыма.

В трех источниках, вполне заслуживающих доверия, мы находим три разных версии датировки этого события.

---

[2] *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995. С. 94.

1) В энциклопедическом биографическом словаре «Русское зарубежье», выпущенном издательством «Российская политическая энциклопедия» в 1997 году, можно прочесть: «...в марте 1919 из Севастополя на греческом судне «Надежда» со всей семьей покинул Россию».

2) Другой исследователь творчества писателя, Иван Толстой, составитель довольно подробной «биобиблиографической справки», указывает месяц отъезда как *апрель*, замечая, что «в общей сложности Набоковы прожили в Крыму шестнадцать месяцев», приехав в *ноябре*[3].

3) Борис Носик в своей художественно-биографической книге сообщает нам более пространные сведения: «10 апреля министры Крымского правительства вместе с семьями (всего 35 человек) взошли на борт греческого судна «Трапезунд», державшего курс на Константинополь. Однако около пяти пополудни французское командование вдруг потребовало от министров отчета о расходовании правительственных фондов. Правительство предоставило отчет: при всей военной неразберихе, столь благоприятной, как правило, для грабителей, в тогдашнем Крымском правительстве (может, самом пристойном правительстве за всю русскую историю) жуликов не было. Однако назавтра от французов поступил приказ министрам и их семьям сойти на берег <... Семьи министров были затем переведены на «невероятно грязное» греческое суденышко с оптимистическим названием «Надежда», однако разрешение на отход получено не было и тогда, когда французы разобрались наконец с чужими финансами. Красные заняли холмы, окружавшие город, и начали артиллерийский обстрел порта. После четырехчасового боя французов и греков против Красной Армии греческое суденышко начало наконец выруливать из гавани. Осколки снарядов уже ударяли по его корпусу... В. Д. Набоков играл с сыном в шахматы на палубе, пытаясь сосредоточиться на партии и ни о чем не думать. Поздним вечером *15 апреля* русский берег скрылся из глаз. Кто знал, что навсегда?»[4].

Существует еще один документ, свидетельствующий в пользу последней указанной нами даты. В мемуарах М. М. Винавера «Наше правительство (Крымские воспоминания 1918—1919 гг.)», изданных в Париже в 1928 году, на странице 209 можно обнаружить упоминание о заседании Совета Министров Крымского

---

[3] *Набоков В.* Пьесы. М., 1990. С. 253, 8.

[4] *Носик Б.* Мир и дар Владимира Набокова. С. 109—110. Строго говоря, это — авторизированный перевод соответствующего абзаца из книги Б. Бойда, датировке которого и следует Б. Носик.

Краевого правительства, проведенном в открытом море на борту греческого судна «Надежда» *16 апреля 1919 года,* что дает пусть косвенное, но подтверждение выдвинутого предположения.

Не настаивая на безоговорочном принятии этой даты как единственно правильной, необходимо отметить, что *23 марта (5 апреля н. с.) 1919 года* старший сын семьи Набоковых все еще был в Крыму (см. дату под стихотворением «Еще безмолвствую — и крепну я в тиши...»).

Мы коснулись здесь только «вершины айсберга»: существует еще множество вопросов, на которые нам предстоит найти ответы. Не только даты, но и адреса, по которым жили или бывали Набоковы, необходимо конкретизировать.

Д. ГОРБАТОВА

Некрологи, посвященные Набокову

(ОБЗОР ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЫ)

Первые печатные отклики на смерть Набокова, скончавшегося 2 июля 1977 года, появились во франкоязычной прессе 5 июля.

«“Владимир Набоков скончался в субботу в Лозаннском госпитале в результате продолжительной болезни”, — сообщила вдова покойного, госпожа Вера Набокова. На протяжении 18 месяцев ее супруг страдал от неопределенной инфекции[1]. Ему было 78 лет»[2].

К 1977 году во Франции было издано более десятка произведений Набокова, переведенных, главным образом, с английского («Камера обскура», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Отчаяние», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Николай Гоголь», «Лолита», «Приглашение на казнь», «Другие берега», «Пнин», «Ада», сборник «Истребление тиранов»). Большинство читателей видело в нем американского писателя, лишь немногие были знакомы с его русскоязычным творчеством. И потому смерть писателя была воспринята как огромная потеря для американской литературы. Набокова характеризовали как «одного из крупнейших американских писателей послевоенного времени»[3]. Журналист французского еженедельника «Экспресс», явно не зная «русского» Набокова, считал первый период его творчества чем-то вроде «пробы пера»: «Набоков

---

[1] Набоков умер от рака простаты.

[2] e˙ce;s de Vladimir Nabokov // Le evoir. Montre˙al. 1977. 5 juillet.

[3] La Presse. Montre˙al. 1977. 5 juillet. Ср. также: «Можно не сомневаться, что американская литература теряет с Набоковым самого замечательного со времен войны писателя» (*e Caprona .C.* Vladimir Nabokov: Une oeuvre dont la complexitй n'a pas fini de susciter l'exe˙ge;se // Journal de Gene;ve. 1977. 9 juillet.

был, как Конрад и Беккет, одним из тех великих писателей, которые создали свои шедевры, оставив родной язык»[4].

Существовал и более широкий взгляд на Набокова, соотносящий его не с какой-либо национальной, но со всемирной, с мировой литературой. «Великий писатель русского происхождения, американского гражданства и мировой известности»[5], Набоков, «сын всех культур»[6], «принадлежал только своему веку»[7]. Набоков — «поэт вне времени, вне гражданства, вне родного языка — поэт слова»[8]. Э. Рейхман, подчеркивая бездомность Набокова, утверждал, что единственный дом этого «денди-изгнанника» — его творчество. Говорилось и о том, что у «многоликого» Набокова «была только одна родина (притом что он потерял все) — воспоминание»[9]. Но те же авторы подчеркивали и связь Набокова с Россией: «несмотря на смену стран и языков, его творчество осталось в России»[10]. «Из всех исторических катаклизмов, жизненных перипетий Набоков выходил все более и более русским»[11].

Двойственная оценка Набокова публикой (автор скандальной «Лолиты», часто причисляемой к порнографической литературе, — или тонкий, доступный не всякому писатель-эрудит) нашла свое отражение на страницах газет, где предстали две совершенно различные фигуры. В самой «раскованной» газете — «Либерасьон» — была помещена статья «Лолита оплакивает Набокова», содержавшая письмо героини своему автору:

«Я Вам пишу из той далекой страны, куда уходят маленькие любовницы, созданные на бумаге от преизбытка безрассудной любви, чтобы дожить до последних страниц своей истории. С того самого дня, когда Вы решили открыть мое существование та-

---

[4] *Saurel A.* Nabokov l'explorateur // L'Express. 1977. № 1357. 11—17 juillet. P. 28—30.

[5] *Jamet* . Vladimir Nabokov entre nymphettes et papillons // L'Aurore. 1977. 5 juillet.

[6] *Gillot G.* Un e˜crivain sans frontie;re. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort // Figaro. 1977. 5 juillet.

[7] *Reichmann E.* La mort de Vladimir Nabokov. Cosmopolitisme et nostalgie // Monde. 1977. 6 juillet.

[8] *Gillot G.* Un e˜crivain sans frontie;re. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort.

[9] *Roy C.* Les trois plaintes de Nabokov // Nouvel bservateur. 1977. № 661. 11 juillet.

[10] *Reichmann E.* La mort de Vladimir Nabokov. Cosmopolitisme et nostalgie.

[11] *Roy C.* Les trois plaintes de Nabokov.

кому множеству читателей, Вы стали жертвой бесчисленных несправедливостей. Говорили, что это я спровоцировала ваше перо (Вы сами это заметили?). А чего стоит уверенность, будто Вы меня выдумали? Какая глупость! И потом... Этот побег через Америку... Вы подарили моим тринадцати годам то, чего они были достойны: свободу бабочки в пору прекрасной солнечной весны (я не удивляюсь, что Вы так любили бабочек). А также разноцветные шарики мороженого.

И Вы мне подарили Гумберта Гумберта. Он в Вашем роде: тридцать веков цивилизации за плечами <... . Как это свойственно мужчинам, Гумберт преувеличивал страдания, испытанные по моей вине. Я Вам позволила так поступить, господин Набоков, поскольку считаю, что мужчин и стариков нельзя лишать их иллюзий. Но я подарила ему столько счастья, а ведь это так трудно — сделать кого-то счастливым. Из мотеля в мотель, из постели в школу, от путешествий к бродяжничеству, эти бесконечные отъезды... и никогда не затягивать взлет!

Но самое главное, господин Набоков, заключается в том, что когда я стояла рядом, облокотясь на ручку Вашего кресла и нашептывая Вам на ушко этот роман, я — сознаюсь — с такой рассеянностью думала о Гумберте... Лишь сегодня, дорогой Владимир, я могу Вам признаться, что...

Лолита»[12].

С другой стороны, «Новый наблюдатель» называет Набокова одним из самых интеллектуальных писателей своего времени. «Он создал труднодоступные произведения, в которых свободно проявляются его необыкновенная эрудиция и юмор»[13] — вторит ему «Экспресс».

«Плодотворная ностальгия»[14] во многих статьях служит объяснением творческого своеобразия писателя. Подчеркивается парадоксальность того, что ностальгия, обращенность к прошлому делают писателя новатором, первооткрывателем. «Экспресс» пишет о том, что, совершая побег в будущее и тоскуя по прошлому, Набоков — консерватор по политическим убеждениям — стал революционером в литературе будто в результате несчастного случая. «Монд» подчеркивает, что одиночество и утрата родной земли не ведут к утрате стиля. «Все исторические катаклизмы, призванные, казалось бы, разрушить творческое “я” художника, только укрепляют его в

---

[12] Lolita pleure Nabokov // Liberation. 1977. 5 juillet.

[13] *Saurel A.* Nabokov l'explorateur.

[14] *Reichmann E.* La mort de Vladimir Nabokov. Cosmopolitisme et nostalgie.

Набокове»[15]. «Расставание с родной Россией, тяжелая эмигрантская жизнь, чуждость Европы — отсюда берет начало его творчество, доказывающее власть "я" в литературе»[16]. Обращали внимание на то, что тоска по прошлому не мешала Набокову быть человеком, «смотревшим в корень многих современных проблем»[17].

Во многих некрологах обсуждались «Лолита» и «Ада». О «Лолите» «Женевская газета» писала: «Громкая скандальная слава заслонила глубину книги. Провокационная в своем описании страсти героя к нимфетке, она в действительности создает картину одинокого безумия, скандальный вариант того качества, которым характеризуются многие герои Набокова <... . По своей тематике "Лолита" совершенно в духе Набокова. Эротически окрашенная и сама по себе малоинтересная история помещена в рамку воспоминания, воскрешаемого одиноким и безумным сознанием. Отсюда требование смысла личного существования, той первоначальной полноты, которая у Набокова связана с состоянием детства <... . Описание сумасшествия было не его оправданием, а размышлением о природе "я", о его истории — тем размышлением, которое и сделало Набокова одним из лучших современных романистов»[18].

«Трагическая, мнимо эротическая история, где Гумберт Гумберт — детективный герой, тоже пародийный образ, преследующий свое сладкое наваждение, нимфетку, разрушает миф об Америке без изъянов. <... Для писателя литература — только иллюзия, тень тени. Ведь сама природа иллюзорна, соткана из бесконечной игры образов и картин, из форм и цветов, которые смешиваются, распадаются и возникают снова. Следовательно, бесполезно искать послание в этом элегантном произведении <... , родившемся из утверждения, которое считается очевидным со времен Фрейда: страсть не знает ни возраста, ни разума. <... Набоков — единственный современный писатель, сумевший выразить с помощью изобретенного им языка проблемы подсознательного. Все истины психоаналитиков кажутся расплывчатыми по сравнению с его виртуозностью»[19].

---

[15] *Roy C.* Les trois plaintes de Nabokov.

[16] *e Caprona . C.* Vladimir Nabokov: Une oeuvre dont la complexite᷉ n'a pas fini de susciter l'exe᷉ge;se.

[17] *Bosquet A.* Vladimir Nabokov est mort // Le quotidien de Paris. 1977. 5 juillet.

[18] *e Caprona . C.* Vladimir Nabokov: Une oeuvre dont la complexite᷉ n'a pas fini de susciter l'exe᷉ge;se.

[19] *Bosquet A.* Vladimir Nabokov est mort.

«Для настоящего читателя “Лолита” никогда не будет с тем подозрительным душком, который принес ей успех. Если у этой книги и есть запах, то это аромат бабочек в период репродукции»[20].

«Более сложная, но не менее эротичная сестра “Лолиты” “Ада” создала в умах множества читателей образ писателя порнографической литературы, бредившего нимфетками и любовными играми»[21]. «“Ада” — потрясающее произведение, в котором тонкий аромат русского вишневого сада смешивается с запахами бескрайних американских прерий»[22]. «“Ада” — самая прекрасная книга воспоминаний, написанная после Пруста и Шатобриана»[23].

Проблема набоковского языка и стиля также не была обойдена вниманием. Ален Боске писал, что английский Набокова «чрезвычайно пластичен и барочен, будто бы язык самого Шекспира открыл ему свои тайные сокровища»[24]. «Слова кружатся под его пером, как бабочки, теряя свои цвета или обогащаясь ими в процессе мутации»[25].

Много писалось о литературной игре Набокова. «Все его творчество будет построено по принципу шахматных ходов. На его доске персонажи с успехом изобретут игру цветов, игру зеркал, оттенков, метаморфоз, игру слов и игру смерти... но партия никогда не будет проиграна. Мата не существует, потому что на доске Набокова вечное перемещение: не был ли и он сам вечным странником?»[26]. «Он очень интересовался играми: словесной игрой, игрой адресов, зеркал, игрой идей, игрой в бокс, в теннис, в шахматы, в путешествия, в то, что позволяет изменить реальность, сделать шаг из действительного в воображаемое, из прошлого в настоящее, из простого в сложное»[27]. Набокова характеризовали как «изобретателя предприятия, основанного одновременно на расчете и отсутствии меры»[28]. «Читатель Набокова не прогуливается во француз-

---

[20] *Gillot G.* Un e˙crivain sans frontie;res. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort.

[21] *Jamet* . Vladimir Nabokov entre nymphettes et papillons.

[22] *Reichmann E.* La mort de Vladimir Nabokov. Cosmopolitisme et nostalgie.

[23] La Presse. Montre˙al. 1977. 5 juillet.

[24] *Bosquet A.* Vladimir Nabokov est mort.

[25] *Gillot G.* Un e˙crivain sans frontie;re. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort.

[26] Там же.

[27] *Jamet* . Vladimir Nabokov entre nymphettes et papillons.

[28] *Gillot G.* Un e˙crivain sans frontie;re. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort.

ском парке. Он должен погрузиться в лабиринт ковра с геометрическими узорами, где возникнут в безумии творчества прожитое и выдуманное, действительное и воображаемое, эротика и сексуальные наваждения, смех и трагедия <... . И если часто встречаются совпадения между его жизнью и творчеством, то и сама биография воссоздана как абстрактная комбинация, как уравнение с несколькими неизвестными, как демонстрация интегралов»[29].

«Братьями» Набокова «по духу и гениальности»[30] названы Борхес, Кафка, Джойс, Пруст, Г. Миллер, Кэрролл, Шатобриан, Пушкин, Гоголь.

Приведенный здесь материал интересен тем, что в некрологах, появившихся сразу после смерти писателя, оказались предзаданы те ключевые темы, которые на протяжении следующих десятилетий будут привлекать самое пристальное внимание исследователей его творчества. Это темы ностальгии и воспоминания, изощренной литературной игры и нарочитой сложности, удивительного языкового мастерства. Разумеется, эти темы во многом были подсказаны существовавшими к тому времени критическими высказываниями о Набокове. Но самый жанр некрологов, всегда связанный с подведением итогов, безусловно содействовал закреплению выраженной в них литературной репутации писателя.

[29] *Gillot G.* Un e˜crivain sans frontie;re. Nabokov: Le jeu des mots et de la mort.

[30] *Reichmann E.* La mort de Vladimir Nabokov. Cosmopolitisme et nostalgie.

АЛЕКСЕЙ ПУРИН

Бабочка

СТИХИ С КОММЕНТАРИЕМ

I

Евтерпа, бабочка, рампеткой и тебя
пленили наконец. У прозы
камены не было — платочек теребя,
сквозь слезы, с завистью на все метаморфозы
глазела лирика: вот повезло сестре!
Смотрела косо,
как ритмы с рифмами сплетаются в игре
неплодоносного Лесбоса.

И вдруг таинственный живой цветок пророс
среди чухонского мороза —
не сон Новалиса, не медный купорос,
но — полусирин-полуроза.
Воистину, страна чудесная, он — твой
(где[3] тверже Реомюра стилос!):
кроилось крылышко чертой береговой,
иглой блистающей чертилось.

II

И к радости моей, с трещоткою ни Фромм,
ни Фрейд не забредал в прохладный
магический объем над невским серебром —
чернильницы, что бред, громадной.
Не лечится душа. От санитарных стран,
от голубого лабрадора
торопится она, как тленный Монферран,
под сень бездонного собора.

Не сны я на земной язык переведу,
но невозможность осязанья.
Пусть память роется в младенческом бреду
потустороннего зиянья;
пронзенная иглой, пусть ночь лежит ничком
в дневном беспамятстве широком...
Но нет в Прекрасном встреч с банальным Стариком
и костюмированным Роком.

III

Где, — спросишь, — Благодать? — Она живет внутри
огромных траурниц, смеживших переплеты.
Возьми одну в ладонь — и, как пыльцу, сотри
пыль ежесуточной заботы!
Ажурно-нежива (не говори: «мертва»),
она лишь оторопь иного
пространства — лучшего, где утлые слова
сливаются в пределе в Слово.

Так вслушайся тоской одушевленных сил
В то, что твердит тебе бумага:
«Я куколкою стал и гусеницей был,
но образ чаемый — имаго».
И мне мерещится грядущей веры храм,
как бы начертанный харитой:
не шпиль язвительный, не выпуклый лингам,
но — вроде бабочки раскрытой.

1996

Бабочка — происхождение этого русского слова загадочно, фонетических соответствий ему нет в других славянских языках. Зато в Ярославской губернии мотыльков некогда называли «душечками». Этимологические словари усматривают в слове «бабочка» архаические представления о душах предков (ворожба, «баба»-ворожея) и о детских игрушках-безделках («бава» — забава). Занятно, что эти толкования позволяют связать напрямую «Душеньку» (1783) Ипполита Богдановича (вольный поэтический пересказ античной истории о Психее и Купидоне) с первыми стихотворными книгами русских сентименталистов — «Моими безделками» (1794) Карамзина и «И моими безделками» (1795) Дмитриева (оба поэта, кстати, имели волжские корни). Представление о душе («псише») как о бабочке (с учетом ее метаморфоз: гусеница — куколка — имаго) уходит в глубокую древность; оно отразилось и в погребальных

обрядах египтян, и в греческой пластике, где Психея изображалась в виде девушки (девочки) с крыльями мотылька. В этом контексте и эпатирующий образ Лолиты («моей душеньки», мотыльком порхающей по мотелям), и энтомологические увлечения Набокова — отсветы его устойчивых экзистенциальных представлений: стих. «Тайная вечеря» (1918) завершается образом ночных мотыльков, ползущих по столу, за которым сидят Иисус и апостолы; «Да, я узна[ъ]ю тебя в Серафиме при дивном свиданье», — сказано в стих. «Бабочка (Vanessa antiopa)» (1917—1922); «мохнатые цветные червяки» — часть набоковского символа веры (стих. «Знаешь веру мою?», 1921)... Но примеры пусть соберут набоковеды, а мы процитируем только итоговую формулу этого символа — из стих. «Слава» (1942): «Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та (чем не танец мотылька? — *А. П.*), / а точнее сказать я не вправе»; и: «...остаюсь я безбожником с вольной душой / в этом мире, кишащем богами».

Евтерпа (камена, аонида, «сестра») — муза лирической поэзии.

Лесбос — остров в Эгейском море, родина поэтессы Сафо (VI в. до Р. Х.), где, согласно Вяч. Иванову, зародилась «лирика, впервые близкая лирике новых времен: художественная песня-признание, мелодическое излияние дум и чувств личности, умеющей сделать свое душевное волнение <... всеобщею духовною ценностью» (Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914. С. 9).

Новалис (наст. имя — Фридрих фон Харденберг, 1772—1801) — немецкий писатель-романтик; в неоконченном романе «Генрих фон Офтердинген» ввел образ «голубого цветка» — символа романтического томления по недостижимому.

Полусирин — на наш взгляд, происхождение псевдонима Набокова следует связывать не только с именем сказочной птицы, но и со словом «sir» (*фр., англ.* — государь, господин): стойкий мотив набоковского творчества — отождествление «я» с образом «одинокого короля», короля-изгнанника.

