

Александр Долинин

Истинная жизнь писателя Сирина

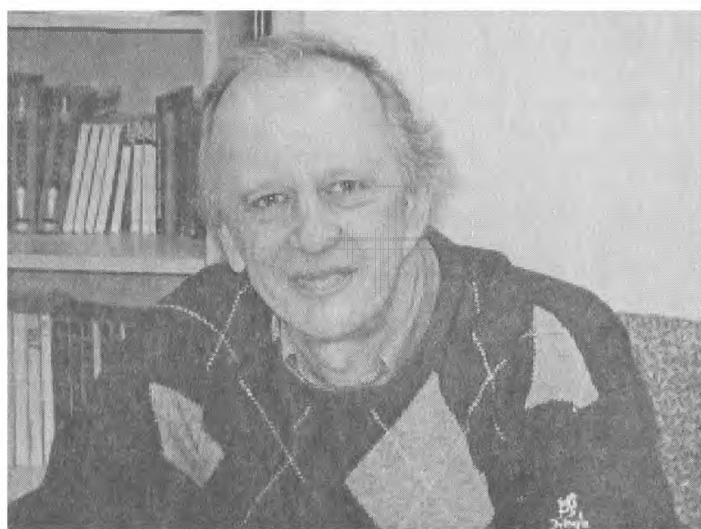


Александр Долинин

Истинная
жизнь
писателя
Сирина

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

РАБОТЫ О НАБЕКОВЕ



АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ
ПИСАТЕЛЯ СИРИНА

РАБОТЫ О НАБЕКОВЕ

Академический проект
Санкт-Петербург
2004

ISBN 5-7331-0283-7

© А. Долинин, 2004

© Академический проект, 2004

Гале

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В эту книгу вошли избранные работы, посвященные, главным образом, русскому творчеству Владимира Набокова. Единственное исключение составляет статья «Двойное время у Набокова», но и в ней структура «Лолиты» обсуждается как продолжение нарративных экспериментов, начатых в «Отчаянии» и «Даре», а интерпретация текста основывается на сравнении оригинала с русской версией, которую я считаю не просто переводом, но и авторским комментарием к роману.

Когда в блаженные годы перестройки и гласности я (неожиданно для самого себя) начал серьезно заниматься Набоковым, я лучше знал и больше ценил его англоязычные романы, но не отделял их от романов русских, тем более что некоторые из них читал только в английских переводах. Тогда меня интересовало в первую очередь постоянное тематическое ядро «набоковской вселенной», и я соглашался с американским критиком Дж. Мойнаганом, который писал в предисловии к парижскому изданию «Приглашения на казнь», что «Набоков, как художник, совершает круговое движение вокруг неподвижной точки — исходного пункта всего его творчества, ...описывая более широкие, более отдаленные от неподвижной точки круги»¹.

Постепенно, однако, я пришел к выводу, что русский Набоков, несмотря на единый для всего творчества писателя комплекс тем и повествовательных приемов, все же требует особого рассмотрения, и что методы обратной проекции, которые столь часто применяют к нему исследователи, далеко не всегда способствуют его пониманию. Основные различия между двумя взаимосвязанными частями набоковского творчества, на мой взгляд, коренятся в проблеме двуязычия или, вернее, в отношении Набокова к тем двум языкам, на которых он в равной степени виртуозно писал свою прозу. Восхищаясь «сказочным, эксцентричным, певучим, акробатическим, неслышанным английским» Набокова, американский литературовед Майкл Вуд предположил, что по сравнению с ним «его даже самый замечательный русский язык должен, наверное, показаться, бедным», и добавил: «Вероятно, *любить*

¹ См.: А. Долинин. Цветная спираль Набокова // В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 451.

два языка невозможно»². С русской точки зрения замечание Вуда, разумеется, выглядит полным абсурдом, но его можно скорректировать, если вспомнить, что бывают разные виды любви: с одной стороны, *eros*, а с другой — *agape* или *philia*. Любовь Набокова к полу-чужому английскому языку (особенно в его американском варианте), безусловно, имела эротический характер, и недаром в послесловии к «Лолите» он назвал свои отношения с ним «романом». Для Набокова английский язык был подобен вожделенному «другому», которого надо очаровать, соблазнить, заставить отдаться; как влюбленный, он пересоздавал его по-своему, видя в нем такие прелести, каких больше не замечает никто. Какими бы ни были достоинства набоковского «неслыханного английского», они явились следствием его позиции «другого», желающего овладеть предметом своей страстной любви.

Что же касается русского языка, то изгнание научило Набокова любить его так, как любят только родителей или Бога, — как то (или тех), кто дарует тебе жизнь и кому ты принадлежишь безотносительно желаний и воли. В стихотворении «К России», написанном вскоре после заключения советско-германского пакта и начала Второй мировой войны, он, проклиная погубившую себя отчизну, писал о том, что теперь, когда наступил «страшный вечер», готов

обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня, мой язык³.

Из этого «акта отречения» следует, однако, что на протяжении двадцати лет эмиграции Набоков мыслил русский язык своим единственным достоянием и источником жизни, а потерять его значило для него тогда то же самое, что жилы отворить.

Поскольку для Набокова литература всегда была феноменом языка, его сыновья привязанность распространялась и на «любимейшие книги», то есть на русскую словесность. С переходом на английский язык его отношение к ней существенно изменяется. После публикации в 1950-е годы глав из автобиографической книги Набокова на русском языке это хорошо почувствовал Н. Андреев, некогда автор одной из лучших эмигрантских статей о раннем творчестве Сирина. «Разве не печально, — писал он в парижском «Возрождении», — что талантливейшее явление В. Сирина закатилось для эмигрантской прозы, чтобы

² *Michael Wood. The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton, N. J., 1995. P. 12.*

³ *В. Набоков. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. Спб., 2000. Т. 5. С. 418.* Далее в книге все русские произведения Набокова, за исключением особо оговоренных случаев, будут цитироваться по этому изданию (т. 1 — 5, 1999 — 2000) с указанием тома и страницы в скобках.

засиять В. В. Набоковым на английском литературном горизонте? В компромиссном двойнике, Сирин-Набоков, появившемся в виде русского варианта его “Воспоминаний” в “Опытах”, том III, есть нечто новое, несмотря на сходство интонаций с автором тех ошеломительных книг, которые до войны были самым большим оправданием молодого эмигрантского поколения писателей, принося с собой необычайную для русской прозы новизну приемов, индивидуальную пронизывающую неповторимость тем, наблюдений, ритма и словесной полноценности. Конечно, незнакомые черты не означают у Сирина утрату чувства языка, какое-либо снижение или английское влияние, — он по-прежнему изумительнейший и вне сравнений, опрокидывающий все нормы. Но можно ли сильно осуждать читателей, воспринимающих эти “перескоки”, эти “перевоплощения” писателя как некую кровную обиду русской традиции, как выражение ей недоверия? Может быть, читатели и правы, воспринимая его “превращения” как нечто *символически зловещее* для судьбы русской литературы за границей. Один из горячих сторонников Сирина — еще со времен споров о нем, читая его ныне, сказал не без меткой горечи: “нет, это не вариант двуязычного Артура Кестлера, — это художественная чаадаевщина”. Говоря так, он, по-видимому, подразумевал “легкость”, с которой автор “Защиты Лужина”, “Дара”, “Подвига” ушел в иноязычное творчество, словно такой переход возможен без изменения души, его мерок, и есть только проблема стиля и синтаксиса»⁴.

Отмечая у американского Набокова «незнакомые черты», в которых он видит «кровную обиду» и «художественную чаадаевщину», Н. Андреев имеет в виду его дистанцирование от русской литературной традиции, отказ от прямого родства с ней, переход на позицию безучастного наблюдателя, который судит ее с высот мирового Олимпа. С этой позиции Набоков заново оценивал не только Гоголя или Достоевского, но и самого себя, когда в автобиографии называл Сирина одиноким метеором, промелькнувшим по темному небу изгнания, а в предисловиях к английским переводам своих романов всячески подчеркивал их несовершенство. Пока же он оставался русским писателем, его отношение к русской литературе было принципиально иным: он не мыслил себя вне ее истории, вел с ней непрерывный и напряженный диалог, отвоевывал себе особое место в ее составе. Как признался сам Набоков в послесловии к «Лолите», главной «аппаратурой» его русской прозы были «подразумеваемые ассоциации и традиции», которыми он пользовался, «чтобы преодолеть по-своему наследие отцов»⁵. Пожалуй, ни один русский прозаик XX века не применял эту «аппаратуру» столь часто и виртуозно, как Сирин, чьи романы и рас-

⁴ Н. Андреев. Заметки читателя // Возрождение. 1954. Тетрадь 34-я. С. 157.

⁵ В. Набоков. Лолита / Вступ. статья и комментарии А. Долинина. М., 1991. С. 347.

сказы до предела насыщены цитатами, реминисценциями, пародиями и прочими откликами как на «наследие отцов», от Пушкина до акмеистов, так и на творчество современников.

Любопытно, однако, что кровные связи Набокова с русской литературной традицией были замечены только задним числом, после того, как он сам от нее отказался. Современные Сирина критики, как правило, полностью игнорировали мощное мета-литературное поле его текстов и испытывали чрезвычайные затруднения, когда пытались установить его литературную генеалогию. Не только недруги, но и сторонники Набокова много писали о его «нерусскости», об отсутствии у него национальных корней, о его ориентации на западные образцы. Так, представляя Сирина французской аудитории, Глеб Струве объяснял, что он не принадлежит к «главной линии русской литературы», ибо ему чуждо то «святое волнение», которое ее определяет: «Больше всего он близок к самому, возможно, совершенному из русских писателей, хотя его, за немногими исключениями, меньше всего ценят в Европе — к Александру Пушкину, которого Мериме назвал «совсем французом». Как и Пушкина, Сирина отличает то внимательное отношение к форме и мере, та любовь к гармонии, которые свойственны французским писателям»⁶. Несколько лет спустя, уже в английской статье, Г. Струве, больше не упоминая о Пушкине, отметил, что у Набокова отсутствует интерес к идеям и сочувствие к человеку, которыми славится русская литература, и на этом основании отнес его к побочной линии, где ему предшествуют Гоголь, Писемский и Федор Сологуб⁷. Характерно, что ни Струве, ни другие критики не сопоставляли Набокова с другими современными русскими прозаиками — скажем, с Андреем Белым, Буниным, Тыняновым, Эренбургом, Олешей, Шкловским, от которых он столь часто отталкивается и с которыми постоянно вел спор в своей прозе. Это свидетельствует о том, что современники воспринимали Сирина, говоря словами Газданова, как «писателя, существующего вне среды, вне страны, вне всего остального мира»⁸ — то есть видели в нем «случайного гостя», постороннего, а не активнейшего участника литературного процесса, каковым он был на самом деле.

Инерцию подобного восприятия Набокова я хотел преодолеть в моих работах, потому что, как мне кажется, она до сих пор влияет на распространенные представления о его роли в истории русской литературы. Хотя за последние тридцать лет появилось немало интереснейших

⁶ [G. Struve.] Vladimir Nabokoff-Sirin, l'amoureux de la vie // Le Mois. Synthèse de l'activité mondiale. 1931. № 6. P. 142.

⁷ G. Struve. Current Russian Literature. II. Vladimir Sirin // The Slavonic and East European Review. Vol. XII. 1934. № 35. P. 443—444.

⁸ Г. Газданов. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. № 60. С. 407.

исследований, в которых под разными углами зрения рассматриваются связи Набокова как с русской классикой, так и с литературой Серебряного Века и ее эмигрантскими изводами, — прежде всего, с Пушкиным, Достоевским, Чеховым, с русскими символизмом и формализмом, с «парижской нотой», — мы еще очень далеки от того, чтобы реконструировать все существенные для его русской прозы контексты и понять, как она с ними соотносится. Только недавно О. Ронен впервые попытался на нескольких конкретных примерах описать отношение Набокова к русскому модернизму в целом⁹; по сути дела, едва затронута важная тема «Набоков и советская литература»; весьма поверхностно изучена набоковская позиция в контексте эмигрантской литературы и, в частности, его схождения и расхождения с Буниным, Ходасевичем, Алдановым и другими «старшими». Между тем, многое из того, что по привычке кажется нам идиосинক্রазией Набокова, выражением его сугубо индивидуальных вкусов и взглядов, может быть реакцией на неучтенную нами литературную повседневность, на книги, статьи, дискуссии, концепции, моды, которые выпали из нашей культурной памяти.

Для того, чтобы лучше установить то место, которое проза Набокова занимает в русской литературе XX века, следует учитывать, помимо контекстуальных связей, и два специфических обстоятельства его творческой биографии. Во-первых, немаловажно, что Набоков был воспитан в культуре, считавшей поэзию высшим родом литературы, и окончательно обратился к прозе только после того, как написал около тысячи стихотворений и опубликовал три с половиной поэтических сборника. Путь к прозе через поэзию, вообще говоря, был весьма характерен для набоковского поколения русских (и не только русских) писателей. Достаточно вспомнить, например, что его прошли еще три прозаика первого ряда — А. Платонов, К. Вагинов и Ю. Олеша, родившиеся, по странному совпадению, в том же 1899 году, что и Набоков. Однако, в отличие от большинства своих сверстников, Набоков был поэтом с классическим, даже архаическим для 1920-х годов вкусом, словарем, тематическим репертуаром, презрительно отворачивавшимся от «морды модернизма». Когда он давал своим стихотворениям такие заглавия, как «Ласточки», «Поэту», «Бабочка», «После грозы», «На качелях» и т. п., он не мог не отдавать себе отчет, что они повторяли Фета, так же как его призывы учиться у птиц или заверения в том, что сам он учился «у ландыша и лани», немедленно отзывались фетовским «Учись у них — у дуба, у березы». Набоков явно хотел, чтобы его родство с Фетом (или в других случаях — с Жуковским, Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, А. К. Толстым, А. Майковым, ранним Блоком,

⁹ См.: О. Ронен. Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова // *Philologica*. 2001/2002. Т. 7. № 17/18. С. 247 — 260.

Буниным) было замечено, ибо, наверное, наивно надеялся возродить угасшую традицию и спасти «истинную поэзию» от натиска всяческих «новаторов». Поняв со временем, что его попытки писать по старинке оборачиваются элементарным эпигонством, он их навсегда оставил, но от своей миссии, как кажется, не отказался. Именно в прозе он нашел способ наследовать любимым поэтам прошлого, не вторя их стихам; подхватывать у них темы и образы без того, чтобы выглядеть подражателем; говорить на их языке, но при этом оставаться неуличенным.

Кроме того, обсуждая творческое развитие Набокова, нужно иметь в виду, что оно было задержанным и, по сути дела, маргинальным, ибо началось только в эмиграции и долгое время проходило вне литературной среды. Набоков опоздал на празднество Серебряного Века не столько по возрасту, сколько по отсутствию интереса, что резко отличало его от других петербургских писателей, оказавшихся на Западе. Георгий Иванов, например, к восемнадцати годам успел побывать эго-футуристом, удостоиться приема в Цех Поэтов и перезнакомиться со всей петербургской богемой, а Нина Берберова (которая была на два года младше Набокова) четырнадцатилетней гимназисткой показывала свои стихи сестре Георгия Адамовича, с упоением слушала ее рассказы об акмеистах и даже была представлена Ахматовой и Блоку на литературном вечере. Набоков же, судя по всему, до отъезда из Петрограда в конце 1917 года в современной литературе очень плохо ориентировался, ибо принадлежал если не к той высмеянной им в рассказе «Адмиралтейская Игла» среде, где «Чехов считался декадентом, К. Р. — крупным поэтом, Блок — вредным евреем, пишущим футуристические сонеты об умирающих лебедях и лиловых ликерах» (3, 623), то к ее несколько облагороженной модификации. Последствием он стеснялся этого, утверждая в интервью, что еще в Петрограде, как и все, зачитывался Блоком и знал наизусть стихи Мандельштама¹⁰. Своему alter ego в «Даре» — Федору Годунову-Чердынцеву — Набоков тоже придумал раннюю любовь к новой русской поэзии и рассыпанные на столе в петербургском особняке книжки Блока и Северянина. На самом же деле он начал читать своих старших современников намного позже — сначала в Крыму (вероятно, под влиянием Максимилиана Волошина, с которым его познакомил отец)¹¹, но главным образом уже

¹⁰ *V. Nabokov. Strong Opinions. N. Y., 1990. P. 97.*

¹¹ Показательно, что много занимаясь в Крыму стиховедческим анализом метрики по схемам Андрея Белого, Набоков не проанализировал ни одного стихотворения Серебряного Века, ограничившись исключительно классикой — Жуковским, Баратынским, Лермонтовым и др. (тетради с разборами сохранились в его архиве). В небольшом списке «Книги, которые нужно прочитать», составленном им в конце 1918 г., к литературе имеет отношение лишь одна устаревшая брошюра Г. В. Александровского «К вопросу о психологии поэтического творчества. Речь, произнесенная на акте Киево-Фундуклеевской и

за границей, в Англии и в Берлине, где у него, наконец, возникли связи с литературной средой.

Отсутствие петербургского литературного прошлого ставило Набокова в невыгодное положение по сравнению с другими петербуржцами — Г. Адамовичем, Н. Берберовой, Г. Ивановым, И. Одоевцевой, чей авторитет среди молодых эмигрантских писателей во многом опирался на их полупоэтичные биографические регалии — знакомство с И. Анненским или Блоком, дружбу с Мандельштамом или Гумилевым и т. п. «Мы с жадностью внимали каждому слову «петербургских» поэтов: они застали еще то время, когда возвращались на землю последние из «отважных аэронавтов», слышали их рассказы, — вспоминал один из «молодых», писатель В. Варшавский. — Мы верили — они сами продолжают баснословную прогулку. Когда Георгий Иванов в котелке и в английском пальто входил в «Селект», с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга; он вынес ее за границу, как когда-то Эней вынес на плечах из горящей Трои своего отца»¹². Для героев баснословных петербургских зим Набоков был одним из многих «непосвященных» — барчуком-дилетантом, балующимся стихами, — на что не преминул намекнуть Г. Иванов в 1923 году, сразу же после приезда на Запад, когда презрительно отозвался о «многих наших знакомцах, пишущих стихи в “Руле”», которым требуется «поэтический самоучитель»¹³. Противопоставить «посвященным» Набоков мог только такую позицию, с которой дореволюционная литературная биография, подразумевавшая принадлежность к тем или иным группам и направлениям, не имеет никакого значения или даже препятствует обновлению традиции, и с середины 1920-х годов он начинает заявлять о себе как о писателе транс-группового стиля, синтезирующего определенные черты классики XIX века, символизма, акмеизма и даже футуризма. В этом смысле задержанное литературное развитие Набокова оказалось для него чрезвычайно полезным, поскольку ретроспективный, несколько отстраненный взгляд дал ему возможность освоить опыт русского модернизма избирательно и комплексно, чему способ-

Подольской женских гимназий» (Киев, 1898). Из этого же списка следует, что лишь тогда он впервые прочитал «Так говорил Заратустра» Ницше. В записных тетрадах крымского периода есть также выписки из философских эссе Метерлинка 1890-х годов и эпиграмма на Игоя Северянина, чья поэзия к тому времени успела потерять актуальность. Все это свидетельствует о том, что Набоков в 1918—1919 годах только-только подступает к освоению самых азов модернистской литературы и философии.

¹² В. Варшавский. Монпарнасские разговоры // Русская мысль. 1977. 21 апреля. С. 13.

¹³ Г. Иванов. Почтовый ящик // Цех поэтов. № 4. Берлин, 1923. Цит. по: Г. Иванов. Собрание сочинений в трех томах. М., 1994. Т. 3. С. 502. О гимназическом дилетантизме Набокова Г. Иванов писал и четыре года спустя, по поводу его «Университетской поэмы» (см.: Там же. С. 509).

ствовала и общая ситуация в эмигрантской литературе, где демаркационные линии между различными направлениями стали быстро размываться¹⁴. Оглядываясь назад, Набоков, подобно герою «Дара», смог «высмотреть» в модернизме «длинный животворный луч» классической, пушкинской традиции, который оставался незаметным в дыму литературных сражений начала века, и выстроить поэтику как своего рода рефрактор, этот луч преломляющий.

Хотя свою синтетическую поэтику Набоков разрабатывал, главным образом, в прозе, это не значит, что он перестал мыслить себя поэтом. В одном из поздних интервью он заявил, что никогда не видел «никаких родовых различий между поэзией и художественной прозой», в которой «тоже есть определенные ритмические структуры, музыка точного слова, биение мысли, передаваемое через повторяющиеся особенности фразеологии и интонации». По его определению, «хорошее стихотворение любой длины» есть «концентрат хорошей прозы, независимо от того, есть ли в нем повторяющийся ритм и рифмы»¹⁵. Конечно же, Набоков имеет здесь в виду свою собственную прозу, которую он, если инвертировать его определение, создавал как «разбавленную поэзию», сохраняющую, несмотря на отсутствие метра и рифмы, основные свойства «концентрата» — прежде всего повторы на разных уровнях текста. Основной моделью для нее ему послужила пушкинская проза — говоря словами Набокова, «петербургская, стройная и прозрачная», в которой Пушкин «легко сбивался на стихи, ... ибо все-таки природной его стихией была поэзия»¹⁶. Как показал В. Шмид, квази-поэтический характер прозе Пушкина придают три принципа построения повествования:

1. Создание инtratекстуальных эквивалентностей и парадигм, которые противопоставляют временной и каузальной связанности «свое-

¹⁴ См. об этом: Ф. Больдт. Д. Сегал. Л. Флейшман. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University. Vol. III. Jerusalem, 1978. P. 79.

¹⁵ V. Nabokov. Strong Opinions. P. 44.

¹⁶ [В. Сирин. Слово о Пушкине] // Nabokov V. V. New York Public Library. Berg Collection. Этот доклад был прочитан Набоковым 6 июня 1931 г. в Берлине, на литературном вечере по случаю Дня русской культуры. Заглавие и дата устанавливаются по отчету о вечере в газете «Руль», где, в частности, говорилось: «Оратором вечера явился В. Сирин, сказавший речь “Слово о Пушкине”, слово, столь же подкупившее искренностью, простотой и мастерством изложения, как и захватившее эмоциональной насыщенностью. Трудную задачу — сказать в краткой речи, чем является для нас и России Пушкин, расшевелить аудиторию и дать ей почувствовать, чем Россия обязана Пушкину, В. В. Сирин разрешил блестяще. Его “Слово о Пушкине” было исповедью молодого писателя и поэта и в то же время гимном благодарности величайшему творцу русского художественного слова. Дружные и продолжительные аплодисменты были лучшим доказательством того, что речь В. В. Сирина захватила и увлекла аудиторию» (— ль. День русской культуры // Руль. 1931. 11 июня).

го рода *пространственную* соотнесенность элементов, далеко отстоящих друг от друга на синтагматической оси сюжета».

2. Реализация и развертывание фразеологических оборотов, семантических фигур или речевых клише «с целью их преобразования в более крупные единицы сюжета или в целые сюжеты».

3. Выделение отдельных мотивов «посредством аллюзий на чужие тексты и активизации интертекстуальных эквивалентностей»¹⁷.

Именно эти принципы (у самого Пушкина еще не вполне осознанные, более потенциальные, чем актуальные и потому пригодные как отправная точка для развития) Набоков положил в основу своей поэтики, добавив к ним и несколько других подсобных «поэтических» приемов: анаграммирование ключевых слов и собственных имен, звукопись, метрические вкрапления и т. п. В «Защите Лужина», например, интратекстуальные парадигмы создаются многочисленными перекличками между описаниями детских лет героя и событий, происходящих перед его самоубийством; сюжет романа представляет собой ироническую развертку известной формулы: «Что наша жизнь? — Игра!», что поддерживается аллюзиями на «Пиковую даму» и «Игрока» Достоевского. Аналогичным образом в последних главах «Подвига» вторично возникает целый ряд важных мотивов, которые были введены задолго до этого, в самом начале романа; сюжет строится как реализация клишированного сравнения земной жизни с путем или странствием, и текст изобилует отсылками к тем стихотворениям и поэмам Пушкина, Лермонтова, Блока, Гумилева, Мандельштама, для которых это сравнение так или иначе значимо. Поэтому в своих работах о русской прозе Набокова я стремился предложить адекватное ее строю «поэтическое» прочтение, обращая внимание в первую очередь на интратекстуальные связи между отдельными элементами мотивной структуры текста, а затем уже на поддерживающую их систему цитат, реминисценций, пародий и прочих видов отсылок к литературным подтекстам и претекстам.

Мои представления о том, что аллюзии на чужие тексты в набоковской прозе, при всей их несомненной важности, играют подчиненную роль по отношению к интратекстуальным связям, мотивированы этими последними и потому должны изучаться только в соотнесении с ними, не совпадают с установками некоторых современных исследователей, чей метод я бы назвал интертекстуальной криптоманией, ибо они рассматривают каждую фразу Набокова как некую тайнопись, непременно скрывающую какую-либо отсылку к «чужому слову». К каким результатам приводит такой подход, хорошо показывает простой пример из «Машеньки». Я позволю себе его разобрать, не называя тех конкретных работ, которые имею в виду, потому что в данном случае они лишь представляют за «вредоносную школу».