Реомюра стилос — столбик ртути в термометре.

Трещотка — атрибут прокаженных, предписывавшийся им законами многих древних обществ.

Фромм Эрих (1900—1980) — один из последователей Зигмунда *Фрейда* (1856—1939); презрительно-негодующее отношение Набокова к фрейдизму, посягающему на «бабочку поэтова сердца» (В. В. Маяковский), общеизвестно и вполне согласуется с его глубинными представлениями о душе и детстве.

Санитарные страны — имеется в виду Швейцария, флаг которой представляет собой красное полотнище с белым крестом — своего рода «негатив» общепринятой эмблемы Красного Креста — и которая известна своими высокогорными санаториями и могилами чужих ей гениев, а также Италия (герб Савойского дома аналогичен флагу Швейцарской Конфедерации); Набоков похоронен в Швейцарии, близ городка Монтрё, где прожил последние годы своей жизни.

Монферран Огюст (1786—1858, в России с 1816 г.) — архитектор, с 1817 г. по 1858 г. занимался проектированием и строительством Исаакиевского собора в С.-Петербурге. Хотел быть погребенным «в одном из подземных сводов означенной церкви, построение которой было [ему] <... поручено» (из прошения Монферрана на высочайшее имя; цит. по: *Чеканова О. А., Ротач А. Л.* Огюст Монферран. Л., 1990. С. 194), чего Александр II не разрешил; был похоронен в Париже; в настоящее время местонахождение его могилы неизвестно. Исаакиевский собор — постоянный объект художественных «воспоминаний» Набокова, например: «...колонны безмолвного, огромного отсутствующего собора» («Адмиралтейская игла»).

Старик — согласно К.-Г. Юнгу, «старик», наряду с «молодой женщиной», — один из основных архетипических образов сновидений и коллективного бессознательного. Предвосхитив Юнга, об этом эпохальном «старике» писал Иннокентий Анненский в стих. «?» (до 1904; в черновиках оно называлось «Поэзия»): «Пусть для ваших открытых сердец / До сих пор это — светлая фея / С упоительной лирой Орфея, / Для меня это — старый мудрец. // По лицу его тяжко проходит / Бороздой Вековая Мечта...». Но уже в «Дегуманизации искусства» (1925) Х. Ортега-и-Гассет констатировал смерть этого архетипа: «Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и неудивительно, что мир с течением времени теряет свою степенность».

Костюмированный Рок — имеется в виду учение о «Эдиповом комплексе», одном из краеугольных камней фрейдизма.

Харита — в греческой мифологии «хариты» — три благодетельные богини, воплощающие доброе, радостное и вечное юное начало жизни (*греч.* — «милость», «доброта»); в римской мифологии им соответствуют грации.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ)

Составитель С. А. Антонов

Предлагаемые библиографические материалы хронологически продолжают, дополняют и уточняют составленную М. Э. Маликовой библиографию произведений Набокова и набоковедческой литературы, опубликованную в первом томе настоящего издания (СПб., 1997. С. 927—965). Публикуемая здесь библиография так же ориентирована главным образом на учебные и просветительские цели антологии «В. В. Набоков: pro et contra» и уже поэтому не может претендовать на исчерпывающую полноту. С учетом задач сборника приоритетное внимание при составлении данной библиографии было уделено русскоязычным публикациям набоковских текстов и отечественным набоковедческим исследованиям, не подвергшимся пока систематическому учету и описанию, сколь-либо адекватному широко известным зарубежным библиографиям М. Джулиара, Э. Филда и С. Шумана. В связи с этим не подвергались постатейной росписи зарубежные набоковедческие сборники, посвященные Набокову периодические издания[1] — «Vladimir Nabokov Research Newsletter» (с 1984 г. — «The Nabokovian») и «Nabokov Studies» — и специальные «набоковские» выпуски журналов «Triquarterly» (1970. № 17), «Modern Fiction Studies» (1979. Vol. 25. № 3), « elta» (1983. № 17), «Canadian-American Slavic Studies» (1985. Vol. 19. № 3), «Russian Literature Triquarterly» (1991. № 24), «Cycnos» (1993. Vol. 10. № 1; 1995. Vol. 12. № 2), «Russian Literature» (1998.

[1] Исключение сделано лишь для новейшего отечественного издания: Набоковский вестник (СПб.). 1998. Вып. 1—2 (вып. 2 расписан частично); 1999. Вып. 3—4 (вып. 3 расписан частично).

Vol. 43. № 3) и др.[2] По понятным причинам не дублировались материалы, описанные в библиографии первого тома (кроме тех, сведения о которых нуждались в исправлениях или уточнениях; эти материалы помещены в отдельном разделе в конце библиографии). В библиографию не включались сведения о диссертациях и авторефератах диссертаций; тезисы докладов и материалы научных конференций, а также работы, касающиеся творчества Набокова лишь частично, указывались выборочно.

Предлагаемая библиография повторяет основную структуру библиографии предыдущего тома антологии. Первый блок материалов содержит сведения о современных русскоязычных публикациях произведений Набокова, дополняющие аналогичный раздел библиографии М. Маликовой. Второй блок составляют сведения об отечественной и зарубежной набоковедческой литературе. Каждый блок разбит на несколько разделов, разграничивающих приводимые описания по жанровому принципу. Внутри каждого раздела описания расположены в алфавитном порядке, по необходимости снабжены аннотациями. Главы монографий, не целиком посвященных Набокову, отнесены в раздел «Статьи». В библиографии введены сквозная нумерация описаний и система перекрестных ссылок. Ссылки на многократно используемые источники сокращены (см. ниже список принятых сокращений).

Помимо собственных разысканий составителя и общеизвестных литературоведческих указателей, в процессе подготовки данной библиографии использовались материалы следующих книг:

Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N. J., 1991.

The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. N. Y.; L., 1995.

Schuman S. Vladimir Nabokov: A Reference Guide. Boston, 1979.

Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

В русскоязычной части библиографии учтены разыскания Н. Артеменко-Толстой и Е. Шиховцева, представленные в работе: *Artemenko-Tolstaia N., Shikhovtsev E.* V. V. Nabokov in the

[2] Исключение сделано лишь для новейших «набоковских» номеров журналов «Литературное обозрение» (1999. № 2) и «Звезда» (1999. № 4).

USSR: A Bibliography of Sources. 1922—1985 // The Nabokovian. 1989. № 23. P. 40—54; 1990. № 24. P. 52—64; 1990. № 25. P. 26—36. При составлении зарубежной части библиографии были использованы информационные ресурсы компьютерной сети Интернет, в частности узла Международного общества Владимира Набокова Zembla Butterfly Net (http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/nsintro.htm). Составитель считает своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность Б. В. Аверину, Л. Д. Бугаевой, Д. Бартону Джонсону, М. Я. Дымарскому, Ю. Завьялову-Левингу, Т. Ю. Смирновой и С. Швабрину за предоставление ряда материалов, а также Н. Я. Дьяконовой, Т. В. Ковалевой, А. В. Коскелло, Е. Левченко и А. Островской за разнообразную ценную помощь.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ВЛ — Вопросы литературы
Зв — Звезда
ЛГ — Литературная газета
ЛО — Литературное обозрение
НВ 1 — Набоковский вестник. СПб., 1998. Вып. 1: Петербургские чтения
НВ 2 — Набоковский вестник. СПб., 1998. Вып. 2: Набоков в родственном окружении
НВ 3 — Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 3: Набоковские родовые гнезда
НВ 4 — Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 4: Петербургские чтения
НЖ — Новый журнал (Нью-Йорк)
НЛО — Новое литературное обозрение
ПиН — А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сб. докл. междунар. конф. СПб., 1999.
CL — Contemporary Literature
RL — Russian Literature
RLT — Russian Literature Triquarterly
RR — Russian Review
SEEJ — Slavic and East European Journal
SR — Slavic Review

Публикации произведений В. В. Набокова

ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Пер. С. Ильина. М., 1996.
   Отклики см.: №№ 787, 788, 796, 810.
2. Избранное / [Сост., предисл., коммент., справ.-метод. материалы С. Р. Федякина]. М., 1996. (Серия «Школа классики: Книга для ученика и учителя»).
3. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999.
   Рец.: № 789, 793.
4. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Науч. ред. В. П. Старк. СПб., 1998.
   Рец.: №№ 789, 793.
5. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон / Под общ. ред. В. А. Харитонова. М., 1998.
   Отклик: № 808.
6. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1—4. СПб., 1999. Т. 5.
   Рец.: № 783.
7. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999—2000. Т. 1—3.
8. Стихи. СПб., 1997.
   Репринтное воспроизведение сборника стихов 1916 г.

ПУБЛИКАЦИИ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ

Художественная проза

9. Весна в Фиальте. Обида. Рождество / Вступит. заметка В. Петрова // Наше наследие. 1988. № 2. С. 103—112.

10. Два рассказа / Пер. и вступит. заметка Д. Чекалова // Зв. 1999. № 4. С. 62—67.
Публикуются рассказы «Знаки и символы» и «Сестрицы Вейн».
11. Дракон / Послесл. Н. Телетовой // Зв. 1999. № 4. С. 3—6.
12. Зуд / Публ. и примеч. О. Сконечной // ЛО. 1999. № 2. С. 11.
13. Истребление тиранов // Книжное обозрение. 1988. 15 июля (№ 29). С. 7—10.
14. Истребление тиранов / Послесл. Р. Тименчика // Даугава. 1988. № 9. С. 67—81.
15. Король, дама, валет: Роман / Публ. Ив. Толстого // Волга. 1990. № 2. С. 88—122; № 3. С. 65—115.
16. Музыка. Облако, озеро, башня. Весна в Фиальте / Предисл. Н. А. Гончара // Литературная Армения. 1988. № 4. С. 56—73.
17. Пасхальный дождь / Публ. и вступит. заметка С. Польской // Зв. 1999. № 4. С. 57—61.
18. Письмо в Россию // В мире книг. 1989. № 6. С. 71—73.
19. Прозрачные вещи / Пер. С. Ильина // Новая юность. 1996. № 3 (18). С. 34—101.
Предисл. к публ. см.: № 263. Отклик на публ. см.: № 811.
20. Пять рассказов // Юность. 1988. № 11. С. 48—63.
Публикуются рассказы «Пильграм», «Весна в Фиальте», «Облако, озеро, башня», «Ужас», «Гроза».
21. Сестры Вейн: Рассказ / Пер., примеч. и послесл. Г. Барабтарло // Иностранная литература. 1997. № 5. С. 163—173.
22. Соглядатай. Встреча. Случай из жизни. Красавица // Кодры. 1989. № 2. С. 74—122.
23. Сцены из жизни сиамских уродцев / Пер. и вступит. заметка Г. Барабтарло // Зв. 1999. № 4. С. 62—67.
24. Хват / Послесл. Р. Тименчика // Даугава. 1987. № 12. С. 73—79.
25. Что как-то раз в Алеппо. Забытый поэт. Быль и убыль. Условные знаки. Сестры Вейн / Пер. и послесл. Г. Барабтарло // НЖ. 1995. Кн. 200. С. 21—82.

Переводы

26. Два перевода Владимира Набокова / Послесл. С. Аверинцева // Иностранная литература. 1987. № 5. С. 162—169.
Публикуются переводы стихотворений «Декабрьская ночь» А. де Мюссе и «Пьяный корабль» А. Рембо.

Пьесы

27. Дедушка. Смерть // Современная драматургия. 1988. № 6. С. 223—232.
Публикуются пьесы 1923 г.

28. Полюс: Драма в одном действии // Русская литература. 1989. № 1. С. 136—144.
29. Трагедия господина Морна // Зв. 1997. № 4. С. 9—98.
Предисл. к публ. см.: № 435.

Лекции, интервью, статьи, эссе

30. Владимир Набоков о Чехове // Театр. 1991. № 1. С. 73—83. Публикуется фрагмент из книги «Лекции по русской литературе» (1981).
31. «Дама с собачкой»: Из книги лекций о русской литературе / Пер. И. Клягиной. Публ. В. Б. Коробова // Литературная учеба. 1994. № 6. С. 148—153.
32. Два русских интервью / Публ. и примеч. О. Сконечной // ЛО. 1999. № 2. С. 3—6.
33. Из интервью Бернару Пиво на французском телевидении. 1975 г. / Пер. Н. А. Усаченко // Зв. 1999. № 4. С. 48—54.
34. Из сборника «Памяти Амалии Осиповны Фондаминской» / Публ., послесл. и примеч. Е. Б. Белодубровского // ЛО. 1999. № 2. С. 7—9.
35. Какая стрела летит вечно? (О Владимире Набокове) / Публ. подгот. И. Береговская // Театральная жизнь. 1988. № 6. С. 25—27.
Коллаж из интервью Набокова американским журналам и автобиографической книги «Другие берега».
36. Лев Толстой: (Из лекций о русской литературе) / Пер. А. Курт // ЛГ. 1991. 20 марта (№ 11). С. 12.
Публикуются отрывки из книги «Лекции по русской литературе».
37. n Generalities. Гоголь. Человек и вещи / Публ. и примеч. А. Долинина // Зв. 1999. № 4. С. 12—22.
Предисл. к публ. см.: № 173.
38. О Ходасевиче / Публ. и коммент. Т. Н. Красавченко // Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов. М., 1991. Вып. 1. С. 233—237.
39. Памяти И. В. Гессена / Публ. и примеч. О. Сконечной // ЛО. 1999. № 2. С. 9—10.
40. Памяти И. В. Гессена // Зв. 1999. № 4. С. 46—47.
41. Предисловие к «Герою нашего времени» / Вступит. заметка, пер. и коммент. С. Таска // Новый мир. 1988. № 4. С. 189—197.
42. Пушкин / Вступл. и коммент. С. Кибальника // Новый журнал (СПб.). 1993. № 1. С. 79—81.
Публикуется перевод заметки, написанной в 1942 г. и включенной в кн.: «Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev in New Translations by V. Nabokov» (Norfolk, 1945).

43. Федор Достоевский: (Из лекций о русской литературе) / Пер. А. Курт // ЛГ. 1990. 5 сентября (№ 36). С. 7.
Публикуются отрывки из книги «Лекции по русской литературе».
44. Филистеры и филистерство / Пер., публ. и коммент. Т. Н. Красавченко // Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов. М., 1991. Вып. 1. С. 238—244.
Публикуется эссе из книги «Лекции по русской литературе».
45. Хорошие читатели и хорошие писатели / Пер. А. Люсого, С. Паскарь // Книжное обозрение. 1989. 20 января (№ 3). С. 10.
Публикуется эссе из книги «Лекции по литературе» (1980).

Письма

46. «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Публ., подгот. текста и примеч. А. Чернышева. Предисл. Н. Ли // Октябрь. 1996. № 1. С. 121—146.
47. Письма / Публ. подгот. А. Чернышев // Огонек. 1995. № 50. С. 65—67.
Публикуются письма 1941—1945 гг.
48. Письма В. В. Набокова к Гессенам / Публ., вступит. заметка и примеч. В. Ю. Гессена // Зв. 1999. № 4. С. 42—45.
49. Письма к Глебу Струве / Публ. Е. Б. Белодубровского // Зв. 1999. № 4. С. 23—39.
50. «Я не был легкомысленной жар-птицей, а наоборот, строгим моралистом...»: Из писем Владимира Набокова / Вступит. статья, публ., пер. и коммент. Дм. Бабича // ВЛ. 1995. Вып. 4. С. 171—198.

ЛИТЕРАТУРА О В. В. НАБОКОВЕ

Монографии, учебные пособия

51. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
Впервые: Alexandrov V. E. Nabokov's therworld. Princeton, N. J., 1991.
Отклик: № 805.
52. *Барзах А.* Обратный перевод: Несколько соображений о прозе В. В. Набокова. СПб., 1995.
Рец.: № 779. Ответ автора: № 777.
53. *Броуде И.* От Ходасевича до Набокова: Ностальгическая тема в поэзии первой русской эмиграции. Tenafly, N. J., 1990.

54. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
55. *Дмитренко О.* Восхождение к Набокову: Книга для учителя. СПб., 1998.
56. *Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф.* Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону, 1996.
Рец.: № 780.
57. [*Маркова В. А., Филоненко А. С.*] Бабочка и зеркало: Сходство у Набокова. Харьков, 1999.
Сод.: Маркова В. LEPI PTERA NAB.: Заметки по литературной лепидоптерологии. С. 5—25; Филоненко А. Метафизика сходства. С. 27—51.
58. *Мулярчик А. С.* Русская проза Владимира Набокова. М., 1997.
Рец.: № № 778, 792, 797.
59. *Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000.
Впервые: Proffer C. R. Keys to «Lolita». Bloomington; L., 1968.
60. *Семочкин А. А.* Тень русской ветки (Набоковская Выра): [Фотоальбом]. СПб., 1999.
61. *Шульман М.* Набоков, писатель: Манифест. М., 1998.
Впервые: Постскриптум. 1997. № 1. С. 235—311.
Рец.: № № 785, 799.
62. *Baumann S.* Vladimir Nabokov: Haus der Erinnerung; Gnosis und Memoria in kommentierenden und autobiographischen Texten. Frankfurt, 1999.
63. *Berdjic N. W.* Imagery in Vladimir Nabokov's Last Russian Novel (« ar»), Its Translation («The Gift») and ther Prose Works of the 1930s. Frankfurt; N. Y., 1995.
64. *Cornwell N.* Vladimir Nabokov. Plymouth, 1999.
65. *Couturier M.* Gutenberg, Stern and Nabokov. Claremont, California, 1989.
66. *iment G.* Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel. Seattle, 1997.
67. *Eskin M.* Nabokovs Version von Pulkins «Evgenij negin»: Zwischen Version und Fiktion- eine ьbersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. Munchen, 1994 (= Slavistische beitrдge. Bd. 313).
68. *Luijters G.* Vladimir Nabokov. Amsterdam, 1996.
69. *lsen L.* Lolita: A Janus Text. N. Y., 1995.
70. *Pechal Z.* Hra v romanu Vladimira Nabokova. lomouc, 1999.
71. *Shapiro G.* elicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading». N. Y., 1998.
72. *Shrayer M.* . The World of Nabokov's Stories. Austen, 1999.
73. *Thibault P. J.* Social Semiotics as Praxis: Text, Social Meaning Making and Nabokov's «Ada». Minneapolis; xford, 1991.

Статьи, заметки, тезисы докладов, материалы конференций, очерки, эссе, воспоминания

74. *Авдевнина О. Ю.* Опыт интерпретационного комментирования прозаических произведений В. В. Набокова // Интерпретация семантических отношений текста. Саратов, 1998. С. 60—69.
75. *Аверин Б. В.* Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Зв. 1999. № 4. С. 158—163.
76. *Аверин Б. В.* Набоков и Гершензон // ПиН. С. 359—364.
77. *Аверин Б. В.* Поэтика ранних романов Набокова // НВ 1. С. 31—43.
78. *Акимова И. И.* Реализация категории личности-безличности и связанная с ней содержательно-концептуальная информация в повести Владимира Набокова «Соглядатай» // Язык и культура: Пятая междунар. науч. конф. Киев, 1997. Т. 4: Язык и художественное творчество. С. 11—14.
79. *Акимова И. И.* Средства репрезентации языковой личности в дискурсе В. Набокова: метафора и символ // Русский язык как иностранный: лингвистические проблемы. М., 1997. С. 57—63.
80. *Акимова И. И.* Эгоцентрические элементы языка и имплицитные смыслы художественного дискурса В. Набокова // Rossica lomucensia. 1998 (za rok 1997). Т. 36. С. 159—168.
81. *Александров В. Е.* Спасение от эмиграции у Набокова // Диапазон: Вестник иностранной литературы. 1993. № 1. С. 24—29.
82. *Анастасьев Н.* Бывают странные сближенья... // ВЛ. 1999. Вып. 5. С. 127—141.
83. *Анастасьев Н. А.* Контрапункт (Судьба гуманизма в литературе XX века) // ВЛ. 1991. Вып.5. С. 84—116.
О Набокове: С. 109—111.
84. *Андрианов И. В.* Почему математику так трудно читать Набокова? // Зв. 1998. № 3. С. 235—236.
85. *Анрушко Ч.* Америка в «Лолите» Владимира Набокова // Филологические записки. 1996. Вып. 7. С. 82—91.
86. *Антонов С. А.* Ассоциативные и образные виды текстовой связи в прозе В. Набокова (на материале рассказа «Пильграм») // Русский текст. 1993. № 1. С. 83—93.
87. *Апдайк Дж.* Предисловие // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 9—22.
88. *Апресян Ю. Д.* «Дар» Набокова: поэтическая техника и тема // Typy tekstow: Zbior studiow. Warszawa, 1992. С. 81—107.
89. *Апресян Ю. Д.* Как понимать «Дар» В. Набокова // In Honour of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. Jerusalem, 1992. P. 346—362.
90. *Апресян Ю. Д.* Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. 1995. Т. 54. № 3. С. 3—18.
91. *Апресян Ю. Д.* Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова. Ст. 2 // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. 1995. № 4. С. 6—23.

№№ 90—91 переизданы в качестве единой статьи в кн.: Апресян Ю. Д. Избр. труды. М., 1995. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. С. 651—694.

92. *Артеменко-Толстая Н. И.* Германия. Немцы. Рассказы Владимира Набокова 20—30-х годов // НВ 1. С. 54—60.
93. *Артеменко-Толстая Н. И.* С. С. Набоков — брат писателя // НВ 2. С. 139—142.
94. *Арьев А.* И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В. Набокова) // Зв. 1999. № 4. С. 204—213.
95. *Ахмадулина Б.* Робкий путь к Набокову // ЛГ. 1997. 22 января (№ 3). С. 12.
96. *Бабаева К. Б.* Литературная аллюзия в романе В. Набокова «Лолита» // Ситуации культурного перелома: Материалы науч.-теорет. семинара. Петрозаводск, 1998. С. 105—110.
97. *Бабиков А. А.* Мотивы «Евгения Онегина» в «Университетской поэме» В. В. Набокова // ПиН. С. 268—278.
98. О способе построения образа дома-времени в произведениях В. В. Набокова // НВ 3. С. 5—11.
99. *Бабиков А.* Путь к «Дару» Владимира Набокова // НВ 4. С. 160—167.
100. *Бабич Д.* Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова // ВЛ. 1999. Вып.5. С. 142—157.
101. *Бавильский Д.* Танго умирания: путеводитель // Уральская новь. 1998. № 3. С. 126—133.
О романе «Ада».
102. *Баевский В. С.* Владимир Набоков // Баевский В. С. История русской литературы XX века: Компендиум. М., 1999. С. 267—274.
103. *Бакланова Е. А., Чупина Г. А.* Античность в поэзии В. В. Набокова // Античный вестник. 1995. Вып. 3. С. 48—58.
104. *Барковская Н. В.* Образ Кармен в культурном контексте (А. Блок, М. Цветаева, В. Набоков) // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Пермь, 1993. Вып. 1. С. 148—155.
105. *Барковская Н. В. Традиции Н. А.* Некрасова в лирике В. Набокова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века. Екатеринбург, 1994. С. 105—116.
106. *Бахрах А.* От Сирина к Набокову // Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980. С. 99—104.
107. *Безродный М.* Имя черта // НЛО. 1998. № 3 (31). С. 276—278.
О подтекстах рассказа «Сказка» (1928).
108. *Белобровцева И.* Рассуждения о тенях // Вышгород. 1999. № 3. С. 58—62.
109. *Белова Т. Н.* В. Набоков и Э. Хэмингуэй (особенности поэтики и мироощущения) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 55—61.

110. *Белова Т. Н.* Культурологические аспекты романов В. Набокова // Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып. 1: Литературоведение. Ч. 1. С. 76—77.
111. *Белова Т. Н.* «Палисандрия» С. Соколова — «Лолита» наоборот. К проблеме постмодернистской пародии // НВ 1. С. 157—167.
112. *Белова Т. Н.* Постмодернистские тенденции в творчестве В. В. Набокова // НВ 1. С. 44—53.
113. *Белова Т. Н.* Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова // ПиН. С. 95—102.
114. *Беневоленская Н. П.* Роман «Евгений Онегин» как текстообразующий фактор рассказа В. Набокова «Круг» // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. Преподавателей и аспирантов. СПб., 1999. Вып. 18: Стилистика художественной речи. С. 53—59.
115. *Берберова Н.* Английские предки Владимира Набокова // НЖ. 1987. Кн. 167. С. 191—205.
116. *Бессонова А. С.* Становление творческой манеры В. В. Набокова в романе «Машенька» // Литературоведение и литературоведы. Коломна, 1996. С. 85—90.
117. *Бессонова А. С., Викторович В. А.* Набоков — интерпретатор «Евгения Онегина» // ПиН. С. 279—289.
118. *Бирвуд-Хеджер М.* Царь и рыцарь (по поводу «Капитанской дочки» и «Истинной жизни Себастьяна Найта») // ПиН. С. 233—236.
119. *Битов А.* Музыка чтения // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 7—8.
120. *Бишоп М.* Набоков в Корнельском университете // Зв. 1999. № 4. С. 152—155.
121. *Бланк К.* О «Лолите» Набокова // НВ 1. С. 101—108.
122. *Бланк К.* Петербург, Крым и миф вечного возвращения («Машенька» и «Евгений Онегин») // ПиН. С. 139—145.
123. *Блок А.* (Бло Ж.) Воскресение Набокова // ПиН. С. 5—9.
124. *Блюм А. В.* «Поэтик белый, Сирин...» (Набоков о цензуре и цензура о Набокове) // Зв. 1999. № 4. С. 198—203.
125. *Богданова С.* Яд Зазеркалья // Новая юность. 1995. № 4—5 (13—14). С. 271—274.
О романе «Защита Лужина».
126. *Бойд Б.* Владимир Набоков: вступление в биографию. Биограф Набокова об автобиографиях Набокова // ЛО. 1999. № 2. С. 12—20.
Рус. перевод предисловий к кн.: Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990; Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N. J., 1991.
127. *Бойд Б.* Набоков, Пушкин, Шекспир // ПиН. С. 20—31.
128. *Бонгардт-Левин Г. М.* М. И. Ростовцев и Владимир Набоков // Скифский роман. М., 1997. С. 290—299.

129. *Бреславец Т. И.* «Дар» В. Набокова в свете «эстетики сострадания» // Изв. Вост. ин-та Дальневост. гос. ун-та. 1996. № 3. С. 240—244.
130. *Бродская А.* Банальность зла. Роман «Лолита» и послевоенное эмигрантское сознание // Вышгород. 1999. № 3. С. 84—92.
131. *Бугаева Л. Д.* Время и вечность в произведениях В. Набокова и Г. Газданова // Rossica lomucensia. 1998 (za rok 1997). Т. 36. С. 147—153.
132. *Бугаева Л. Д.* Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность: Материалы науч. конф. СПб., 1999. Вып. 2. С. 485—507.
О Набокове: С. 493—507.
133. *Бугаева Л. Д.* О некоторых подтекстах рассказа В. Набокова «Ultima Thule» // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов. СПб., 1999. Вып. 18: Стилистика художественной речи. С. 34—39.
134. *Бугаева Л. Д.* Фаустовская тема в произведениях Пушкина и Набокова // ПиН. С. 224—232.
135. *Букс Н.* Звуки и запахи: О романе Вл. Набокова «Машенька» // НЛО. 1996. № 17. С. 296—317.
Переизд. под назв. «Звуки и запахи» в кн.: № 54. С. 6—39.
136. *Букс Н.* Кросс-жанр: о романе В. Набокова «Подвиг» // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 135—148.
137. *Букс Н.* Эротика литературных аллюзий в романе Вл. Набокова «Дар» // Amour et йrotisme dans la littйrature russe du XXe siиcle / Ed. Leonid Heller. Berne, 1992. P. 153—168.
Переизд. в кн.: № 54. С. 184—200.
138. *Варгас Льоса М.* «Лолита». «Лолите» тридцать лет // Иностранная литература. 1997. № 5. С. 224—228.
139. *Вахрушев В.* О словесных играх Владимира Набокова // Дон. 1997. № 10. С. 243—252.
140. *Вейдеманн Р.* Ситуация открытости // Вышгород. 1999. № 3. С. 19—22.
Творчество Набокова в мультикультурном пространстве современной Эстонии.
141. *Верижникова Т. Ф.* Владимир Набоков и искусство книги Англии рубежа веков: «Храм Шекспира» в библиотеке В. Д. Набокова // НВ 1. С. 201—208.
142. *Вернер А. В.* Композитор Граун, предок писателя Набокова // НВ 2. С. 77—81.
143. *Верхейл К.* Малый корифей русской поэзии. Заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо: Лит. журнал (Париж). 1980. № 4 (12). С. 138—145.
144. *Виноградова В. Н., Улуханов И. С.* Словотворчество В. Набокова // Язык как творчество: Сб. ст. к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 267—276.

145. *Виролайнен М. Н.* Мимикрия речи («Евгений Онегин» и «Ада») // ПиН. С. 290—296.
146. *Виттакер Р.* Из истории «Евгения Онегина» на английском: Переводчик Владимир Набоков и его рецензент Эдмунд Уилсон // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995—1996. С. 401—408.
147. *Волкова Е.* О дистанции между автором и героем-повествователем в романе В. Набокова «Дар» // Актуальные проблемы литературоведения: Сб. работ молодых ученых. М., 1997. Вып. 2. С. 70—75.
148. *Воронина О. Ю.* Отречение от «Лолиты»: литературная традиция и моральная цензура в современной американской критике // НВ 4. С. 173—178.
149. *Воронцов А.* Гумберт в аду // Подъем. 1996. № 5—6. С. 221—240.
150. *Воскресенский И.* Герб Набоковых в подтексте романа «Машенька» // НВ 4. С. 127—134.
151. *Вострикова М. А.* Владимир Набоков (очерк творчества) // Очерки русской прозы XX века. М., 1994. Кн. 2. С. 407—424.
152. *Вострикова М. А.* В. Набоков в миниатюре (Сборник рассказов «Возвращение Чорба») // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 103—109.
То же в кн.: Культурное наследие российской эмиграции, 1917—1940: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 146—154.
153. *Герра Р.* Владимир Набоков в непривычной ипостаси. Заметки о двух последних пьесах Набокова-Сирина — «Событие» и «Изобретение Вальса» // Континент. 1985. № 45. С. 367—392.
154. *Герра Р.* Об одной забытой пьесе Владимира Набокова // Отклики: Сб. ст. памяти Н. И. Ульянова (1904—1985). Нью Хэвен, 1986. С. 97—119.
О пьесе «Событие» (1938).
155. *Гессен В. Ю.* Гессены и Набоковы — сотрудничество и дружба // НВ 1. С. 182—192.
156. *Глебов Ю. И.* «Влюбленность» Владимира Набокова: потайной источник // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. [Т.] I, [№] 3. С. 273—277.
157. *Глушанок Г. Б.* Работа В. В. Набокова над переводом «Евгения Онегина» в переписке с А. Ц. Ярмолинским // ПиН. С. 321—340.
158. *Голынко-Вольфсон Д.* Непрозрачные клетки — прозрачные нетки (Парадигма «прозрачности» у Владимира Набокова) // Русский текст. 1997. № 5. С. 78—96.
159. *Горковенко А.* Национальное и наднациональное в художественном сознании В. Набокова (К проблеме преподавания курса литературы русского зарубежья в ВУЗе) // Высшая школа: гуманитарные науки и гуманистические основы образования и

воспитания. Чита, 1996. Ч. 1: Философия. Герменевтика. Культурология. С. 101—110.

160. *Горковенко А. Е.* Роман В. Набокова «Дар»: авторская интерпретация на фоне эмигрантской критики 30-х годов // Русская классика XX века: пределы интерпретации. Ставрополь, 1995. С. 73—76.
161. *Горянин А.* Как первую любовь: Воспоминания о Набокове // Русская мысль (Париж). 1993. 29 июля — 4 августа (№ 3990). С. 11—12.
162. *Горячева М. О.* «Машенька» Набокова: чеховская версия русского характера? // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 160—169.
163. *Грачев А. П.* Набоков: прогулки с Пушкиным («Мнемозинист» в интертексте) // ПиН. С. 65—75.
164. *Давыдов С.* Посещение кладбища и музея // Диапазон: Вестник иностранной литературы. 1993. № 1. С. 36—39.
Раздел «Посещение музея» — об одноименном рассказе Набокова. С. 37—39.
165. *Данилевский А.* Н. Г. Чернышевский в «Приглашении на казнь» В. В. Набокова (Об одном из подтекстов романа) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. [Вып.] II. (Новая серия). Тарту, 1996. С. 209—225.
166. *Даниэль С.* Оптика Набокова // НВ 4. С. 168—172.
167. *Даниэль С. М.* Петербургская тема в романе Набокова «Дар» // Русская культура XX века: метрополия и диаспора. (Блоковский сборник. [Вып.] XIII). Тарту, 1996. С. 197—205.
168. *Двинятин Ф. Н.* Об интертекстуальных связях личного имени в «Даре» Набокова: *Зина Мерц* и вокруг // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т. II. № 3. С. 234—254.
169. *Дельвин С.* Первая волна русской литературной эмиграции: особенности становления и развития // Демократизация культуры и новое мышление. М., 1992. С. 105—126.
О Набокове: С. 123—125.
170. *Десятов В. В.* Сальваторы и Вальтосары: автобиографический подтекст темы короля и самозванца в творчестве В. Набокова // Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып.1: Литературоведение. Ч. 1. С. 77—78.
171. *Джонсон Д. Б.* Птичий вольер в «Аде» Набокова // ЛО. 1999. № 2. С. 77—85.
172. *Дмитриенко О. А.* Воспоминание, «давно знакомый гений...» // ПиН. С. 170—178.
173. *Долинин А.* Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) // Зв. 1999. № 4. С. 7—11.
Предисл. к публ.: № 37.

174. *Долинин А.* Загадка недописанного романа // Зв. 1997. № 12. С. 215—224.
О романе «Solus Rex».
175. *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. (Сирин В.) Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 9—25.
176. *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В. (Сирин В.). Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 9—41.
177. *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В. (Сирин В.) Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 3. С. 9—41.
178. *Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина // ЛО. 1999. № 2. С. 38—46.
179. *Долинин А. А.* Набоков и Блок // Тез. докл. науч. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 36—44.
180. *Долинин А. А.* Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова // НВ 1. С. 5—15.
181. *Дымарский М. Я.* Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). СПб., 1999. С. 255—266.
182. *Дымарский М. Я.* Дейктический модус текста в модернистской модели нарратива («Круг» и другие рассказы из «Весны в Фиальте» Владимира Набокова) // Коммуникация и текст. Белосток, 1996. С. 27—41.
183. *Дымарский М. Я.* Дейктический модус текста и дейктический паритет в классической vs. модернистской моделях нарратива («Машенька» как предтеча набоковского модернизма) // Первое произведение как семиологический факт: Сб. ст. и материалов науч.-метод. семинара «Textus». СПб.; Ставрополь, 1997. Вып. 2. С. 13—24.
Переизд. в кн.: Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). СПб., 1999. С. 234—248.
184. *Дымарский М. Я.* «Дискурсивизация текста» в прозе В. В. Набокова // Герценовские чтения, посвященные 200-летию РГПУ им. А. И. Герцена: Тез. докл. СПб., 1997. С. 39—41.
185. *Дымарский М. Я.* Единицы текстообразования в модернистском тексте (на материале рассказа «Королек») // Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). СПб., 1999. С. 249—254.
186. *Дымарский М. Я.* К понятию сверхфразовой организации текста (на материале рассказа В. В. Набокова «Возвращение Чорба») // Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). СПб., 1999. С. 155—202.

187. *Дымарский М. Я.* Присутствие Автора в тексте: штрихи к проблеме // Исследования по художественному тексту (Материалы Третьих Саратовских чтений по художественному тексту). Саратов, 1994. Ч. 1. С. 13—15.
188. *Дымарский М. Я.* Проза В. В. Набокова: «дискурсивизация» текста // Художественный текст: аспекты сверхфразовой организации. СПб., 1997. С. 75—92.
189. *Елисеев Н.* Три писателя // Постскриптум. 1997. № 3. С. 288—295.
Об отношении Набокова к творчеству советских писателей, в частности Ю. Олеши и И. Эренбурга.
190. *Ерофеев В.* Набоков: затмение частичное // Логос. 1996. № 8. С. 219—224.
191. *Есаулов И.* Праздники. Радости. Скорби (Литература русского зарубежья как завершение традиции) // Новый мир. 1992. № 10. С. 232—242.
Переизд.: Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 238—267.
192. *Живолупова Н. В.* Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) // Поиск смысла. Нижний Новгород, 1994. С. 180—208.
193. *Жиличев Е. В.* Элементы метапоэтической организации литературного текста в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Молодая филология. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 155—167.
194. *Жуйкова Р. Г., Телетова Н. К.* Е. Д. Данзас — «петербургская тетка» Набокова // НВ 2. С. 60—63.
195. *Жуков К. В.* Стихотворение Владимира Набокова «На годовщину смерти Ф. М. Достоевского» // Достоевский и современность: Материалы VIII Старорусских чтений. Новгород, 1994. С. 130—133.
196. *Жутовская Н. М.* Владимир Набоков — переводчик «Евгения Онегина» // НВ 1. С. 109—117.
197. *Завьялов-Левинг Ю.* Тенишевцы Владимир Набоков, Осип Мандельштам, Самуил Розов: пересечения // Русское еврейство в зарубежье: Статьи, публикации, мемуары и эссе. Иерусалим, 1998. Т. 1 (6). С. 141—163.
198. *Завьялов-Левинг Ю.* Убить дракона: Георгиевский комплекс в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» // Russian Language Journal. 1998. Vol. 52. № 171—173. С. 159—178.
199. *Замятин Д.* Экономическая география «Лолиты» // Новая юность. 1997. № 5—6. С. 86—94.
200. *Захарова З. В.* Архетипические мотивы волшебной сказки в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические этюды. 1998. Вып. 1. С. 106—110.

201. *Зиник З.* Искусство требует дидло // Новое время. 1997. № 50. С. 38—40.
К истории издания «Лолиты».
202. *Злочевская А. В.* В. Набоков и М. Е. Салтыков-Щедрин // Филологические науки. 1999. № 5. С. 3—12.
203. *Злочевская А. В.* В. Набоков и Н. В. Гоголь // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1999. № 2. С. 30—46.
204. *Злочевская А. В.* В. Набоков и Н. В. Гоголь: На материале романа «Защита Лужина» // Русская словесность. 1998. № 4. С. 24—29.
205. *Злочевская А. В.* Парадоксы «игровой» поэтики Владимира Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3—12.
206. *Злочевская А.* Роман В. Набокова «Лолита» в контексте литературной традиции Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 1998. № 10. С. 180—195.
207. *Злочевская А. В.* Традиции Ф. М. Достоевского в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические науки. 1995. № 2. С. 3—12.
208. *Злочевская А. В.* Эстетические новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. № 4. С. 9—19.
209. *Золотусский И.* Путешествие к Набокову: Из дневника одной телевизионной поездки // Новый мир. 1996. № 12. С. 185—197.
210. *Иванова Н. И.* Источники создания эссе «Николай Гоголь» В. В. Набокова // Вторые Майминские чтения. Псков, 1998. С. 100—102.
211. *Иванова Н. И.* О некоторых особенностях интерпретации Набоковым Гоголя (Эссе «Николай Гоголь») // НВ 1. С. 118—124.
212. *Иванова Н. И.* О трансформации традиций Гоголя в творчестве Набокова // Слово и образ: К 75-летию Е. А. Маймина. Псков, 1996. С. 66—72.
213. *Иванова Н. И.* Разнообразие включения гоголевских рецепций в романные тексты В. В. Набокова // НВ 4. С. 42—46.
214. *Ильин А., Стеценко В.* «Лолита» В. В. Набокова в контексте русской литературы XIX века // Русская филология. 1994. № 2. С. 45—48.
215. *Ильин С.* Моя жизнь с Набоковым // Знамя. 1999. № 4. С. 192—204.
216. *Ильин С.* Непрочитанный Набоков. Рассказ с привидениями // Новая юность. 1999. № 2. С. 180—196.
217. *Ильин С. А., Шапкин А. А.* Набоков и Тургенев: интертекстуальные связи (на материале повестей «Ася», «Вешние воды» и романа «Машенька») // Язык. Культура. Методика. Луганск, 1996. С. 112—123.