¹⁷ См. подробнее: *В. Шмид*. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 38 — 41, 65 — 92.

В шестой главе «Машеньки» юный герой романа впервые в жизни испытывает любовное томление:

«Ганин отпахнул пошире раму цветного окна, уселся с ногами на подоконник, — ...и звездное небо между черных тополей было такое, что хотелось поглубже вздохнуть. И эту минуту, когда он сидел на подоконнике мрачной дубовой уборной и думал о том, что верно никогда, никогда, он не узнает ближе барышни с черным бантом на нежном затылке, и тщетно ждал, чтобы в тополях защелкал фетовский соловей, — эту минуту Ганин теперь справедливо считал самой важной и возвышенной во всей его жизни» (2, 79).

На мой взгляд, в этом контексте упоминание о Фете не содержит никакой тайны. Весь антураж сцены — летняя ночь, распахнутое окно, сад, звездное небо, тополя — повторяет общие места фетовской усадебной лирики и откровенно перекликается с такими, например, строфами:

Широко раскидалась лазурная высь,
И огни золотые горят;
Эти звезды кругом точно все собрались,
Не мигая, смотреть в этот сад.

<...>

Словно все и горит и звенит заодно,
Чтоб мечте невозможной помочь;
Словно, дрогнув слегка, распахнется окно
Поглядеть в серебристую ночь
(«Благовонная ночь, благодатная ночь...»).

Вчера, увенчана душистыми цветами,
Смотрела долго ты в зеркальное окно
На небо синее, горевшее звездами,
В аллею тополей с дрожащими листьями, —
В аллею, где вдали так страшно и темно
(«Вчера, увенчана душистыми цветами...»)

И вечером, когда в аллее темной
Ты пьешь немую ночь,
Знай, тополи и звезды негой томной
Мне вызвались помочь.
(«Расстались мы, ты странствуешь далече...»)¹⁸.

¹⁸ А. А. Фет. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подготовка текста и прим. Б. Я. Бухштаба. Л., 1986. С. 197, 254, 262.

Душевное волнение Ганина тоже напоминает обычное состояние фетовского лирического героя, что подчеркивается метрическим вкраплением «...что хотелось поглубже вздохнуть» — реминисценцией заключительной строки стихотворения Фета «Почему?»: «Почему мне так воздуха мало, / *Что хотел бы глубоко вздохнуть?*»¹⁹. Для полноты картины не достаёт только соловья — у Фета почти обязательного атрибута десятков подобных летних сцен (ср., скажем: «Чем тоске, и не знаю, помочь; / Грудь прохлады свежительной ищет, / Окна настезь, уснуть мне невмочь, / А в саду над ручьем во всю ночь / Соловей разливается-свишет»²⁰). То, что ожидаемый соловей к герою «Машеньки» все-таки не прилетает, вносит оттенок иронии в лирическое, по существу, описание, создавая некоторую дистанцию между точкой зрения автора и фетовским поэтическим языком. Той же цели, как кажется, служит и совмещение усадебной топики с «прозаической» уборной. Набоков как бы разбавляет прозой «концентрат» лирики Фета и одновременно показывает, что делает это совершенно сознательно, чтобы удержаться от интонаций, дискредитированных эпигонами вроде К. Р. в его знаменитом «Растворил я окно — стало грустно невмочь...», где, в отличие от «Машеньки», «фетовский соловей» благополучно «заливается целую ночь напролет».

Интертекстуальному криптоману, однако, все эти соображения неинтересны. Он ищет соловья не в поэтическом мире Фета, а в алфавитном указателе его произведений, и потому обращает внимание на единственный текст, — стихотворение «Соловей и роза» (1847) из цикла «Подражания восточному», — заглавие которого начинается с искомого слова. Хотя это стихотворение на известный восточный сюжет о любви соловья к розе никакого отношения к набоковской сцене не имеет, именно оно объявляется «метафорой-доминантой» романа, раскрывающей его потаенные смыслы. Оказывается, Набоков поминает «фетовского соловья» потому, что отождествляет с ним героя «Машеньки» (у которого «острое лицо» и похожие на крылья брови), а его возлюбленную — с розой (правда, в романе отсутствующей, но от этого еще более важной), причем сами воспоминания Ганина воспроизводят ритм соловьиных трелей. Далее от Ганина-соловья и Машеньки-розы легко проводятся линии к Пушкину — во-первых, к его африканскому происхождению (ибо соловьи, согласно энциклопедии, зимуют в Африке), а во-вторых — к тем его стихам, где есть слова «роза» и «соловей» (понятно, далеко не ко всем, потому что только слово «роза» в разных формах встречается у Пушкина 84 раза).

Следом за криптоманом № 1 интертекстуальную расшифровку «Машеньки» продолжает еще более изощренный криптоман № 2. Открытия своего предшественника он принимает за аксиому, но полагает, что отсылка к «Соловью и розе» Фета у Набокова есть лишь маскиров-

¹⁸ А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. С.312

²⁰ Там же. С.269

ка, под которой скрывается истинный адресат аллюзии — Блок, поскольку у него имеется, с одной стороны, драма «Роза и крест», «перенасыщенная образами розы и певца-соловья», а с другой, — поэма «Соловьиный сад». Вспомнив еще философа Соловьева и «черную розу в бокале аи» (ведь Машенька смуглолица и носит черные банты), криптоман № 2 ловко разгадывает главную тайну набоковского пассажа: в воспоминаниях Ганина (и, следовательно, самого Набокова) «фетовский соловей» молчит, потому что на самом деле в юности ему пел соловей блоковский, который потом, в свою очередь, должен вместе со своей мистической девой-розой уступить место другим птицам и цветам. Таким образом, скрытой темой «Машеньки» оказывается преодоление Набоковым влияния Блока — и все это из-за того лишь, что криптоман № 1, в отличие от автора романа, не удосужился как следует прочитать лирику Фета.

Подобные исследования, по сути дела, представляют собой трагедию научного метода изучения подтекстов, разработанного школой К. Тарановского для поэзии акмеизма, и отнюдь не приближают нас к пониманию набоковской системы «подразумеваемых ассоциаций и традиций». Эта система, как я старался показать в своих работах, иерархична и делит весь состав русской литературы на три яруса. В первый, высший ярус входят шедевры русской поэзии, от Державина до Блока, Гумилева и Ходасевича, а также пушкинская проза. От них Набоков ведет свою литературную родословную и потому отсылает к ним как к подтекстам своих романов и рассказов, проясняющим тот или иной образ, мотив или тему. Именно так вводятся реминисценции Фета в разобранном выше фрагменте «Машеньки», аллюзии на Пушкина, Лермонтова, Блока, Гумилева в «Подвиге» или на Тютчева в рассказе «Облако, озеро, башня», скрытые пушкинские цитаты в «Приглашении на казнь» и «Даре» и т. п. Второй ярус составляет русская проза XIX века, от Гоголя до Чехова, от которой Набоков, как правило, отталкивается на уровне фабулы и построения повествования или при обрисовке отдельных характеров и ситуаций, по-своему трансформируя классические модели. Скажем, сюжет «Камеры обскуры» как бы перелицовывает на новый лад «Дьявола» Льва Толстого, а перволичная форма в «Соглядатае» и «Отчаянии» — соответственно, «Сон смешного человека» и «Записки из подполья» Достоевского. Наконец, низший ярус отводится современной литературе, которая в прозе Набокова обычно пародируется или полемически обыгрывается с целью ее дискредитации. К этому типу использования «чужого слова» относятся, например, многочисленные пародии в «Отчаянии» и «Даре», о которых я пишу в своих работах.

Вопреки привычке последнего времени, моя книга не предлагает никаких новомодных концепций творчества Набокова, а лишь продолжает его филологическое и историко-литературное изучение, давно начатое многими исследователями, на труды которых я неизменно

опираюсь. Не в силах перечислить всех поименно, назову здесь только тех, чей общий подход к Набокову, как я хотел бы надеяться, близок к моему, хотя в некоторых частных вопросах мы порой расходимся, — В. Александрова, Г. Барабтарло, Дж. Грейсон, С. Давыдова, Д. Бартон Джонсона, С. А. Карлинского, Дж. Коннолли, М. Кутюрье, Ю. И. Левина, П. Майер, О. Ронена, П. Тамми, Л. Токер, Д. Циммера.

Особо следует упомянуть капитальную двухтомную биографию Набокова, написанную Брайаном Бойдом, без которой сегодня немыслимо какое-либо серьезное исследование творческого наследия писателя. Позорно, что «русским ответом» Бойду оказались три (!) граничащие с плагиатом книги, авторы которых просто-напрасно пересказали своими (далеко не лучшими) словами собранный им материал, не погнушавшись даже обратным переводом с английского русских текстов. На мой взгляд, мы получим право на новую биографию Набокова (или хотя бы летопись его «русских лет») только в том случае, если нам удастся ввести в обиход достаточное количество документов, которые по тем или иным причинам были Бойдом пропущены или недооценены. Архивные разыскания и публикации Г. Глушанок, М. Гришаковой, Ю. Левинга, Л. Ливака, М. Маликовой, О. Сконечной, Р. Янгирова представляют собой важный шаг в этом направлении, и я радуюсь, когда мне тоже удастся внести свою малую лепту в общий банк неучтенных ранее сведений.

Эта книга никогда не была бы написана и издана, если бы не помощь и поддержка многих людей, которые сыграли важную роль в ее судьбе. Прежде всего я должен поблагодарить Д. В. Набокова, всегда благожелательно относившегося к моим занятиям и открывшего мне доступ к архивам отца. Я сердечно признателен моему коллеге и другу Давиду Бетеа, профессору славянского отдела Университета штата Висконсин (Мадисон) и директору его Пушкинского Центра, который не только всячески подбадривал меня, но и изыскал финансовые средства на издание книги. На протяжении многих лет я пользовался советами, критическими замечаниями, энциклопедическими знаниями, справками, материалами и самым добрым отношением моих старинных друзей и коллег — А. Лаврова, Г. Левинтона, Б. Каца, А. Осповата, Р. Тименчика, и мне очень приятно еще раз сказать им спасибо. И, наконец, я не знаю, как мне благодарить жену и дочь, — Галину Васильевну и Елизавету Александровну Лапиных, — моих первых читателей, чья любовь, нежная забота и терпение были и остаются для меня самым ценным даром.

I

**ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ
ПИСАТЕЛЯ СИРИНА**

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Истинная жизнь писателя, не уставал повторять Владимир Владимирович Набоков, — это его творчество. Если вести отсчет пути Набокова в русской литературе от обретения им собственного литературного имени, то днем его рождения было седьмое января 1921 года, день православного Рождества, когда в берлинской газете «Руль» появились три его стихотворения и рассказ «Нежить» за подписью «В. Сирин», с тех пор ставшей его постоянным псевдонимом. Закончился же этот путь уже после переезда Набокова в США публикациями в «Новом журнале», когда он, по его выражению, «решил осалтыковать свою подпись»¹, превратившись в Набокова-Сирина. Его ученические стихи 1916–1919 годов, о которых, за редким исключением, он впоследствии предпочитал не вспоминать, — это пролог «истинной жизни Сирина»; немногочисленные стихи 1940–1970-х годов, а также автобиографическая книга «Другие берега» и перевод «Лолиты», — русскоязычные сателлиты его американского творчества, — это ее эпилог.

Когда в шестидесятые годы, после громкого успеха «Лолиты» и «Бледного огня», Набокова настигла мировая слава и его давние русские книги стали одна за другой появляться в английских переводах, он получил возможность самолично представить их своим новым читателям и выстроить собственную версию своего писательского прошлого — миф о раннем, еще не вполне зрелом Набокове, предтече того искуснейшего мастера, который достиг высочайших вершин только «на вовсе чужом языке». Постоянно отмечая, что отказ от «природной речи», от «ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного... русского слога» — так сказать, лингвистическая эмиграция — был его личной трагедией², он тем самым еще сильнее акцентировал художественное превосходство американского Nabokov'a перед русским Сириным, уступающим своему старшему двойнику пальму первенства, несмотря на языковой гандикап. Как замысловато выразился Набоков в предисловии к английскому переводу «Отчаяния», «экста-

¹ «Как редко теперь пишу по-русски...» Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова / Публикация А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 2. С. 129.

² Статья «О книге, озаглавленной *Лолита*» цит. по: В. Набоков. *Лолита*. С. 347.

тическая любовь молодого писателя к тому старому писателю, которым он когда-нибудь станет, — это самая похвальная форма честолюбия. Эта любовь не встречает взаимности у старшего с его более богатой библиотекой, ибо даже если он вспомнит с сожалением ничем не обремененное небо и неслезящиеся глаза, то неумелый подмастерье его юности вызовет у него лишь раздраженную гримасу»³. В других предисловиях Набоков то и дело говорит о своих американских романах как об эталонах и объясняет существенные (и, кстати, далеко не всегда удачные) изменения, сделанные им в переводе некоторых русских произведений, художественными погрешностями оригинала, открывшимися ему теперь, когда он стал непогрешимым мастером. Так, по его словам, он переписал заново многие страницы романа «Король, дама, валет» «не для того, чтобы подрумянить труп, а скорее чтобы дать еще небездыханному телу воспользоваться некоторыми внутренними возможностями, в которых ему было прежде отказано вследствие неопытности и нетерпения, торопливости мысли и нерасторопности слова»⁴.

Снисходительно похлопывая Сирина по молодому, еще не окрепшему плечу, зрелый Набоков стремился уверить своих читателей, что две его жизни в двух литературах были не чем иным, как непрерывным и неуклонным восхождением от скромной «Машеньки» до совсем не скромной «Ады» и далее, — восхождением, которое следует рассматривать как некую самоценную и самодостаточную спираль, устремленную в вечность. Поэтому еще одной составляющей создаваемого им мифа о своей русской предыстории было утверждение собственной исключительности и исключенности из какого бы то ни было современного литературного контекста. В изображении Набокова Сирин предстает ярким «метеором, пронесшимся по темному небу изгнания»⁵, заносчивым писателем-одиночкой, ни с кем и ни с чем не связанным, не подверженным никаким влияниям и не понятным критикой. Если же какие-то эпизоды его биографии не соответствуют этому образу, то Набоков либо их скрывает, либо преподносит в искаженном, ретушированном виде. Например, нигде и никогда он не говорит о своем активном участии в берлинских литературных кружках⁶ и в

³ В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 60 (перевод Г. Левинтона).

⁴ Там же. С. 64—65 (перевод Г. Барабтарло совместно с Верой Набоковой).

⁵ *Vladimir Nabokov. Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. N. Y., 1966. P. 288.

⁶ См. об этом: *Е. Каннак*. Берлинский кружок поэтов (1928—1933) // *Русский альманах* / Под ред. З. Шаховской, Р. Гера, Е. Терновского. Париж, 1981. С. 363—366; *Г. Струве*. Об одном берлинском литературном кружке // *Новое русское слово*. 1981, 4 октября; *Г. Струве*. Владимир Набоков. По личным воспоминаниям, документам и переписке // *Новый журнал*. Кн. 186. Нью-Йорк, 1992. С. 176—189.

заседаниях парижского дискуссионного клуба «Круг»⁷, о тесной дружбе с писателем Иваном Лукашем (вероятном прототипе Бубнова в «Подвиге»), о критических статьях и рецензиях, которые он нередко писал для эмигрантских газет и журналов, о встречах со многими литераторами во время поездок в Париж, Брюссель и Прагу, о чтении современных авторов, как западных — от Джойса и Пруста до второстепенных английских романистов, так и русских — от Пастернака и Мандельштама до Эренбурга или Е. Бакуниной, и об отзвуках этого чтения в его романах и рассказах. Чтобы его не могли заподозрить в каких-то немецких влияниях, он утверждает, что никогда не знал немецкого языка и литературы (хотя говорил и читал по-немецки вполне прилично и переводил с подлинника Гейне и Гёте); чтобы избежать сопоставлений с Буниным, он снимает посвящение ему из рассказа «Обида», а в «Других берегах» презрительно отзывается о его «парчовой прозе» и сводит всю долгую историю их сложных взаимоотношений к изящно-ядовитому анекдоту об одной неудачной беседе в ресторане.

Как это ни странно, поздний набоковский миф возрождал, с переменной силой, но в противоположные, те негативные оценки творчества Сирина, которые бытовали в эмигрантской критике первой половины 1930-х годов. Тогда Г. Адамович, Г. Иванов и более молодые литераторы, примыкавшие к так называемой «парижской школе», постоянно обвиняли Набокова в «нерусскости», в бессодержательности, в отсутствии связей с литературной традицией, в легкомысленном противостоянии как классическому наследию, так и главным литературным течениям современности. Однако к концу истинной жизни Сирина подобные оценки уже стали анахронизмом и от них вынуждены были отказаться даже литературные враги писателя. Г. Адамович, например, говоря о Набокове в 1939 году, явно меняет тон: «Мне много раз приходилось писать о Сирине, всегда с удивлением, не всегда с одобрением. Рад случаю полностью воздать должное его исключительному, «несравненному», — как говорят об артистах — таланту. Какие бы у кого из нас с ним ни были внутренние, читательские раздоры и счеты, нельзя допустить, чтобы эти расхождения отразились на ясности и беспристрастии суждения».⁸ Приветствуя Набокова в Нью-Йорке в 1940 году, русские американцы безоговорочно поставили его в ряды русских классиков, увидев в его творчестве доказательство того, что «традиция русского художественного слова, его жизни и смысла, общечеловеческого и специального русского смысла, жива за рубежом России»⁹. О том,

⁷ Согласно протоколам заседаний «Круга», опубликованным в журнале «Новый град», Набоков присутствовал на них дважды, 3 и 23 февраля 1936 г. На первом из этих заседаний со вступительным словом «Мысль изреченная есть ложь» выступил Н. А. Бердяев; на втором докладчиком был Г. П. Федотов, говоривший на тему «Святость и творчество» (Новый Град. 1936. № 11. С. 139—143).

⁸ Г. Адамович. Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939, 16 февраля.

⁹ В. Васильев. Вечер В. В. Сирина // Новое русское слово. 1940, 15 октября.

что Сирин наконец всеми принят «в лоно российской словесности», писал в 1941 году и Владимир Мансветов. По его словам, сейчас уже неловко говорить об отсутствии у Сирина «содержания»: «Ведь и Чехов когда-то смущал современников своей бессодержательностью ... потом содержание у него отыскивалось, — даже кой-какую идеологию для него подыскивали. Найдется со временем все это и у Сирина. Пока же, читая его, подумаем лучше о той странной, вполне фантазмагорической жизни, которой всем нам пришлось жить последнее двадцатилетие и чудовишный образ которой, как бы в душе издеваясь над нами, встает со страниц этого удивительного, но едва ли не лучшего нынче русского писателя»¹⁰.

Подводя итоги двадцатилетнему европейскому периоду эмигрантской литературы сразу же после прибытия в Америку, сам Сирин, еще не ставший Набоковым, отнюдь не отделял себя ни от «наследия отцов», ни от своих собратьев по изгнанию. В программной статье «Определения»¹¹ он заявлял:

«Термин „эмигрантский писатель“ отзывает слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем. У сочинителя русского любовь к отчизне, даже когда он ее по-настоящему не покидал, всегда бывала ностальгической. Не только Кишинев или Кавказ, но и Невский проспект казались далеким изгнанием. В течение двадцати последних лет, развиваясь за границей, под беспристрастным европейским небом, наша литература шла столбовой дорогой, между тем как, лишенная прав вдохновения и печали, словесность, представленная в самой России, растила подсолнухи на задворках духа. „Эмигрантская“ книга относится к „советской“ как явление столичное к явлению провинциальному. Лежачего не бьют, посему грешно критиковать литературу, на фоне которой олеография, бесстыдный исторический лубок, почитается шедевром. По другим, особым, причинам мне неловко распространяться и о столичной нашей словесности. Но вот что можно сказать: чистотой своих замыслов, взыскательностью к себе, аскетической жилистой силой она, несмотря на немногочисленность первоклассных

¹⁰ Влад. Мансветов. Литературный блокнот // Новое русское слово. 1941, 2 февраля.

¹¹ Я цитирую эту статью, датированную июнем 1940 года, по машинописной копии, хранящейся в Набоковском архиве Библиотеки Конгресса в Вашингтоне (Box 8, folder 7), и, пользуясь случаем, благодарю Д. В. Набокова за предоставленную мне возможность ознакомиться с архивами отца. По всей вероятности, статья была напечатана в нью-йоркской газете «Новое русское слово», но соответствующий номер пока обнаружить не удалось.

талантов (впрочем, в какие-такие времена бывало их много?), достойна своего прошлого. Бедность быта, трудности тиснения, неотзывчивость читателя, дикое невежество среднеэмигрантской толпы — все это возмещалось невероятной возможностью, никогда еще Россией не испытанной, быть свободным от какой бы то ни было — государственной ли, или общественной — цензуры».

Совершенно очевидно, что Набоков мыслит себя участником общего эмигрантского литературного дела, миссия которого заключается в том, чтобы сохранить и продолжить — наперекор деструктивному «провинциализму» словесности советской — «столичную» традицию русской литературы в условиях свободы, чтобы быть «достойным своего прошлого» и, как сказано в набросках ко второй части «Дара», донести его дары до будущего отечественной культуры. Те же идеи он высказывал еще в 1926 году, в докладе о советской прозе, где обвинял советских писателей в том, что они забыли времена «изумительного детства» русской литературы, «когда она была так хороша, так тонка, так жизнерадостна, так отзывчива на каждую мелочь» и предсказывал:

«Юность ее — еще впереди, — и литература с таким детством не может не иметь блистательной, упоительной юности. И может быть, как знать, — вовсе не из той среды, откуда выходят Гладков и Сейфуллина, — выйдут те, кот[орые] продолжат дело первых пестунов русской музыки. Мне иногда мнится, что эти грядущие писатели будут созданы из чудес изгнания и чудес возвращения»¹².

Увы, «чудес возвращения» Набокову так и не суждено было дожидаться, но свою судьбу эмигранта он действительно переосмыслил как чудодейственную возможность «продолжать дело первых пестунов русской музыки». Потеряв родную страну в физическом пространстве, художник-изгнанник, считал Набоков, вновь обретает ее в памяти, в воображении, в языке; русская культура, ее семиосфера, становятся для него единственным реальным пространством, в котором и для которого он живет, отвоевывает свое место, общается с себе подобными. Свободно творимые художником миры могут не иметь никаких связей с историческими процессами, с социальным бытием, с окружающей изгнанника чужой, «призрачной» действительностью, но они обязательно должны быть обращены к литературной традиции, ибо только в ней они получают значение и обоснование, так сказать, разрешение пола-

¹² В. Набоков. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытке установить причины оного // Диаспора II: Новые материалы. Париж; СПб., 2001. С. 22—23.

гать, что «весь я не умру». Что бы ни говорили парижанин Адамович или американец Набоков, творчество Сирина питается русской литературой и, в свою очередь, русскую литературу питает; оно развивается только в диалоге с ней, в отталкивании от того, что ему представляется чуждым или мертвым, и в присвоении того, что он признает родственным и живым. Именно этим, наверное, объясняется его насыщенность цитатами, реминисценциями, аллюзиями, пародийными отзвуками, его подчеркнутая литературность. От ранних стихов, посвященных Пушкину, Некрасову, Достоевскому, Толстому, Блоку, Гумилеву, Бунину, до остроумных пародий на Достоевского и «достоевщину» в «Отчаянии» и «Событии», от прочитанных в берлинских литературных собраниях докладов о Пушкине, «Мертвых душах», «Братьях Карамазовых», Блоке до изощренной литературной игры с основным «составом» отечественной словесности в «Даре» — все, что писал Набоков в двадцатые-тридцатые годы, свидетельствует о его кровной причастности к судьбам русской литературы, а его пресловутая непочтительность к авторитетам оставалась тогда непочтительностью родственной.

Позиция Сирина по отношению к русской литературной традиции была близка к тому, что его старший товарищ и единомышленник Владислав Ходасевич в статье «Литература в изгнании» назвал литературным консерватизмом. «Внутренняя жизнь литературы, — писал Ходасевич, — протекает в виде периодических вспышек, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизм. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель огня, а не его угаситель»¹³. Как и Ходасевич, Набоков не выносил авангард с его программой тотального, очистительного разрушения традиций и возжигания нового, небывалого огня на пепелище старой культуры; своей целью он видел именно «обновление механизма», а не его разрушение. Ниспровергая ложные авторитеты, высмеивая омертвевшие штампы, вскрывая унылую пошлость всех общих мест, изобретая необычные для русской литературы темы, способы изображения, повествовательные приемы и структурные принципы, он тем не менее следил за тем, чтобы его «маленькие взрывы» не повредили само здание культуры, в котором он устроил свой дом. Пушкин, которого он в докладе 1931 г. назвал «оправдательным доку-

¹³ В. Ходасевич. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 469.

ментом России, подорожной нашей души», Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Фет, Толстой, Чехов, Блок, даже не слишком любимый им Достоевский были для него не истуканы, а живые собеседники, старшие родственники, от которых он вел свою литературную генеалогию.

Характерно, что даже в период литературного ученичества, пришедшийся на годы триумфального шествия авангарда, Набоков не был затронут авангардистской модой. Как и многие выдающиеся прозаики-модернисты, он начал свой путь в литературе как поэт, но в его стихах первой половины 1920-х годов нет и следа новейших поэтических веяний, как если бы Пастернак, футуристы, Цветаева, Мандельштам, и даже Анненский или М. Кузмин, остались ему вовсе неизвестными. Современным критикам эти стихи не могли не показаться крайне архаичными. Цитируя сирирский «Сонет», вошедший в сборник «Гроздь», К. В. Мочульский иронически восклицал: «Не верится, что „азбуке душистой ветерка учился он у ландыша и лани“». Эта азбука не дается так легко... ..Не из гербария ли Фета эти ландыши?»¹⁴ «Если доискиваться его поэтических предков, — писал дружески расположенный к Сирину Глеб Струве, — надо прежде всего обратиться к очень чтимому им Бунину, отчасти к Майкову и классикам»¹⁵. «Все его эпитеты взяты от раннего символизма (багряные тучи, лазурные скалы, лазурные страны, лучезарные щиты, полнолуныя и т. д.), — отмечал А. Бахрах, — многие строки навеяны Блоком»¹⁶. В ранних стихах Набокова можно усмотреть и некоторое воздействие английской поэзии, но опять-таки не ультрасовременной, а старомодной, так называемой поздне-викторианской и георгианской (Теннисон, Браунинг, Доусон, молодой Йейтс, Де ла Мар, Хаусман, Брук).

За очень немногими исключениями ранние стихи Набокова — скованные, эклектичные, лишенные собственного голоса, нередко впадающие в напыщенную риторику и сентиментальность, иногда просто безвкусные — относятся ко второму или даже третьему ряду русской поэзии 1920-х годов. Зато с точки зрения последующей эволюции писателя они представляют чрезвычайный интерес. Во-первых, стихотворные экзерсисы молодого Набокова сыграли важную роль в формировании его нарративного стиля, послужив своего рода ретранслятором, через который в его прозу вошли образы, интонации, тропы, приемы, композиционные принципы русской классической и модернистской поэзии. Знаменитый «зеркальный», «блестящий» слог набоковской прозы, за который ему так доставалось от критиков «парижской школы», сложился не в одночасье. Пока проза оставалась для Набокова второстепенным занятием, он пробовал различные стилевые модели, не исключая даже столь чуждого ему простонародно-орнаменталь-

¹⁴ К. В. [Мочульский]. В. Сириин. «Гроздь» // Звено. 1923, 23 апреля.

¹⁵ Г. Струве. Письма о русской поэзии. II // Русская мысль. Кн. 1—2. 1923. С. 297.

¹⁶ А. Бахрах. В. Сириин. «Гроздь» // Дни. 1923, 14 января.

ного сказа в духе Ремизова и его советских подражателей, как в «Нежити». В его архиве сохранилась рукопись незаконченного рассказа об эмигранте, который тайно переходит советскую границу, чтобы увидеть родной дом (сюжет, предвосхищающий роман «Подвиг»). По своему стилю этот рассказ напоминает объекты злых пародий в зрелой прозе Набокова. «Рассея, благодать, ширина, синева свежая...» или «вся погрязла, загвохала она в жирной шоколадной грязи» — так пишет не Ростислав Странный из «Дара», большой любитель инверсий и просторечия, а молодой Сирин; «шляешься-то отколь?» или «входи-то в кабачишко» — так изъясняется не Родион из «Приглашения на казнь», а крестьяне в рассказе. Там же герой именуется просто «человеком», за что сам же Набоков впоследствии будет бранить Зинаиду Шаховскую, попутно указывая на источники этого приема. Негоже называть персонажа рассказа „человеком“, — пишет он Шаховской в середине 1930-х годов, — «это повелось еще со времен символизма, а с легкой руки Эренбурга вошло в обиход советской беллетристики». В других ученических рассказах — например, в «Мести» и «Ударе крыла» — он опробует иные стилистические образцы, экспериментирует с короткими, сжатыми, «разрубленными» фразами¹⁷, входившими тогда в моду у молодых советских прозаиков, и лишь отдельные пассажи в них предвосхищают будущего «блестящего», ни на кого не похожего Набокова.

Отойти от стилевых стереотипов современной русской литературы Набокову помогли его переводы. По заказу берлинских издательств он сочиняет русифицированные версии двух знаменитых игровых повестей — «Кола Брюньона» (ставшего «Николкой Персиком») Р. Роллана и «Алисы в Стране чудес» (перекрещенной в «Аню») Л. Кэрролла, где ему волей-неволей приходится подыскивать эквиваленты ритмизованному, сочному сказовому стилю французского писателя и каламбурам, пародиям, ироническим интонациям писателя английского. И хотя в этих переложениях порою заметны некоторая натужность и сбой ритма, в целом они, как сказано в редакционном предисловии к публикации отрывков из «Николки Персика» в газете «Руль», представляли «по своей художественной форме и точности выдающуюся литературную заслугу»¹⁸. Именно в них формировался и сразу же оттачивался легкий, гибкий, подвижный слог будущего романиста. Его ростки вид-

¹⁷ Ср., например, в «Ударе крыла»: «Ему почудилось, что бумажные ленты скользят у него по лицу. Тонко шуршат и рвутся. И японские фонари текут цветной зыбью в паркете. Он танцует, наступает. ...И смерть ему представилась гладким сном, мягким падением. Ни мыслей, ни сердцебиения, ни ломоты. ...Теперь стыла кругом громадная тишина. Только сердце раскачивалось, тугое и тяжкое. КERN нащупал на ночном столике графин, глотнул из горлышка. Ледяная струйка обожгла шею, ключицу» (1,42).

¹⁸ Руль. 1922, 29 августа. В короткой рецензии на «Аню в стране чудес» Г. Стриве особо отметил, что «очень удачно передана всюду, несмотря на огромные трудности, игра слов» (Русская мысль. 1923. Кн. III—V. С. 422).

ны и в эссе об английском поэте Руперте Бруке, куда Набоков включил не только собственно поэтические переводы, но и прозаические парафразы некоторых стихотворений, которые часто сливаются воедино с голосом повествователя. Этот опыт раскованной, музыкальной полупоэзии должен был показать Набокову, насколько свободнее он чувствует себя вне рамок стиха, передавая поэтическую мысль, троп, даже инструментовку в прозаическом периоде.

Пожалуй, прорыв к собственному стилю Набоков совершил только тогда, когда он начал писать самостоятельную прозу как раскрепощенную поэзию, как прозаический «перевод» образов, интонаций и метафор своих ранних стихов. Отметив замечательное версификационное мастерство молодого Набокова, Г. Струве пришел к заключению, что именно оно сковывало его стиль, который он определил, перефразируя Кольриджа, следующей формулой: «Не лучшие слова в прекрасном порядке»¹⁹. Широкое пространство прозы дало возможность Набокову освободиться от гнета версификации и наконец утолить жажду «лучшего слова». Что же касается его комбинаторного мастерства, умения рационально выстраивать и контролировать сложную форму, то и они оказались чрезвычайно полезными для прозы: примененные к сюжетостроению, к общей композиции рассказа или романа, эти навыки позволили Набокову выработать особую технику структурирования прозаического текста как квазипоэтического единства, пронизанного значимыми повторами, перекличками, рифмами ситуаций, разветвленными лейтмотивами.

Чтобы не показаться голословным, попробую сравнить два набовских описания одного и того же природного явления — заканчивающегося летнего дождя — в раннем стихотворении «Облака» (1923) и в начале второй главы романа «Дар».

На солнце золотом сияет дождь летучий,
озера в небесах синеют горячо,
и туча белая из-за лиловой тучи
встает, как голое плечо (1, 551).

«Редкие стрелы дождя, утратившего и строй, и вес, и способность шуметь, невпопад, так и сяк, вспыхивали на солнце. В омытом небе, сияя всеми подробностями чудовищно сложной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упительной белизны» (4, 261).

Основные образы и их последовательность в обоих описаниях почти идентичны: редкий дождь, сияющий на солнце, синее небо, кото-

¹⁹ Г. Струве. Русская литература в изгнании. Изд. 3-е, исправленное и дополненное. Париж; Москва, 1996. С. 121.

рое кажется влажным, светлое облако, выходящее из-за темной тучи. Однако то, что в стихах кажется статичной, банальной зарисовкой, в прозе приобретает глубину и динамику, обрстая дополнительными смыслами. У дождя появляется предыстория, его «стрелы» начинают двигаться, облако уподобляется одновременно изощренному произведению искусства и человеческому телу. Скучный синтаксис строфы с его тремя парами стертых подлежащих и глагольных сказуемых (дождь сияет, озера синеют, туча встает) сменяются гибкими, извилистыми, разнообразными конструкциями; вместо скудного, тривиального словаря стихов проза предлагает неожиданные, но изобразительно точные находки (стрелы дождя, омытое небо, подробности чудовищно сложной лепки, воронье облако, выпрастывалось). Любопытно, что при «переводе» своих стихов на язык прозы Набоков ухитряется найти улучшенный эквивалент даже для обоих тропов, в них содержащихся: неуклюжей метафоре «небесные озера» семантически соответствует «омытое небо», а резкому сравнению облака с голым плечом — изящный намек на него в толстовском глаголе «выпростать» и в сочетании «упоительная белизна». Наконец, если в стихах рифма «летучий / тучи» вызывает неуместную ассоциацию с ее хрестоматийными аналогами в «Бесах» Пушкина и «Бородино» Лермонтова, то «облако упоительной белизны» в прозаическом описании, напротив, вполне уместно отсылает к блоковским «облакам небывалой улады», упомянутым в «Даре» несколькими страницами ранее. Параллель с Блоком поддерживается и сходной аллитерационной цепочкой «из-за воронного облака выпрастывалось облако упоительной белизны», которое в стихах выглядело бы подражанием символистской звукописи, а в прозе как бы цитирует ее, что мотивировано сквозной темой русского символизма, проходящей через весь роман.

В результате подобных «переводов», многочисленные примеры которых можно обнаружить в каждом романе Набокова, его проза смогла освоить и синтезировать едва ли не все основное наследие русской поэзии, не исключая и тех влиятельных набоковских современников, кого он, как поэт, бежал и опасался, — Мандельштама²⁰, Хлебникова²¹, Пастернака, даже ненавистных ему Маяковского и Г. Иванова.

Ранняя поэзия явилась прологом к рассказам и романам Сирина и в том, что касается круга тем и мотивов. В берлинских стихотворениях 1920-х годов уже сложились четыре тематических комплекса, на которых впоследствии кристаллизуется основное ядро набоковской прозы:

²⁰ В неопубликованной рецензии на три сборника стихов (*Д. Шаховской. Песни без слов.* Брюссель, 1924; *Лев Гордон. Оттепель.* Берлин, 1924; *Илья Британ. Разноцвет.* Берлин, 1924) Набоков писал о Мандельштаме как о «преlestном тупике» русской поэзии, подражать которому «значит впадать в своего рода плагиат», что выдает некоторую «озабоченность влиянием».

²¹ О зауми в прозе Набокова см. наблюдения О. Ронена в его увлекательной статье «Заумь за пределами авангарда» (Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 40–43).

1. Темы сознания: ностальгические воспоминания об утраченном рае детства и юности с его петербургской, дачной и крымской локализацией, припоминание мелких, как бы незначимых подробностей прошлого, любование миром как «многолюдным пиром» для чувств, как божественном «даром», прочитывание реальности как творения «Незримого Зодчего», оставляющего в ней «знак нестираемый, исконный / узор, придуманный в раю», сновидческое погружение в воображаемые миры.

2. Темы пути: возвращение на родину в различных его вариантах, изгнание как странствие или паломничество, имеющее некую благую цель, выбор дороги из нескольких альтернатив, формы и способы движения как в буквальном, так и в фигуральном смысле («Божий странник», бредущий по тропинке через «величественно-черный лес» к «дали полей», велосипедист, лыжник, прыгун с трамплина, пассажир поезда, полет самолета и т. д.), членение пространства и переход через установленные границы.

3. Темы собственного творчества: художественное воображение как «дар, великолепный и тяжелый», дающий возможность преодолеть трагические потери («горя творческая тьма») и обещающий бессмертие, авторефлексия (как заметил К. В. Мочульский, Набоков любит давать определения своему стиху, называя его «простым, радужным и нежным», «сияющим», «весенним» и т. п.²²), самоопределение по отношению к литературной традиции.

4. Темы «потусторонности»²³: мир как платонический «отзвук» идеального либо — в пессимистическом варианте — гностическое «искажение» божественного замысла («В этом мире страшном, не нашем, Боже, / буквы жизни и целые строки / Наборщики переставили...»); смерть как освобождение души из заточения в горячечной рубашке плоти и переход в вечность («Смерть громыхнет тугим засовом / и в вечность выпустит тебя»), как пробуждение ото сна («Смерть — это утренний луч, пробужденье весеннее...») или завершение низшей стадии, метаморфоза («Нет, бытие — не зыбкая загадка! Подлунный дол и ясен и росист. / Мы — гусеницы ангелов; и сладко / въедаться с краю в нежный лист»); тайная, незримая связь умерших с живыми.

В конечном счете, все эти темы сводятся к центральной для Набокова метатеме «двоемирия», которую можно интерпретировать в нескольких планах: экзистенциальном («как бы двойное бытие» изгнанника, существующего одновременно в двух параллельных реальностях — актуальной, но чужой, и воображаемой, но своей), гносеологичес-

²² К. В. [Мочульский]. В. Сирин. «Гроздь» // Звено. 1923, 23 апреля.

²³ По известному замечанию Веры Набоковой в ее предисловии к посмертному сборнику стихов Набокова (*В. Набоков. Стихи*. Анн Арбор, 1979), темой «потусторонности» пропитано все, что он писал: «Она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. <...> Тема эта намечается уже в таких ранних произведениях Набокова, как „Еще безмолвствую и крепну я в тиши...“».

ком (оппозиция «я» / «не я» — по слову Набокова, «единственный приемлемый вид дуализма»; явь как сон и сон как явь), эстетическом (сотворенные миры искусства резко противопоставляются «действительности» как творимому «чужому тексту», что исключает житнетворчество), поэтико-риторическом (обыгрывание различий между кругозором автора, осознающим свой текст как фикцию, и кругозорами персонажей, переживающими его как свою реальность) и метафизическом (земное бытие мыслится временным заточением, после которого наступает «освобождение духа из глазниц плоти» и его вхождение в трансцендентное). Истоки набоковского двоемирия, как установили исследователи, лежат в поэзии и философской мысли европейского романтизма, в русском и французском символизме, в идеях «творческой эволюции» у Бергсона, «мира как театра» у Н. Н. Евреинова и «четвертого измерения» у П. Д. Успенского. Высказывались также небезосновательные предположения о воздействии на Набокова мистики Сведенборга, эстетизированной православной теологии Флоренского и гностических учений.

В общем и целом можно сказать, что в молодые годы Набоков усвоил целый комплекс идей, питавших культуру русского Серебряного века, и попытался по-своему синтезировать их в модусе лирической поэзии, но потерпел неудачу, ибо не сумел найти собственную интонацию и, шире, собственную поэтику. Зато в прозе, где разрозненные темы соединились в сложные, гармонические «узоры», банальные метафоры развернулись в нетривиальные сюжеты, а декларированные идеи обрели неожиданное драматическое воплощение, Набокову наконец удался желаемый синтез — удалось найти для своей мысли подходящую «камеру обскуру».

Представляя в «Даре» путь своего героя-писателя от ученической лирики к такой прозе, «где мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни», Набоков словно бы ненароком обмолвился, что перед тем, как начать свою первую прозаическую книгу, Федор Годунов-Чердынцев сочиняет какую-то драму в стихах. Драмы самого Набокова — одноактные «Смерть», «Полюс», «Дедушка» (все 1923), незаконченные «Скитальцы» (1923) и пятиактная «Трагедия господина Морна» (1924), опубликованная только недавно²⁴, — тоже были написаны на переходе, в поворотный момент его творческой биографии, когда он начал избавляться от поэтической немощи и преодолевать инерцию лирики. Драматические формы послужили молодому Набокову той удобной репетиционной площадкой, где он словно бы разыгрывал собственное будущее, апробируя главные темы, сюжеты и приемы перед тем, как вынести их на большую сцену своей прозы. Лирическое «я» его поэзии расщепляется в них на несколько голосов. В «Смерти», например, это хитроумный ученый-экспериментатор Гонвил, мечтающий о «власти

²⁴ Звезда. 1997. № 4. С. 9—98.

над разумом чужим», и его жертва, тайно влюбленный в его жену мечтатель Эдмонд, возжелавший перейти за черту земного бытия; в «Трагедии господина Морна» — это сам Морн, тайный король счастливой страны, мудрец Дандилио, для которого «все в мире — игра, всегда одинаково занятая, всегда одинаково случайная», и, наконец, призрачный Иностранец, «представитель» автора пьесы. У героев «Морна» появляется резко очерченный антагонист — демонический гений насилия и разрушения Тременс, первый из длинного ряда набоковских лжехудожников, предающих свое искусство, — а бесплотное «ты» любовной лирики воплощается в двух характерах (Мидия и Элла).

В условных сюжетах драм Набоков уже нащупывает некоторые ситуации своих будущих романов. Так, Эдмонд в «Смерти», обманутый Гонвиллом и убежденный, что он покончил с собой и находится в потусторонности, предвосхищает Смурова в «Соглядатае», рассказ Прохожего в «Дедушке» о том, как он чудом избежал гильотины и «сразу как бы прозрел», — явный прообраз финала «Приглашения на казнь»; фантастическое королевство «Морна» — эскиз незаконченного романа «Solus Rex» и «Бледного огня». Почти все драмы, как и лучшие романы Набокова, строятся на теме «двоемирия», и, скажем, в желании героя «Трагедии господина Морна» войти в нарисованный пейзаж мы сразу же узнаем ключевой мотив романа «Подвиг», где о том же мечтает его главный герой.

Как известно, Набоков, которого один критик назвал *Homo ludens* (человек играющий), чрезвычайно высоко ценил магию игры, основанную на обмане, иллюзии, имперсонации, и сам был отменным знатоком разных игр — игры природы, игры слова и ума, игры шахматных и прочих фигур, игры с читательскими ожиданиями и, конечно же, игры театральной. Старинная метафора, уподобляющая мир театру, а людей актерам, была близка его миропониманию, и он многократно пользовался ею в своих произведениях. Неудивительно поэтому, что именно в «Трагедии господина Морна» — его первой по-настоящему «театральной» пьесе со сложным сюжетом и большим количеством персонажей — Набоков впервые опробует стратегию игры с собственным текстом, обнажающей и подчеркивающей его придуманность. Здесь, как в «Короле, даме, валете», «Отчаянии» или «Лолите», автор переходит в свой собственный «нарядный сон» из «обиходной яви, из пасмурной действительности», являясь персонажам драмы в туманном, меняющемся облике таинственного иностранного визитера из «северной страны» и уверяя их, что они только его греза, сновидение, имеющее «призрачное сходство» с реальностью. Не скрывает «Морн» и свою литературность — он весь пронизан цитатами и реминисценциями из Шекспира, Пушкина, Лермонтова, А. К. Толстого, Блока, которые не только подключают трагедию к определенной литературной традиции, но и подчеркивают ее игровой характер. Искусству-игре Набоков противопоставляет «серьезное искусство», находяще-

еся в услужении у революционных идей. Его в пьесе олицетворяет поэт-трибун Клиян, который восторженно принимает разрушительный пафос безумца Тременса и за которым просматриваются легко опознаваемые современные прототипы. Он «похож на коня», как Борис Пастернак²⁵, он с удовольствием смотрит, как умирают дети, радуется разрушению музеев и слагает оды гениальному вождю, как Маяковский, и призывает «пожары раздувать», как Блок в «Двенадцати». Подобное соединение разных реальных прототипов в один пародийный характер по некоему общему признаку (в данном случае, по принятию Революции), который выявляет их сущностное сходство, в дальнейшем станет излюбленным приемом Набокова в полемике с литературными недругами — аналогичным образом построена, например, литературная личина Германа в «Отчаянии», а также шаржи Мортуса и Ширина в «Даре».

Игровая установка, соединенная, как правило, с установкой на литературную полемику, постепенно начинает проникать и в ранние рассказы Набокова. Свидетельство этому — изящная дьяволиада «Сказка», перекодирующая демоническую фантастику Гофмана в беззлойный эротический анекдот или бессюжетный «Путеводитель по Берлину», в котором Набоков, споря с книгой Шкловского «Зоо, или Письма не о любви»²⁶, предлагает и тут же реализует собственную программу «остраннения» обыденного материала:

«Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту бла-

²⁵ Набокову, по всей вероятности, должна была быть известна статья М. Цветаевой «Световой ливень» (1922), в которой отмечено внешнее сходство Пастернака с конем. Ср.: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз» (*Марина Цветаева*. Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 354). Во время пребывания Пастернака в Берлине в 1923 году Набоков имел возможность самолично убедиться в наблюдательности Цветаевой. Не исключено, что само имя вождя революции Тременс (от *лат.* Delirium tremens, то есть белая горячка) в «Морне» иронически отвечает на «Высокую болезнь» Пастернака, которая была опубликована в первом — «ленинском» — номере «ЛЕФ»а за 1924 год и в которой «белой горячке» революционного действия приписан высокий поэтический смысл. Ср.: «Мы тут при том, что в театре террор / Поет партеру ту же песнь, / Что прежде с партитуры тенор / Пел про высокую болезнь / Про то, что белая горячка / Цемента крепче и белей, / Кто не возил подобной тачки, / Тот испытай и поболей» (редакция 1924 года: *Б. Пастернак*. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 561).

²⁶ См. об этом: *Омри Ронен*. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. № 4. С. 164—172.

гоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, — в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада» (1, 178).

В то же время Набоков пишет и лирические этюды от первого лица, почти стихотворения в прозе («Письмо в Россию», «Благость», «Гроза», «Ужас»), по интонации и стилю несколько напоминающие миниатюры Бунина двадцатых годов, — исповедальные монологи героя, переживающего момент прозрения, когда он внезапно осознает либо «нежность мира, глубокую благость всего, что окружало меня, сладостную связь между мной и всем сущим», либо, напротив, «страшную наготу, страшную бессмысленность сущего» (1, 113; 2, 491). В ряде других рассказов он испытывает модели психологической новеллистики, выстраивая характеры, лишённые автобиографических черт, и испытывая их в острых ситуациях потери и узнавания некоей тайны: Слепцов в «Рождестве», переживающий смерть любимого сына; обманутый муж, который не смог преодолеть страх и позорно бежал от поединка с соперником, — в «Подлеце», по определению самого Набокова, «запоздалой вариации» на одну из тем русского романтизма и чеховской «Дуэли»²⁷; цирковой карлик, узнающий, что у него был ребенок, который на днях умер, — в «Картофельном Эльфе»; «полоумный музыкант», бросающий музыку после смерти самоотверженно любившей его женщины, — в «Бахмане»; мужественный странник с именем и отчеством «певца мужественности» Гумилева, нечаянно открывающий стыдный секрет своей матери, — в «Звонке».

Любопытные сами по себе, ранние рассказы Набокова, как и драмы, интересны еще и как творческая лаборатория, где опробуются и отбираются характеры, тематические «узоры», средства образительности, которые получат дальнейшее развитие в зрелых произведениях писателя. Скажем, в герое «Бахмана», как заметил Набоков в примечании к английскому переводу рассказа, обнаруживается близкое родство с героем «Защиты Лужина»²⁸, а в одиноком, но счастливом бродяге Никитине («Порт») проглядывают черты главных героев «Машеньки» и «Подвига». Немецкий приказчик Марк Штандфусс из рассказа «Катастрофа» (написанного, вероятно, не без воздействия знаменитого «Моста через Совиный ручей» Амброза Бирса) явно предвосхищает своего коллегу Франца из романа «Король, дама, валет», хотя ему уготована совсем иная участь: он становится первым, но далеко не последним персонажем Набокова, чья смерть описана как расширение сознания, как переход от слепоты к зрячести, когда уходящему из жизни

²⁷ The Stories of Vladimir Nabokov. N. Y., 1995. P. 645.

²⁸ The Stories of Vladimir Nabokov. P. 643.

герою внезапно открываются дивные «подробности заката» (именно так назван рассказ по-английски) и волшебные галереи и храмы, повисшие в вышине.