218. *Йен Тинг-Чиа.* Семантика хронотопа в романе В. Набокова «Машенька» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 24—30.
219. *Казин А. Л.* Этика Набокова // НВ 1. С. 26—30.
220. *Казнина О. А.* В. В. Набоков // Казнина О. А. Русские в Англии: Русская литература в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М., 1997. С. 271—310.
221. *Какинума Н.* В. Набоков и русский символизм // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 5—23.
222. *Какинума Н.* Структура «вертящегося колеса» в романе В. Набокова «Дар» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 31—48.
223. *Какинума Н.* Тяготение В. Набокова к «потусторонности» // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11. С. 293—315.
224. *Карпов Н. А.* Романтические мотивы в «Защите Лужина» В. В. Набокова // Литература и религия: Шестые крымские пушкинские междунар. чтения. Материалы. Симферополь, 1996. С. 136—137.
225. *Карпович И. Е.* Роман В. Набокова «Машенька» в аспекте игрового начала // Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып.1: Литературоведение. Ч. 2. С. 32—33.
226. *Кац Б.* «Exegi monumentum» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // ЛО. 1999. № 2. С. 72—77.
227. *Кац Б.* «Уж если настраивать лиру на пушкинский лад...»: О возможном источнике «Университетской поэмы» Владимира Набокова // НЛО. 1996. № 17. С. 279—295.
228. *Кацнельсон Л. И.* Звездообразны каверзы ферзя... (О трех шахматных сонетах В. В. Набокова) // НВ 1. С. 217—221.
229. *Кекова С. В.* Художественный предмет в мире раннего В. Набокова // Исследования по художественному тексту (Материалы Третьих Саратовских чтений по художественному тексту). Саратов, 1994. Ч. 1. С. 31.
230. *Клименко Л. Ф.* Библиотека дома Набоковых // НВ 1. С. 193—200.
231. *Ковтунова И. И.* Поэтика контрастов в романе В. Набокова «Дар» // Язык: система и подсистемы. М., 1990 [пагинация не установлена].
232. *Ковалева С. Н.* «Мошенничество, возведенное в колдовство»: Поэтика романа В. Набокова «Защита Лужина» // Филология. 1998. Вып. 3. С. 27—32.
233. *Ковалева С. Н.* «Простота, поражающая пуще самой сложной магии»: философия романа Владимира Набокова «Защита Лужина» // Филологические этюды. 1998. Вып. 1. С. 104—106.

234. *Козицкий И.* Набоков и Добужинский: связи формальные и не только // Нева. 1997. № 11. С. 214—220.
235. *Козлова С. М.* Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 34—64.
О рассказе «Ultima Thule»: С. 57—64.
236. *Козлова С. М.* Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Зв. 1999. № 4. С. 184—189.
237. *Козловская Н. В.* Изобразительные возможности окказиональных сочетаний в произведении В. Набокова «Другие берега» // Проблемы теории и практики изучения русского языка. М.; Пенза, 1998. Вып. 1. С. 91—96.
238. *Козловская Н. В.* Образ бабочки в произведении В. В. Набокова «Другие берега» // Русское художественное слово: Многообразие литературоведческих и лингвометодических методов: Тез. докл. междунар. конф. СПб., 1996. С. 34—36.
239. *Козловская Н. В.* Окказиональная синтагматика в произведении В. Набокова «Другие берега» // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов. СПб., 1999. Вып. 18: Стилистика художественной речи. С. 42—46.
240. *Козловская Н. В.* Предметная лексика в картине мира В. Набокова (на материале романа «Другие берега») // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. Екатеринбург, 1997. С. 44—51.
241. *Козловская Н. В.* Текстообразующие лексико-семантические поля и окказиональная синтагматика в произведениях В. Набокова «Дар» и «Другие берега» // Материалы конференции молодых ученых. Череповец, 1994. С. 36—40.
242. *Козловская Н. В.* Текстообразующие семантические поля «прошлое» и «настоящее» в идиостиле Набокова // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1993. С. 89—93.
243. *Колтаевская Н. Ю.* На кого похож набоковский Найт? // Русская речь. 1996. № 2. С. 8—11.
244. *Кондратьева Л. А.* Категория ужасного у В. Набокова и традиции английского декадентства (Рассказ «Ужас») // Английская литература в контексте русской и национальной культуры: III междунар. конф. литературоведов-англистов: Тез. докл. Смоленск, 1993. С. 38.
245. *Корнуэлл Н. Дж.* Владимир Набоков // Корнуэлл Н. Дж. Джойс и Россия. СПб., 1997. С. 73—80.
246. *Коротких Евг.* Акакий Акакиевич и Ц. Цинциннат в кругу друзей, в кругу кошмаров // Грани. 1992. № 165. С. 117—127.
247. *Костанди О. Г.* Поэтика одной шахматной задачи В. Набокова // Русская культура XX века: метрополия и диаспора (Блоковский сборник. [Вып.] XIII). Тарту, 1996. С. 206—213.

248. *Кочетков А. Н.* Англо-американские параллели: «Лолита» Набокова и «Черный принц» А. Мердок. Проблема жанровой традиции // Английская литература в контексте мирового литературного процесса: Тезисы VI междунар. конф. преподавателей английской литературы. Киров, 1996. С. 92.
249. *Кошмал В.* Новелла и сказка: событие, случай, случайность (Гумилев, Гиппиус, Набоков, Хармс) // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 235—248.
250. *Красавченко Т. Н.* «Защита Набокова» // Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов. М., 1991. Вып. 1. С. 217—232.
251. *Красова И. В.* «Материальность» природы и предметный мир в «Других берегах» В. Набокова // Пушкинские чтения—99. Материалы юбилейной межвуз. конф., посвященной 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. СПб., 1999. С. 80—85.
252. *Кретинин А. А.* Из наблюдений над метасюжетом русских романов В. Набокова («Машенька» и «Приглашение на казнь») // Традиции и поиски: Русская литература XX века. Воронеж, 1997. С. 69—77.
253. *Кузьмина С. Ф.* Достоевский в зеркале Набокова // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 74—80.
254. *Куклин Л.* «Люблю как-то странно...» // Искусство Ленинграда. 1991. № 11. С. 64—68.
255. *Куллэ В.* «Демон» Набокова и «Небожитель» Бродского // ЛО. 1999. № 2. С. 86—88.
256. *Кулумбетова А. Е.* Постижение смысла: о «Terra incognita» В. Набокова // Простор. 1995. № 2—3. С. 133—136.
257. Курашвили О. В. В. Набоков и шахматная поэзия // Простор. 1997. № 5. С. 110—111.
258. *Кусаинова Т. С.* Текстовая лексико-тематическая группа «пространство» в романе В. Набокова «Другие берега» // Актуальные проблемы функциональной лексикологии. СПб., 1997. С. 154—158.
259. *Кучерова Е. Ю.* Особенности художественного психологизма в произведениях Владимира Набокова (На примере романов «Машенька», «Король, дама, валет», «Камера обскура») // Голоса молодых ученых. М., 1998. Вып. 3. С. 115—133.
260. *Кучина Т.* От аза до ижицы: алфавит «Приглашения на казнь» // XX век. Проза. Поэзия. Критика: А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 49—58.
261. *Лавринец П.* Из черных списков // Вышгород. 1999. № 3. С. 192—201.
Восприятие творчества Набокова в Литве.
262. *Лайков М.* «Набоков принадлежит...» // Грани. 1997. № 184. С. 269—272.
263. *Лапутин Е.* Орфография сновидений (Вместо предисловия) // Новая юность. 1996. № 3 (18). С. 28—33.
Предисловие к публ.: № 19.

264. *Латухина О. Ю.* Смысловая плотность текста (по роману В. Набокова «Соглядатай») // Художественный текст: онтология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 122—129.
265. *Лебедева Г. С.* О пространстве рождественских стихов (Русская поэзия советского времени) // Библия в культуре и искусстве: Материалы науч. конф. «Виперовские чтения—1995». М., 1996. С. 360—389. О рождественской теме в стихотворении Набокова «В пещере» (1924). С. 372—375.
266. *Лебедева Е.* Смерть Цинцинната Ц. (Опыт мифологической интерпретации романа «Приглашение на казнь» В. Набокова) // НВ 4. С. 154—159.
267. *Левин Ю. Д.* Новый английский перевод «Евгения Онегина» // Русская литература. 1981. № 1. С. 219—228.
О переводе Набокова: С. 220—221.
268. *Левин Ю. И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. [Вып.] 22: Зеркало. Семиотика зеркальности. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 831). С. 6—24.
Раздел 3: Зеркало у Вл.Набокова. С. 19—24.
Переизд.: Левин Ю. И. Избр. труды: Поэтика. Семиотика. М., 1988. С. 572—577.
269. *Левина М. В.* Отклонения от нормы текстовости в прозе В. В. Набокова // Русский текст. 1993. № 1. С. 94—107.
270. *Левинг Ю.* Владимир Набоков и Саша Черный // ЛО. 1999. № 2. С. 52—57.
271. *Левинг Ю.* В. Набоков в Иерусалиме (История несостоявшегося визита) // Jerusalem in Slavic Culture. Ljubljana; Jerusalem, 1999. (= Jews and Slavs. Vol. 6). С. 373—387.
272. *Левинг Ю.* Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // НЖ. 1999. Кн. 214. С. 116—133.
273. *Левинг Ю.* Набоков, который рядом (Письма к С. И. Розову, 1945—1976) // Иерусалимский журнал. 1999. № 2. С. 142—160.
274. *Левинг Ю.* Тайны литературных адресатов В. В. Набокова: Гайто Газданов // НВ 4. С. 75—90.
275. *Левинг Ю.* Узор вечности: Пушкин-график — Набоков-художник // ПиН. С. 237—255.
276. *Леденев А. В.* Англоязычный дебют Набокова // Ярославский педагогический вестник. 1997. Вып. 1. С. 9—15.
277. *Леденев А. В.* В. В. Набоков (1899—1977): «Ничья меж смыслом и смычком...» // Агеносов В. В. Литература russkogo зарубежья (1918—1996). М., 1998. С. 321—352.
278. *Леденев А.* Голос скрипки в пустоте // Набоков В. В. Голос скрипки в пустоте. М., 1987. С. 5—32.
279. *Леденев А. В.* Ритмический «сбой» как маркер аллюзии в романе В. Набокова «Лолита» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 47—54.

280. *Ледковская М. В.* Забытый поэт. Кирилл Владимирович Набоков // НВ 2. С. 130—138.
281. *Линецкий В.* О пошлости в литературе, или Главный парадокс постмодернизма // Волга. 1997. № 11—12. С. 179—190.
«Лолита» в свете постмодернистской поэтики.
282. *Липкович Я.* Я сидел за их партами // НЖ. 1996. Кн. 203—204. С. 386—389.
Петербургское Тенишевское училище в жизни О. Э. Мандельштама и Набокова.
283. *Липовецкий М.* Из предыстории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») // Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 44—106.
284. *Липовецкий М.* Стиль В. Набокова как эпилог русского модернизма («Дар») // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900—1930 гг.). Екатеринбург, 1994. Вып. 1. С. 150—162.
То же под назв.: Эпилог русского модернизма: Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // ВЛ. 1994. Вып. 3. С. 72—95; Наст. изд. Т. 1. С. 643—666.
285. *Ловкова Т. Б.* Рассказ Владимира Набокова «Круг» в кругу читателей // Что мы читаем? Какие мы?: Сб. науч. тр. СПб., 1996. Вып. 2: Чтение библиотекарей. С. 79—91.
286. *Локтев Н.* Возвращение Набокова: Заметки об интеллигентности и литературе // Литературный Киргизстан. 1989. № 8. С. 132—139.
287. *Лотман М.* А та звезда над Пулковым... Заметки о поэзии и стихосложении В. Набокова // Вышгород. 1999. № 3. С. 63—77.
288. *Лукшич И.* «Слава» Владимира Набокова: К функции автометаописания в русской эмигрантской поэзии // Автоинтерпретация: Сб. ст. СПб., 1998. С. 194—206.
289. *Любимова Т. Б.* Литературные облики неосознанного покаяния (М. Бахтин, В. Набоков, Вен. Ерофеев) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4. С. 53—77.
290. *Любимова Т. Б.* Явное вдали и скрытое вблизи (О проблеме традиции в современном западноевропейском искусстве) // Проблема единства современного искусства и классического наследия. М., 1988. С. 11—34.
О литературе западноевропейских стран и творчестве Набокова.
291. *Люксембург А. М.* Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики // НВ 1. С. 16—25.
292. *Люксембург А.* Вивиан Дамор-Блок и вивисекция слова: Английская проза Владимира Набокова // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 9—23.

293. *Люксембург А. М.* Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики (на примере романа «Бледное пламя») // НВ 4. С. 5—11.
294. *Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф.* Игровое начало в прозе Владимира Набокова // Поиск смысла. Нижний Новгород, 1994. С. 157—168.
295. *Ляпина И. И., Ляпина А. Ю.* Русские реалии в культуре русского зарубежья // Образование и педагогическая мысль российского зарубежья, 20—50-е годы XX века. Саранск, 1997. С. 93—95.
Мелодика русской речи в английских текстах Набокова.
296. *Майер П.* Немецкий мотив в творчестве Набокова в 20-е годы // Стрелец. 1989. № 2. С. 277—280.
297. *Макарова И.* Два романа Владимира Набокова // Макарова И. Очерки истории русской литературы XX в. СПб., 1995. С. 164—186.
298. *Маликова М.* Из чего сделан Яша Чернышевский // Вышгород. 1999. № 3. С. 160—170.
299. *Маликова М. Э.* Набоков «Другие берега» — Набоков «Speak, memory». Некоторые наблюдения // НВ 1. С. 91—100.
300. Маликова М. Э. Образ Пушкина у Набокова (Несколько наблюдений) // ПиН. С. 256—267.
301. *Маликова М., Трезьяк Дж.* Сквозняк из прошлого // Зв. 1999. № 4. С. 81—91.
302. *Малофеев П. Н.* Творчество Владимира Набокова в контексте русской культуры // III Ручьевские чтения. Литература — писатель — политика. Сб. материалов межвуз. науч. конф. Магнитогорск, 1994. С. 50—53.
303. *Маркова О. Б.* Terra Incognita Владимира Набокова // Русская речь. 1999. № 2. С. 17—20.
304. *Махлин В.* Сартр против «Отчаяния» // Вышгород. 1999. № 3. С. 218—219.
305. *Маяцкий М.* Читать «Лолиту» в эпоху Дютру // Логос. 1999. № 2 (12). С. 89—97.
306. *Мельников Н.* «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // ЛО. 1996. № 2. С. 73—82.
307. *Мельников Н.* Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (О творческой истории романа В. В. Набокова «Отчаяние») // Волшебная гора. 1994. № 2. С. 151—165.
308. *Мещанский А. Ю.* Набоков и Пушкин // Res Philologica: «Пушкин — наше все»: Учен. зап. Северодвинского филиала Поморского гос. ун-та им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 1999. Вып. 1. С. 134—137.
309. *Миллер Л.* И другое, другое, другое... // ВЛ. 1995. Вып. 6. С. 86—102.
О поэзии Набокова.

310. *Минтганг Г.* Владимир Набоков // Зв. 1999. № 4. С. 55—56.
311. *Мирюшкин Д. В.* Двойничество и его функции в повести В. Набокова «Соглядатай» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы 8-й Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей. Тверь, 1994. С. 123—124.
312. *Мирюшкин Д. В.* Жанрово-стилевое своеобразие романа «Приглашение на казнь» В. Набокова // Жанрово-стилевые проблемы русской литературы XX века. Тверь, 1994. С. 56—67.
313. *Михайлов О. Н.* Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) // Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. М., 1995. С. 351—372.
314. *Михеев М.* Заметки о стиле Сирина: еще раз о не-русскости ранней набоковской прозы // Логос. 1999. № 11—12 (21). С. 87—115.
315. *Млечко А. В.* Автор и герой как «homo ludens» в романах В. В. Набокова // II межвуз. науч.-практ. конф. студентов и молодых ученых Волгоградской обл. Волгоград, 1996. Вып. 2. С. 8—11.
316. *Млечко А. В.* Пародия в романе В. Набокова «Истинная жизнь Себастьяна Найта» // Сб. тр. молодых ученых и студентов Волгоградского гос. ун-та. Волгоград, 1997. С. 361—363.
317. *Млечко А. В.* Традиции исповеди в романной прозе Владимира Набокова и Саши Соколова // Акценты: Новое в журналистике и литературе. Альманах. Воронеж, 1997. Вып. 3—4 (6—7). С. 88—93.
318. *Млечко А. В.* Фигура трикстера в романах В. Набокова «русского» и «американского» периодов // AMERICANA: Материалы науч. конф. «Россия и страны Америки: опыт исторического взаимодействия». Волгоград, 1998. Вып. 2. С. 248—254.
319. *Мондри Г.* В. Набоков в «Даре» как мастер скрытой пародии // Мондри Г. Вновь раскрытые литературные пародии. М., 1995. С. 75—91.
Впервые под назв.: О двух адресатах литературной пародии в «Даре» В. Набокова (Ю. Тынянов и В. Набоков) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 95—102; То же // Культурное наследие российской эмиграции, 1917—1940: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 135—145.
320. *Мулярчик А. С.* А. С. Пушкин в межвоенном творчестве В. В. Набокова // ПиН. С. 124—131.
321. *Мулярчик А. С.* Русские романы В. Набокова // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 195—247.
322. *Мулярчик А.* Смена литературных эпох (Литература США: от «гневных тридцатых» до «бунтующих шестидесятых») // ВЛ. 1976. Вып. 7. С. 76—112.
О «Лолите»: С. 105—109.

323. *Мухин М. Ю.* Сменность форм повествования как основной прием создания текстового синтагматического напряжения в романе В. Набокова «Дар» // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. Екатеринбург, 1997. С. 100—112.
324. *Мыльников В. С.* Семантика текстового пространства (Рассказ В. Набокова «Рождество») // Языковая личность и семантика. Волгоград, 1994. С. 64—65.
325. *Мышалова Д.* Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) // Мышалова Д. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995. С. 70—99.
326. *Мягков П. И.* Западноевропейская живопись в собрании семьи Набоковых // НВ 1. С. 209—216.
327. *Н. Н.* Развенчанный поэт // Вышгород. 1999. № 3. С. 93—95.
328. *Набоков Н. Д.* Фрагменты 2-й главы книги «Багаж» // НВ 2. С. 173—192.
329. *Набоков С. С.* Профили // НВ 2. С. 143—166.
О В. В. Набокове: С. 161—166.
330. *Нарбикова В.* Последний великий // Стрелец. 1996. № 2. С. 279—282.
331. *Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // La letteratura russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli, 1990. P. 95—105.
332. *Нива Ж.* Мистификация прежде всего // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. М., 1999. С. 300—303.
333. *Нива Ж.* От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль — Набоков) // Континент. 1996. № 87. С. 296—304.
334. *Нива Ж.* Русское изгнание в европейскую ночь // Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. М., 1999. С. 278—293.
О Набокове: С. 280—282.
335. *Никитин С.* А бабочка существует... // ВЛ. 1989. Вып. 3. С. 262.
336. *Николина Н. А.* «Страстная энергия памяти» (Композиционно-речевое своеобразие романа В. В. Набокова «Другие берега») // Русский язык в школе. 1999. № 2. С. 77—84.
337. *Николь Ч.* Два стихотворения Пушкина в «Подвиге» Набокова // ПиН. С. 88—94.
338. *Николюкин А.* О книге Набокова и ее переводе // Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 5—9.
339. *Николюкин А.* Эротическая дилогия Набокова // Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1995. С. 5—10.
340. *Носков А.* Предки В. В. Набокова в Самаре // Самарский земский сборник. Самара, 1996. Вып. 3. С. 45—48.

341. *Оглаева Л. Ю.* Автор и его герой в творчестве В. Набокова // Проблемы всеобщей и отечественной истории. Элиста, 1997 [пагинация не установлена].
342. *Орлицкий Ю. Б.* Пушкинский ямб в романе Набокова «Дар» // ПиН. С. 198—210.
343. *Осовский О. Е., Осьмухина О. Ю.* Американский университет глазами русского профессора (Биографический опыт В. В. Набокова в литературном преломлении) // Образование и педагогическая мысль российского зарубежья, 20—50-е годы XX века. Саранск, 1997. С. 86—88.
344. *Останин Б.* Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии (Конспект-статья) // НЛО. 1997. № 23. С. 298—302.
Полемика: № 807. Ответ автора: № 803.
345. *Осьмухина О. Ю.* Литературная маска в ранней прозе Набокова («Машенька») // Филологические заметки. 1998: Межвуз. сб. науч. тр. Саранск, 1999. С. 21—25.
346. *Падучева Е. В.* Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995. С. 93—101.
О рассказе «Набор».
Переизд.: Падучева Е. В. Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной нормой // Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. С. 383—393.
347. *Падучева Е. В.* Язык художественной литературы как предмет лингвистики // Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. С. 198—220.
О романе «Пнин»: С. 203—204.
348. *Паламарчук П. Г.* Первый роман Сирина // Паламарчук П. Г. Москва или Третий Рим?: Восемнадцать очерков о русской истории и словесности. М., 1991. С. 212—218.
349. *Паламарчук П. Г.* Театр Владимир Набокова // Паламарчук П. Г. Москва или Третий Рим?: Восемнадцать очерков о русской истории и словесности. М., 1991. С. 219—235.
Впервые: Дон. 1990. № 7. С. 147—153.
350. *Парамонов Б.* Египтянин Набоков // Зв. 1999. № 4. С. 214—218.
351. *Переяслов Н. В.* Образы сна и рая в стихах Владимира Набокова // Переяслов Н. В. Загадки литературы. Самара, 1996. С. 39—42.
352. *Пестерев В. А.* Метаморфозы романной формы в «Бледном огне» В. Набокова // Материалы XII науч. конф. профессорско-преподавательского состава Волгоградского гос. ун-та. Волгоград, 1995. С. 386—392.
353. *Петров А.* Путешествие с Чулаки в поисках Набокова // Нева. 1997. № 10. С. 215—220.