Внутренняя логика развития вела Набокова от рассказов к большой форме, и, собственно говоря, его лирические, бессюжетные миниатюры и были эскизами к первому роману, над которым он начал работу уже в 1924 году. По признанию писателя, «Письмо в Россию» — это единственный сохранившийся фрагмент не законченного им тогда романа «Счастье»²⁹, который он, судя по всему, задумывал как лирический монолог автобиографического героя-рассказчика, «счастливого изгнанника», преодолевающего тоску по утраченной родине и оставшейся в России возлюбленной. Однако избранная форма, вероятно, не удовлетворила Набокова, и он начал писать «Счастье» заново и по-другому — от третьего лица, передоверив свои лирические воспоминания дистанцированному от повествователя герою. Более того, начертив на первой странице рукописи план берлинского пансиона, где должно происходить действие романа, Набоков принимается заселять его другими персонажами, которые получают индивидуальные, резко очерченные характеры. «Я знаю, как пахнет каждый, — пишет он матери, — как ходит, как ест, и так хорошо понимаю, что Бог — создавая мир — находил в этом чистую и волнующую отраду»³⁰. Лирические воспоминания о первой любви теперь соединяются с довольно жестким изображением «русского Берлина», и роман, получивший в конце концов заглавие «Машенька», строится на скрещении (и контрасте) этих двух планов — автобиографического и вымышленного.

Когда Федор Годунов-Чердынцев в «Даре» собирается писать автобиографический роман, он говорит: «Я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется лишь пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (4, 539—540). Молодому Набокову этот рецепт был еще неведом, и в «Машеньке», его первом романе, автобиография присутствует отнюдь не в пылеобразном состоянии. Как впоследствии признавался писатель, «Машенька» была для него неким терапевтическим средством: в ней он «отделялся от самого себя» и «утолял томление» по своей первой любви и утраченному вместе с ней дому; в нее он перенес — «как через океан перевозится разобранный замок» — свои сокровенные воспоминания о юношеских «годах сирени и тумана».

Читатель, знакомый с его автобиографической книгой «Другие берега» (или с ее английскими вариантами), легко узнает в зеленоватосером деревянном двухэтажном доме родителей Ганина и в парковых

²⁹ Ibidem.

³⁰ Цит. по: Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы / Пер. Г. Лапиной. М.; СПб., 2001. С. 288.

аллеях набоковскую Выру, в «усадьбе александровских времен на зеленом холму» над рекой Оредежь, где встречаются Ганин и Машенька, — усадьбу дяди Набокова В. И. Рукавишникова в Рождествено, в смуглой смешливой Машеньке — первую возлюбленную Набокова, названную в автобиографии Тамарой (на самом деле ее звали Валентина [Люся] Шульгина). Совпадает и множество тщательно воссозданных подробностей: старинный умывальник в комнате, разноцветные стекла на веранде, нитяные перчатки буфетчика, шлюзы водяной мельницы, красный, как терракота, берег Оредежи, велосипедные поездки по вечерам при свете карбидного фонаря, серая шубка Машеньки-Тамары, последняя встреча в тамбуре поезда, несущегося «между дымящихся торфяных болот в желтом потоке вечерней зари», крутая каменистая тропа в Крыму, где герой читает письмо от любимой, глядя на перламутровое (в «Других берегах») или розовато-млеющее (в «Машеньке») небо. Сравнивая «Машеньку» с «Другими берегами», сам Набоков не без удивления отметил, что, «несмотря на выдуманные эпизоды (как, например, драка с деревенским хулиганом или свидание среди светляков в безымянном городке), настойка личной реальности в романизованном рассказе оказалась крепче, чем в строго-правдивом автобиографическом изложении»³¹.

В настойку личной реальности Набоков подмешал изрядное количество специй, заимствованных из русской литературной традиции. На связь с нею прямо указывают как эпиграф к «Машеньке» из «Евгения Онегина», вводящий тему элегического, сновидческого воспоминания о «начале жизни молодой», так и само имя героини романа, восходящее к именам пушкинских героинь³² и адресата «Заблудившегося трамвая» Гумилева:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

³¹ См. его предисловие к английскому переводу «Машеньки»: В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. С. 67—68.

³² «Исключительное пристрастие» Пушкина к имени Мария было отмечено Ходасевичем, назвавшим главных героинь «Бахчисарайского фонтана», «Метели», «Капитанской дочки», «Дубровского», «Полтавы», «Мари Шонинг», а также занимающих не столь центральные места графиню Б. в «Выстреле» и Машеньку в «Отрывке из романа в письмах». Кроме того, к этому же ряду Ходасевич отнес Мариулу из «Цыган» и неназванную Марию в элегии «Редает облаков летучая гряда» (*В. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина*. Л., 1924. С. 77—78). Ср. также в «Дон Жуане» Байрона: «I have a passion for the name of "Mary", / For once it was a magic sound to me: / And still it half calls up the realms of fairy / Where I beheld what never was to be» (песнь V, стр. 4).

Усадебные красоты романа не могут не напомнить дворянские гнезда Тургенева, а в ночных его садах и впрямь водится «фетовский соловей». Посылая Левушку Ганина в Крым, Набоков, как позже в «Подвиге», вводит ассоциацию с изгнанием Пушкина (едва ли случайно герой носит имя младшего брата поэта); помещая его на «каменистую тропу», он, конечно же, учитывает ее родство с «кремнистым путем» у Лермонтова и его модификациями у Блока и Мандельштама. Блоковскими мотивами насыщен и эпизод прощания Ганина с Машенькой, где пылают те же «пожары дымные заката, пророчества о нашем дне», что и в «Возмездии»³³.

С точки зрения стиля многие лирические пассажи «Машеньки» тоже вполне традиционны. В «Другие берега» Набоков включил пародию на «парчовую прозу» Бунина — своеобразный коллаж цитат и реминисценций из разных текстов писателя, связанных типично бунинским синтаксисом: «...и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи». Но одновременно — хотел Набоков того или не хотел — эти каденции пародируют его собственную молодость, его «Машеньку», которая изобилует характерными для Бунина разветвленными периодами с чередой сочинительных союзов и всеми атрибутами его изобразительности. Явственно слышны в первом романе Набокова и отзвуки Чехова, особенно в диалогах.

Однако, при всей опоре «Машеньки» на литературную традицию, Ю. Айхенвальд был не прав, когда, прослушав роман в авторском чтении, сгоряча назвал Набокова вторым Тургеневым. Сама традиция в романе не только воспроизводится, но и становится предметом рефлексии; отталкиваясь от традиции, Набоков ищет способы ее обновления. Недаром симпатичный Антон Сергеевич Подтягин, старый поэт с инициалами и отчеством Пушкина, именем Чехова и значимой фамилией (он не солирует, но только подтягивает классикам), певец березок и речной волны, обречен в романе на немощь и гибель, — наследие отцов себя исчерпало, и настает очередь тех, кто, говоря словами из послесловия к «Лолите», его по-своему преодолевает. Уже первым романом Набоков осознанно закладывает фундамент новой поэтики. Лирические воспоминания прошлого помещаются в раму жесткого повествования о настоящем; текст получает неожиданную, противоречащую читательским ожиданиям развязку; принципом его организации становится система повторов и лейтмотивов; существенная информация вводится исподволь, незаметно; точка зрения повествователя приобретает подвижность, заезженные, легко узнаваемые темы на-

³³ Подробнее об этом см. мою заметку «Набоков и Блок» (С. 331—337 наст. изд.).

чинают звучать в «Машеньке» иначе, чем у набоковских литературных учителей. Элегические ретроспекции романа — это нечто большее, чем очередная попытка «вспомнить прежнюю любовь», возопить с тоской: «Машенька (или Мисюся, или Ася), где ты?» — или, вслед за Буниным, призвать к возвращению в Элизиум былого. Герой «Машеньки» Ганин тоскует не столько о любимой девушке, с которой он расстался несколько лет назад, так и не сумев ею овладеть (мотив, спародированный в истории детской любви героя «Лолиты» к прекрасной Аннабель Ли), сколько по утраченному месту и времени — по тому состоянию «дрожящего счастья», которое он пережил в юности. «И куда все это делось, — вопрошает Ганин. — Где теперь это счастье и солнце, эти рюхи, которые так славно звякали и скакали, мой велосипед с низким рулем и большой передачей?» (2,70). «Боже мой, где оно — все это далекое, светлое, милое...» (2, 112), — вторит ему Машенька, причем в их ламентациях явственно звучит эхо «Трех сестер»³⁴. Однако в отличие от чеховских персонажей, обреченных тосковать по своей несуществующей «Москве» и оставаться несчастными, изгнанник Набокова получает возможностью усилием воображения и памяти превратить потерянное в сверхреальное, вечно сущее и потому быть счастливым вопреки любой трагической утрате:

Вдали от ропота изгнанья
живут мои воспоминанья
в какой-то неземной тиши.
Бессмертно все, что невозвратно,
и в этой вечности обратной —
блаженство гордое души.

(«Весна», 1925; 1, 566).

Перефразируя известную поговорку, можно сказать, что он переживает изгнание как счастье (ср. первоначальное заглавие романа) по парадоксальному принципу: «Что имеем — не храним, потерявши — обретаем».

В «Других берегах» Набоков замечает, что он по-настоящему «ошутил горечь и вдохновение изгнания» в Крыму, получив письмо от «невывмышленной Тамары», и долгое время потеря родины оставалась для него равнозначной потере возлюбленной. Так и для изгнанника Ганина³⁵,

³⁴ Ср.: «Ирина (*рыдая*). Куда? Куда все ушло? Где оно? О Боже мой, Боже мой!» (действие 3); «Андрей. О где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен...» (действие 4).

³⁵ Обращает на себя внимание звуковой состав придуманной героем фамилии, под которой он живет за границей. Она анаграммирована в словах «изГНАНИЕ» и «изГНАНИК» и одновременно созвучна английскому «gone» в значении «ушедший» и «то, что ушло».

оторванного от «теплой громады родины», Машенька — это всего лишь часть, заменяющая целое, персонификация подлинного предмета ностальгии, знак невозвратной утраты, причем утраты даже не России как таковой, а *его* России, то есть того поэтизированного образа Дома, который хранится в его памяти и потому переходит в «обратную вечность».

Этому образу-миру прошлого в романе резко противопоставлен перевернутый мир эмигрантского настоящего: чужой город, проходящий перед героем словно «движущийся снимок» на экране; дом, где живут неприкаянные беглецы, расположенный рядом с железной дорогой, «на железном сквозняке» истории; неудобный и неблаговонный пансион с листками из прошлогоднего календаря вместо номеров на дверях. Если прошлое в воспоминаниях Ганина вещественно, объемно, многоцветно, осмысленно, то настоящее призрачно, одномерно и абсурдно. В системе образов романа эмиграция — это полустанок, где застряли и сбились в кучу выброшенные из экспресса пассажиры; жизнь проносится мимо и сквозь них, а они — бездомные, потерянные, одинокие — ведут мнимое существование теней или (используя другую важную метафору романа) кинематографических статистов, не ведающих, в какой картине они участвуют.

Приспособиться к мнимой жизни способен лишь тот, кто не ощущает ее неподлинности, ибо лишен памяти о потерянном Эдеме. Из всех обитателей пансиона госпожи Дорн реального успеха добиваются только балетные танцовщики Колин и Горноцветов, безобидная чета гомосексуалистов — вечные изгои *par excellence*, не нуждающиеся в Доме. Вполне может рассчитывать на успех и муж Машеньки, Алексей Иванович Алферов, затевающий какое-то конторское дело. Этот провинциальный гимназический учитель имеет богатую литературную генеалогию: он, безусловно, близкий родственник еще одного «Машинного мужа», своего коллеги Кулыгина в «Трех сестрах», и других чеховских учителей, а когда, напившись, он плюет в стену, то в нем обнаруживается семейное сходство с Передоновым из «Мелкого беса» Сологуба. Как и его литературные предшественники, Алферов являет собой воплощение мировой пошлости, которая у Набокова, долго и успешно ее изучавшего, всегда понимается как узость и слепота самодовольного, эстетически не развитого сознания. В романе он подчеркнуто неприятен физически, у него «маслянистый» и «неприятно певучий» голос; он изъясняется стертыми штампами начала века («женственность, прекрасная русская женственность...») и плоскими математическими аналогиями, а главное, не любит и не хочет вспоминать Россию. «С Россией кончено, — заявляет он. — Смыли ее, как вот, знаете, если мокрой губкой мазнуть по черной доске, по нарисованной роже» (2, 57). Лишенный творческой памяти, «Машин муж» в конечном счете Машенькой не обладает и Ганину не соперник: ведь Машенька-Россия, Машенька-психея закрыта для его вульгарной сле-

поты и принадлежит ему только формально — в призрачном, мнимом настоящем, тогда как Ганин обладает ею в иной, «бессмертной действительности».

По контрасту с танцовщиками и Алферовым, другие соседи Ганина по пансиону любят и помнят Россию, но не способны эту память творчески преобразовать. Обречена на полное одиночество милая Клара, вырванная из естественной среды обитания чеховская барышня с «замечательными синевато-карими глазами», чьи жалобы на жизнь в «Машеньке» — еще одна полу-цитата из «Трех сестер»:

«Мне уже двадцать шесть лет, ...я целое утро стучу на машинке и пять раз в неделю работаю до шести. Я очень устаю» (2, 84)³⁶.

Умирает на руках у чужих людей поэт Подтягин, автор банальных стихов, которых он сам теперь стыдится, потому что из-за них «всю свою жизнь проглядел, всю Россию». Обеим этим жертвам главный герой романа сочувствует, но разделять их судьбу не желает и ищет спасения от «дурного сна изгнания».

Характер и биографию взрослого Ганина, в отличие от нежного мальчика Левы, Набоков строит отнюдь не по образу и подобию своему, а скорее от противоположного. Это хамоватый и надменный кадровый офицер, самовлюбленный сильный мужчина, который ходит на руках как акробат, поднимает стул зубами и «рвет веревку на тугом бицепсе». Не следует думать, однако, что Набоков утрирует мужские достоинства своего героя (как он утрирует недостатки его антагониста, пошляка Алферова), чтобы вызвать симпатию к нему. Наоборот, писатель пытается если не развенчать «сильную личность», то уж по крайней мере взглянуть на нее с иронической дистанции, и показательно, что в письме к матери он называет Ганина «не очень симпатичным господином»³⁷. Во всяком случае, ни физическая сила, ни мужественный характер, ни тренированная воля не спасают его от духовного паралича, от той «туманной дремоты», в которую он погружается в изгнании, и пробуждением его становится не действие, не поступок, а, напротив, полное бездействие, оцепенение, когда он полностью погружается в чистое воспоминание-созерцание. От внешнего толчка — фотографии Машеньки, показанной ему Алферовым, — в сознании Ганина «переставляются световые призмы», и он, выходя из потока

³⁶ Ср.: «Ирина (*сдерживаясь*). ...Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела...» (действие 3). Избавляясь от интонаций чеховской драматургии, Набоков в дальнейшем превратит их в объект пародирования. Так, например, пародии на «Три сестры» обнаруживаются в «Приглашении на казнь», где тон героинь Чехова имитирует мать Цинциннана, в пьесе «Событие» и даже в «Аде».

³⁷ Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы. С. 288.

времени, попадает в иное, «более действительное и интенсивное» измерение — попадает, пользуясь терминами Шопенгауэра, усвоенного Набоковым через Фета, из мира как воля в мир как представление:

«Воспоминание так занимало его, что он не чувствовал времени. Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России, переживал воспоминанье свое как действительность. Временем для него был ход его воспоминания, которое развертывалось постепенно» (2, 85).

По сути дела, не столь уж важно, *что* именно вспоминает Ганин. Значительно важнее, *как* он это делает. Набоков уподобляет своего героя «богу, воссоздающему погибший мир», и шесть дней, которые охватывает основное действие романа (с понедельника до субботы), явно соотносены с шестью днями творения. Сны наяву Ганина уподобляются творческому акту — как художник, он тщательно отбирает эстетически значимые элементы и организует их в «ровный узор», выстраивая связный «текст». «Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью», — говорит повествователь о воспоминаниях своего героя, и само слово «роман» здесь получает два значения: не только любовь, но и «книга» о ней — книга воображенная, созданная вырвавшимся из плена времени сознанием, хотя и не записанная.

Почти до самого конца Ганин не вполне ведает, что творит. Ему кажется, что его воспоминания — это лишь пролог к главному сюжету, который должен разворачиваться не в мире сознания, а в мире «реальности», и он строит планы счастливой «новой жизни» с не изменившейся Машенькой. И только в самый последний момент Ганин понимает, что его «книга» дописана до конца и, в отличие от тургеневского романа, не должна иметь эпилога.

В отказе Ганина от встречи с Машенькой в финале романа не следует видеть только повторение трюизма, что «домой возврата нет», или преодоление эгоистических иллюзий «сильной личности». Едва ли можно согласиться и с утверждением Ю. Левина, что «тема реальности / нереальности повисает в виде типично набоковских качелей, совершающих в сознании читателя свои колебания от одной “реальности” к другой»³⁸. Истинным, *окончательным* пробуждением героя, «тайным поворотом» его судьбы Набоков называет даже не его уход, а момент прозрения, так сказать, просветления оптики, когда он начинает смотреть как художник «с какой-то *свежей* любовью» не назад, в прошлое, а вокруг себя, на настоящее, — момент преобразования человека, одержимого памятью об утраченном прошлом, в человека, творчески от-

³⁸ Ю. Левин. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 369.

крытого миру, «полному чудес и преступлений». Как уже много раз было отмечено, центральной метафорой финала «Машеньки» становится достраивающийся, почти подведенный под черепичную крышу дом (образ, вероятно, заимствованный у Пруста, писавшего об «огромном здании воспоминания»). К этому дому Набоков сопоставляет одновременно и свою книгу, которую мы вот-вот дочитаем до конца, и сознание ее героя, которое изжило ностальгическую тоску по прошлому, преобразовав ее в законченный «роман», и вот-вот будет достроено. И когда в самой последней фразе романа он сажает Ганина в движущийся поезд и снова, в какой уже раз, погружает его в сон, это уже не «туманная дремота» его бывшего духовного ступора и не сновидческая «жизнь воспоминаний», а то «редчайшее, необычайное» сновиденье, смысл которого он прежде не смог понять, — тот пришедший в движение творческий сон, который «живее самой живой мечты о минувшем».

ГЛАВА ВТОРАЯ

В своей любопытной, но далеко не бесспорной статье о русских романах Набокова Виктор Ерофеев заметил, что «Машенька» — это «первая попытка Набокова вернуть потерянный рай»¹. Осмелюсь возразить эссеисту: отнюдь не первая (вспомним десятки, если не сотни ностальгических стихов) и для русской прозы писателя, если не считать — *mutatis mutandis* — «Дара» и «Других берегов», последняя. «Машенька» одновременно завершает первый, ранний период истинной жизни Сирина и открывает новый — она конденсирует все питавшие его лирику ностальгические воспоминания и в то же время изживает их. В этом смысле финал романа можно прочесть как прощание Набокова с собственной литературной молодостью, прощание с лирическими грезами. Итогом его погружения в прошлое становится понимание того, что в творчестве совершается не вечное возвращение, а вечное преображение и что художник — не «бог, воссоздающий погибший мир», а бог, создающий новые миры из любого подручного материала. Уже в следующем своем романе, «Король, дама, валет», Набоков демонстративно, даже с некоторым вызовом, отказывается от ностальгических и эмигрантских тем, которые, по мнению критиков, сулили ему большое будущее, и изящно разыгрывает жестокий фарс «из иностранной жизни». Если в финале «Машеньки» Ганин (в известном смысле *alter ego* писателя) уезжал на поезде прочь из русского Берлина, то в начале «Короля, дамы, валета» поезд движется в противоположном направлении, привозя совсем другого героя — юного немецкого провинциала Франца — в совсем другой Берлин, Берлин немецкий.

За сюжетом «Короля, дамы, валета» отчетливо просматриваются модели западного реалистического романа, от Стендаля и Бальзака до Драйзера. Уже сама завязка действия — никому не известный бедный юноша из захолустного городка, мечтающий об успехе и богатстве, отправляется в столицу, где должны исполниться его грезы, — напоминает о бальзаковском Растиньяке и прочих персонажах того же типа, чьей судьбе так отчаянно завидовал герой «Зависти» Юрия Олеши (книги, с которой Набоков вступает в тайное противоборство). Огромный

¹ В. Ерофеев. Русская проза Владимира Набокова // В. Набоков. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 16.

универмаг, куда поступает на службу набоковский Франц, имеет явные прообразы в «Дамском счастье» Золя и «Сестре Керри» Драйзера. Как и большинство его западноевропейских романических предшественников, герой «Короля, дамы, валета», едва освоившись в столице, вступает в связь с немолодой замужней женщиной, несчастливой в браке с богатым мужем-коммерсантом; их адюльтер сначала развивается по образцу «запретной любви» Эммы и Леона в «Госпоже Бовари» Флобера², а затем, когда любовники задумывают убийство докучного мужа, начинает перекликаться с «Терезой Ракен» Золя, хотя способ преступления Набоков заимствует из недавно прочитанной «Американской трагедии» Драйзера.

Однако, сдав себе карты из старой, изрядно замусоленной романической колоды, Набоков раскладывает из них собственный, весьма своеобразный пасьянс. Когда коммерсант Драйер нанимает на работу скульптора и профессора анатомии, ему доставляет «непрестанное наслаждение» расхождение их внешности с привычными стереотипами: «долговязый, бледный, неряшливый, с орлиным взглядом, длинными, откинутыми назад волосами и большущим кадыком» — не художник, а ученый, тогда как «солидный, седой, в очках, в высоком крахмальном воротнике» — не профессор, а скульптор (2, 256). В этом незначительном, на первый взгляд, эпизоде можно усмотреть прямую параллель принципам, положенным в основу поэтики романа, который постоянно провоцирует определенные читательские ожидания только для того, чтобы их шаловливо обмануть.

Напрасно, например, читатель стал бы искать в романе изображение Берлина двадцатых годов, которое соответствовало бы привычным образам города, повторяющимся в десятках книг и кинофильмов. Набоковский Берлин не похож ни на тот унылый, серый, скучный город, где «улица неотличима от улицы»³, а «дома одинаковые как чемаданы»⁴, который любили проклинать его временные русские жильцы, ни на ту блистательную, многоликую, постоянно меняющуюся столицу

² К «Госпоже Бовари» в романе отсылают не только некоторые детали (как, например, отмеченные многими комментаторами красные домашние туфельки Марты — интимный подарок Франца, аналогичный «домашним туфлям из розового атласа», подарку Леона Эмме), но и ряд важных мотивов: обман доверчивого мужа (Эмма выдает любовные свидания за уроки музыки, а Марта — за уроки ритмической гимнастики), порабощение любовника (ср. мысли Леона об Эмме в «Госпоже Бовари»: «...она все больше и больше порабощала его личность»), подстрекательство к преступлению (когда Эмма просит Леона украсть для нее деньги из конторы, «молодой человек чувствовал, что он не в силах противодействовать молчаливой воле этой женщины, толкающей его на преступление»).

³ См.: А. Белый. «Одна из обителей царства теней». М., 1924. С. 7, 31.

⁴ В. Шкловский. Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза // В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. М., 1966. С. 320.

«модернизма» во всех его проявлениях — в искусстве, музыке, театре, архитектуре, в бурной «низовой» культуре кабаре, джаза, модных танцев, нудизма и профессионального спорта, в «американизации» быта, в раскрепощенных сексуальных нравах, — о которой много писали современные журналисты, писатели и позднейшие западные мемуаристы. Характерно, что дневной Берлин мы впервые видим в романе близорукими глазами Франца, только что раздавившего свои очки: город утрачивает очертания, сияет и переливается, становится неясным, зыбким, «призрачно-окрашенным», дразня героя несходством с фотографическими открытками, по которым он рисовал его в своем банальном воображении. Столь же необычный, «остранняющий» ракурс Набоков находит едва ли не для всех сцен городской жизни. Герой романа осматривает универмаг ночью, при свете карманного фонаря, удивляясь «сказочности угловатых отсветов и призрачной бездны кругом, где смутные, усталые, за день перешушанные вещи отдыхали в причудливых положениях»; в центральные кварталы города он попадает после дождя, когда в лужах сквозят «просветы в опрокинутый влажный мир, в головокружительную, геометрическую разноцветность»; во многих сценах люди и предметы вовлечены в прихотливую игру света и тени, отблесков и зеркальных отражений, резко сдвигающих привычную перспективу.

С очевидным полемическим сдвигом строит Набоков и характеры главных действующих лиц романа, образующих карточно-любовный треугольник, — юного «валета» Франца, опытной «дамы» Марты и обманутого «короля» Драйера. Близорукий, мягкотелый недотепа Франц ничем не напоминает энергичных, целеустремленных, обаятельных завоевателей западноевропейских столиц; хотя он и похож на флорентинского Леона, юношу, по определению разочаровавшейся в нем Эммы, «заурядного, бесхарактерного, безвольного... да к тому же еще скупого и трусливого», — но начисто лишен даже пошловатой романтической мечтательности своего прототипа. Это никчемный, пустоголовый приказчик с неразвитым, одномерным, плоским (как игральная карта) сознанием, который, попав под полный контроль своей любовницы, быстро теряет зачатки человечности и впадает в «машинальное полубытие», — превращается в «мертвую куклу», в бездушный автомат или «искусственный манекен», подобный тем механическим фигурам, которыми увлекается Драйер.

Мертвенное, оцепенелое бессилие Франца во всем, кроме секса, — это как раз то, что нужно от него Марте, которая ненавидит свободное, непредсказуемое многообразие живой жизни. Она убеждена, что «жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотов», и, получив в свое полное распоряжение послушную куклу, наделенную чудесной фаллической силой, начинает планировать «неподвижное счастье» с ней. В отличие от Анны Карениной, Эммы Бовари и множества других своих литературных предше-

ственниц по роли неверной жены, набоковская Марта подвижна не страстью, не мечтой о романтической любви, не жадной свободой, а вульгарной волей к обладанию, к опредмечиванию жизни; сама идея убийства соприсродна ее пошлостям, эгоистическому сознанию, которое умертвляет все, на что оно обращено.

В эссе «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков, парафразируя Св. Августина, определил зло («badness») как нехватку или недостаток блага и заметил, что преступники — это, как правило, люди, лишённые воображения⁵. О том же размышляет в романе Драйер, когда осматривает экспонаты в музее криминалистики. Для него преступник, по определению, нудный, бездарный человек, глупец, тупой односторонним или дурак-истерик, который пропускает «все чудеса ежедневной жизни, простое удовольствие существования», ибо лишен любопытства (2, 264—265). Увы, он и не подозревает, что его жена и племянник — это не «два совершенно человеческих, совершенно знакомых лица», а те самые бездарные «однодумцы» из музейной коллекции, замышляющие банальное и подлое убийство. Герои-любовники «Короля, дамы, вальса» открывают длинный ряд набоковских жестоких пошляков, чья злая, эгоистическая воля отчуждена от полноты бытия и в конце концов приносит гибель им самим. У них отсутствуют все свойства, без которых, по убеждению Набокова, человеческое сознание погружается во зло: воображение («фантазия всегда была ей ненавистна», — говорится в романе о Марте), наблюдательность, жалость, эстетический вкус (они приходят в восторг от пошлейшей — «тягучей, сладкой» — музыки и дешевых световых эффектов⁶), чувство юмора («у Франца юмор был туговат»; Марта смеется, «когда шлепается пожилая дама»). Поэтому все их действия, мысли, чувства не оригинальны, а представляют собой «невольный плагиат»; поэтому они постоянно ошибаются, попадают впросак, строят неверные предположения. Так, Марта принимает зажигалку за настоящий револьвер или воображает, будто из комнаты Франца убрана кушетка, тогда как «там прежде стояло чужое пианино», а Франц долго не может понять, что в квартире нет никакой «старушонки», всегда сидящей в кресле спиной к двери (очевидная реминисценция сна Раскольникова в «Преступлении и наказании»), — только «седой паричок, надетый на палку» сумасшедшим домохозяином (2, 278). Подобные промахи у Набокова всегда указывают на глубинную болезнь восприятия — на неспособность отличить живое, непредсказуемое, истинное от мертвого, детерминированного, поддельного, распознать скрытое значение развертывающегося

⁵ V. Nabokov. Lectures on Literature. San Diego; N. Y.; L., 1980. P. 375—376.

⁶ Сочетание цветов в этом эпизоде, когда прожектор «прилежно обдавал» скрипачку «то розовым, то зеленым светом» (2, 206), отсылает к знаменитому «розовому платью с зеленым поясом» Наташи в «Трёх сестрах» Чехова — знаку вопиющей безвкусицы.

сюжета жизни, оценить красоту «Не-Я». Герои «Короля, дамы, валета» слепы не только в мелочах, но и в главном. Близорукий (как в прямом, так и в переносном смысле) Франц попадает в плен к Марте потому, что видит в омерзительной хищнице мадонну, прекрасную даму и лишь с большим запозданием обнаруживает в ней стареющую женщину, «похожую на большую белую жабу». Неудачливые убийцы видят в своей жертве «схематичный объект», «плоский и неподвижный» предмет, которым «очень удобно орудовать», не отдавая себе отчета в том, что «невыносимо живой» Драйер, «который ходил, говорил, хохотал», не укладывается в их схемы и своими свободными, неожиданными поступками неизменно путает их карты.

В очередной раз переворачивая литературные стереотипы, Набоков изображает обманутого мужа отнюдь не бездушным сухарем вроде Каренина, не жалким обывателем вроде Шарля Бовари и не домашним тираном-импотентом вроде Ракена у Золя, а, напротив, веселым, открытым, щедрым, спортивным человеком, по сравнению с которым герой-любовник особенно убог и нелеп. Из всех персонажей романа он наименее «буржуазен» (не в марксистском, а во флюберовском понимании этого термина, как любил уточнять Набоков) и наиболее приближен к полноте бытия, к благу. Книжочей, шутник, фантазер, мечтатель, «гуляка праздный», Драйер обладает недюжинной зоркостью и умением «с волнением воспринимать мелочи жизни»; он охоч до «пустых наблюдений» и «забавных подробностей»; ему претит пошлость во многих ее проявлениях. Его любовь к «прихотливой легкости», к свободной причуде, его открытость миру, который, по его убеждению, «кипит кругом, смеется, искрится каждый день, каждый миг, — просит, чтобы посмотрели, полюбили ...как собака, стоит, служит, чтобы только поиграли с ним» (2, 245—246), делают «короля» романа потенциальным художником, творцом, и он даже способен испытать момент трансцендентного слияния со всем сущим, который сродни вдохновению: «смешная легкость, млеющий блеск, утрата собственной личности, имени, профессии» (2, 242).

Правда, при всей его «остроглазости», Драйер способен наслаждаться лишь отдельными статичными моментами, игнорируя глубинную, динамическую связь между ними, их развитие во времени. «Ты только... скользишь, — говорит ему умная Эрика, его бывшая любовница. — Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, — а ты и не замечаешь, — думаешь, что все продолжает сидеть, — и в ус себе не дуешь» (2, 245). По этой причине Марте и Францу удается столь легко его провести, хотя улик они оставляют предостаточно:

«...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 хозяй-

ственной, холодной женой, озарявшейся изредка баснословной улыбкой. Оба эти образа не менялись по существу, — разве только пополнялись постепенно чертами гармоническими, естественно идущими к ним. Так художник видит лишь то, что свойственно его первоначальному замыслу» (2, 199).

Точечное сознание Драйера обладает весьма важными свойствами, которые, согласно Набокову, необходимы, но недостаточны для полноценной творческой личности, — оно соприродно скорее легким жанрам в литературе и музыке или, скажем, моментальному фотоснимку (ср. мотив фотографии в романе, связанный с Драйером, который один раз, как бы невзначай, назван «братом» фотолюбителя), нежели всеобъемлющему видению истинного «художника Божией милостью», приход которого возвещает нищий фотограф в главе XII. Однако, как гласит английская поговорка, «в стране слепых одноглазый — король»: даже ограниченный, но свободный и беззлобный творческий дар Драйера является его «гарантией духа человеческого» и делает его подлинным «королем» романа.

В рецензии на «Короля, даму, валета» М. Цетлин пронизательно заметил, что «немецкое» у Набокова пропущено через призму русской литературной традиции⁷, чьи иронические отзвуки, добавим, создают в тексте некую идеальную парадигму, с которой персонажи и основные сюжетные события соотношены как сниженные, пародийные варианты. Если в английской версии романа, например, повествователь должен сообщать читателю, что Марта не похожа на Анну Каренину, то в русском оригинале несходство выявляет тонкая переключка: вернувшись домой после первого любовного свидания с Францем, Марта не узнает собственного мужа, подобно тому как Анна, вернувшись из Москвы, недоумевает, отчего у Каренина «стали такие уши». В одном из нереализованных планов убийства Драйера звучит эхо сцены в ночном саду перед убийством Федора Павловича в «Братьях Карамазовых», которую Набоков, кстати сказать, считал выдающимся художественным достижением⁸. Сумасшедший домохозяин Франца — «старичок в сером» — представляет собой снижающую пародию на призрак «старичка с серыми глазами», обыгрывающего в штосс героя незаконченной повести Лермонтова, и на демонического старика-домохозяина в «Хозяйке» Достоевского. Когда Марта и Франц устраивают «генеральную репетицию уже недалекого счастья», притворяясь, что Драйер (уехавший на лыжный курорт) давно мертв, и им слышатся страшные, таинственные звуки, как будто «покойник» восстал из гроба, они, сами того, конечно, не осознавая, разыгрывают профанную

⁷ Современные записки. 1928. Кн. XXXVII. С. 536—538.

⁸ См. об этом в статье «Набоков, Достоевский и Достоевщина» (с. 199—213 наст. изд.).

травестию финала пушкинского «Каменного гостя»⁹ с дополнительным отзвуком «Шагов Командора» Блока. Пугающий Франца стук, бой ночных часов и «автомобильный рожок, гнусавый и яростный», возвещают не появление мертвого супруга, явившегося, чтобы наказать живых, а внезапное возвращение «невозможно живого мужа», вступающего в дом — по воле судьбы, — дабы посмеяться над «мертвыми» любовниками. «Нам повезло... Судьба нас чудом спасла, — объясняет Марта Францу. — Но это урок» (2, 235), — и она права, но смысл этого урока, этого фарсового предостережения о тщете их преступных планов, от нее не может не ускользнуть, ибо лежит за пределами ее ограниченного кругозора — в игре литературными аллюзиями, ведомыми только автору и читателю, но не персонажам.

Особо важное место среди подтекстов «Короля, дамы, валета» занимает «Пиковая дама», к которой прямо отсылают уже три карты в заглавии романа. Как и у Пушкина, судьба в финале жестоко подшучивает над стремящейся к обогащению героиней, неожиданно отправляя ее на тот свет и тем самым реализуя буквальное значение убийственной для Германна реплики Чекалинского: «Дама ваша убита». Подобно Германну, «расчетливые немцы» Набокова не доверяют «оборотням случая», желают действовать наверняка, устранить непредсказуемость из жизни и потому в конце концов оказываются в дураках. Судьба для них есть некий заранее предопределенный, «простой и честный» сценарий, который нетрудно воплотить в реальность, то, что, по словам Марты, «иначе и не могло быть», тогда как на самом деле она многовариантна, прихотлива, обманчива и непредсказуема с точки зрения тех, кем играет. И у Пушкина, и у Набокова замысел судьбы, ее «сверхзадача» выявляется только через случай, который задним числом может быть переосмыслен как продуманный и мотивированный ход в «таинственной игре», или, по известной пушкинской формуле, как «мощное, мгновенное орудие Провидения». В «Короле, даме, валете» Набоков многократно подчеркивает, что Драйер полагается на случай, не боясь проигрыша, — он «случайный коммерсант», у него «случайное богатство», он ценит «случайные совпадения», он рискует своими деньгами, — и потому в конечном счете ему везет, хотя он и остается в счастливом неведении относительно собственного выигрыша: судьба спасает его не только от гибели, но и от знания оскорбительной для него правды.

Анализируя сюжет «Пиковой дамы», Ю. М. Лотман заметил, что механизмом, который им движет, становится сама азартная игра в фараон, в которой все зависит от случая: «Тема карточной игры вводит в механизм сюжета, в звено, заключенное между побуждениями героя и

⁹ На «Каменного гостя» указывает не только сама ситуация, но и одна из реплик испуганного Франца, переходящего на пятистопный ямб: «— Но как же... там, внизу... как я спущусь...» (2, 234).

результатами его действий, случай, непредсказуемый ход событий. Случайность становится и механизмом сюжета, и объектом размышлений героя и автора. Сюжет начинает строиться как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа»¹⁰. Хотя сюжет «Короля, дамы, валета» и построен сходным образом, его приводит в действие принципиально иной механизм, ибо сама тема карт в тексте отсутствует (лишь в одной сцене упоминаются трое игроков в скат) и вводится только через заглавие и тематические переключки с «Пиковой дамой», что связывает ее не с персонажами, а с образом автора, полновластного хозяина изображаемого мира, его Промыслителя. Всесильный автор прочно держит в своих руках все нити сюжета или нити судеб — по отношению к героям-картам он занимает позицию тайного Провидения, организующего кажущиеся случайности в единое, художественно осмысленное целое.

В «Короле, даме, валете» Набоков впервые опробует целый ряд приемов, которые впоследствии составят ядро его игровой поэтики: «случайные совпадения» соединяются в значимые дуплеты и серии, второстепенные мотивы и события ретроспективно оказываются скрытыми предвосхищениями романного будущего, реалистически мотивированные реплики действующих лиц приобретают двойной смысл, иронически комментируя сюжет и построение текста. Кроме того, в роман вводятся персонажи особого типа — своего рода «агенты судьбы», оказывающие существенное — хотя и неявное для героев — влияние на ход событий. Это, с одной стороны, демонический «старичок в сером», домохозяин Франца с библейским прозвищем Менетекелфарес, которое отсылает к легенде о таинственной надписи, появившейся на стене дворца царя Валтасара во время пира и истолкованной Даниилом как пророчество о его гибели, «мелкий бес», покровительствующий адюльтеру и преступным планам героев, а с другой — синешекский изобретатель, которого, как замечает повествователь, «судьба... послала — вдогонку, вдогонку» Францу, чтобы, в конечном счете, спасти Драйера от гибели. В романе они противопоставляются друг другу как гений Зла и гений Добра, олицетворяя важнейшую для всего творчества Набокова антитезу двух типов отношения «Я» и «Не-Я» — или двух типов сознания: закрытого, мертвого, солипсистского и открытого, творческого, преобразующего. «Серый старичок», так же как и его подопечные, убежден, что «весь мир — собственный его фокус» и что другие люди полностью подчиняются его злой воле, тогда как единственное его «творение» — это грубая, неподвижная имитация живого. Изобретатель же, напротив, как новый Пигмалион, пытается преобразовать и оживить неживую материю, придать ей «стилизованную одухотворенность» и «одухотворенную гибкость», заставить двигаться неподвиж-

¹⁰ Ю. Лотман. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ю. Лотман. Пушкин. СПб., 1995. С. 786—814.

ное, что превращает его проект в метафору авторского художественно-го замысла.

Наконец, в финальных сценах романа на периферии действия появляется и сам его автор, который как бы отправляется в созданный им мир с инспекционным визитом (еще один прием, впоследствии многократно использованный Набоковым). Сигналом к его появлению становится русская фамилия Пороховщиков, случайно обнаруженная Драйером в списке гостей приморского отеля (он читает ее по слогам и по буквам — «По-ро-кхов-штши-коф»), чтобы в ней прозвучало ключевое слово «рок»). Перерабатывая «Короля, даму, валета» для американского издания, Набоков заменил фамилию на анаграмму своего имени: Бладак Виномори (= Владимир Набоков) и тем самым прямо связал с образом автора. В оригинале эта связь введена намного тоньше: избранная фамилия отсылает одновременно и к реальному роду Пороховщиковых, родне Набокова¹¹, и, семантически, к литературным «родственникам» текста — к Пушкину (через метонимическое соотнесение «порох / пушка», а также через фоническую переключку с паронимией «Прохоров / похороны» в «Станционном смотрителе»¹²) и к Достоевскому (напомню, что внезапно появляющийся в финале «Преступления и наказания» поручик Порох играет роль «агента судьбы»): Антропоморфный бог сотворенного им мира и его спутница в «сияющем синем платье», говорящие на «совершенно непонятном языке», являются Францу (который чувствует, что «они знают про него решительно все») в поворотный момент сюжета, когда ему внезапно открывается весь ужас его ситуации:

«Иностранка в синем платье и загорелый мужчина в старомодном смокинге. Он давно заметил эту чету, — они мелькали, как повторный образ во сне, как легкий лейтмотив, — то на пляже, то в кафе, то на набережной. Но только теперь он осознал этот образ, понял, что он значит. У дамы в синем

¹¹ См. об этом: Схемы родственных связей между семьями Набоковых, Симанских и Шишковых // Набоковский вестник. Вып. 2. Набоков в родственном окружении. СПб., 1998. С. 31. Впоследствии Набоков будет неоднократно давать своим персонажам фамилии родственников (Шишков, Веретенников, фон Граун и др.) Любопытно, что в «Защите Лузина» пьяные немцы принимают потерявшего сознание русского героя за некоего Пульвермахера, чья фамилия в переводе с немецкого означает «пороховщик» — скрытая отсылка к «Королю, даме, валету», служащая сигналом авторского присутствия.

¹² Об анаграмматической игре в «Станционном смотрителе» см.: *Вольф Шмид*. Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 45. Завязка пушкинской новеллы — переезд гробовщика Прохорова в немецкую слободу, где ему и являются мертвецы, — может рассматриваться как параллель к переходу Набокова от русских героев «Машеньки» к немецким «живым мертвецам» «Короля, дамы, валета».

был нежно-накрашенный рот, нежные, как будто близоручие глаза, и ее жених или муж, большелобый, с зализами на висках, улыбался ей, и по сравнению с загаром зубы у него казались особенно белыми. И Франц так позавидовал этой чете, что сразу его тоска еще пуще разрослась» (2, 291).

Искушенный читатель, знакомый с более поздними романами Набокова, без труда обнаружит в этом фрагменте ключи, позволяющие распознать в «счастливой чете» самого Набокова и его жену Веру Евсеевну: портретное сходство, мотивы повтора, сна, художественного построения в сравнениях, фонические комплексы, перекликающиеся со словом «автор» и его истинной фамилией (пОВТОРный, ТО В КАфе, ТО НА НАБеРежной и т. п.). Любители переставлять буквы в маркированных набоковских пассажах, извлекая из них тайные «росписи» писателя, могут проделать эту операцию с коротким назывным предложением, открывающим описание иностранной пары, и найти в ней анаграммы полных имен Владимира Сирина и Веры Слоним. При их повторном появлении перед Францем, когда ему кажется, что «они его обсуждают», ветер — постоянный у Набокова атрибут богоподобного творца текста — срывает с «трубочки аспириновых таблеток», которые уже не понадобятся умирающей Марте, «аптечную бумажку» или, иными словами, сигнатурку (от *лат.* *signum* — «знак, отметка, клеймо», ср. *англ.* *signature* — «подпись») с названием лекарства, в котором тоже спрятана подпись автора (аСПИРИН).

Входя в собственную книгу под личиной «счастливого иностранца», Набоков переключает читательское внимание с банальных персонажей и ситуаций романа на отнюдь не банальный способ их перекомпоновки и соединения в новые конфигурации — с фабулы романа на самое его строение. Если персонажам романа все происходящее с ними кажется лишь жестокой игрой случая наподобие фараона или рулетки, то с точки зрения автора (и его идеального читателя) события гармонично образуют единое, завершенное целое, подобное красивой шахматной партии или шахматной задаче. Недурной для дилетанта шахматный композитор, Набоков неоднократно проводил параллель между структурой своих произведений и хитроумными построениями на шахматной доске. Так, знаменитое описание шахматной задачи в «Даре» вполне может быть переадресовано его романам, и в частности — «Королю, даме, валету»:

«Все было осмысленно, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна. ...На доске звездно сияло ослепительное произведение искусства: планетариум мысли. Все тут веселило шахматный глаз» (4, 352).

В одном эпизоде «Короля, дамы, валета» шахматы, как метафора неутомимо развертывающегося, победоносного авторского замысла, «планетариума мысли», имплицитно противопоставляются «карточному» миропониманию героев: когда Франца перед самым отъездом из Берлина к месту намеченного преступления охватывает ужас и он думает, не лучше ли выброситься из окна, чем стать убийцей («...немножко нагнуться вперед, потерять равновесие и кинуться навстречу жадно подскочившей панели...»), на дальнем балконе, склонясь над освещенным столом, «двое играют в шахматы», причем шахматная партия заканчивается, как только герой сдается и малодушно решает выполнить волю Марты. Он не сомневается, что «все будет так, как она сказала», и только в «последний миг» романа убеждается в своей ошибке: неожиданный и эффектный мат в финале «партии» получает атакующая сторона.

Этот небольшой эпизод, в котором Набоков лишь намекнул на взаимосвязь мотивов судьбы, самоубийства и шахматной игры, по-видимому, можно считать первым прообразом его третьего романа «Защита Лужина», где шахматы — не только профессия и всепоглощающая страсть полубезумного, полугениального героя, в конце концов выбрасывающегося из окна, и не только главная тема текста, но и — как карты в «Пиковой даме»¹³ — его основополагающая семиотическая модель, по аналогии с которой строится весь романный мир. Искусство Набокова часто есть искусство изощренной реализации стертой метафоры, ее развертывания в сюжет, и в «Защите Лужина» он подобным же образом использует традиционное «сравнение нашей жизни с игрою в шахматы», которое уже Санчо Панса в «Дон Кихоте» находил далеко не новым: «Пока идет игра, каждая фигура имеет свое особое назначение, а когда игра кончилась, все фигуры перемешиваются... и попадают в один мешок, подобно как все живое сходит в могилу»¹⁴.

¹³ Набоков, по-видимому, осознанно отталкивался от концепции игры в «Пиковой даме», заменяя карты (игру случая) на шахматы (игру расчета) со всеми вытекающими отсюда последствиями. Кроме общей темы сумасшествия игрока на это указывает сходный тип галлюцинаций Германна и Лужина, принимающих людей и предметы за, соответственно, тройку, семерку, туза и шахматные фигуры. В восьмой главе романа имеются и две аллюзии к «Пиковой даме»: сначала будущий тесть Лужина задает ему нелепый вопрос, который проецирует на шахматы карточную мечту Германна («Нет ли в шахматной игре такого хода, благодаря которому всегда выигрываешь»); вскоре после этого упоминается некая престарелая княгиня Уманова, «которую называли пиковой дамой (по известной опере)». Отсылка к опере Чайковского (которую Набоков не любил) вместо повести Пушкина — типичный набоковский прием полусокрытия прямо не названного подтекста. По тонкому замечанию Е. А. Тоддеса, которое мне любезно передала М. О. Чудакова и с которым я полностью солидарен, почти вся русская проза Набокова вышла из «Пиковой дамы».

¹⁴ *Мигель де Сервантес Сааведра. Дон Кихот Ламанчский // Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 2. С. 97.*

Цитируя это место у Сервантеса в своих лекциях о «Дон Кихоте», Набоков привел и поэтическую параллель к нему — вольное переложение из Омара Хайяма английского поэта Эдварда Фицджеральда, которым он увлекался и о котором писал в двадцатые годы¹⁵:

[Мы суть] лишь беспомощные фигуры в игре,
Которую Он разыгрывает
На шашечной доске Ночей и Дней;
Двигает туда-сюда, шахует, съедает
И одну за другой укладывает в ящик¹⁶.

Это четверостишие могло бы послужить эпиграфом к «Защите Лужина», но эпиграфом двусмысленным, ибо, делая своим героем одаренного шахматиста, Набоков превращает фаталистическую аллегория в одну из сторон неразрешимого противоречия, в один из двух членов центральной для романа оппозиции. Дело в том, что Лужин — одновременно «человек играющий», который свободно творит в особом шахматном пространстве, так сказать, король шахматного мира, где «все... слушается его воли и покорно его замыслам», и «человек играемый», важнейшая и в то же время слабейшая фигура на доске «реальной» жизни, подобная королю черных — объекту атаки в шахматных этюдах и задачах. Соответственно, и шахматные аналогии, которыми изобилует роман, принадлежат к двум уровням текста. Часть из них характеризует сознание героя, который часто проецирует вовне игровые коды, — например, замечает правильное чередование темных и светлых квадратов на пятнистой от солнца аллее, на скатерти или на торте, принимает за шахматные фигуры разнообразные предметы («Он... думал о том, что этой липой... можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб») или, в последних главах книги, обнаруживает в своей жизни коварную последовательность атакующих ходов невидимого противника. Однако в текст встроены и другие — менее явные — аналогии, которые уподобляют его персонажей определенным шахматным фигурам, а сюжетные события — тактическим приемам в некоем сложном этюде. Так, по признанию самого Набокова, в финальной сцене романа, с ее шахматными образами черно-белых квадратных оконниц и хождения туда-сюда по смежным комнатам (подобно тому, как ходит загнанный в угол доски король), он воспроизвел рисунок неортодоксального задачного мата, при котором черные помогают белым себя заматовать, и, добавим, актуализировал исходное значение арабского слова «мат» — «умер». Благодаря подобным аналогиям само построение романа приобретает некоторые черты квазишахматной композиции, а

¹⁵ Набоков упоминает переложения Фицджеральда в своей рецензии «Омар Хайям, в переводах Ив. Тхоржевского» (см.: 2, 657).

¹⁶ *Vladimir Nabokov. Lectures on «Don Quixote» / Ed. by Fredson Bowers. San Diego; N. Y.; L., 1983. P. 167–168.*

его автор соприравняется к фицджеральдовскому богу-как-игроку, для которого созданный им мир есть ЕГО игровое пространство.