354. *Пехал З.* Повествовательная перспектива мистификации в романе Владимира Набокова // Literaria humanitas. 1996. № 4. С. 511—517.
355. *Пехал З.* Роман как защита // Rossica lomucencia. 1998 (za rok 1997). Т. 36. С. 141—146.
356. *Пимкина А.* Игровой принцип творчества В. В. Набокова (На примере романов «Защита Лужина» и «Пнин») // НВ 4. С. 135—139.
357. *Пимкина А. А.* Поиск героя в романе «Соглядатай» // Человек в контексте культуры. М.; Ставрополь, 1999. Вып. 2. С. 63—66.
358. *Пинкевич Н. Н.* А. П. Пинкевич — учитель Набокова // НВ 1. С. 178—181.
359. *Пискунов В. М.* Тематические узоры судьбы // Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины (Мемуары русского «серебряного века» и русского зарубежья). М., 1992. С. 51—59.
О «Других берегах». Впервые: ЛО. 1990. № 10. С. 28—31.
360. *Пискунова А.* Классическая коллизия («Моцарт и Сальери») в творчестве Набокова и Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова. М., 1995. Вып. 2. С. 250—258.
361. *Погребная Я. В.* Место и значение сонета «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный...» в художественном космосе романа В. В. Набокова «Дар» // Вестн. Ставроп. гос. пед. ун-та. Соц.-гуманит. науки. 1998. Вып. 14. С. 103—113.
362. *Погребная Я. В.* Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М. Ю. Лермонтова и В. В. Набокова // М. Ю. Лермонтов: проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1997. Вып. 4. С. 98—111.
363. *Погребная Я. В.* «...По смыслу ясный стих был по гармонии таинственно-тревожный, туманно-трепетный...» (Стихотворение В. В. Набокова «Дождь пролетел») // Первое произведение как семиологический факт: Сб. ст. и материалов науч.-метод. семинара «Textus». СПб.; Ставрополь, 1997. Вып. 2. С. 24—39.
364. *Поздняков Н. Н.* Море как предметно-психологическая деталь в рассказах В. Набокова // Морской вектор в судьбах России: История, философия, культура: IV крымские пушкинские чтения. Материалы. Симферополь, 1994. С. 56—57.
365. *Поздняков Н. Н.* Набоковские штудии Чехова // НВ 4. С. 47—52.
366. *Поздняков Н. Н.* Отношение Набокова к религии в оценке критики // Литература и религия: Шестые крымские пушкинские междунар. чтения. Материалы. Симферополь, 1996. С. 145—147.
367. *Полищук В. Б.* «Магический кристалл» (Оптика Набокова) // ПиН. С. 341—347.
368. *Польская С.* Воскрешение короля Офиоха: Э. Т. А. Гофман в рассказе В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Scando-Slavica. 1990. Т. 36. С. 101—113.

369. *Польская С.* Комментарий к рассказу В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Scando-Slavica. 1989. Т. 35. С. 111—123.
370. *Польская С.* Сонет В. Набокова «Смерть Пушкина» // ПиН. С. 10—19.
371. *Польская С.* Стихотворение В. Набокова «Лилит»: упражнение в двусмысленности // Jews and Slavs. Jerusalem; St. Petersburg, 1993. Vol. 1. С. 188—197.
372. *Попова О. С.* Категория времени в произведениях В. В. Набокова // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 1997. № 2. С. 41—44.
373. *Пуля И. И.* А. П. Чехов и драма В. В. Набокова «Событие» // Вестн. Вятского пед. ин-та. 1998. Вып. 3. С. 21—24.
374. *Пуля И. И.* Библейские персонажи в стихах В. Набокова // Библейские мотивы и образы в русской литературе. Вологда, 1995. С. 58—66.
375. *Пурин А.* Большая Морская. Эссе // НВ 3. С. 12—24.
376. *Рассказов А. В.* Философско-эстетические принципы перевода «Евгения Онегина» В. Набоковым // Английская литература в контексте философско-эстетической мысли: Материалы V междунар. конф. преподавателей английской литературы. Пермь, 1995. С. 74.
377. *Раудам Т.* Мой Набоков // Вышгород. 1999. № 3. С. 171—175.
378. *Рахимкулова Г. Ф.* Специфические функции скобок в набоковских текстах и проблемы игровой стилистики // НВ 4. С. 12—17.
379. *Рогова А. И.* Рассказ «Венецианка» В. В. Набокова (К проблеме темы творчества у Пушкина и Набокова) // ПиН. С. 132—138.
380. *Рогова К. А.* Грамматическая семантика в смысловой структуре художественного текста (Рассказ В. Набокова «Рождество») // Словоупотребление и стиль писателя. СПб., 1995. С. 181—189.
381. *Рогова К. А.* Рассказ В. Набокова «Музыка»: Способы расширения изобразительного пространства в художественном тексте // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. преподавателей и аспирантов. СПб., 1999. Вып. 18: Стилистика художественной речи. С. 30—34.
382. *Ронен О.* Заумь за пределами авангарда // ЛО. 1991. № 12. С. 40—43.
Наблюдения о зауми, встречающиеся в прозе Набокова. С. 42—43.
383. *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Зв. 1999. № 4. С. 164—172.
384. *Рорти Р.* Касбимский парикмахер: Набоков о жестокости // Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 181—215.
Рец.: № 804.

385. *Рудзевич И.* Польские страницы рецепции Владимира Набокова // Рудзевич И. Русские писатели-эмигранты в Польше. СПб., 1994. С. 8—17.
386. *Рылькова Г.* «О читателе, теле и славе» Владимира Набокова // НЛО. 1999. № 6 (40). С. 379—390.
387. *Рыхляков В. Н.* Набоковы и Пущины // НВ 2. С. 38—47.
388. *Рягузова Л. Н.* Концепт «творчество» в идиостиле Набокова // НВ 4. С. 18—25.
389. *Рягузова Л. Н.* Пушкин в набоковском «прожекторе обратного освещения» // ПиН. С. 50—56.
390. *Савельева В. В.* «Король, дама, валет», или Сердца трех в романе Набокова // Русская речь. 1996. № 5. С. 28—32.
391. *Савельева В. В.* Лицо и «личико часов» у Владимира Набокова // Русская речь. 1998. № 4. С. 17—21.
392. *Савельева В. В.* Творчество и злодейство в романе В. Набокова «Отчаяние» // Русская речь. 1999. № 2. С. 10—16.
393. *Савченко В. В.* К вопросу о некоторых особенностях двуязычной прозы В. В. Набокова (на материале романа «Лолита» и его автоперевода) // Язык и культура: Пятая междунар. науч. конф. Киев, 1997. Т. 4: Язык и художественное творчество. С. 146—151.
394. *Сарнов Б.* Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // ВЛ. 1999. Вып. 3. С. 136—182.
395. *Сахаров Вс.* Владимир Набоков — русский писатель // Реалист: Литературный альманах. 1995. № 1. С. 209—226.
396. *Светлакова О. А.* В. В. Набоков о «Дон Кихоте» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1998. № 3. С. 40—47.
397. *Светлакова О. А.* Сервантесовская философская проблематика в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Литература и время: Проблемы истории зарубежных литератур. [СПб.], 1998. С. 101—106.
398. *Семененко Л. И.* Кембриджский автограф В. В. Набокова // НВ 1. С. 222—226.
399. *Семенова Н. В.* Жанровые трансформации в новелле XX в. (Новеллы В. Набокова) // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы 10-й Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей. Тверь, 1996. С. 209—210.
400. *Семенова Н. В.* «Жизнь-ландшафт-странствие» в новелле Вл. Набокова «Облако, озеро, башня» // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе.Тверь, 1996. С. 126—130.
401. *Семенова Н. В.* Об одной цитате В. Набокова (Набоков и Вальзер) // Романтизм и его исторические судьбы: Материалы междунар. науч. конф. Тверь, 1998. Ч. 2. С. 138—142.
402. *Семенова Н. В.* Роль неожиданной развязки в новеллах Вл. Набокова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. Вып. 4. С. 89—95.

403. *Семенова Н. В.* Цитация в романе В. Набокова «Король, дама, валет» // Проблемы и методы исследования литературного текста. Тверь, 1997. С. 59—73.
404. *Семенова Н. В.* Цитация и автоцитация в новелле В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. [Вып.] 3. С. 24—30.
405. *Семенова С.* Два полюса русского экзистенциального сознания: проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирина // Новый мир. 1999. № 9. С. 183—205.
О Набокове: С. 190—203.
406. *Сендерович С.* Пушкин в «Даре» В. Набокова: фигура сокрытия // Пушкинский сборник. Иерусалим, 1997. Вып. 1. С. 225—252.
407. *Сендерович С., Шварц Е.* Аурелиан и Элеонора, или Где Набоков ловил бабочек // НЖ. 1998. Кн. 213. С. 205—212.
408. *Сендерович С., Шварц Е.* В. В. Розанов в «Даре» В. В. Набокова: о рецепции Пушкина в Серебряном веке // ПиН. С. 348—358.
409. *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура: Ст. 1 // НЛО. 1997. № 24. С. 93—110.
410. *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура: Ст. 2 // НЛО. 1997. № 26. С. 201—222.
411. *Сендерович С., Шварц Е.* В краю махаонов (Набоков и Блок) // НЖ. 1998. Кн. 211. С. 243—252.
412. *Сендерович С., Шварц Е.* «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // ЛО. 1999. № 2. С. 63—72.
413. *Сендерович С., Шварц Е.* Приглашение на казнь. Комментарий к мотиву // НВ 1. С. 81—90.
414. *Сендерович С., Шварц Е.* Тропинка подвига (Комментарий к роману В. В. Набокова «Подвиг») // НВ 4. С. 140—153.
415. *Сендерович С., Шварц Е.* Цинциннат в двойной эмиграции // НЖ. 1995. Кн. 200. С. 170—188.
416. *Сердюченко В.* Чернышевский в романе В. Набокова «Дар». К предыстории вопроса // ВЛ. 1998. Вып. 2. С. 333—343.
417. *Серебряный А.* Об одном комментарии Владимира Набокова к «Анне Карениной» // ВЛ. 1997. Вып. 3. С. 373—374.
418. *Сечкарев В.* К тематике поэзии Владимира Набокова // НЖ. 1996. Кн. 197. С. 42—66.
419. *Скидан А.* Набоков и пудра // Волга. 1997. № 3—4. С. 183—185.
420. *Сконечная О. Ю.* Вечный жид в творчестве Набокова: Тема Пушкина и Чернышевского // ПиН. С. 179—187.
421. *Сконечная О. Ю.* Набоковский Смуров в зеркале «Крыльев» и «Шагов Командора» (Реминисценции из М. Кузмина и А. Блока в «Соглядатае») // Междунар. науч. конф. «Культурное наследие российской эмиграции: 1917—1940 годы»: Сб. материалов. М., 1993. С. 85—86.

422. *Сконечная О.* «Я» и «Он»: о присутствии Марселя Пруста в русской прозе Набокова // ЛО. 1999. № 2. С. 46—51.
423. *Сливинская С. В.* Магистр игры и чародейства. Цветной слух Владимира Набокова // НВ 1. С. 168—177.
424. *Сливинская С. В.* Пушкин, Набоков: «На свете счастья нет, но есть покой и воля...» // ПиН. С. 57—64.
425. *Смирнов В.* Мифологема «рыцарь, девушка и дракон» в творчестве Владимира Набокова // Slowianszczyzna Wschodnia: tworczos˙c˙ artystyczna a dos˙wiadczenia zbio˙rowe. Zielona Gora, 1998. С. 133—140.
426. *Смирнов И. П.* «Пиковая дама», «Отчаяние» и Великая французская революция // ПиН. С. 146—153.
427. *Смирнов И. П.* Философия в «Отчаянии» // Зв. 1999. № 4. С. 178—183.
428. *Смирнов М.* Набоков в Уэлсли // ВЛ. 1995. Вып. 4. С. 153—170.
429. *Смолякова Г. Н.* «Воздух твой, вошедший в грудь мою, я тебе стихами отдаю...» (В. Набоков и А. Ахматова) // НВ 4. С. 69—74.
430. *Солженицын А.* «...Дороги частные и межвременные» // Вышгород. 1999. № 3. С. 188—190.
431. *Старк В. П.* А. А. Блок в художественных отражениях В. В. Набокова // НВ 4. С. 53—68.
432. *Старк В. П.* В. В. Набоков — родословные отражения // НВ 2. С. 5—19.
433. *Старк В. П.* Владимир Набоков — комментатор «Евгения Онегина» // Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 7—25.
434. *Старк В.* В. Набоков и род Рукавишниковых // Изв. русского генеалогического общества. СПб., 1997. Вып. 7. С. 55—63.
435. *Старк В.* Воскресение господина Морна // Зв. 1997. № 4. С. 6—8. Предисл. к публ.: № 29.
436. *Старк В. П.* Державин в комментариях В. В. Набокова к «Евгению Онегину» // Державинские чтения. СПб., 1997. Вып. 1. С. 134—151.
437. *Старк В. П.* Искаженное зеркало бытия: «Bend Sinister» и «Домик в Коломне» // Вестн. Рос. АН. 1997. Т. 67. № 2. С. 157—162.
438. *Старк В.* Истоки сновиденья. Пушкин и Набоков: генеалогические перекрестки // Вышгород. 1999. № 3. С. 23—36.
439. *Старк В. П.* Неизвестное стихотворение В. В. Набокова // НВ 1. С. 227—237.
440. *Старк В.* Неизвестный автограф Набокова, или История одной мистификации // Зв. 1999. № 4. С. 40—41.
441. *Старк В. П.* «Оленинский» цикл Пушкина в набоковских отражениях // Пушкин и мировая культура. Докл. на междунар. конф. в Новгороде. СПб.; Новгород, 1996. С. 50—52.

442. *Старк В. П.* Пушкинские мотивы в набоковских контекстах // ПиН. С. 109—116.
443. *Старк В. П.* Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея» // НВ 1. С. 66—71.
444. *Старк В.* Реалии родовых гнезд в текстах Набокова // НВ 3. С. 25—36.
445. *Старк В.* «Странное сближенье» — Набоков и Есенин // Зв. 1999. № 4. С. 190—194.
446. *Старк В.* Ut pictura poesis. Набоков-рисовальщик // Вышгород. 1999. № 3. С. 116—138.
447. *Степанов А. В.* Онегинский пастиш Набокова // НВ 1. С. 72—80.
448. *Стеценко В. Е.* «Гамлет» У. Шекспира в романах В. Набокова «Bend Sinister» и А. Мердок «Черный принц» // Язык и культура: Пятая междунар. науч. конф. Киев, 1997. Т. 4: Язык и художественное творчество. С. 176—180.
449. *Стеценко В. Е.* «Гамлет» У. Шекспира в романе В. Набокова «Bend Sinister» // Английская литература в контексте мирового литературного процесса: Тезисы VI междунар. конф. преподавателей английской литературы. Киров, 1996. С. 102.
450. *Стеценко В. Е.* Холодный огонь: тема искусства в романах В. Набокова «Лолита» и А. Мердок «Черный принц» // Английская литература в контексте философско-эстетической мысли: Материалы V междунар. конф. преподавателей английской литературы. Пермь, 1995. С. 91.
451. *Струве Г.* Владимир Набоков по личным воспоминаниям, документам и переписке // НЖ. 1992. Кн. 186. С. 176—189.
452. *Струве Н. А.* Еще раз об авторстве «Романа с кокаином» // Вестн. Русского Христианского Движения. 1995. № 172. С. 169—172.
453. *Струве Н. А.* Роман-загадка // Агеев М. Роман с кокаином. Паршивый народ. М., 1990. С. 200—221.
454. *Сугимото К.* Горизонты повествователя у Пушкина и Набокова // ПиН. С. 103—108.
455. *Сугимото К.* Многослойное время у В. В. Набокова // НВ 4. С. 26—33.
456. *Сухих И.* Поэт в зеркалах (1937—1938. «Дар» В. Набокова) // Зв. 1999. № 4. С. 219—228.
457. *Тамми П.* Поэтика даты у Набокова // ЛО. 1999. № 2. С. 21—29.
Впервые: № 755.
458. *Тамми П.* Тени различий: «Бледный огонь» и «Маятник Фуко» // НЛО. 1996. № 19. С. 62—70.
459. *Тарви Л.* Поэтика и билингвизм: из опыта сравнительного анализа стихов В. В. Набокова // НВ 4. С. 101—113.
460. *Тарви Л.* Пушкин и Набоков: Из опыта по клонированию онегинской строки на английском // ПиН. С. 297—313.

461. *Таркова И. В.* Набоков в зеркале критики // Проблемы развития русской литературы XX века: Материалы регион. науч.-практ. конф. Хабаровск, 1996. С. 50—52.
462. *Таркова И. В.* Роман «Дар» в свете эстетических поисков В. Набокова // Пятая Дальневост. конф. молодых историков. Владивосток, 1998. С. 144—147.
463. *Таркова И. В.* Роман Набокова «Приглашение на казнь» в свете критических оценок // Дни славянской письменности и культуры: Материалы Всероссийской науч. конф. Владивосток, 1998. Ч. 2. С. 127—131.
464. *Таркова И. В.* Эстетические поиски Набокова // Философские аспекты культуры: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. Секция «Русская литература». Комсомольск-на-Амуре, 1998. Ч. 1. С. 55—64.
465. *Тарышкина Е. А.* Ассоциативные типы образности в идиостиле Набокова // Молодая филология. 1998. Вып. 2. С. 181—189.
466. *Таск С.* В гостях у Набокова // Альманах библиофила. М., 1990. Вып. 27. С. 155—170.
467. *Телетова Н. К.* Античность Пушкина и Набокова // ПиН. С. 32—49.
468. *Телетова Н.* Век «наоборот» писателя «наоборот». «Картофельный Эльф» и карлик Альберих европейского эпоса // Вышгород. 1999. № 3. С. 5—18.
469. *Телетова Н. К.* Дилогия Набокова — «Картофельный Эльф» и «Дракон» // НВ 4. С. 114—126.
470. *Телетова Н. К.* Казотт, Набоков и Булгаков // НВ 1. С. 142—147.
471. *Телетова Н. К.* Набоков и предшественники // НВ 1. С. 148—156.
То же под назв.: Набоков и современники // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996 (1998). Т. II. № 4. С. 110—116.
472. *Темпест Р.* Cogito, Eco sum // Зв. 1998. № 3. С. 188—190. Предисл. к публ. новеллы У. Эко «Нонита» — пародии на «Лолиту».
473. *Терехов А. Г.* Неизданное стихотворение В. Набокова (В. В. Набоков, А. Н. Бенуа и Ж. -Ж. Руссо) // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11. С. 316—326.
474. *Тихомирова Е. В.* К интерпретации произведений В. В. Набокова // Русская классика XX века: пределы интерпретации. Ставрополь, 1995. С. 65—73.
475. *Токер Л.* Факт и вымысел в очерке В. В. Набокова «Абрам Ганнибал» // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 149—160.
476. *Толочин И. В.* Поэзия Набокова: Лингвостилистический анализ // Материалы XXVIII межвуз. науч.-метод. конф. препо-

давателей и аспирантов. СПб., 1999. Вып. 18: Стилистика художественной речи. С. 59—63.
477. *Толстой А.* «Византийская образность» в поэзии В. Набокова // Русская провинция. 1995. № 1. С. 81—85.
478. *Трубецкова Е. Г.* «Многопланность мышления» в романе В. Набокова «Дар» // Слово в системе школьного и вузовского образования. Саратов, 1998. С. 154—158.
479. *Трубецкова Е. Г.* Структура «текст в тексте» в романе В. Набокова «Дар» // Филологический сборник: Современные проблемы языка и литературы. Саратов, 1996. С. 145—148.
480. *Уортман Р.* Воспоминания о Владимире Набокове // Зв. 1999. № 4. С. 156—157.
481. *Утгоф Г.* Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. Екатеринбург, 1998. С. 219—224.
482. *Фанк С.* В. Набоков. Перевод «Евгения Онегина» // ПиН. С. 314—320.
483. *Фатеева Н. А.* «Дар» В. Набокова // Русистика сегодня. 1996. № 2. С. 66—88.
484. *Фатеева Н. А.* От «отчаянного побега» А. С. Пушкина к «Отчаянию» В. В. Набокова // ПиН. С. 154—169.
485. *Федоров В. С.* О жизни и литературной судьбе Владимира Набокова // Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 5—16.
486. *Федякин С.* Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // Набоков В. В. Избранное. М., 1996. С. 5—12.
487. *Фейнберг А.* О Джойсе и Набокове // Фейнберг А. Заметки о «Медном всаднике». М., 1993. С. 103—108.
488. *Филатов И. Е.* Категория игры в лекции В. В. Набокова о Ф. М. Достоевском // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 71—78.
489. *Филд Э.* О жизни и искусстве Владимира Набокова // Новая Россия = New Russia. 1996. № 1. С. 118—135.
Перевод фрагмента кн.: Field A. V. N. : The Life and Art of Vladimir Nabokov. N. Y., 1986.
490. *Филимонов А. О.* «Обезумевшие вещи». Пространство сна в поэзии Владимира Набокова // НВ 4. С. 91—100.
491. *Филимонов А. О.* Тень Пушкина в поэзии Набокова // ПиН. С. 76—87.
492. *Фомин С.* «Стихи пронзившая стрела» (Тема творчества в поэзии В. Набокова) // ВЛ. 1998. Вып. 6. С. 40—53.
493. *Фомичев С. А.* Набоков — соавтор Пушкина (Заключительная сцена «Русалки») // ПиН. С. 211—223.
494. *Фомичев С. А.* Низвержение кумиров («Дар» В. Сирина и «Прогулки с Пушкиным» А. Терца) // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 220—225.