В контексте 1920-х годов обращение Набокова к шахматной теме могло показаться непосредственным откликом на резко увеличившуюся популярность профессиональных шахмат, которые именно тогда изменили свой статус, превратившись из келейного, клубного занятия в одну из разновидностей современного спорта. Как на Западе, так и в СССР крупные международные турниры и матчи стали широко освещаться в массовой печати; некоторые классные игроки — и среди них русские эмигранты А. Алехин и Е. Боголюбов — вошли в когорту спортивных звезд, мировых знаменитостей, за которыми с интересом следили даже полные профаны. Над увлечением шахматами как занятием странным и бесполезным принято было подсмеиваться. Достаточно вспомнить, например, кинокомедию В. Пудовкина «Шахматная горячка» (1925), в которой, как в фильме, задуманном Валентиновым, снимались «настоящие, живые шахматисты», или шахматную главу «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова. Набоков же видел в шахматах вполне легитимную сферу осуществления человеческого духа и считал претензии к ним, равно как и к другим новым видам игр и состязаний, вопиющей пошлостью. В этом смысле «Защита Лужина» представляет собой защиту шахмат от тех критиков послевоенных нравов, которые, подобно теще героя, объясняли «существование таких профессий... проклятой современностью, современным тяготением к бессмысленному рекорду (эти аэропланы, которые хотят долететь до солнца, марафонская бегодня, олимпийские игры)» (2, 371).

Разумеется, в «Защите Лужина» так или иначе отразились некоторые черты современной шахматной жизни и полемики вокруг нее, а также характеры и судьбы кое-кого из знаменитых мастеров. Можно заметить в романе и явные следы изучения работ по психологии шахмат. Например, хорошо известный Набокову Анри Бергсон в статье «Интеллектуальное усилие» обратил внимание на особенности специальной памяти игроков вслепую, которые — как он пишет, ссылаясь на исследования французского психолога Альфреда Бинэ, — «представляют себе не внешний вид каждой фигуры, но ее силу, высоту ее стоимости, ее функцию. ... Что касается теперь самой партии, то в памяти игрока находится известная комбинация сил, или, лучше сказать, известное отношение между силами союзными и враждебными». Приводит Бергсон и слова одного игрока, сравнившего свое представление шахматной партии как единого целого с восприятием музыки: «Я схватываю ее, как музыкант схватывает аккорд в его целом»¹⁷. Именно так у Набокова воспринимает шахматы Лужин. Сами фигуры ка-

¹⁷ А. Бергсон. Собрание сочинений. Т. 4. Вопросы философии и психологии. СПб., [1914]. С. 132. Ср.: А. Binet. Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échecs. Paris, 1894. P. 264—265, 355—357.

жуются ему лишь грубой оболочкой «незримых шахматных сил», и он любит играть вслепую, потому что ощущает тогда «эти разнообразные силы в первоначальной их чистоте» и как бы переходит в иное измерение, «орудуя бесплотными величинами». В описании решающей для героя партии против Турати Набоков снова использует образ шахматных сил и величин, причем уподобляет их музыкальным мелодиям и аккордам, отталкиваясь, несомненно, от сравнений шахмат с музыкой в психологических штудиях Бинэ и Бергсона.

Шахматы, впрочем, интересуют Набокова не столько как социокультурный и психологический феномен, сколько как модель творческого воображения в первичной, абстрактной, дообразной форме — воображения, которое, преодолевая сопротивление материала и подчиняясь определенным правилам, создает протяженные во времени гармонические единства. В первых трех романах Набоков словно бы расщепляет полноценное творческое сознание на его составляющие, по одной наделяя ими своих героев. У Ганина в «Машеньке» — это ностальгическая память, у Драйера в «Короле, даме, валете» — острая наблюдательность, у Лужина — комбинаторное воображение, способность порождать «правильный и безжалостно развивающийся узор». В этом плане все три романа схожи, но только «Защита Лужина» исследует уникальное дарование героя в становлении и развитии — на протяжении без малого двадцати лет его шахматной жизни, причем Набокову впервые удается выстроить психологически достоверный, хотя и странный характер, которому органически присущ специфически шахматный склад творческого сознания.

В основе характера Лужина лежит врожденный страх перед непредсказуемостью и неизвестностью бытия, «ужас перемены» и, глубже, самого времени, подобными переменами чреватого и неумолимо ведущего к смерти. Угрюмый, нелюдимый, легко ранимый ребенок, единственный сын несчастливых в браке и не понимающих его родителей, он смотрит на мир как на источник жестоких ударов и обид и инстинктивно ищет способы «защиты», чтобы обезопасить себя от всех неожиданностей. Роман начинается в момент первой серьезной перемены в его жизни, первой насильственной инициации, когда ему присваивается новое, взрослое имя («Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным») и он должен пойти в школу — то есть сменить установленный и приемлемый порядок на «нечто отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир». В панике он бежит со станции обратно на дачу и прячется там на чердаке, среди ящиков, откуда его в конце концов вытаскивает «чернобородый мужик с мельницы, обитатель будущих кошмаров».

Эта сцена романа служит своего рода прологом ко всей последующей судьбе Лужина, ибо задает некую парадигму, динамическую схему (угроза перемены — побег как попытка остановить время и найти на-

дежное, герметическое укрытие — потеря убежища и возвращение во временной поток), которая будет снова и снова, только в видоизмененных вариантах, разыгрываться как в жизни, так и в творчестве героя: в его новых побегах из дома и из школы, в его партии с Турати, где не срабатывает заранее заготовленная защита, в безумных поисках пути назад, домой, из реальности Берлина после откладывания этой роковой партии, в уходе из шахмат и женитьбе и, наконец, в смерти. Соответственно, Набоков насыщает эпизод побега образами и мотивами, которые впоследствии повторятся в иных ситуациях, устанавливая тем самым отношения параллелизма между ними. Так, мост (традиционный символ перехода в новое состояние), по которому бежит домой Лужин и на котором раньше на него напали дети с жестяными пистолетами, трансформируется сначала в берлинские мосты, когда герой в беспамятстве кружит по чужому городу, принимая его за дачный поселок своего детства, а затем в перекинутый через пропасть мост на его рисунке; окно, через которое он залезает в дом, «рифмуется» с окном, через которое он выбрасывается на улицу; звон телефона (у Набокова часто — сигнал судьбы) отзывается в судьбоносном телефонном звонке скрипачу во время концерта, благодаря которому Лужин открывает «игру богов», и, позднее, в звонках «господина Фати» (очевидная отсылка к фатуму), то есть Валентинова, предвещающих его гибель; «чернобородый мужик» (вероятно, реминисценция вешего сна Гринева в «Капитанской дочке»), силой вытаскивающий Лужина из его убежища, отождествляется с немецким психоаналитиком, насилием «вытаскивающим» героя из мира шахмат, а постриженный бобриком буфетчик — с лужинским тестем и т. п.

Особое внимание обращает на себя образ ящиков со всякой всячиной, обнаруженных Лужиным на чердаке. Говоря словами Андрея Белого о шкатулке Чичикова, это — и символы, и реальные предметы¹⁸, которые становятся прототипом для множества других вместилищ, сопровождающих героя на всем протяжении романа: ящика фокусника, в котором хранятся шкатулки с двойным дном, нескольких ящиков с шахматами, ящика с лотерейными билетами, всевозможных коробок и коробочек, лужинского «клетчатого сундучка», шкафов, комодов, портсигаров, кабин, пакетов — вплоть до того белого куба, рисунок которого Лужин вешает в ванной комнате, последнем пункте его земного пути. Разумеется, все подобные образы связаны с попытками героя отгородиться некими стенами — реальными или ментальными — от пугающей его действительности, что в конечном счете оборачивается стремлением к смерти или, так сказать, к реализации метафоры «сыграть в ящик»: не случайно один ящик с шахматами Лужин закапывает в землю, а другой — много лет спустя — уподобляет «маленькому гробу». За «контейнерными» метафорами «Защиты Лужина» проглядыва-

¹⁸ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 97.

ет очевидный подтекст — рассказ Чехова «Человек в футляре» (к которому, как представляется, в сцене побега отсылает единственная немотивированная деталь: стоящий рядом с ящиками дамский велосипед, напоминающий о причине смерти Беликова). Как и чеховский герой, Лужин носит калоши и пальто на вате, но этим их сходство, конечно же, не ограничивается: оба они относятся к типу одинокого, робкого, пугливого чудака, которому свойственно, цитируя Чехова, «постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе... футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний».

Однако переключившись с классическим образцом, как и почти всегда у Набокова, включает элемент развития, усложнения и полемики. Если «человек в футляре» внутренне пуст, равен своим страхам, которые он проецирует вовне, и потому представляет социальную опасность, то интроверт Лужин имеет сложный внутренний мир и наделен особым творческим даром. Чеховским футлярам, не содержащим ничего, кроме неодушевленного предмета, Набоков противопоставляет образ магического ящика, в котором находятся удивительные игрушки, — акцент переносится с контейнера как защитной оболочки на его содержимое, на то, что может быть найдено, извлечено на свет Божий и пущено в ход. Подобно тому как внутренность шкатулки Чичикова в «Мертвых душах», по определению Набокова, дает «точную модель округлой чичиковской души»¹⁹, вещи, обнаруженные Лужиным в ящике на чердаке (равно как и до поры до времени не замеченная им коробка с шахматами, лежащая там же), моделируют его мир, его душу и предсказывают его будущую судьбу.

Главный предмет в магическом ящике Лужина — треснутая шахматная доска, значение которой пока остается скрытым как от героя, так и от читателей. Судьба демонстрирует ему свой главный дар, ограниченную территорию для творческой игры, которая станет его истинным укрытием. Именно на этой доске он впервые продемонстрирует свое искусство отцу, победив его в поединке и тем самым добившись свободы от родительской власти. Пророчеством оказывается и трещина в доске, соотношенная с трещиной в окне, через которую Лужин «выпадет из игры»: она намекает на некий изъян его сознания, на своего рода трагическую ошибку, которая должна привести его к гибели, и в то же время указывает на неполную герметичность самого шахматного мира, на его связь как с действительностью, так и с потусторонностью.

Два других предмета в ящике — волан с одним пером и большая фотография военного оркестра — символизируют начала, определяющие склад лужинского сознания и совпадающие с тройственной сущ-

¹⁹ В. Набоков. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1997. С. 468.

ностью шахмат как синтеза спортивной игры, военной стратегии (напомним, что, согласно легенде, шахматная богиня Каисса — возлюбленная бога войны Марса) и искусства. Подобно волану без перьев, Лужин способен взлетать ввысь, но не перелетать через границу двух реальностей, шахмат и жизни. Только в мире шахмат он находит применение «той воинственной, напирющей яркой силе, которую он в себе ощущал»; и только шахматы удовлетворяют его потребность в гармонии.

Природный дар Лужина, как неоднократно подчеркивается в романе, сродни дару музыкальному. Он — внук композитора-виртуоза, в тайну шахмат его посвящает демонический скрипач во время концерта, его отец хочет видеть в нем музыкального вундеркинда, его жене кажется, что он похож на музыканта, в минуты задумчивости он «будто слушает музыку», перед началом партии с Турати к нему обращаются с теми же словами, с какими его отец когда-то обратился к скрипачу: «Вас ждут, маэстро!» Как мы уже знаем, его восприятие шахмат носит квазимузыкальный характер: подобно «соблазнившему» его демону-скрипачу, который сравнил комбинации с мелодиями, он не видит, а слышит шахматные ходы словно звуки музыкальных инструментов в военном оркестре. Аналогиями между музыкой и шахматами Набоков, безусловно, подчеркивает эстетическую природу лужинского воображения, которое служит у него моделью воображения художественного. Но в музыке можно видеть и побочную, неразвитую потенцию героя, или, выражаясь языком шахматной композиции, «слабую дуаль»: недаром его отец предлагает ему начать заниматься музыкой в тот самый день, когда его завораживают шахматы, а сам Лужин в своей короткой послешахматной жизни, оставшись без любимого занятия, с удовольствием слушает пластинки, запоминает мелодии и пытается их напевать. В этой связи важно беглое упоминание в тексте о «великом Филидоре» — французском чемпионе, который в тридцатилетнем возрасте оставил шахматы, как Лужин, но, в отличие от последнего, стал известным композитором, — ибо его судьба могла бы оказаться непрованной, упущенной альтернативой лужинскому фатальному выбору между шахматами и смертью.

В истории Лужина, от его неудачной попытки побега обратно в детство и до финальной гибели, отчетливо выделяются четыре периода, каждый из которых заканчивается кризисом и переходом в новое состояние. Первый из них — это период ученичества, достигающий своей кульминации в весенний день Пасхи, когда герой словно бы рождается заново, открывая для себя чудесное шахматное королевство — «блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь». Шахматы полностью поглощают Лужина, и он стремительно, за полгода, вырастает в сильного мастера, готового начать профессиональную карьеру. Как всякий художник, в творческом воображении он создает вневременную сверхреальность, которая постепенно

вытесняет из его сознания «движение дней», и пытается убеждать в нее от семьи, школы, докучливых сверстников — от всего «невозможного, неприемлемого мира». Завершает этот период смерть первого шахматного учителя Лужина, «старика с цветами», и его тяжелая, едва не смертельная болезнь, во время которой он в бреду переживает свое прошлое как какую-то «чудовищную игру на призрачной, валкой, бесконечно расплзающейся доске».

Следующие шестнадцать лет Лужин существует исключительно в сверхреальности шахмат, игнорируя «внешнюю жизнь... как нечто неизбежное, но совершенно не занимательное». Его интеллектуальное, эмоциональное, сексуальное развитие затормаживается; по сути дела, во всем, кроме шахмат, он остается тем же нелюдимым, нелепым двенадцатилетним подростком, каким когда-то перешел через границу между двумя реальностями. Отчасти в этом повинен злой гений Лужина, его воспитатель и антрепренер Валентинов, который относился к своему подопечному как к «забавному монстру» и «безостановочно поощрял, развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке». В согласии с ненавистной Набокову фрейдистской теорией сублимации, он считал, что творчество есть «особое преломление» полового чувства, и потому, «боясь, чтобы Лужин не израсходовал драгоценную силу», подавлял в нем сексуальное влечение. Превращение Лужина в шахматный автомат, однако, не идет на пользу его таланту: с каждым годом он играет все боязливее и осмотрительнее, прослав «за осторожного, непроницаемого, сухого игрока». Появился у него и более сильный соперник, итальянец Турати, «игрок ему родственного склада, но только пошедший дальше». Лишенная всякой связи с «внешней жизнью», творческая сила Лужина иссякает; «застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем дальше», он вступает во второй, на этот раз шахматный кризис, который снова совпадает со смертью близкого человека (умирает его отец) и болезнью, подводящей итог прошлому («Ему стало дурно ночью, в берлинской гостинице, после поездки на кладбище: сердцебиение, и странные мысли, и такое чувство, будто мозг одеревенел и покрыт лаком» — 2, 362).

По инерции Лужин ищет выход из тупика в шахматных вычислениях, придумывая «ослепительную защиту» против оригинального дебюта Турати, — защиту, которая так и останется ненужной и невостребованной, ибо хитроумный соперник разгадает лужинские планы и начнет партию иным способом. Помощь неожиданно приходит из другого, нешахматного мира. Лужин знакомится с милой русской женщиной, влюбляется в нее и делает ей предложение. Любовь заставляет героя выползти из шахматного убежища во внешнюю жизнь, и его задержанное развитие сдвигается с мертвой точки: он наивно радуется новому окружению — невесте, ее неумным родителям, их пошлой квартире в псевдорусском стиле, которые кажутся ему «хорошим сном»; он

начинает чувствовать половое влечение и, как неопытный возбужденный подросток, мгновенно эякулирует от первых же объятий. Вопреки теории Валентинова, пробуждение чувств благотворно сказывается на его творчестве. Во время берлинского турнира Лужин испытывает небывалый подъем: в его партиях «чувствовалась поразительная ясность мысли, беспощадная логика», и некоторые из них «были знатоками тогда же названы бессмертными».

Творческий взлет Лужина, дающий ему бессмертие, происходит в точке пересечения двух реальностей, взаимопроникновения воображения и жизни, но он, словно полет волана с одним пером, оказывается кратковременным. В решающий момент решающей партии с Турати, когда Лужину нужно перейти от защиты к атаке, он безуспешно ищет «тайный ход победы» и, не выдержав напряжения, снова срывается в болезнь, в забытье. Разверзнувшиеся перед ним «шахматные бездны» пугают его страшной неизвестностью, подобно тому как некогда пугала взрослая жизнь, и, вместо того чтобы сделать отчаянный шаг вперед, он снова бежит назад, в свое дошахматное детство. Как пронизательно заметил еще В. Ходасевич, трагедия Лужина заключается в том, что он — талант, а не гений²⁰: в партии с Турати он достигает предела своих возможностей и, не в силах совершить сверхусилие, винит в этом само творчество и отрекается от шахмат.

Проблема отречения художника от своего искусства всегда волновала Набокова. Уже в стихотворении 1928 года «Толстой» он противопоставил великого романиста как избранника, которому «Господь... передает свое / старинное и благостное право / творить миры и в созданную плоть / вдыхать мгновенно дух неповторимый», его «невзрачному» двойнику, ушедшему из творчества:

Совсем не страшен гений, говорящий
о браке или о крестьянских школах...
И чувствуя в нем равного, с которым
поспорить можно, и зовя его
по имени и отчеству, с улыбкой
почтительной, мы вместе обсуждаем,
как смотрит он на то, на се... (2, 593).

В лекциях о русской литературе Набоков снова обсуждал внезапное решение Толстого принести в жертву морали свой дар художественного воображения, как раз в тот момент, когда в «Анне Карениной» он достиг «вершин творческого совершенства», и отмечал, что после этого писателю, к счастью, не всегда удавалось удерживать в оковах гигантскую потребность в творчестве²¹. В книге о Гоголе он писал, что

²⁰ В. Ходасевич. В. Сирин. «Защита Лужина» // Возрождение. 1930, 11 октября.

²¹ V. Nabokov. Lectures on Russian Literature. N. Y.; L., 1981. P. 140.

его «предсмертное отречение от литературы порадовало бы отца Матвея, но та короткая вспышка огня, которую можно было принять за доказательство и символ этого отречения, на самом деле означала ровно противоположное»: по Набокову, Гоголь сжег вторую часть «Мертвых душ» именно потому, что она была недостойна его гения²². Наконец, в лекциях о «Дон Кихоте», он назвал самой грустной сценой романа его финал, когда герой на смертном одре отказывается от своих фантазий «не из чувства благодарности к своему христианскому Богу и не по велению свыше, но потому, что он подчинился моральным нормам своего темного века». Капитуляцию Дон Кихота Набоков сравнивает с трагедией гениального поэта Артюра Рембо, пришедшего к выводу, что поэзия греховна, и замолчавшего навсегда, — отрекаясь от собственного воображения, пишет он, отступник отказывается от того, что «сделало его таким, каков он есть»²³.

Как свидетельствуют толстовские и донкихотовские аллюзии в «Защите Лужина», Набоков осмысляет уход своего героя из шахмат как параллель к отступничеству великого романиста и великого фантазера. В отличие от своих предшественников, правда, он капитулирует не перед моральной идеей, а перед современными психологическими учениями о счастье и душевном здоровье человека. Руководствуясь той же фрейдистской идеей, что и Валентинов, «чернобородый психоаналитик» пытается излечить Лужина от шахмат как от невроза и вернуть его в «свободный и светлый мир». «Ужас, страдание, уныние — вот что порождает эта изнурительная игра», — внушает он своему доверчивому пациенту. Заставляет Лужина забыть о шахматах и его жалостливая, но недалекая жена, ставя его перед ложным выбором: или любовь и семейное счастье, или разрушительная страсть к шахматной игре. Она окружает мужа материнской заботой в надежде подавить в нем тягу к шахматам и найти какое-то другое применение его скрытым талантам, но, по сути дела, калечит его не меньше, чем Валентинов, хотя и с диаметрально противоположными намерениями: если тот изолировал Лужина-шахматиста от жизни, результатом чего явилось его творческое бессилие, то она изолирует Лужина-человека от шахмат, результатом чего является его деградация, безумие и самоубийство. Оба они не дают «бедному Лужину» доразвиться, довоплотиться в гармоническую личность, что и оказывается главной причиной его трагических неудач как в шахматах, так и в жизни. Он гибнет, потому что не научается существовать одновременно в двух параллельных мирах, каждый из которых имеет свои собственные «правила игры».

Лишившись шахмат, Лужин не только не взрослеет, но, напротив, снова превращается в беспомощного, угрюмого ребенка, или, выражаясь шахматным языком, берет назад несколько ходов и начинает партию

²² V. Nabokov. Nikolai Gogol. N. Y., 1961. P. 137.

²³ V. Nabokov. Lectures on «Don Quixote». P. 167—168.

с дебюта. Вместе с воображением гаснут и его едва пробудившиеся чувства — жена больше не вызывает у него никакого влечения, а лишь заменяет заботливую мать и гувернантку. Он пытается изгнать шахматное прошлое из своей памяти, но оно постоянно напоминает о себе, и тогда ему начинает казаться, что он участвует в некоей гигантской шахматной игре на доске жизни, где он должен «придумать защиту» против коварной комбинации неведомого противника.

Исследователи романа много спорили о том, что представляют собой мучающие Лужина «комбинационные повторения» образов его детства в случайных встречах и совпадениях — маниакальный бред безумца или провидения гения, угадывающего в хаосе бытия искусный замысел его Творца и понимающего, что он есть персонаж чужой книги. Прав в этом споре, пожалуй, Пекка Тамми, отметивший, что ограниченному сознанию Лужина удастся распознать лишь часть общего «узора» текста, избобилующего повторами, рефренами, ситуационными рифмами, связками, и что многие из них остаются вне поля его зрения²⁴. Действительно, Лужин не может знать ни о многочисленных пересечениях его прошлого с прошлым его жены, которая в детстве с восторгом читала ненавистную ему отцовскую книгу «Приключения Антоши», училась у того же учителя географии, которого он однажды обыграл в шахматы, и была влюблена в «тихоню», его школьного товарища, ни о том, что гравюра с изображением юного Моцарта, висящая в их квартире, приходила на ум его отцу, когда он мечтал о славном будущем своего сына. Ему невдомек, что на эмигрантском балу кроме Петрищева, напоминающего ему о школе, присутствует и не названный по имени Валентинов²⁵, распекающий лакея точно так же, как неведомого «востроносого человечка» в автомобиле. От него скрыто сходство его богатого и самодовольного тестя с буфетчиком, а сборища интеллигентных гостей в квартире — с концертом в родительском доме, когда он открыл шахматы (в обеих сценах он «ходил между людей / гостей», стараясь «найти тихое место»). Более того, Лужин неверно понимает саму природу «повторений», ибо они представляют собой не точные дублиеты, а вариации, наподобие созвучий в неточной поэтической рифме, и даны в несколько измененной хронологической последовательности, с наложением более поздних, подавленных шахматных воспоминаний. Так, впервые после болезни он видит шахматы на экране кинематографа еще *до того*, как «повторяется» сцена его первого знакомства с игрой, но моментально определяет, что на доске воспроизведена невозможная позиция. «Восковую даму» с розовыми ноздрями в парикмахерской, которая «рифмуется» с ранним эпизодом, когда он, прогуляв школу, пошел к рыжеволосой тетке учиться

²⁴ P. Tammi. Problems of Nabokov's Poetics. Helsinki, 1985. P. 143.

²⁵ Это тонкое наблюдение принадлежит Г. А. Барабтарло. См.: G. Barabtarlo. «The Defense» Marginalia // The Nabokovian. 28 (Spring 1992). P. 58—59.

играть в шахматы, Лужин узнает уже *после* того, как начинает тайком от жены решать шахматные задачи. Одним словом, повторы носят отнюдь не шахматный, а поэтический характер, но набоковский герой, которому, как говорит его жена, рифмы в тягость, не в состоянии оценить и постичь их гармонию.

Роковая же ошибка Лужина в последний период его жизни заключается в том, что, привыкнув «мыслить только шахматными образами», он продолжает анализировать нешахматную реальность, «словно он сидит за доской», тогда как с выходом из мира шахмат он потерял свободу и превратился из игрока в некое подобие шахматной фигуры. В конце восьмой главы романа Набоков дважды отождествляет своего теряющего разум и творческую силу героя именно с фигурой: сначала Лужину кажется, что «по отношению к каждому смутному предмету он стоит под шахом», а чуть позже его ноги наливаются свинцом, «как налито свинцом основание шахматной фигуры». Об этом же превращении Лужину напоминает его вещий сон, где перед ним «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». Оппозиция игрок/фигура соответствует в романе его центральной оппозиции творчество / жизнь. Только в творчестве человек свободен, как игрок за шахматной доской, — к реальному же миру «шахматная» стратегия неприменима, ибо в нем распоряжается судьба, а от судеб, как сказано, защиты нет. Несмотря на все попытки Лужина обмануть судьбу, неумолимо влекущую его к шахматам, к нему в конце концов возвращается творческая память, и он снова слышит «музыку шахматного соблазна»:

«Лужин вспомнил с восхитительной, влажной печалью, свойственной воспоминаниям любви, тысячу партий, сыгранных им когда-то. Он не знал, какую выбрать, чтобы со слезами насладиться ею, все привлекало и ласкало воображение, и он летал от одной к другой, перебирая на миг раздирающие душу комбинации. Были комбинации чистые и стройные, где мысль всходила к победе по мраморным ступеням; были нежные содрогания в уголке доски, и страстный взрыв, и фанфара ферзя, идущего на жертвенную гибель... Все было прекрасно, все переливы любви, все излучины и таинственные тропы, избранные ею. И эта любовь была гибельна. Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие» (2, 459).