495. *Ханзен-Кокоруш Р.* Микротекст и установление смысла у Набокова // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т. II. № 3. С. 222—233.
496. *Целкова Л. Н.* Литературоведческие концепции В. Набокова (на материале «Лекций по русской литературе») // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998. С. 320—325.
497. *Целкова Л. Н.* Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // ПиН. С. 188—197.
498. *Целкова Л. Н.* Роман Владимира Набокова «Лолита» и «Исповедь Ставрогина» Достоевского // НВ 1. С. 125—134.
499. *Целкова Л. Н.* Традиции русского романа в «Подвиге» В. Набокова // Русская словесность. 1995. № 3. С. 79—86.
500. *Чайковская В.* На разрыв аорты (Модели «катастрофы» и «ухода» в русском искусстве) // ВЛ. 1993. Вып. 6. С. 3—23. Раздел 2: Бунинский трагический «катастрофизм» и набоковский «уход». С. 9—14.
501. *Червинская О.* «Дар» Владимира Набокова как метаморфоза лирического образа «Дали свободного романа» // Червинская О. Пушкин. Набоков. Ахматова: Метаморфозы русского лирического романа. Черновцы, 1999. С. 105—123.
502. *Черемисина И. А.* В. В. Набоков как комментатор «Евгения Онегина» // Проблемы литературных жанров: Материалы VIII науч. межвуз. конф. Томск, 1996. С. 51—53.
503. *Черемисина И. А.* Воссоздание образа пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» в англоязычной культуре (О переводческих принципах В. В. Набокова) // Основные направления развития университетского педагогического образования: Материалы науч.-практ. конф. Томск, 1996. С. 58—59.
504. *Черемисина И. А.* «Памятник» Пушкина в английском переводе В. Набокова // Романо-германские лингвистические исследования и методика преподавания иностранных языков: Материалы междунар. конф. Томск, 1997. Ч. 2. С. 12—15.
505. *Черницкая М. В.* Стилистический анализ рассказа В. В. Набокова «Гроза» // НВ 1. С. 61—65.
506. *Чернышев А., Пронин В.* Владимир Набоков, во-вторых и во-первых... // ЛГ. 1970. 4 марта (№ 10). С. 13.
507. *Черняк М. А.* «Сцепление времен»: Пушкин, Набоков, Битов // ПиН. С. 365—372.
508. *Четверикова М. В.* Явление интертекстуальности в романе В. Набокова «Пнин» // Филология. 1998. Вып. 3. С. 32—37.
509. *Чижикова О. В.* Прописная буква как средство кодирования сакрального смысла в романе В. Набокова «Лолита» // Язык и письмо. Волгоград, 1995. С. 81—88.
510. *Чопурян К. Ю.* Художественная деталь как способ выражения авторской оценки жизни в романах Владимира Набокова // Голоса молодых ученых. М., 1997. С. 61—78.

511. *Шадурский В. В.* А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, В. В. Набоков: об отношении автора «Ады» к сценическим воплощениям романа «Евгений Онегин» // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 1997. С. 144—153.
512. *Шадурский В. В.* В. В. Набоков и А. П. Чехов. К проблеме текстовых связей // НВ 1. С. 135—141.
513. *Шадурский В. В.* Мотивы «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания» в «Отчаянии» Набокова // Материалы междунар. конф. «Достоевский и Пушкин». Новгород, 1998. С. 174—176.
514. *Шадурский В. В.* Пушкинские подтексты в прозе В. В. Набокова // ПиН. С. 117—123.
515. *Шадурский В. В.* Пушкинский подтекст в произведениях набоковских «писателей» // Материалы междунар. пушкинской конф. Псков, 1996. С. 141—147.
516. *Шадурский В. В.* Ретроспекция как способ организации текста Гумберта Гумберта (по роману В. В. Набокова «Лолита») // Молодежь — науке: Тез. докл. науч. конф. студентов и аспирантов ПГПИ. Псков, 1995. С. 11—12.
517. *Шадурский В. В.* «Северные мотивы» в творчестве набоковского художника // Псков. 1997. № 6. С. 160—168.
518. *Шамяунова М. Д.* Стиль и художественный мир В. В. Набокова (Рассказ «Весна в Фиальте») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1997. Вып. 19. С. 231—249.
519. *Шапиро Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц. К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова // ЛО. 1999. № 2. С. 30—38.
520. *Шапиро Г.* Реминисценции из «Мертвых душ» в «Приглашении на казнь» Набокова // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 175—181.
521. *Шапиро Г.* Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь» // RL. 1981. Vol. 9. № 4. P. 369—378.
522. *Шапкин А. А.* Трактовка любовной темы в романах Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» и В. В. Набокова «Лолита» // Английская литература в контексте русской и национальной культуры: III междунар. конф. литературоведов-англистов. Тез. докл. Смоленск, 1993. С. 39.
523. *Швабрин С. А.* Осмысление традиций русской литературы в романе В. В. Набокова «Пнин» // Взаимосвязи и взаимовлияние русской и европейских литератур: Тез. докл. междунар. науч. конф. СПб., 1997. С. 151—153.
524. *Швабрин С. А.* Полемика Владимира Набокова и писателей «парижской ноты» // НВ 4. С. 34—41.
525. *Швабрин С. А.* Творчество М. Горького в восприятии В. В. Набокова // Максим Горький и XX век: Горьковские чтения, 1997 год: Материалы междунар. конф. Нижний Новгород, 1998. С. 286—290.

526. *Шор В.* «Кола Брюньон» на русском языке // Мастерство перевода. М., 1970. Сб. 7. С. 219—266.
В частности, о сиринском переводе (1922) повести Р. Роллана.
527. *Шраер М. Д.* Бунин и Набоков: поэтика соперничества // И. А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995. С. 41—65.
528. *Шраер М. Д.* О концовке набоковского «Подвига» // ЛО. 1999. № 2. С. 57—62.
529. *Штейн Э.* Владимир Набоков: шахматно-поэтические коллизии творчества // НЖ. 1987. Кн. 166. С. 167—175.
530. *Шубинский В.* Имя короля Земблы // Зв. 1999. № 4. С. 195—197.
531. *Шунейкина В.* Историческое и частное время в романе Набокова «Защита Лужина» и повести Слетова «Смелый аргонавт» // Актуальные проблемы литературоведения: Сб. работ молодых ученых. М., 1997. Вып. 2. С. 82—87.
532. *Щедрина Н. М.* Концепция дара в прозе В. Набокова («Приглашение на казнь», «Защита Лужина», «Отчаяние», «Дар») // Rossica lomucensia. 1998 (za rok 1997). Т. 36. С. 135—141.
533. *Щербенок А. В.* Владимир Набоков: метафизика через риторику // Вестн. молодых ученых (СПб.). 1998. № 1(3). С. 24—32.
534. *Щуплякова Н. С.* Оксюморон в русской прозе В. Набокова // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. 1995. Вып. 4. С. 110—113.
535. *Эпштейн М. Н.* В поисках «естественного» человека («Сексуальная революция» и дегуманизация личности в западной литературе XX века) // ВЛ. 1976. Вып. 8. С. 111—145.
О «Лолите»: С. 131—134.
Переизд. под назв.: Искусство в погоне за естеством («Сексуальная революция» в литературе Запада) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 211—250. (О «Лолите»: С. 233—236).
536. *Эпштейн М.* Прощание с предметами, или Набоковское в Набокове // Эпштейн М. Бог деталей: Эссеистика 1977—1998. М., 1998. С. 160—168.
537. *Эскина Н. А.* Круг и кристалл: русская идея формы // Российское сознание: психология, феноменология, культура. Самара, 1995. С. 117—124.
«Кольцеобразные структуры» в искусстве русского модернизма (на материале творчества А. А. Блока, А. Н. Скрябина, В. В. Набокова).
538. *Эскина Н.* Между Чеховым и Набоковым: музыка прозы // Музыкальная жизнь. 1996. № 5—6. С. 49—51.
539. *Юнггрен А.* Владимир Набоков как русский дэнди // Классицизм и модернизм: Сб. ст. Тарту, 1994. С. 184—194.
540. *Юркина Л. А.* Лекции В. В. Набокова о литературе // Русская словесность. 1995. № 1. С. 74—86.

541. *Якобсен В., Клайдор Х.* Набоков. Берлин. Кино // Искусство кино. 1998. № 9. С. 121—130.
542. *Янгиров Р.* Берлинские забавы Владимира Набокова // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. Bd. 41. С. 105—116.
543. *Янгиров Р.* Из наблюдений об опытах «ретроградного анализа» и «загадках перекрестных слов» Владимира Набокова // НЛО. 1997. № 23. С. 436—440.
544. *Adams R. M.* Vladimir Nabokov // Adams R. M. Afterjoyce: Studies in Fiction After «Ulysses». N. Y., 1977. P. 146—161.
545. *Alexandrov V. E.* Nabokov's Metaphysics of Artifice: Uspenskij's «Fourth imension» and Evreinov's «Theatrarch» // Rossija / Russia. 1988. Vol. 6. № 1—2. P. 131—143.
546. *Alexandrov V. E.* A Note on Nabokov's Anti- arwinism, or Why Apes Feed on Butterflies in «The Gift» // Freedom and Responsibility in Russian Literature: Essays in Honor of Robert Louis Jackson / Ed. by E. Ch.Allen and G. S. Morson. Evanston, 1995. P. 239—244, 299—300.
547. *Alexandrov V. E.* The ' therworld' in Nabokov's «The Gift» // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. W. Connolly and S. I. Ketchian. Columbus, 1986. P. 15—33.
548. *Alexandrov V. E.* Vladimir Nabokov's Metaphysical Aesthetics in the Context of the Silver Age // Christianity and the Easthern Slavs. Vol. III: Russian Literature in Modern Times / Ed. by B. Gasparov, R. R. Hughes, I. Paperno and . Raevsky-Hughes. Berkeley; Los Angeles; L., 1995. P. 201—222.
549. *Alladaye R.* Troubles doubles: les ruses de l'identite dans «Lolita» // Etudes anglaises. 1995. A. 48. № 4. P. 478—488.
550. *Alter R.* «Ada», or Perils of Paradise // Alter R. Motives for Fiction. Cambridge, Mass.; L., 1984. P. 76—91, 225.
551. *Alter R.* Mimesis and the Motive for Fiction // Alter R. Motives for Fiction. Cambridge, Mass.; L., 1984. P. 3—21, 223.
О романе «Прозрачные вещи»: P. 14—17.
552. *Alter R.* Nabokov and Memory // Partisan Review. 1991. Vol. 58. № 4. P. 620—629.
553. *Alter R.* Nabokov and the Arts of Politics // Alter R. Motives for Fiction. Cambridge, Mass.; L., 1984. P. 61—75, 224.
554. *Alter R.* Nabokov's Game of Worlds // Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley; Los Angeles; L., 1975. P. 180—217.
555. *Anderson K.* Nabokov's Rewriting of ryden's Laws on Translation // Translation Perspectives: Selected Papers, 1982—1983 / Ed. by M. G. Rose. Binghamton; N. Y., 1984. P. 35—44.
556. *Anemone T.* Nabokov's « espair» and the Criminal Imagination // Rus! Studia litteraria slavica in Honorem Hugh McLean / Ed. by S. Karlinsky, J. L. Rice and B. Scherr. akland, 1995. P. 753—755.

557. *Baczewska A.* Satyryczno-groteskowe obrazy w powies˙ci «Skos˙nie w lewo» V. Nabokova // Satyra w literaturach wschodnioseo-wian˙skich. Biacystok, 1998. T. 2. P. 97—103.
558. *Barabtarlo G.* Nabokov's Reliquary Poem // RR. 1993. Vol. 52. № 4. P. 540—546.
559. *Barabtarlo G.* nus Probandi: n the Russian «Lolita» // RR. 1988. Vol. 47. № 3. P. 237—252.
560. *Barabtarlo G.* Within and Without Cincinnatus's Cell: Reference Gauges in Nabokov's «Invitation to a Beheading» // SR. 1990. Vol. 49. № 3. P. 390—397.
561. *Barnstead J.* Nabokov, Kuzmin, Chekhov and Gogol': Systems of Reference in «Lips to Lips» // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. W. Connolly and S. I. Ketchian. Columbus, 1986. P. 50—57.
562. *Beaujour E. K.* Vladimir Nabokov // Beaujour E. K. Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration. Ithaca; L., 1989. P. 81—117, 206—222.
563. *Begnal M. H.* «Bend Sinister»: Joyce, Shakespeare, Nabokov // Modern Language Studies. 1985. Vol. 15. № 4. P. 22—27.
564. *Begnal M. H.* Fiction, Biography, History: Nabokov's «The Gift» // Journal of Narrative Technique. 1980. Vol. 10. № 2. P. 138—143.
565. *Begnal M. H.* Joyce, Nabokov and the Hungarian National Soccer Team // James Joyce Quarterly. 1994. Vol. 31. № 4. P. 519—525.
566. *Begnal M. H.* Past, Present, Future, eath: Vladimir Nabokov's «Ada» // College Literature. 1982. Vol. 9. № 2. P. 133—139.
567. *Bell M.* «Lolita» and Pure Art // Essays in Criticism. 1974. Vol. 24. № 2. P. 169—184.
568. *Bell M.* A Pninian Incident and an Item of Harvard Folklore // Journal of Modern Literature. 1986. Vol. 13. № 2. P. 321—325.
569. *Benyei T.* The Art of eception: Vladimir Nabokov's «Ada» // Neohelicon. 1993. Vol. 20. № 1. P. 87—96.
570. *Bethea . M.* Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry and the Muttersprache // RL. 1995. Vol. 37. № 2—3. P. 157—184.
571. *Blackwell S.* Reading and Rupture in Nabokov's «Invitation to a Beheading» // SEEJ. 1995. Vol. 39. № 1. P. 38—53.
572. *Bowie R.* Nabokov's Influence on Gogol' // Journal of Modern Literature. 1986. Vol. 13. № 2. P. 251—266.
573. *Boyd B.* The Nabokov Biography and the Nabokov Archive // Biblion. 1992. Vol. 1. № 1. P. 15—36.
574. *Boyd B.* Nabokov's «Bend Sinister» // Shenandoah. 1991. Vol. 41. № 1. P. 12—28.
575. *Boyd B.* Nabokov's Philosophical World // Southern Review. 1981. Vol. 14. № 3. P. 260—301.

576. *Boyd B.* The Problem of Pattern: Nabokov's « efence» // Modern Fiction Studies. 1987. Vol. 33. № 4. P. 575—604.
577. *Boyd B.* Tolstoy and Nabokov // Scripsi. 1993. Vol. 9. № 1. P. 139—156.
578. *Brown C.* ratio Nabokoviensa // Literature, Culture and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank / Ed. by E. J. Brown, L. Fleishman, G. Freidin and R. P. Schupbach. Stanford, 1992. Pt. 2. P. 323—327.
579. *Brown E. J.* Nabokov, Chernyshevsky, lesha and the Gift of Sight // Literature, Culture and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank / Ed. by E. J. Brown, L. Fleishman, G. Freidin and R. P. Schupbach. Stanford, 1992. Pt. 2. P. 280—294.
580. *Bruss E. W.* Vladimir Nabokov: Illusions of Reality and the Reality of Illusions // Bruss E. W. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore, 1976. P. 127—162.
581. *Budrecki L.* Nabokov i literatura // Literatura na S'wiecie. 1978. № 8. P. 192—215.
582. *Buhks N.* Nabokov and ostoevskii: Aesthetic emystification // Russian Writers on Russian Writers / Ed. by F. Wigzell. xford; Providence, 1994. P. 131—137.
583. *Buhks N.* Sur la Structure du Roman de Vl. Nabokov «Roi, ame, Valet» // Revue des Йtudes Slaves. 1987. T. 59, fasc. 4. P. 799—810.
Рус. пер. под назв. «Роман-вальс» в кн.: № 54. С. 40—56.
584. *Cancogni A.* «My Sister, o You Still Recall?»: Chateaubriand / Nabokov // Comparative Literature. 1983. Vol. 35. № 2. P. 140—166.
585. *Chances E.* Chekhov, Nabokov and the Box: Making a Case for Belikov and Luzhin // Russian Language Journal. 1987. Vol. 40. № 140. P. 135—142.
586. *Cherry K.* Nabokov's Kingdom by the Sea // Sewanee Review. 1975. Vol. 83. № 4. P. 713—720.
587. *Christensen I.* Nabokov's «Ada»: Metafiction as Aesthetic Bliss // Christensen I. The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen, 1981. P. 37—56.
588. *Clark B. L.* Contradictions and Confirmations in «Ada» // College Literature. 1981. Vol. 8. № 1. P. 53—62.
589. *Clayton J.* . The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov // Canadian Slavonic Papers. 1983. Vol. 25. № 1. P. 90—100.
590. *Cohen H.* Nabokov's Pnin: A Character in Flight from His Author // English Studies in Africa. 1983. Vol. 26. № 1. P. 57—71.
591. *Connolly J. W.* ostoevski and Vladimir Nabokov: The Case of « espair» // ostoevski and the Human Condition After a

Century / Ed. by A. Urginsky and V. zolins. N. Y., 1986. P. 155—162.
592. *Connolly J. W.* The Function of Literary Allusion in Nabokov's « espair» // SEEJ. 1982. Vol. 26. № 3. P. 302—313.
593. *Connolly J. W.* Nabokov's «Terra Incognita» and «Invitation to a Beheading»: The Struggle for Imaginative Freedom // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 12. P. 55—65.
Рус. пер.: Коннолли Дж. В. «Terra Incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения // Наст. изд. Т. 1. С. 354—363.
594. *Connolly J. W.* Vladimir Nabokov and Valerij Brjusov: An Examination of a Literary Heritage // ie Welt der Slaven. 1988. Bd. 33. № 1. S. 69—86.
595. *Corn P. W.* «Combinational elight»: The Uses of Story within a Story in «Pale Fire» // Journal of Narrative Technique. 1987. Vol. 17. № 1. P. 83—90.
596. *Cosgrove C.* Nabokov, Heaney: Coping with Parodies of Pale Conflagrations // Forum for Modern Language Studies. 1996. Vol. 32. № 3. P. 197—207.
597. *Couturier M.* Ecriture-icon chez Nabokov // University of Windsor Review. 1988. Vol. 21. № 2. P. 18—31.
598. *Couturier M.* Nabokov's Performative Writing // Les Americanistes: New French Criticism on Modern American Fiction / Ed. by I. . Johnson and Ch. Johnson. Port Washington, N. Y., 1978. P. 156—181.
599. *Coward* . Art and Exile: Nabokov's «Pnin» // Studies in American Fiction. 1982. Vol. 10. № 2. P. 197—207.
600. *Cummins G. M.* Nabokov's Russian «Lolita» // SEEJ. 1977. Vol. 21. № 3. P. 354—365.
601. *avydov S.* ostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and « espair» // ostoevsky Studies. 1982. Vol. 3. P. 157—170.
602. *avydov S.* The Shattered Mirror: A Study of Nabokov's estructive Method in « espair» // Structuralist Review. 1981. Vol. 2. № 2. P. 25—38.
603. *avydov S.* Weighing Nabokov's «Gift» on Pushkin's Scales // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R. R. Hughes and I. Paperno. Berkeley; Los Angeles; xford, 1992. P. 415—428.
604. *iment G.* English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings // SEEJ. 1993. Vol. 37. № 3. P. 346—361.
605. *iment G.* Nabokov and Joyce: Portraits of Innovative Writers as Conservative Poets // Irish Slavonic Studies. 1991. № 12. P. 11—26.
606. *iment G.* Nabokov' oesn't Rhyme with 'Love'? n Love and Control in «Speak, Memory» // Journal of Evolutionary Psychology. 1989. Vol. 10. № 3—4. P. 275—283.