Не в силах примирить между собой два несовместимых мира —

прекрасный, но опасный мир творчества, требующий от него «жертвенной гибели» его защитницы-«королевы», и покойный мир «жизненного сна», требующий от него пожертвовать творчеством и, значит, говоря словами Набокова о покаявшемся Дон Кихоте, перестать быть тем, что он есть, — герой «Защиты Лужина» выбирает смерть.

Сцена самоубийства Лужина тоже имеет в романе целый ряд антецедентов. Она возвращает нас к отчаянию героя после откладывания партии с Турати, когда он понимает, что «завяз, заплутал» в своей шахматной мысли, и делает «отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти — хотя бы в небытие». Образ оконного стекла, будто подернутого ровным морозом (за которым проглядывает не названный, но подразумеваемый синоним — «матовый» в обоих значениях этого ключевого слова), напоминает о погибших от мороза «крутогрудых птицах», упавших на снег и лежащих «с поднятыми лапками» (знак капитуляции). В шахматных терминах это стекло может быть описано как белое поле h7, о защите которого размышлял Лужин, решая очередную шахматную задачу («Против угрозы на аш-семь у черных есть очевидная защита»). Предсмертная поза Лужина, повисшего на руках над двором, повторяет фотографию, замеченную им в кабинете Валентинова: «бледный человек с безжизненным лицом в больших американских [то бишь квадратных] очках, который на руках повис с карниза небоскреба, — вот-вот сорвется в пропасть». Сам двор, в который «вот-вот сорвется» Лужин, мы уже видели глазами его жены в несостоявшуюся первую брачную ночь: «В темной глубине двора... при тусклом свете, неведомо откуда взявшемся²⁶, что-то блесело, быть может, лужа на каменной панели вдоль газона, и в другом месте то появлялась, то скрывалась *тень какой-то решетки*» (2, 418). «Как бы сквозь тусклое стекло» (1-е Кор. 13: 12) жена видит тень мертвого тела Лужина и его эмблемы — шахматной доски-тюрьмы, но для нее все закрывает «черная пропасть» — в ее жизни с Лужиным «исхода нет». По контрасту, Лужину в последние мгновения его земной жизни дано заметить, что вся бездна под ним «распадалась на бледные и темные квадраты», и увидеть, «какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним».

Намеренно неясный образ упорядоченной, шахматной вечности, в которую летит Лужин, подлежит сразу нескольким истолкованиям. Он может означать, что герою романа дарована «реальная» потусторонность, некий шахматный Элизиум или Валгалла, где его встретят тени шахматистов прошлого, подобно тому как в стихах Набокова на смерть

²⁶ Откуда взялся «тусклый свет», нетрудно догадаться — из знаменитого стихотворения Блока: «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет / Живи еще хоть четверть века — / Все будет так. Исхода нет» (подробнее см. в статье «Проза Набокова и “петербургский текст русской литературы”», наст. изд., с. 358). Заметим также, что «тусклый» — еще один синоним слова «матовый».

Блока и Гумилева мертвых поэтов встречают их великие собраты. Вполне допустимо и металитературное прочтение: поскольку сам текст романа Набоков уподобляет шахматному этюду, а героя — центральной шахматной фигуре, то Лужин, так никогда не достигнув «каменной панели», падает обратно в пространство завершающейся книги о нем, на ее «доску», и обретает вечность как литературный персонаж. Наконец, в словах о вечности, ожидающей Лужина, можно усмотреть вариацию на классическую тему бессмертия художника, который — как сказано у Горация и Пушкина — «умирает не весь», ибо душа его «переживает прах» в том, что им создано и что «прочнее меди». В этом смысле смерть Лужина есть переход в вечность творчества, ибо он, как объясняет повествователь в последнем романе Набокова «Смотри на арлекинов!», остается жить в сыгранных им «бессмертных партиях» и в многочисленных восклицательных знаках будущих комментаторов²⁷.

На подобную же тройственную интерпретацию рассчитаны у Набокова и последние фразы романа, в которых мы впервые узнаем полное имя «милого Лужина»:

«Дверь выбили. «Александр Иванович, Александр Иванович!» — заревело несколько голосов.

Но никакого Александра Ивановича не было» (2, 465).

Людам, которые зовут героя по имени и отчеству, — точно так же, как пошлые собеседники Толстого, которым «не страшен гений», в стихотворении Набокова, — незнаком и чужд Лужин-творец, не понятый в романе никем, кроме его автора. Мало того, что Лужина больше нет ни в его последнем убежище, куда вломились посторонние, ни в реальной жизни, откуда он выскользнул в вечность. Никакого Александра Ивановича по-настоящему никогда и не было — не было как в прочитанной нами книге о нем, где в первой же фразе он получил свое подлинное и единственное имя, так и в мире шахмат, где прошла вся истинная жизнь маэстро Лужина и где он заслужил бессмертие.

«Защита Лужина», впервые напечатанная в престижных «Современных записках», принесла Набокову довольно громкую славу. О Сирине заговорили как о надежде эмигрантской литературы, как о самом талантливом из молодых прозаиков. Удостоился он и резких, несправедливых нападок со стороны Г. Адамовича и Г. Иванова, враждебность которых, как сказано в «Даре», была бесконечно лестной²⁸. Однако ни поклонники «Защиты Лужина», восторгавшиеся живым, «теплым» характером главного героя романа и композиционно-стили-

²⁷ *V. Nabokov. Look at the Harlequins!* Harmondsworth, Middlesex, 1980 (Penguin Books). P. 52.

²⁸ Самые интересные отзывы о «Защите Лужина» перепечатаны в антологии: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 55—70, 179—186.

ческим мастерством писателя, ни его критики, обвинившие Набокова в подражании каким-то неназванным западным образцам, не поняли, что они имеют дело не с блистательным дебютом новичка, а с завершением важного этапа в становлении уже вполне зрелого художника — со своего рода синтезом его десятилетнего творческого развития. В «Защите Лужина» Набоков не только соединил воедино лирическую мнемонику «Машеньки», холодный игровой расчет «Короля, дамы, валета» и психологизм ранних рассказов, но и обнажил едва ли не все свои основные темы: тему «двоемирия» сразу в нескольких ее разновидностях (мир воображения / мир действительности; мир с точки зрения персонажа / мир с точки зрения автора; земная жизнь / потусторонность, явь / сон, прошлое / настоящее, Россия / Запад), тему судьбы как впечатанного в ткань жизни тайного «узора», тему смерти как метаморфозы, тему воплощения / недовоплощенности творческого дара, тему трагического одиночества художника, тему пошлости и метатему литературы как таковой. Роман может служить и ключом к основным приемам набоковской поэтики: сложная сеть повторов, мотивированная шахматными аналогиями, выведена в нем на поверхность текста и прослеживается довольно легко. От «Защиты Лужина» протягиваются нити ко всей последующей русской прозе Набокова, которая предельно усложнит шахматную простоту этого романа и уберет в глубину то, что в нем открыто более или менее внимательному уму.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В статье о «Лолите» Нина Берберова вскользь заметила, что зрелость Набокова, его переход к новой поэтике начались с небольшой повести «Соглядатай», которая открыла для него путь «одного из крупнейших писателей нашего времени»¹. «Соглядатай» — это первая попытка Набокова построить повествование от лица такого персонажа-рассказчика, чья точка зрения, дистанцированная от авторской, сама по себе претендует на «художественную» переработку сырого «жизненного материала». С героя «Соглядатай», больше всего ценящего в себе свою фантазию и литературный дар, ведет свое начало ряд набоковских все менее и менее надежных рассказчиков (*unreliable narrators*, как их именует англоязычная нарратология) — фантазеров, лжецов, обманщиков, безумцев, слову которых нельзя полностью доверять, ибо они стремятся утаить или исказить правду, смешать воображаемое и действительное, чтобы навязать читателю собственную версию происходящего.

Повествование от первого лица в текстах Набокова, начиная с «Соглядатай», всегда сопряжено с некоей тайной, так что их строение можно сравнить со структурой детектива. В простейших случаях загадка касается фабулы и осознается самим рассказчиком, пытающимся ее разрешить. Так, герой «Истинной жизни Себастьяна Найта» ведет поиск таинственной любовницы своего покойного брата, а Гумберт Гумберт в «Лолите» хочет дознаться, кто был похитителем его нимфетки. За подобными, чисто фабульными тайнами, часто скрываются загадки значительно более сложные и не всегда имеющие однозначное решение: кто скрывается под маской (или масками) повествующего «я»? С какой временной и пространственной позиции ведется рассказ? Где проходит граница между фантазиями, галлюцинациями или иллюзиями повествователя и подразумеваемой «реальностью»? Исследователи, например, давно спорят о том, кому принадлежит «я» в «Даре» — герою или автору, кто такой Кинбот в «Бледном огне» — «реальный» персонаж, анаграмматический псевдоним безумного русского профессора Боткина или придумка поэта Шейда, и где находится Гумберт Гумберт, когда он сочиняет свою «исповедь» — в тюрьме ли, как он

¹ Н. Берберова. Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 285.

сам утверждает, или в тиши писательского кабинета. Когда никто из критиков не смог догадаться, что в романе «Прозрачные вещи» повествование ведется из потустороннего мира, с точки зрения всезнающих теней умерших, Набокову даже пришлось дать специальное интервью, чтобы открыть этот секрет книги.

В построении «Соглядатая» нетрудно увидеть исходную модель для всех позднейших «нарративных детективов» Набокова. Как указывает уже само заглавие повести, ее герой уподоблен шпиону, выведывающему чужие тайны, — он выспрашивает, подслушивает, подсматривает, он выкрадывает письмо и проникает в чужую квартиру, чтобы узнать, как относятся люди к интересующему его лицу. На протяжении почти всего рассказа мы не знаем, происходит ли все это «в действительности» или в его воображении, поскольку сам рассказчик убежден, что он убил себя и находится в состоянии посмертного сна, где реально существует лишь его сознание, по инерции порождающее иллюзии продолжения жизни. Наконец, только в финале «Соглядатая» выясняется его главная тайна — тайна повествующего «я». Оказывается, что безымянный рассказчик и объект его «соглядатайствования», загадочный молодой человек по фамилии Смуров, — это одно и то же лицо и что, следовательно, детективный поиск героя был обращен не вовне, а на самого себя.

Нельзя не заметить, что разгадка каждой из тайн приносит рассказчику все большие и большие разочарования: его новые знакомые видят в нем отнюдь не того благородного героя, каким он хотел бы им казаться, а лгуна, «темную личность», «сексуального левшу» или вора; прелестная девушка Ваня, в которую он влюблен, любит не его, а другого; ему приходится признать, что он не убил, а только легко ранил себя, из-за чего его вера в иллюзорность окружающего мира и в свою власть над ним рушится; его попытка усилием воли сотворить из себя новую сверхличность терпит крах, и он вынужден опять стать тем «пошловатым, подловатым» Смуровым, которого в начале повести он решил истребить. Таким образом, сам сюжет «Соглядатая», умаляя и дискредитируя точку зрения рассказчика, выявляет скрытые интенции текста и его невидимого автора. То, что «второй Смуров» мыслит своим самооправданием, становится, помимо его воли, его саморазоблачением, и кругозор рассказчика, казавшийся сначала равным авторскому, обнаруживает свою ущербность и ограниченность.

Подобная игра с точкой зрения рассказчика у Набокова полемически направлена против получившей широкое распространение в русской прозе 1910–1920-х годов тенденции к использованию форм дневника или исповеди для создания эффекта непосредственного, эмоционально окрашенного самовыражения героя, чье слово о самом себе и мире обладает статусом «истинного» свидетельства. Тематически и интонационно исповедальная проза такого рода ориентировалась на модели, заданные в «Записках из подполья» Достоевского, тиражируя

то, что Бахтин назвал «стилем внутренне бесконечной речи» со всевозможными самооправдательными «оглядками» и «лазейками». Для Набокова, считавшего, что «мы не постоянно мыслим словами — мы также мыслим образами»², установка на самодостаточное, диалогически обращенное, «открытое» слово персонажа, которое не подчинено авторскому поэтическому видению, была эстетически неприемлемой, и в «Соглядатае» он вступил с ней в борьбу — причем, как это было ему свойственно, в борьбу на чужом поле. Подобно своим антагонистам — Леониду Андрееву, Б. Савинкову, И. Эренбургу, А. Соболю и прочим авторам всевозможных «Записок» и «Исповедей», он отталкивается от Достоевского, но перенимает у него не стиль, не способы построения характеров и сюжета, не идеи, а отдельные образы, приемы и мотивы, которые пригодны для развития в рамках принципиально иной поэтической системы.

На прямую связь «Соглядая» с Достоевским сразу же указывает фамилия его главного героя, заимствованная у второстепенного персонажа «Братьев Карамазовых», мальчика-левши Смурова, одного из школьников в главах о смерти Илюши Снегирева. Как и у подпольного парадоксалиста Достоевского, его определяющая психологическая характеристика — это предельно обостренное (словами «Записок из подполья», «усиленное») самосознание, не позволяющее ему «существовать машинально». Он признается, что постоянно, даже во сне, наблюдает за собой и потому завидует «всем тем простым людям — чиновникам, революционерам, лавочникам, — которые уверенно и сосредоточенно делают свое маленькое дело» (3, 47). Как показал Джулиан Коннолли, эти слова Смурова прямо перекликаются с язвительными инвективами подпольного человека по адресу «непосредственных людей и деятелей», которым он якобы «до крайней желчи завидует». Весьма убедительным представляется и проведенное тем же исследователем сопоставление «Соглядая» с «Двойником» — ведь, по сути дела, «второй Смуров», за которым с удовольствием и интересом некоторое время наблюдает рассказчик повести, подобно «младшему Голядкину», есть двойник героя, проекция, порожденная его унижением и чувством стыда³. Когда герой «Соглядая», избитый до полусмерти ревнивым мужем своей любовницы на глазах у двух мальчишек-учеников, на мгновение видит себя в зеркале, он сам распознает в себе унижительное сходство с героями Гоголя и Достоевского: «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки» (3, 52). Голядкин, судорожно потирающий руки⁴, подпольный человек в борделе, случайно заглядывающий в зеркало и с отвращением взирающий на свое «бледное, злое,

² Vladimir Nabokov. Lectures on Literature. P. 363.

³ См.: Julian W. Connolly. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others. Cambridge, 1992. P. 102—104.

подлое» лицо⁵, Чарли Чаплин, кривляющийся в нелепом котелке, несчастные «маленькие люди» русской прозы — все эти ассоциации так сильно ранят уязвленное самолюбие Смурова, что он стреляет себе в грудь.

Самоубийство, описанное самим самоубийцей, — своего рода нарративный парадокс, — снова уводит к Достоевскому, на этот раз к его новелле «Сон смешного человека», в которой герой-рассказчик, убив себя выстрелом в сердце (правда, во сне, а не наяву), продолжает существовать в ином измерении. Как и в случае с «Записками из подполья», подтекст вводится прямой переключкой мотивов: перед самоубийством Смуров — подобно «смешному человеку», убежденному в том, что «весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак... и упразднится», и потому готовому на любую «бесчеловечную подлость», — ощущает «невероятную свободу» от правил, законов и приличий, «ибо вместе с человеком истребляется и весь мир» (3, 52). Создается впечатление, что Набоков намеренно начинает там, где Достоевский, создав интереснейшую психологическую и повествовательную ситуацию, соскальзывает в философскую аллегорию о невинности, грехопадении и искуплении. Если точка зрения «мертвого самоубийцы» у Достоевского есть лишь условность, повод для того, чтобы возвестить «вечную Истину» христианской любви, то у Набокова она подается как «истинное» смещение позиции повествователя, меняющее его восприятие себя и мира.

Поскольку Смуров до поры до времени осознает собственную физическую смерть как реальность и полагает, что действительность, «выросшая вокруг него» после выстрела, порождена его мыслью и воображением, освобожденными от тела, и полностью послушна его воле, он обретает уникальную возможность избавиться от своего «мучительного прошлого» — от унижительного образа «пошлого маленького человека» и пересоздать себя заново. Его сознание с удовольствием наблюдает за тем, как облекаются плотью его новые проекции, он примеряет к себе разные, лстящие ему личины. Эта игра в «новых Смуровых» превращает его в некоторое подобие художника, силою воображения творящего «из ничего» вторую реальность, — но только в подобие, ибо он имеет дело не со словом, не с красками, не со звуками, даже не с «шахматными силами» Лужина, а с жизнью, которая, как он сам прекрасно понимает, преисполнена случайностей, непредсказуема и «ветвиста».

Непредсказуемость жизни напоминает рассказчику о себе, когда он начинает вглядываться в «зеркала» чужих сознаний, чтобы понять, на-

⁴ На то, что потирание рук — характерный жест героя «Двойника», указала К. Басилашвили в статье «Роман Набокова “Соглядатай”» (см.: В. В. Набоков: Pro et contra. С. 814). Добавим, что у Достоевского он, в свою очередь, отсылает к сцене «Мертвых душ» Гоголя, где Чичиков открывает свою заветную шкатулку: «...перед шкатулкой потер руки с таким же удовольствием, с каким потирает их выехавший на следствие неподкупный земский суд, подходящий к закуске...»

⁵ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 151.

сколько адекватно отражаются в них творимые им образы Смурова. Любопытно, что ту же метафору использовал М. Бахтин в своей книге о Достоевском, говоря о рассказчике «Записок из подполья». Согласно Бахтину, герой Достоевского «прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрит как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа», но поскольку он их сознает, то «может выйти за их пределы и сделать их неадекватными» — последнее слово остается за ним⁶. С точки зрения Набокова, эта модная ныне мысль есть не что иное, как гносеологический абсурд, ибо никому не дано знать *все* преломления своего образа в чужих сознаниях, а последнее слово принадлежит творцу и творению, но не твари. Словно опровергая Достоевского (или, вернее, его интерпретатора), рассказчик «Соглядатая» довольно быстро обнаруживает, что образ Смурова, сложившийся у большинства его новых знакомых, совершенно не соответствует его ожиданиям. За исключением двух недалеких и плохо знающих героя женщин, все они дают ему свои собственные, «окрашенные в цвета их душ», определения, которые он не в силах ни предугадать, ни опровергнуть.

Уничжительные образы Смурова, неожиданно возникающие в зеркалах чужих сознаний, лишают всякого смысла его «жизнетворческую» игру и постепенно подрывают самую основу позиции рассказчика: раздвоение на соглядательствующее «я» и мимикрирующую «личину». Жизнь — «тяжелая и нежная, возбуждающая волнение и муку, с ослепительными возможностями счастья, со слезами, с теплым ветром» (3, 87) — доказывает ему, что «она действительно существует». Сильное чувство, которое он испытывает к Ване, заставляет его отбросить «маску» и без всякой саморефлексии умолять ее о любви. К его полному отчаянию, однако, последнее и самое для него важное отражение

⁶ М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929. С. 62—63. Я цитирую первое издание книги Бахтина, так как в принципе оно могло быть знакомо Набокову, хотя у нас нет никаких данных, которые могли бы это подтвердить. Весьма вероятно, однако, что мимо его внимания не прошла рецензия П. Бицилли на «Проблемы творчества Достоевского» в «Современных записках». Излагая основные положения Бахтина, Бицилли заметил, что он видит в Достоевском не идеолога, а художника особого типа, показывающего мир с точки зрения своих героев — не объектов авторского восприятия, но «субъектов — в полном смысле этого слова». «У Достоевского, — пишет, в частности, Бицилли, — никогда не звучит *один только* голос, даже в его многочисленных монологах и исповедях. Когда “человек из Подполья” или муж “Кроткой” говорят сами с собою, мы явственно слышим *два* голоса: говорящего и его воображаемого собеседника, — хотя бы это было другое “я”. См.: П. Бицилли. [Рец. на] М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Ленинград, 1929 // Современные записки. 1930. Кн. XLII. С. 538—540. В том же номере журнала был напечатан фрагмент «Защиты Лужина», а также рецензия М. Цетлина на сборник «Возвращение Чорба» (с. 530—531), из чего следует, что Набоков по крайней мере держал его в руках.

Смулова в «чистом зеркале» Ваниной души оказывается окрашенным не любовью, а жалостью и снисходительной симпатией. «И вообще вы такой смешной и милый», — говорит она герою, пытаясь прекратить неловкую сцену.

В этих словах не очень умной Вани, как кажется, содержится ключ к разгадке «тайны» Смулова, которая до самого конца остается ему неведомой. Он действительно «смешной человек», но не в переносном смысле, как герой Достоевского (на которого Набоков, конечно же, намекает), а в самом прямом — милый комический персонаж, которому суждено вечно попадать впросак. Изъян смуровского «жизнетворчества» как раз и состоит в том, что он путает жанры и амплуа. Пытаясь сделать из себя героя мелодрамы, трагедии, авантюры, он не замечает, что жизнь уготовила ему (как и всякому «жизнетворцу», пытающемуся навязать ей свою волю) роль клоуна.

Не случайно в самом начале «Соглядатая» Смуров читает своим ученикам довольно грубый фарс Чехова «Роман с контрабасом» о музыканте Смычкове (обратим внимание на совпадение первых двух букв в обеих фамилиях), на которого по воле автора обрушиваются смешные несчастья. На протяжении всего действия «Соглядатая» герой постоянно попадает в сходные нелепые ситуации, словно взятые напрокат из репертуара театральной комедии и юмористического рассказа. На истинную роль Смулова ему прямо намекает его сон (а сны у Набокова, как у Пушкина, Достоевского и Толстого, почти всегда вещие), который пронизан мотивами из «Романа с контрабасом» и прозы Гоголя, а завершается реминисценцией издевательского финала гоголевского «Носа»: «Да-да, — с угрозой в голосе тяжело говорит Хрущов, — в табакерке кое-что было, и потому она незаменима. В ней была Ваня, — да, да, это иногда бывает с девушками, — очень редкое явление, — но это бывает, это бывает...» (3, 86)⁷. Как и контрабасист Смычков и майор Ковалев, Смуров, несмотря на все свои претензии, оказывается игрушкой «озорного рока», комической куклой в вертепе смеющегося автора, хотя, как говорил Набоков, «разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»⁸.

В знаменитой статье «О Сирине» Ходасевич вынес герою «Соглядатая» суровый приговор. Это «художественный шарлатан, — пишет он, —

⁷ Ср. у Гоголя: «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают». Подтекст вводится упоминанием об опухшем *носе* Хрущова, а также образом табакерки, который в «Носе» (как и в других петербургских повестях Гоголя) играет весьма важную роль. С другой стороны, девушка, спрятанная в потерянной табакерке, — очевидная параллель к сюжету «Романа с контрабасом». Ср. также знаменитую сказку В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке».

⁸ В. Набоков. Николай Гоголь // В. Набоков. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 339.

самозванец, человек бездарный, по существу чуждый творчеству, но пытающийся себя выдать за художника»⁹. Пожалуй, один из лучших читателей Набокова в данном случае чрезмерно упростил его замысел. В комических потугах Смурова, как кажется, есть и космическая сторона. Сама его попытка вырваться из «плена земного бытия», преодолеть инерцию, взглянуть на себя и мир с точки зрения «соглядатая» свидетельствует о некоторых художественных потенциях его не вполне заурядного сознания, и недаром Набоков вложил в его уста несколько своих излюбленных мыслей — о «ветвистости» жизни, о типологии бабочек, о превосходстве творческого сна над явью. Когда в финале повести отвергнутый и униженный жизнью рассказчик гордо заявляет о своем счастье, то это счастье художника, а отнюдь не самозванца: «И все же я счастлив. Да, я счастлив. Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире — это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, — не делать никаких выводов, — просто глазеть» (3, 93)¹⁰. Поэтому-то в предисловии к английскому переводу «Соглядатая», получившему заглавие «The Eye» (букв. «Глаз»), Набоков заметил: «Силы воображения, которые, в конечном счете, суть силы добра, твердо стоят на стороне Смурова...»¹¹. Тот литературный дар, который он в себе ощущает, отличает его от всех прочих, приземленных и незорких, персонажей повести, отчасти искупая его «пошловатость и подловатость».

Другое дело, что позиция невовлеченного наблюдателя, соглядатайство за миром и собой, по Набокову, — это необходимое, но еще не достаточное условие творчества. За соглядатайством должно последовать преобразование накопленного материала, соединение отдельных частиц разъятого мира в новую гармонию. Вот на этот переход сознания к центральной стадии творения, когда «вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься в окружающей вселенной»¹², Смуров, с его ограниченным воображением и неистребимой тягой к стереотипам, оказывается неспособным. Его дар не находит воплощения, и потому в последних словах своего рассказа он срывается в достоевскоподобный вопль: «...как мне крикнуть, что я счастлив, — так, чтобы вы все наконец поверили, жестокие, самодовольные...» Смуров

⁹ Цит. по: В. Ходасевич. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 462.