607. *ipple E.* Iris Murdoch and Vladimir Nabokov: An Essay in Literary Realism and Experimentalism // The Practical Vision: Essays in English Literature in Honour of Flora Rey / Ed. by J. Campbell and J. oyle. Waterloo, ntario, 1978. P. 103—118.

608. *olinin A.* Nabokov and «Third-Rate Literature» (n a Source of «Lolita») // Elementa. Journal of Slavic Studies and Comparative Cultural Semiotics. 1993. Vol. 1. № 2. P. 167—173.
О рассказе В. Самсонова «Сказочная принцесса» (1933) как возможном источнике «Лолиты».

609. *ranch S. A.* Metamorphosis as a Stylistic evice: Surrealist Schemata in Gogolian and Nabokovian Texts // Language and Style. 1984. Vol. 17. № 2. P. 139—148.

610. *upee F. W.* Nabokov: The Prose and Poetry of It All // upee F. W. «The King of the Cats» and ther Remarks on Writers and Writing. 2nd ed. Chicago, 1984. P. 125—135.

611. *Eberstadt F.* Vladimir Nabokov: Ardour and Art // Quadrant. 1987. Vol. 31. № 12. P. 42—51.

612. *Eekman Th.* Vladimir Nabokov's Poetry // The Language and Verse of Russia = Язык и стих в России. M., 1995 (= UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. II). P. 88—100.

613. *Eggenschwiler* . Nabokov's «The Vane Sisters»: Exuberant Pedantry and a Biter Bit // Studies in Short Fiction. 1981. Vol. 18. № 1. P. 33—39.

614. *Elms A. C.* Cloud, Castle, Claustrum: Nabokov as a Freudian in Spite of Himself // Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. by . Rancour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia, 1989. P. 353—369.

615. *Engel-Braunschmidt A.* ie Suggestion der Berliner Realitдt bei Vladimir Nabokov // Russische Emigration in eutschland 1818 bis 1941: Leben im europдischen Bьrgerkrieg / Hrsg. von K. Schlцgel. Berlin, 1995. S. 367—378.

616. *Engelking L.* Poezje Vladimira Nabokova // Literatura na Świecie. 1984. № 4. P. 308—321.

617. *English J. F.* Modernist Joke-Work: «Pale Fire» and the Mock Transcendance of Mockery // CL. 1992. Vol. 33. № 1. P. 74—90.

618. *Ermath E.* . Conspicuous Construction, or Kristeva, Nabokov and the Anti-Realist Critique // Why the Novel Matters: A Postmodern Perplex / Ed. by M. Spilka and C. F. McCracken. Bloomington, 1990. P. 348—357.

619. *Feuer L.* The Unnatural Mirror: «Bend Sinister» and «Hamlet» // Critique. 1988. Vol. 30. № 1. P. 3—12.

620. *Fleischauer J. F.* Simultaneity in Nabokov's Prose Style // Style. 1971. Vol. 5. № 1. P. 57—69.

621. *Foster J. B., Jr.* Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory // SEEJ. 1989. Vol. 33. № 1. P. 78—94.

622. *Foster J. B., Jr.* Not Eliot, but Proust: Revisionary Modernism in Nabokov's «Pale Fire» // Comparative Literature Studies. 1991. Vol. 28. № 1. P. 51—67.
623. *Foster L. A.* Nabokov in Russian Emigre Criticism // RLT. 1972. № 3. P. 330—341.
624. *Foster L. A.* Nabokov's Gnostic Turpitude: The Surrealistic Vision of Reality in «Priglashenie na kasn'» // Mnemozina — Studia litteraria russica in Honorem Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. T. Baer and N. W. Ingham. Munchen, 1974. P. 117—129.
625. *Frank J.* The Lectures of Professor Pnin // Frank J. Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture. Princeton, N. J., 1990. P. 49—53.
626. *Freiwald B.* A Pliable Reality: Towards a Construction of a Nabokovian Narrative Model // Canadian Journal of Research in Semiotics. 1980—1981. Vol. 8. № 1—2. P. 111—122.
627. *Fromberg S.* The Editing Blinks of Vladimir Nabokov's «The Eye» // University of Windsor Review. 1972. Vol. 8. № 1. P. 5—30.
628. *Fromberg S.* The Unwritten Chapters in «The Real Life of Sebastian Knight» // Modern Fiction Studies. 1967—1968. Vol. 13. № 4. P. 427—442.
629. *Fromberg-Schaeffer S.* «Bend Sinister» and the Novelist as Anthropomorphic eity // Centennial Review. 1973. Vol. 17. № 2. P. 115—155.
630. *Garrett-Goodyear J. H.* «The Rapture of Endless Approximation»: The Role of the Narrator in «Pnin» // Journal of Narrative Technique. 1986. Vol. 16. № 3. P. 192—203.
631. *Gerschenkron A.* A Manufactured Monument? // Modern Philology. 1966. Vol. 63. № 4. P. 336—347.
632. *Gezari J. K.* Roman et probleme chez Nabokov // Poe˙tique. 1974. Vol. 5. № 8. P. 96—113.
633. *Gezari J. K.* Vladimir Nabokov and Chess // Biography. 1987. Vol. 10. № 2. P. 151—162.
634. *Gibson A.* Comedy of Narrative: Nabokov, Beckett, Robbe-Grillet // Comparative Literature. 1985. Vol. 37. № 2. P. 114—139.
635. *Grabes H.* 'Metafiction' in Nabokov's Autobiographical Writing // Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature / Ed. by B. Engler and K. Muller. Paderborn, 1994. P. 171—183.
636. *Grayson J.* ouble Bill: Nabokov and lesha // From Pushkin to «Palisandriia»: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn / Ed. by A. B. McMillian. Basingstroke; N. Y., 1990. P. 181—200.
637. *Grayson J.* The French Connection: Nabokov and Alfred de Musset. Ideas and Practices of Translation // Slavonic and East European Review. 1995. Vol. 73. № 4. P. 613—658.

638. *Grayson J.* Rusalka and the Person from Porlock // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honor of Georgette Conchin / Ed. by A. McMillian. Worcester, 1992. P. 162—185.
639. *Green G.* Splitting the Ego: Freudian oubles, Nabokovian oubles // Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. by . Rancour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia, 1989. P. 369—379.
640. *Greenleaf M. F.* Fathers, Sons and Imposters: Rereading Pushkin's Trace in Nabokov's «The Gift» // SR. 1994. Vol. 53. № 1. P. 140—158.
641. *Grossmith R.* Spiralizing the Circle: The Gnostic Subtext in Nabokov's «Invitation to a Beheading» // Essays in Poetics. 1987. Vol. 12. № 2. P. 51—74.
642. *Haber E. C.* Nabokov's «Glory» and the Fairy Tale // SEEJ. 1977. Vol. 21. № 2. P. 214—224.
643. *Haddad-Wotling K.* Figures proustiennes chez Nabokov // Revue de litte˙rature compare˙e. 1992. Vol. 66. № 4. P. 407—419.
644. *Haegert J.* The Author as Reader as Nabokov: Text and Pretext in «Pale Fire» // Texas Studies in Literature and Language. 1984. Vol. 26. № 4. P. 405—424.
645. *Hales C.* The Narrator in Nabokov's «Pnin» // RLT. 1989. № 22. P. 169—181.
646. *Hayles N. K.* Ambivalence: Symmetry, Asymmetry and the Physics of Time Reversal in Nabokov's «Ada» // Hayles N. K. The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century. Ithaca, 1984. P. 111—138.
647. *Hayles N. K.* Making a Virtue of Necessity: Pattern and Freedom in Nabokov's «Ada» // CL. 1982. Vol. 23. № 1. P. 32—51.
648. *Houk G.* The Spider and the Moth: Nabokov's «Priglashenie na kazn'» as Epistemological Exhortation // RL. 1985. Vol. 18. № 1. P. 31—42.
649. *Hughes R. P.* Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times / Ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989. P. 153—170.
650. *Jastrzebska-Madloch J.* Aluzja literacka w opowiadaniu Vladmira Nabokova «Muzyka» // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. 1992. № 16. P. 28—35.
651. *Jefford A.* r. Jekyll and Professor Nabokov: Reading a Reading // Robert Louis Stevenson / Ed. by A. Noble. L.; Totowa, N. J., 1983. P. 47—72.
652. *Johnson . B.* The Alpha and mega of Nabokov's Prison-House of Language: Alphabetic Iconicism in «Invitation to a Beheading» // RL. 1978. Vol. 6. № 4. P. 347—364.
653. *Johnson . B.* Belyj and Nabokov: A Comparative verview // RL. 1981. Vol. 9. № 4. P. 379—402.
654. *Johnson . B.* The Books Reflected in Nabokov's «Eye» // SEEJ. 1985. Vol. 29. № 4. P. 393—404.

655. *Johnson .B.* A Guide to Nabokov's «A Guide to Berlin» // SEEJ. 1979. Vol. 23. № 3. P. 353—361.
656. *Johnson .B.* «L'Inconnue de la Seine» and Nabokov's Naiads // Comparative Literature. 1992. Vol. 44. № 1. P. 225—248.
657. *Johnson .B.* The Index of Refraction in Nabokov's «Pale Fire» // RLT. 1979. № 16. P. 33—49.
658. *Johnson .B.* Inverted Reality in Nabokov's «Look at the Harlequins!» // Studies in Twentieth Century Literature. 1984. Vol. 8. № 2. P. 293—309.
659. *Johnson .B.* The Key to Nabokov's «Gift» // Canadian-American Slavic Studies. 1982. Vol. 16. № 2. P. 190—206.
660. *Johnson .B.* The Labyrinth of Incest in Nabokov's «Ada» // Comparative Literature. 1986. Vol. 38. № 3. P. 224—255.
Рус. пер.: Джонсон Д. Б. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // Наст. изд. Т. 1. С. 395—428.
661. *Johnson .B.* Nabokov's «Ada» and Pushkin's «Eugene negin» // SEEJ. 1971. Vol. 15. № 3. P. 316—323.
662. *Johnson .B.* Sasha Sokolov and Vladimir Nabokov // Russian Language Journal. 1987. Vol. 41. № 138—139. P. 153—162.
663. *Johnson .B.* The Scrabble Game in «Ada», or Taking Nabokov Clitorally // Journal of Modern Literature. 1982. Vol. 9. № 2. P. 291—303.
664. *Johnson .B.* Spatial Modeling and eixis: Nabokov's «Invitation to a Beheading» // Poetics Today. 1982. Vol. 3. № 1. P. 81—98.
665. *Johnson .B.* Vladimir Nabokov's «Solus Rex» and the 'Ultima Thule' Theme // SR. 1981. Vol. 40. № 4. P. 543—556.
666. *Karlinsky S.* Nabokov's «Lectures on Russian Literature» // Partisan Review. 1983. Vol. 50. № 1. P. 94—100.
667. *Karlinsky S.* Theme and Structure in Vladimir Nabokov's «Krug» // Russian Literature and American Critics: In Honor of eming B. Brown / Ed. by K. N. Brostrom. Ann Arbor, 1984. P. 243—247.
668. *Karlinsky S.* Vladimir Nabokov (1899—1977) // Histoire de la litte˙rature russe. Le XXe;me sie;cle. La Re˙volution et les anne˙es vingt / Ed. by E. Etkind et al. Paris, 1988. P. 153—173, 868—871.
669. *Karlinsky S.* Vladimir Nabokov's Novel « ar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // SEEJ. 1963. Vol. 7. № 3. P. 284—296.
670. *Karpinski W.* Wpowadzenie do Nabokova // Tworczos˙c˙. 1978. № 8. P. 93—112.
671. *Kauffman L.* Framing «Lolita»: Is There a Woman in the Text? // Refiguring the Father: New Feminist Reading of Patriarchy / Ed. by P. Yaeger and B. Kowaleski-Wallace. Carbondale, Ill., 1989. P. 131—152.

672. *Kemball R.* Nabokov and Rupert Brooke // Schweizerische Beitrдge zum IX Internationalen Slavistenkongress in Kiev, September 1983 / Ed. by P. Brang et al. Berne, 1983. P. 35—73.
673. *Kimney J.* The Three Voises of Nabokov's « espair» // Russian Language Journal. 1980. Vol. 34. № 119. P. 101—108.
674. *Kopper J. M.* Nabokov's Art of Translation in «Solus Rex» // SEEJ. 1989. Vol. 33. № 2. P. 255—274.
675. *Kopper J. M.* The Prison in Nabokov's «Priglashenie»: A Place to Have the Time of ne's Life // Russian Language Journal. 1979. Vol. 33. № 116. P. 144—162.
676. *Kunce C.* 'Cruel and Crude': Nabokov Reading Cervantes // Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America. 1993. Vol. 13. № 2. P. 93—104.
677. *Lachmann R.* Mythos oder Parodie: Nabokovs Buchstabenspiele // Mythos in der slawischen Moderne (= Wiener Slawistischer Almanach. SBd. 20). Wien, 1987. S. 399—421.
678. *Laursen E.* Memory in Nabokov's «Mary» // RR. 1996. Vol. 55. № 1. P. 55—64.
679. *Lee L. L.* «Bend Sinister»: Nabokov's Political ream // Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1967. Vol. 8. № 2. P. 193—203.
680. *Lee L. L.* Vladimir Nabokov's Great Spiral of Being // Western Humanities Review. 1964. Vol. 18. № 3. P. 225—237.
681. *Levine J. P.* Vladimir Nabokov's «Pale Fire»: 'The Method of Composition' as Hero // International Fiction Review. 1978. Vol. 5. № 2. P. 103—108.
682. *Ljunggren A.* Vladimir Nabokov's «Lolita»: A Story of Wandering // RL. 1989. Vol. 25. № 2. P. 199—214.
683. *Lodge* . What Kind of Fiction id Nabokov Write? A Practioner's View // Lodge . The Practice of Writing: Essays, Lectures, Reviews and a iary. Harmondsworth, 1977. P. 150—169.
684. *Mac onald* . Virtuosity Rewarded, or r. Kinbote's Revenge // Partisan Review. 1962. Vol. 29. № 3. P. 437—442.
685. *Machu* . «Bend Sinister» de Vladimir Nabokov: 'A Pool's Two Circles'// Ellipses, blancs, silences / Ed. B. Rouge. Pau, 1992. P. 137—142.
686. *Malone E. A.* Nabokov on Faulkner // Faulkner Journal. 1990. Vol. 5. № 2. P. 63—67.
687. *Marshall B. K.* Sebastian Speaks: Nabokov's Narrative Authority in «The Real Life of Sebastian Knight» // Style. 1989. Vol. 23. № 2. P. 213—224.
688. *Mazur Z.* Interactive Narrative in V. Nabokov's «Pale Fire» // Prace historycznoliterackie. 1993. Z. 83. P. 91—110.
689. *Merivale P.* The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges // CL. 1967. Vol. 8. № 2. P. 294—309.
690. *Meyer P.* Igor, ssian and Kinbote: Nabokov's Nonfiction as Reference Library // SR. 1988. Vol. 47. № 1. P. 68—75.

691. *Meyer P.* «Pale Fire» as Cultural Astrolabe: The Sagas of the North // RR. 1988. Vol. 47. № 1. P. 61—74.
692. *Meyer P.* Reflections of Shakespeare: Vladimir Nabokov's «Pale Fire» // RLT. 1989. № 22. P. 145—168.
693. *Meyer P., Hoffman J.* Infinite Reflections in Nabokov's «Pale Fire»: The anish Connection. (Hans Andersen and Isak ine-sen) // RL. 1997. Vol. 41. № 2. P. 197—221.
694. *Meyers J.* The Bulldog and the Butterfly: The Friendship of Edmund Wilson and Vladimir Nabokov // American Scholar. 1994. Vol. 63. № 3. P. 379—399.
695. *Mitchell Ch.* Mythic Seriousness in «Lolita» // Texas Studies in Literature and Language. 1963. Vol. 5. № 4. P. 329—343.
696. *Moody F.* At Pnin's Center // RLT. 1976. № 14. P. 71—83.
697. *Moody F.* Nabokov Gambit // RLT. 1976. № 14. P. 67—70.
698. *Morrison J.* Nabokov's Third-Person Selves // Philological Quarterly. 1992. Vol. 71. № 4. P. 495—509.
699. *Motte W.* Authoritarian Nabokov // Motte W. Playtexts: Ludics in Contemporary Literature. Lincoln; L., 1995. P. 69—90.
700. *Nabokov* . History-To-Be: The Tale of the Nabokov Archive // Biblion. 1992. Vol. 1. № 1. P. 7—14.
701. *Nakhimovsky A.* . A Linguistic Study of Nabokov's Russian Prose // SEEJ. 1977. Vol. 21. № 1. P. 78—87.
702. *Nassar J.* Transformations in Exile: The Multilingual Exploits of Nabokov's Pnin and Kinbote // Visible Language. 1993. Vol. 27. № 1—2. P. 253—272.
703. *Naumann M. T.* Nabokov and Pushkin's Tuning Fork // RL. 1991. Vol. 29. № 2. P. 229—242.
704. *Naumann M.* The Poetry of Nabokov's Prose: «Mashenka» Revisited // Melbourne Slavonic Studies. 1978. № 13. P. 71—81.
705. *Nelson R. J.* The Gnoseologist and the Nosologist: Vladimir Nabokov and Edmund Wilson on Literature and Politics // Georgia Review. 1982. Vol. 36. № 1. P. 133—147.
706. *Nicol Ch.* . Pnin's History // Novel. 1971. Vol. 4. № 3. P. 197—208.
707. 'Connor K. T. Nabokov's «The Real Life of Sebastian Knight»: In Pursuit of a Biography // Mnemozina — Studia litteraria russica in Honorem Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. T. Baer and N. W. Ingham. Munchen, 1974. P. 281—293.
708. *'Connor K. T.* Rereading «Lolita», Reconsidering Nabokov's Relationship with ostoevsky // SEEJ. 1989. Vol. 33. № 1. P. 64—77.
709. *Paperno I.* How Nabokov's «Gift» Is Made // Literature, Culture and Society in the Modern Age: In Honor of Joseph Frank / Ed. by E. J. Brown, L. Fleishman, G. Freidin and R. P. Schupbach. Stanford, 1992. Pt. 2. P. 295—322.

Рус. пер.: Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // НЛО. 1993. № 5. С. 138—155. Переизд.: Наст. изд. Т. 1. С. 491—513.

710. *Parker S. J.* Nabokov in the Margins: The Montreux Books // Journal of Modern Literature. 1987. Vol. 14. № 1. P. 5—16.
711. *Pasquinelli A.* Kuzmin, Nabokov, Cinnov, poetes alexandrins // Cahiers du monde russe et sovietique. 1991. Vol. 32. № 3. P. 369—378.
712. *Patteson R. F.* Nabokov's «Look at the Harlequins!»: Endless Recreation of the Self // RLT. 1976. № 14. P. 84—98.
713. *Penner .* «Invitation to a Beheading»: Nabokov's Absurdist Initiation // Critique. 1979. Vol. 20. № 3. P. 27—39.
714. *Peterson .E.* Nabokov and Poe-etics of Composition // SEEJ. 1989. Vol. 33. № 1. P. 95—107.
715. *Peterson .E.* Nabokov's «Invitation»: Literature as Execution // Publications of the Modern Language Association of America. 1981. Vol. 96. № 5. P. 824—836.
716. *Pilling J.* A Tremulous Prism: Nabokov's «Speak, Memory» // Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature. Princeton, N. J., 1990. P. 154—171.
717. *Piltz T.* Gemischtes oppel fьr Ьbersetzer: Zu Vladimir Nabokovs «Gesammelten Werken» // Merkur. 1991. Jg. 45. H. 1. S. 11—23.
718. *Proffer C. R.* «Ada» as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature // RLT. 1971. № 3. P. 399—430.
719. *Proffer C. R.* From « tchaianie» to « espair» // SR. 1968. Vol. 27. № 2. P. 258—267.
720. *Proffer C. R.* Nabokov's Russian «Lolita» // Russian Literature and American Critics: In Honor of eming B. Brown / Ed. by K. N. Brostrom. Ann Arbor, 1984. P. 249—263.
721. *Purdy S. B.* «Solus Rex»: Nabokov and the Chess Novel // Modern Fiction Studies. 1968—1969. Vol. 14. № 4. P. 379—395.
722. *Rimmon S.* Problems of Voice in Vladimir Nabokov's «The Real Life of Sebastian Knight» // Poetics and Theory of Literature. 1976. Vol. 1. № 3. P. 489—512.
723. *Rogers W. N.* Heroic efence: The Lost Positions of Nabokov's 'Luzhin' and Kawabata's 'Shusai' // Comparative Literature Studies. 1983. Vol. 20. № 2. P. 217—230.
724. *Ronen I., Ronen .* iabolically Evocative: An Inquary into the Meaning of Metaphor // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. 5—6. P. 371—386.
725. *Rosenblum M.* Finding What the Sailor Was Hidden: Narrative as Pattern-Making in «Transparent Things» // CL. 1978. Vol. 19. № 2. P. 219—232.
726. *Rosengrant J.* Bilingual Style in Nabokov's Autobiography // Style. 1995. Vol. 29. № 1. P. 108—127.

727. *Rosengrant J.* Nabokov, « negin» and the Theory of Translation // SEEJ. 1994. Vol. 38. № 1. P. 13—27.
728. *Rosengrant J.* Nabokov's Theory and Practice of Translation, 1941—1975 // SEEJ. 1994. Vol. 38. № 1. P. 29—32.
729. *Roth Ph. A.* The Psychology of the ouble in Nabokov's «Pale Fire» // Essays in Literature. 1975. Vol. 2. № 2. P. 209—229.
730. *Rupa M.* Motyw wody we wczesˀnej tworczosˀci Vladimira Nabokova // Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze. 1992. № 16. P. 35—46.
731. *Rowe W. W.* Gogolesque Perception-Expanding Reversals in Nabokov // SR. 1971. Vol. 30. № 1. P. 110—120.
732. *Rowe W. W.* Nabokovian Shimmers of Meaning // RLT. 1976. № 14. P. 48—58.
733. *Rowe W. W.* Nabokovian Superimposed and Alternative Realities // RLT. 1976. № 14. P. 59—66.
734. *Rowe W. W.* bservations on Black Humor in Gogol' and Nabokov // SEEJ. 1974. Vol. 18. № 4. P. 392—399.
735. *Ruppert P.* Fassbinder's « espair»: Hermann Hermann through the Looking Glass // Post-Script: Essay in Film and the Humanities. 1984. Vol. 3. № 2. P. 48—64.
736. *Saputelli L.* The Long- rown Sunset of Fialta // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by J. W. Connolly and S. I. Ketchian. Columbus, 1986. P. 233—241.
737. *Saputelli L. N.* Nabokov's range Night // New Studies in Russian Language and Literature. Columbus, 1987. P. 246—252.
738. *Setchkarev V.* Zur Thematik der ichtung Vladimir Nabokovs: aus Anfass des Erscheinens seiner gesammelten Gedichte // ie Welt der Slaven. 1980. Bd. 25. № 1. S. 68—97.
739. *Shields .* Autobiographic Rapture and Fictive Irony in «Speak, Memory» and «The Real Life of Sebastian Knight» // Iowa Review. 1987. Vol. 17. № 1. P. 44—54.
740. *Shrayer M. .* ecoding Vladimir Nabokov's «The Return of Chorb» // Russian Language Journal. 1997. Vol. 51. № 168—170. P. 177—202.
741. *Shrayer M. .* Nabokov's Textobiography // Modern Language Review. 1999. Vol. 94. № 1. P. 132—149.
742. *Shrayer M. .* Pilgrimage, Memory and eath in Vladimir Nabokov's Short Story «The Aurelian» // SEEJ. 1996. Vol. 40. № 4. P. 700—725.
743. *Shute J. P.* Nabokov and Freud: The Play of Power // Modern Fiction Studies. 1984. Vol. 30. № 4. P. 637—650.
744. *Sicker Ph.* Practicing Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction // Studies in Twentieth-Century Literature. 1987. Vol. 11. № 2. P. 253—270.
745. *Smock A.* Mistaken Identities. Nabokov. « espair» // Smock A. ouble ealing. Lincoln, 1985. P. 45—70.

746. *Steiner P.* Zembla: A Note on Nabokov's «Pale Fire» // Russian Literature and American Critics: In Honor of eming B. Brown / Ed. by K. N. Brostrom. Ann Arbor, 1984. P. 265—272.
747. Stiller R. Wywiad z Nabokovem // Literatura na S wiecie. 1978. № 8. P. 78—107.
748. *Struve G.* Notes on Nabokov as a Russian Writer // Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1967. Vol. 8. № 2. P. 153—164.
749. *Strzemzaisski J.* Mieszkaniec mostu. Vladimir Nabokov — «Skos nie w lewo» // Literatura na S wiecie. 1990. № 10. P. 55—56.
750. *Stuart* . All the Mind's a Stage: A Reading of «Invitation to a Beheading» by Vladimir Nabokov // University of Windsor Review. 1969. Vol. 4. № 1. P. 1—24.
751. *Swanson R. A.* Nabokov's «Ada» as Science Fiction // Science-Fiction Studies. 1975. Vol. 2. № 1. P. 76—88.
752. *Sweeney S. E.* Nabokov's Amphiphorical Gestures // Studies in Twentieth-Century Literature. 1987. Vol. 11. № 2. P. 189—211.
753. *Tamir-Ghez N.* The Art of Persuasion in Nabokov's «Lolita» // Poetics Today. 1979. Vol. 1. № 1—2. P. 65—84.
754. *Tammi P.* Invitation to a ecoding: ostoevskij as Subtext in Nabokov's «Priglashenie na kazn'» // Scando-Slavica. 1986. T. 32. P. 51—72.
755. *Tammi P.* Nabokov's Poetics of ates // Scando-Slavica. 1995. T. 41. P. 75—97.
Рус. пер.: № 457.
756. *Tammi P.* The St. Petersburg Text and Its Nabokovian Texture // Studia Slavica Finlandensia. 1992. № 19. P. 128—164.
757. *Terras V.* Nabokov and Gogol': The Metaphysics of Nonbeing // Poetica Slavica: Studies in Honor of Zbigniew Foleyewski / Ed. by J. . Clayton and G. Schaarschmidt. ttawa, 1981. P. 191—196.
758. *Tobin P.* 'A Colored Spiral in a Ball of Glass': Vladimir Nabokov, «Ada, or Ardor: A Family Chronicle» // Tobin P. Time and the Novel: The Genealogical Imperative. Princeton, N. J.; Guildford, 1978. P. 133—163.
759. *Toker L.* Ambiguities in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading» // Ambiguities in Literature and Film / Ed. by H. P. Braendlin. Tallahassee, 1988. P. 175—198.
760. *Toker L.* Between Allusion and Coincidence: Nabokov, ickens and thers // Hebrew University Studies in Literature and the Arts. 1984. Vol. 12. № 2. P. 175—198.
761. *Toker L.* Nabokov's «Glory»: ' ne Example of How Metaphysics Can Fool You' // RL. 1987. Vol. 21. № 3. P. 293—312.
762. *Torgovnick M.* Nabokov and His Successors: «Pale Fire» as a Fable for Critics in the 70s and 80s // Style. 1986. Vol. 20. № 1. P. 22—41.

763. *Trahan E. W.* Laughter from the ark: A Memory of Vladimir Nabokov // Antioch Review. 1985. Vol. 43. № 2. P. 175—182.
764. *Twitchell J.* «Lolita» as Bildungsroman // Genre. 1974. Vol. 8. № 3. P. 272—278.
765. *Waite S. T.* n the Linear Structure of Nabokov's « ar»: Three Keys, Six Chapters // SEEJ. 1995. Vol. 39. № 1. P. 54—72.
766. *Walker* . 'The Viewer and the View': Chance and Choice in «Pale Fire» // Studies in American Fiction. 1976. Vol. 4. № 2. P. 203—220.
767. *Warcholinska* . Rosja Vladimira Nabokova // Slavia rientalis. 1995. T. XLIV. № 3. P. 363—373.
768. *Warner N.* . The Footnote as Literary Genre: Nabokov's Commentaries to Lermontov and Pushkin // SEEJ. 1986. Vol. 30. № 2. P. 167—182.
769. *Welsen P.* Charles Kinbote's Psychosis — a Key to Vladimir Nabokov's «Pale Fire» // Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. by . Rancour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia, 1989. P. 381—400.
770. *White* . Radical Aesthetism and Metaphysical Realism in Nabokov's «The Gift» // Russian Literature and American Critics: In Honor of eming B. Brown / Ed. by K. N. Brostrom. Ann Arbor, 1984. P. 273—291.
771. *Williams C.* Nabokov's ozen Short Stories: His World in Microcosm // Studies in Short Fiction. 1975. Vol. 12. № 3. P. 213—222.
772. *Williams C. T.* 'Web of Sense': «Pale Fire» in Nabokov Canon // Critique. 1963. Vol. 6. № 3. P. 29—45.
773. *Williams R. C.* Memory's efense: The Real Life of Vladimir Nabokov's Berlin // Yale Review. 1971. Vol. 60. № 2. P. 241—250.
774. *Wright A. M.* Creative Plot: «Pale Fire» // Wright A. M. The Formal Principle in the Novel. Ithaca, 1982. P. 260—287.

Обзоры, рецензии, полемические отклики

775. *Антонов С. А.* Эстетический мир Набокова: парадигмы прочтения // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. [Т.] I. [№] 3. С. 430—443.
Обзор отечественных набоковедческих публикаций 1980—1990-х гг.
776. *Бак Д.* [Рецензия] // НЛО. 1995. № 16. С. 356—358.
Рец. на кн.: Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.
777. *Барзах А.* Я принял бы иные упреки // Митин журнал. 1995. № 53. С. 286—287.
Полемика с рец. А. Бен-Амос (№ 779).

778. *Белова Т.* Разные лики Владимира Набокова // ВЛ. 1999. Вып. 2. С. 350—357.
Рец. на кн.: № 58.
779. *Бен-Амос А.* Погасший «просвет»// Митин журнал. 1995. № 53. С. 282—285.
Рец. на кн.: № 52.
780. *Вахрушев В.* [Рецензия] // Волга. 1997. № 7—8. С. 253—255.
Рец. на кн.: № 56.
781. В. Набоков в отзывах современников: Слухи, сплетни, ругань и другие материалы к биографии литературной эпохи / Предисл. и подгот. текста О. Коростелева // ЛО. 1996. № 3. С. 110—112.
782. *Гурболикова О. А.* Тайна Владимира Набокова. Процесс осмысления: Библиографические очерки. М., 1995.
783. *Дарк О.* Тень львиных когтей в кошачьих отпечатках // ЛГ. 1990. 11 марта (№ 10). С. 12.
Рец. на кн.: № 6.
784. *Ерофеев В.* Безупречные «деконстрактив ридингс» Вадима Линецкого // Волшебная гора. 1995. № 3. С. 437—445.
Рец. на кн.: Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994
785. *Ерофеев В.* Отголосок, или О вреде мимикрии // Знамя. 1999. № 4. С. 228—230.
Рец. на кн.: № 61.
786. *Ефимов Мих.* Летучий новозеландец: Брайн Бойд и его книга о Набокове // ЛГ. 1992. 15 апреля (№ 16). С. 6.
Рец. на кн.: Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990.
787. *Зверев А.* «Нечитаемый бестселлер» // ЛГ. 1997. 5 февраля. № 5. С. 13.
Отклик на выход в свет кн.: № 1.
788. *Зверев А.* Смена кожи // Иностранная литература. 1997. № 12. С. 230—232.
Отклик на кн.: № 1; Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1995.
789. *Иезуитова Р.* Набоковский «Комментарий» к «Онегину» и его значение для пушкиноведения // Питербook плюс. 2000. № 3. С. 41.
Рец. на кн.: № № 3, 4.
790. *Илюшин А. А.* [Рецензия] // Philologica. 1996. Т. 3. № 5—7. С. 381—392.
Рец. на кн.: Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
791. *К. Б.* «Жизнь успела не все погасить недоимки» // Урал. 1997. № 5—6. С. 207—208.
Обзор публикаций «набоковского» номера журнала «Звезда» (1996. № 11).

792. *Коростелев О.* [Рецензия] // НЛО. 1998. № 3 (31). С. 414—418.
Рец. на кн.: № 58 и на первый том наст. изд.
793. *Ланин Б.* Все дело в редактуре и переводе // Ex libris НГ. 1999. 27 мая. С. 5.
Рец. на кн.: №№ 3, 4.
794. *Ломинадзе С.* Предварительные заметки // Новый мир. 1996. № 12. С. 213—219.
Рец. на кн.: Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
795. *Маликова М.* Брюки Набокова // Новая русская книга. 1999. № 1. С. 9—12.
Обзор отечественной набоковианы 1997—1999 гг.
796. *Мельников Н.* Безумное чаепитие с Владимиром Набоковым. К выходу в свет первого русского перевода романа В. В. Набокова «Ада, или Страсть» // ЛО. 1997. № 2. С. 84—87.
Отклик на кн.: № 1; Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1995.
797. *Мельников Н.* О Набокове, набоковедах и набокоедах // Книжное обозрение. 1997. 16 декабря (№ 50). С. 8.
Рец. на кн.: № 58.
798. *Мельников Н.* Упущенный сюжет, или Pro sine contra? // Книжное обозрение. 1997. 25 ноября (№ 47). С. 5.
Рец. на первый том наст. изд.
799. *Мельников Н.* Приглашение к тайне // Знамя. 1999. № 4. С. 230—231.
Рец. на кн.: № 61.
800. *Мокроусов А.* Это скорее театр подростка // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 252—253.
Отклик на кн.: Набоков В. Пьесы. М., 1990.
801. «...Наименее русский из всех русских писателей...»: Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) / Публ. О. Коростелева и С. Федякина // Дружба народов. 1994. № 6. С. 216—237.
802. *Оглаева Л.* «Страстно хочется развенчать...»: Владимир Набоков о русских классиках // Книжное обозрение. 1996. 6 августа (№ 31). С. 8.
Отклик на кн.: Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
803. *Останин Б.* Сирин: 22+2 // НЛО. 1997. № 23. С. 305.
Отклик на полемические заметки А. Фомина (№ 807).
804. *Рыклин М.* Колыбель качается над бездной (Ричард Рорти читает Владимира Набокова) // Логос. 1996. № 8. С. 206—218.
Размышления по поводу ст.: № 384.
805. *Слюсаренко А.* Набоков: феномен театральности // Питербook плюс. 2000. № 3. С. 43.
Отклик на кн.: № 51.

806. *Трунев С.* [Рецензия] // Волга. 1997. № 7—8. С. 268—269.
Рец. на кн.: Линецкий В. «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.
807. *Фомин А.* Сирин: Двадцать два плюс один // НЛО. 1997. № 23. С. 302—304.
Полемика со ст. Б. Останина (№ 344).
808. *Чаплина Е.* Набоков, читатель // Петербургский книжный вестник. 1999. № 2. С. 32.
Отклик на кн.: № 5.
809. *Чекалова С.* В присутствии Набокова // Новый мир. 1997. № 6. С. 218—230.
Обзор публикаций «набоковского» номера журнала «Звезда» (1996. № 11).
810. *Шульпяков Г.* «Искусство словесного искуса» // ЛГ. 1997. 5 февраля (№ 5). С. 13.
Отклик на кн.: № 1.
811. *Шульпяков Г.* Правила поведения во сне // Новый мир. 1997. № 8. С. 240—242.
Отклик на публ.: № 19.
812. *Шульпяков Г.* Три собаки короля Лира // Знамя. 1997. № 12. С. 214—216.
Отклик на выход в свет первого тома наст. изд.
813. *Шульпяков Г., Злобина А.* [Рецензия] // Знамя. 1996. № 9. С. 232—235.
Рец. на кн.: Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
814. *Hьllen Ch.* Zwischen zwei Ufern: Vladimir Nabokov in der Sowjetunion (1986—1988) // Perestrojka und Literatur. Berlin, 1990. S. 205—216.
Восприятие творчества Набокова в СССР в 1986—1988 гг.
815. *Meyer P.* Nabokov's Biographers, Annotators and Interpreters // Modern Philology. 1994. Vol. 91. № 3. P. 326—338.
Творчество Набокова в литературоведении 1980—1990-х гг.

Хроника: интервью, беседы, выступления

816. *Арьев А. Ю.* [Выступление] // НВ 1. С. 241—245.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.
817. Встреча с Дмитрием Набоковым // НВ 1. С. 260—266.
818. *Долинин А. А.* [Выступление] // НВ 1. С. 249—252.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.
819. *Долинин А.* Удар и дар Владимира Набокова / Беседовала Ю. Кантор // Новое время. 1997. № 26. С. 40—41.
820. *Долинин А.* «Это русский, прежде всего, писатель...» / Записал Г. Утгоф // Вышгород. 1999. № 3. С. 202—209.
821. *Кушнер А. С.* [Выступление] // НВ 1. С. 254—257.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.

822. *Лурье С. А.* [Выступление] // НВ 1. С. 246—249.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.
823. *Левинтон Г. А.* Набоковская конференция в Таллинне // Зв. 1999. № 4. С. 229—234.
824. *Мейлах М.* Первая Набоковская конференция на родине писателя // Русская мысль (Париж). 1990. 6 июля (№ 3835). С. 6—7, прил. 198.
825. *Сендерович С.* [Выступление] // НВ 1. С. 252—253.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.
826. *Сливинская С. В.* [Выступление] // НВ 1. С. 257—259.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.
827. *Старк В. П.* Вступительное слово // НВ 1. С. 238—241.
Выступление на вечере памяти Набокова 2 июля 1997 г.

ПОПРАВКИ И УТОЧНЕНИЯ

Просим исправить обнаруженные нами в библиографии первого тома настоящей антологии опечатки и неточности (приводим точное описание полностью с указанием соответствующей страницы первого тома):

С. 944 — *Барковская Н. В.* Художественная структура романа В. Набокова «Дар» // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 30—42.

Безродный М. Супруги Комаровы: Заметки на полях «Пнина» // Cahiers du monde russe et sovietique. 1990. Vol. 31. № 4. P. 625—628.

Бетея Д. М. Изгнание как уход в кокон: Образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991. № 3. С. 167—175.

С. 945 — *Букс Н.* «Волшебный фонарь» или «Камера обскура» — кинороман Владимира Набокова // Cahiers du monde russe et sovietique. 1992. Vol. 33. № 2—3. P. 181—205.

Переизд. под назв. «Волшебный фонарь, или "Камера обскура"» в кн.: № 54. С. 87—114.

Букс Н. Роман-оборотень: О «Даре» В. Набокова // Cahiers du monde russe et sovietique. 1990. Vol. 31. № 4. P. 587—624.

Переизд. под назв. «Роман-оборотень» в кн.: № 54. С. 138—183.

С. 950 — *Кузьменко Е. М.* Латерна магика В. Набокова // Киноведческие записки. 1993/1994. № 20. С. 194—202.

Латышев К. Скрытая мистификация: Набоков и Достоевский // Московский вестник. 1993. № 2. С. 223—247.

С. 952 — *Михайлов О.* Король без королевства // Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега (фрагменты): Романы. М., 1988. С. 3—14.

С. 953 — *Пехал З.* Эмигрант как «чужой человек» // Русский язык за рубежом. 1993. № 5—6. С. 115—117.

С. 954 — *Полушин В.* Цветные сны Владимира Набокова // Кодры. 1989. № 2. С. 69—73.

P. S.

Уже после того, как данная работа была подготовлена к печати, вышла в свет книга: В. В. Набоков: Указатель литературы, опубликованной на русском языке в СССР, России, странах СНГ и государствах Балтии / Авт.-сост. Г. Г. Мартынов. СПб., 2001. Основанный на иных структурных принципах и ином круге источников, библиографический указатель Г. Г. Мартынова заведомо превосходит настоящие «Материалы...» в систематичности и полноте. Вместе

с тем он содержит неизбежные лакуны, которые частично могут быть заполнены по предлагаемой здесь библиографии (см., например, №№ 52, 57, 74, 79, 84, 86, 96, 101, 102, 114, 116, 125, 129, 132, 133, 138, 149, 156, 158—160, 162, 165, 167—169, 189, 190, 193, 199, 210, 212, 214, 217, 220, 232, 235, 237—239, 245, 247, 249, 251—253, 256—259, 265, 267, 269, 277, 284, 288—290, 295—297, 308, 309, 311, 312, 315—318, 322, 324, 332, 334, 340, 343, 345, 348, 351, 352, 364, 366, 372—374, 379—381, 384, 385, 396—397, 399, 401—404, 416, 417, 465, 474, 476, 479, 487, 494—496, 500, 508, 509, 518, 523, 525, 526, 533—538, 541, 775, 784, 804 настоящих «Материалов...»), что подчиняет обе работы принципу взаимодополнительности и закладывает основу для дальнейших библиографических разысканий.