¹⁰ Эта декларация прямо перекликается с концовкой раннего лирического рассказа Набокова «Письмо в Россию», где рассказчик, одинокий изгнанник, бесцельно фланирующий по берлинским улицам и глазеющий на прелестные мелочи городской жизни, восклицает: «Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое — вызов. Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала, — рассеянно чувствуя губы сырости сквозь дырявые подошвы, — я с гордостью несу свое необъяснимое счастье» (1, 162).

¹¹ *V. Nabokov. The Eye.* N. Y., 1990. Без пагинации.

¹² См. об этом: В. Набоков. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 70—71.

кричит, ибо не умеет сказать, и тем самым опять — и навсегда — возвращается к ампула «маленького смешного человека».

Было бы, однако, совершенно неверно считать, что единственно возможным воплощением творческого духа в земном бытии Набоков считал искусство и только искусство. Своим следующим романом — а он сначала так и назывался «Воплощение», потом был переименован в «Романтический век» и лишь по завершении работы над рукописью получил окончательное заглавие «Подвиг» — писатель словно бы предупреждает возможные обвинения в гиперэстетизме, делая его героем молодого человека, который наделен значительно более сильным воображением и тонким вкусом, чем Смуров, но при этом не имеет никаких художественных способностей и амбиций. Зерно центральной идеи «Подвига» содержится уже в «Соглядатае» — в том рассуждении Смурова о «ветвистости» жизни, где он бросает вызов детерминистскому пониманию истории:

«К счастью, закона никакого нет — зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж, — все зыбко, все от случая, и напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа, в клетчатых штанах времен Виктории, написавший темный труд «Капитал», — плод бессонницы и мигрени» (3, 57).

Мысль об истории как многовариантной игре случайностей, которая не поддается ни систематизации, ни прогнозированию, Набоков высказал еще раньше, в докладе, прочитанном в Берлине в 1927 году. «Рулетка истории не знает законов, — писал он. — Клио смеется над нашими клише, над тем, как мы смело, ловко и безнаказанно говорим о влияниях, идеях, течениях, периодах, эпохах, и выводим законы, и предугадываем грядущее»¹³. Если в истории «все от случая», то, как был убежден Набоков, всякие попытки дать сколько-нибудь адекватное определение своей эпохе, находясь внутри исторического «калейдоскопа», заранее обречены на провал. Ему были в равной степени чужды все самые влиятельные эсхатологические концепции кризиса или конца европейской культуры, захватившие умы в двадцатые годы, — марксистская идея загнивания капитализма и наступления новой коммунистической эры, шпенглеризм, предвещавшее неминуемый «закат Европы» и видевшее симптомы гибели в новомодных увлечениях спортом, джазом, танцами или в сексуальной распушенности, про-

¹³ В. Набоков. On Generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 13. Подробнее об этом докладе и о взглядах Набокова на историю см. статью «Клио смеется последней» (с. 177—198 наст. изд.) и ее английскую версию: A. Dolinin. Clio Laughs Last: Nabokov's Answer to Historicism // Nabokov and His Fiction: New Perspectives / Ed. by Julian Connolly. Cambridge, 1999. P. 197—215.

рицания Бердяева о вступлении мира в эпоху «нового Средневековья» и т. п. «Не следует хаять наше время, — призывал Набоков. — Оно романтично в высшей степени, оно духовно прекрасно и физически удобно», а главное, в нем есть «привкус вечности, который был и будет во всяком веке»¹⁴. Именно этот тезис и лежит в основе «Подвига», где современный герой — спортсмен, путешественник, скалолаз, любитель танцев и кинематографа — своей жизнью (а может быть, и своей смертью) доказывает, что живет в «романтическом веке», имеющем сильный привкус вечности.

Рассуждения «о закате Европы, о послевоенной усталости, о нашем слишком трезвом, слишком практическом веке, о нашествии мертвых машин», а также о «какой-то дьявольской связи между фокстротом, небоскребами, дамскими модами и коктейлями» вложены в «Подвиге» в уста дяди героя, туповатого швейцарского буржуа, который не замечает, что его комфортабельное, безмятежное существование в сельской тиши — почти альпийская идиллия в духе XVIII столетия — выявляет абсурдность подобных обобщений. И напротив, сам герой, Мартын Эдельвейс, считает, что «лучшего времени, чем то, в которое он живет, прямо себе не представишь. ... Все то, что искрилось в прежних веках, — страсть к исследованию неведомых земель, дерзкие опыты, подвиги любознательных людей, которые слепли или разлетались на мелкие части, героические заговоры, борьба одного против многих, — все это проявлялось теперь с небывалой силой» (3, 190). Представления о сути героического деяния, выраженные в этой программной для Набокова декларации, носят отчетливо внеисторический характер. В понимании писателя и его героя, подвиг есть свободное волеизъявление личности, в котором воплощаются вечные, неизменные свойства человеческого духа — жажда познания, креативность, стремление утвердить и испытать себя «бездны мрачной на краю», страсть к преодолению и осуществлению; он не детерминирован историей, не подчинен диктату целесообразности и необходимости, а, наоборот, является тем непредсказуемым взрывом, который уничтожает мнимую историческую закономерность.

Эта набоковская неоромантическая концепция подвига как самоценного акта, лишенного какой-либо внеличностной мотивировки, конечно же, была полемически заострена против коммунистической проповеди героического служения делу революции, классу, партии и, в конечном счете, «матери-истории», дающей оправдание самопожертвованию. В поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский объявил политическую деятельность любимого Ильича, «обданного силой и мыслями масс», героизмом нового типа — «чернорабочим, ежедневным подвигом», воплощавшим волю партии, которая, в свою очередь, воплощала в жизнь непререкаемый закон истории. Вся советская литерату-

¹⁴ В. Набоков. On Generalities. С. 14.

ра 1920-х годов, как язвительно писал Набоков в статье «Торжество добродетели», изображала «искание розы без шипов на торном пути от политического неведения к большевицкому откровению, и факел знания, и рыцарские приключения, где Красный Рыцарь разбивает один полчища врагов» (2, 685). В некотором смысле «Подвиг» можно рассматривать как ответ Набокова тем советским писателям, которые, монополизировав тему подвига, подставили на место бескорыстного и благородного рыцаря рабов идеи исторической необходимости.

Нетрудно заметить, однако, что Набоков противопоставляет своего героя не только всевозможным большевистским глебам и мартынам, чапаевым и левинсонам, но и сражающимся за правое дело врагам революции — «деятельным, почтенным, бескорыстно любящим родину русским людям». На периферии романа постоянно присутствуют действительно отважные борцы с большевизмом: известный общественный деятель Зиланов, «чудом спасшийся от советской смерти», его соратник и друг Иголевич, перешедший границу в белом балахоне, легендарный Грузинов, «человек больших авантур, террорист, заговорщик, руководитель недавних крестьянских восстаний». Упоминаются в «Подвиге» и некие тайные союзы, налаживающие на советской территории «операции разведочного свойства». За всеми этими вымышленными персонажами, партиями и организациями легко угадываются реальные лица и события 1920-х годов, составляющие исторический фон романа, — пресловутая «Операция Трест» и одна из ее жертв, Б. В. Савинков, группы отчаянных молодых ребят, совершавших диверсии в СССР и расстрелянных или убитых в 1927 году, погибшая в перестрелке героиня антибольшевистского движения М. В. Захарченко-Шульц, многократно переходившая советскую границу. Мартын в «Подвиге» относится к смелым людям дела, борцам-общественникам, с уважением, но присоединиться к ним не хочет и не может, ибо ему претит шаблонность их мысли, узость взглядов, невнимательность к вещам и конкретным человеческим индивидуальностям. Желая воздействовать на историю, они признают в ней верховного арбитра и ради нее собою жертвуют; Мартын же ищет совсем другого: преодоления истории и выхода в вечность.

Рассказывая в письме к Глебу Струве о своей работе над «Подвигом», Набоков заявил, что, по его замыслу, это должен быть «грандиозный по своим размерам и оптимизму роман ... Он протекает в России, Греции, Швейцарии, Англии, Франции и Германии, не говоря уже о Терра Инкогнита, и его герой — дитя не капитана Гранта, а Эмми Грант (ничего не имею против каламбура, когда он хорош)»¹⁵. Если оставить на совести Набокова не самый удачный каламбур, слова писателя, как кажется, приоткрывают главные установки его замысла. В «Подвиге» он

¹⁵ Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. 1925—1931 / Публ. Е. Белодубровско-го и А. Долинина. // Звезда. 2003. № 11. С. 135.

впервые делает местом действия чуть ли не все географическое пространство Европы, ведя своего героя — молодого русского эмигранта с швейцарскими корнями — по множеству дорог, сухопутных и морских, дольных и горных, из города в город, из страны в страну. В этом смысле сравнение «Подвига» с «Детьми капитана Гранта» оказывается не только шуткой, ибо он построен как роман путешествия и приключения, где определяющую роль играет непрерывное движение, перемещение в открытом, многообразном пространстве¹⁶.

На самом поверхностном уровне странствия Мартына образуют простой линейный сюжет, согласованный с основными стадиями его очень короткой и небогатой событиями жизни. Маршрут героя отчасти повторяет тот путь, который проделал сам Набоков в молодые годы, и целый ряд эпизодов «Подвига» имеет автобиографический характер. Как и в случае «Машеньки», современный читатель романа имеет возможность в этом убедиться, обратившись к набокковской автобиографии «Другие берега», где он найдет те же воспоминания о детских поездках в Биарриц, те же крымские «кремнистые тропы», тот же Кембриджский университет с игрой в футбол и занятиями русской словесностью¹⁷. Хотя у первых читателей романа таких возможностей не было, но и они могли узнать в нем Крым, Грецию и Прованс ранних набокковских стихов и Кембридж «Университетской поэмы».

¹⁶ В том же письме к Г. Струве Набоков сообщает, что отличительной чертой его нового романа является отсутствие в нем деления на главы, чем, по-видимому, он хотел подчеркнуть непрерывность пути героя. «Подвиг», однако, был опубликован в «Современных записках» (а затем отдельным изданием) с разбивкой на короткие главы, причем в их нумерации имеется пропуск: после главы X идет глава XII. Н. Букс высказала предположение, что пропуск главы XI — это особый прием, отсылающий одновременно к «Евгению Онегину», где тоже есть пропущенная глава — «Путешествие Онегина», и (почему-то) к одиннадцатой песни «Одиссеи» Гомера (см.: Н. Букс. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 83—84). Нетрудно заметить, однако, что в тексте «Подвига» пропущена отнюдь не глава, а только номер, поскольку начало главы XII непосредственно продолжает концовку главы X, в которой описан теннисный матч: «...Увы, мяч тупо плюхнулся в сетку. “Не повезло”, — бодро сказал Китсон, и Мартын ослабил, героически преодолевая досаду. [Конец главы X] Возвращаясь домой, он переигрывал в уме все удары, обращал поражение в победу и качал головой: трудно, трудно изловить счастье» (3, 131—132). Скорее, мы имеем здесь дело не с приемом, а с ошибкой в нумерации, которую Набоков, задумавший и писавший роман как нерасчлененное повествование, очевидно, делал в спешке, в последний момент, может быть, по настоянию редакции журнала. Это косвенно подтверждается тем, что в рецензии на очередную книжку «Современных записок», где печатался «Подвиг», рецензент «Руля» А. Савельев (псевдоним С. Шермана) отметил, что роман «поражает ладностью и симфоничностью. Нарастание ритма происходит с такой естественностью, что *кажется излишним деление на главы*» (Руль. 18 июня 1931.). По всей вероятности, рецензент, хорошо знакомый с Набоковым, знал от него, что разбивка текста на главы не входила в его замысел.

В отличие от «Машеньки», однако, откровенная автобиографичность «Подвига» обманчива, так как Набоков не просто передает Мартыну собственные впечатления, но преобразует их, подчиняя внутренней логике становления характера героя. За внешне беспорядочными, связанными лишь простой хронологией передвижениями Мартына писатель выстраивает целостный сюжет воспитания, наполнения и роста его сознания. Духовный путь героя ведет его к все более и более глубокому осмыслению своей судьбы «изгнанника, обреченного жить вне родного дома», и своего отношения к этому родному дому — к России. Перед ним постепенно раскрывается двоякое значение изгнания: говоря словами стихотворения Набокова «Путь», он научается ценить «великий выход на чужбину» как «божественный дар», как «блаженство духовного одиночества» и свободы, и в то же время благодаря ему начинает ощущать свое «русское нутро» — свою кровную связь с русской культурой и долг перед ней. Когда Мартын в университете из всех заманчивых наук выбирает себе русскую историю и филологию, он чувствует, что «выбор его несвободен» и что этим «он заниматься обязан». Иными словами, у эмиграции есть миссия — спасти и сохранить русскую культуру, доказать, что она нетленна и продолжает жить в умах, делах и памяти «избранников», несмотря на то что страна, ее породившая, превратилась в жуткую «Зоорландию». Поняв это, Мартын восстает против идей своего первого учителя, «сексуального левши» Муна, утверждающего, что «Россия завершена и неповторима, — что ее можно взять, как прекрасную амфору, и поставить под стекло». Он чувствует в них «нечто для себя оскорбительное», ибо в себе и своих друзьях он видит не посетителей музея, а наследников и продолжателей, в ком длится жизнь «русского духа».

Осознание своего предназначения, «удивительное ощущение избранности» придают смысл и связность путешествиям Мартына, превращая их в единый, непрерывный, героический путь, имеющий некую трансцендентную цель, — путь, по которому он должен пройти, чтобы воплотить данную ему свыше творческую силу. О том, что он находится на правильном пути, свидетельствует замеченная им самим уникальная особенность его грез: «оседать и переходить в действительность... одеваться плотью». При этом важно, что и мечты Мартына, и их осуществления не имеют ничего общего с романтически-символистской театрализацией жизни, с навязыванием ей собственных сценариев. Не думая об эффектах, не требуя наград и аплодисментов, герой «Подвига» упорно ищет — в природе, в культуре, в труде, в любви, в спорте, в разнообразных проверках своей смелости — такой самореа-

¹⁷ Важнейшие параллели между «Подвигом» и автобиографическими книгами Набокова выявлены в содержательных комментариях Л. Трубецкой к французскому переводу романа: *V. Nabokov. Oeuvres romanesque complète / Bibliothèque de la Pléiade*. P., 1999. Vol. 1. P. 1542—1581.

лизации, которая подтверждала бы присутствие в бытии «привкуса вечности».

Как уже было несколько раз замечено ранее, само заглавие романа не следует понимать только как «героическое деяние», ибо оно актуализирует еще и архаическое значение слова «подвиг», зафиксированное в словаре Даля: путь, путешествие, движение¹⁸. В этой двузначности — ключ к главной концепции романа, ибо для Набокова подвигом Мартына является весь его жизненный путь, а не только «опасная экспедиция» в Советскую Россию; иначе говоря, путь героя уже есть подвиг, а подвиг и есть путь. Подобное отождествление подвига и пути восходит к мифопоэтическим и религиозным моделям мира, в которых, по замечанию В. Н. Топорова, путь всегда труден: «Трудность пути — постоянное и неотъемлемое свойство; *двигаться* по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего *подвижника*, путника»¹⁹. В романе Набокова его герой-странник тоже постоянно преодолевает трудности и опасности, чувствуя «кознодейство неких сил, упорно старающихся ему доказать, что жизнь вовсе не такая легкая, счастливая штука, какой он ее мнит». Ему приходится отбиваться от врагов, будь то пьяный человек с револьвером, встреченный им «на повороте узкой кремнистой дороги», профессор Мун, форварды противоположной команды или Дарвин в боксерском поединке; его мучает несчастная любовь к Соне и новый брак матери; он играет со смертью, когда по каменистому карнизу лезет на отвесную скалу над чудовишным обрывом. Собираясь в Россию, он сознательно отказывается от открытого для него *легкого* пути — у него есть швейцарский паспорт, и он может, как говорит ему здравомыслящий Дарвин, «взять визу и пересечь границу в поезде», — а выбирает нелегальный переход границы, грозящий ему поимкой и расстрелом.

Пространственным образом трудного и, следовательно, *истинного* пути-подвига в романе является тропа²⁰, главные признаки которой — извилистость, неровность (она пересечена корнями деревьев или камня), узость и таинственность — противопоставляют ее всевозможным прямым, ровным, широким дорогам, символизирующим общий, predeterminedный путь здравого смысла (например, «гладкой мощеной дороге», на которую встал друг-антагонист Мартына Дарвин,

¹⁸ См.: *Н. Букс*. Эшафот в хрустальном дворце. С. 59; *Г. Утгоф*. Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. Екатеринбург, 1998. С. 219—224.

¹⁹ *В. Н. Топоров*. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 259.

²⁰ Тема пути и образ тропы в «Подвиге» восходят к стихотворению Набокова «Путь» (1925). Ср.: «За поворотом, ненароком, / пускай найду когда-нибудь / наклонный свет в лесу глубоко, / где корни переходят путь, — / то теневое сочетание / листья, тропинки и корней, / что носит — для души — название / России, родины моей» (1, 640).

предавший свой талант). В первый раз таинственная витая тропинка соблазняет маленького Мартына с акварельной картины, висящей у него над кроватью, и он мечтает перебраться в эту картину, как мальчик в сказке Андерсена, и побежать в лес:

«Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, 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. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки, пересеченные там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей» (3, 100).

Начало истинного, трудного пути Набоков приравнивает к переходу в иное измерение, к побегу из пределов пространства и времени в другой мир, открывающийся воображению через искусство и, шире, культуру (в связи с этим уместно вспомнить, что Мартын, лишенный творческого дара, представлен в романе как идеальный читатель). Воображаемая лесная тропа трансформируется в реальные альпийские тропинки, по которым герой романа бродит в Швейцарии, воскрешая в памяти русские пейзажи; «тропинка, по которой бежишь, бежишь» видит Мартыну на грани яви и сна, когда «душа соскальзывает в забытье»; он постоянно сталкивается со всевозможными подобиями этого первообраза — от узкой излучистой реки Кем, своего рода движущейся дороги, или узкой каменной полки, поворачивающей за скалу, до всегда виляющей походки змееподобной Сони Зилановой, девушки, ради которой он отправляется в путь-подвиг. Наконец, в момент эпифании, Мартын снова воображает себя на разматывающейся (как нить Парки) лесной тропинке и внезапно осознает, что вся его жизнь до сей поры была комфортабельным путешествием на поезде-экспрессе, с которого он теперь должен сойти, чтобы, вернувшись к началу пешей тропы, свободно принять свою судьбу: «А потом пешочком, пешочком», — взволнованно проговорил Мартын, — лес и выющаяся в нем тропинка... какие большие деревья!» (3, 213).

Поскольку начало и конец жизненного странствия Мартына находятся в одной точке пространства, в России, его путь приобретает круговой характер. На это указывают, в первую очередь, повторяющиеся образы из прошлого героя, которые, как в заключительной части «Защиты Лужина», начинают все чаще и чаще вторгаться в повествование после того момента, когда Мартын принимает окончательное решение «сойти с поезда». В большинстве своем они подаются как ассоциации героя, вызванные взглядом на какой-то памятный предмет или встречей со старым знакомцем. Так, черная статуэтка футболиста напоми-

нает ему о коротком романе с Аллой Черносовой в Греции, а русские дети в берлинском автобусе — детские поездки за границу; с Соней он вспоминает Лондон, с художником Боршевским — Крым, с неожиданно приехавшим в Берлин Дарвином — кембриджские проказы. Однако наиболее важные, таинственные повторения ускользают из поля зрения героя. Он не замечает, например, что сцена на ночной французской станции — носильщик, везущий на тачке ящик с надписью «Fragile» для местного музея (здесь очевидна перекличка с образом России как музейного экспоната), газовый фонарь, вокруг которого мечется мошкара и одна широкая, темная бабочка, — точно, до малейших подробностей, воспроизводит сцену, когда-то увиденную им в детстве из окна поезда (ср. 3, 213 и 3, 112). Ему кажутся смутно знакомыми слова Грузинова: «Я... мороженого никогда не ем», но он так и не может определить, что они, вкупе с фамилией легендарного террориста, который фактически предсказал ему гибель при переходе советской границы, отсылают к его давнему сну, где его крымская подруга Лида говорила ему, «почесывая ногу... что грузины не едят мороженого» (3, 228 и 3, 105). Не вспоминает он этот странный сон — а он связан со смертью отца Мартына, который словно бы ниспосылает его сыну из загробного мира, — и тогда, когда Соня в эпизоде прощания с героем повторяет жест Лиды, почесывая голень сквозь шелк.

Все эти повторы, так же как и многочисленные роковые знаки и предзнаменования в последних главах романа, указывают на то, что его герой приближается к конечной цели своего жизненного странствия — к «главному силовому полю пространства», где его ждет переход в потусторонность, смерть и возможное воскресение, обретение бессмертия. Мартын отдает себе полный отчет в том, что его опасная «экспедиция» в Россию грозит ему физической гибелью. В его воображении возникают картины погони в лесу, выстрелов, расстрела, подобного крестной муке; всеведущий Грузинов в разговоре с ним пугает его намеками на «страшные совпадения». И все же, преодолевая страх смерти, герой пускается в путь и исчезает где-то на латвийско-советской границе, близ станций с жуткими названиями Режице и Пыталово. Сам конец пути-подвига Набоков оставляет воображению читателей, подчеркивая тем самым, что он находится за пределами исторической «реальности», — истинное значение имеет героический, жертвенный уход Мартына из нее, а не кровавая хроника темной «зоорландской ночи».

В отчаянном поступке героя «Подвига» сходятся воедино и получают завершение основные темы его судьбы — самоосуществление, рыцарское служение России и приобщение к культуре. Он сам смутно чувствует, что его экспедиция, его любовь к Соне и строка из пушкинской «Осени»: «Унылая пора! очей очарованье!», — которую он твердит наизусть, связаны между собой чем-то сокровенным и заповедным. Как показал В. Н. Топоров, в мифопоэтической картине мира путь-

подвиг героя имеет три варианта: по горизонтали он всегда ведет к «чаемому центру», где приобретает высшее сакральное знание или волшебный предмет (например, живая вода, дающая вечную жизнь); по вертикали он может быть спуском в преисподнюю, в царство смерти, куда отправляются с тем, чтобы компенсировать какую-то недостачу (например, вернуть жизнь умершему), и — фигурально — путем вверх, на небо, совершаемым душой²¹. Уход Мартына, который даже подслеповатый политик Зиланов называет подвигом, как бы реализует все три мифопоэтические модели. Во-первых, он переходит запретную границу и возвращается к своим корням (как в прямом, так и в переносном смысле), чтобы испытать там то, что Набоков называл «космической синхронизацией», — момент предельного расширения сознания и его слияния с универсумом во всей его полноте, вне ограничений времени и пространства. Согласно Набокову, это и есть высшая сакральная ценность бытия, обретение которой составляет смысл творчества и любви. Лишенный художественного дара и отвергнутый возлюбленной, Мартын находит собственный способ трансценденции в отчаянно смелом волевым акте, в готовности пожертвовать собой ради осуществления сокровенной мечты каждого эмигранта о возвращении на родину²². В этом смысле подвиг Мартына, как справедливо заметил Ю. И. Левин, представляет собой «своеобразный творческий акт»²³, эквивалент художественного воплощения творческого замысла.

Во-вторых, «экспедиция» героя может быть приравнена к спуску в царство смерти, ибо он знает, что идет не в Россию своей памяти, а в похитившую ее душу адскую Зоорландию, «где в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и пленом». Входя туда «вольным странником» и подставляя себя под пули, он хочет доказать — пусть ценою собственной жизни, — что свободный «русский дух», воплощенный для него в бессмертных строках пушкинской «Осени» с ее открытым финалом, более реален, чем замкнутый перевернутый мир, «куда вход простым смертным запрещен».

В газетной статье, посвященной памяти М. В. Захарченко-Шульц, известный эмигрантский публицист Н. Цуриков писал, что «внутренний смысл» ее «добровольных и смертельно опасных переходов через

²¹ См.: В. Н. Топоров. Пространство и текст. С. 260—261.

²² Писатель Иван Лукаш, друг Набокова, который совершил поездку по русско-эстонской границе, так описал чувства, испытанные им от взгляда на запретную территорию: «...чудится, что тут небо иное и воздух иной — бодрый, с холодком, русский воздух, когда хочешь не то петь, не то кричать, под тряску телеги, бессвязные речи придорожному валуну, жаворонку, засиявшему над стриженной полосой, облаку над холмом, и журавлю колодца, что уже замаячил» (И. Лукаш. Изборская земля // Возрождение. 1929, 21 ноября). Герой «Подвига» хочет испытать нечто похожее, но только не в воображении, а наяву.

²³ Ю. И. Левин. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Russian Literature. 1990. Vol. XXVIII. P. 60.

советскую границу» заключался в том, чтобы разрушить легенду о все-сильности зла своим «выходящим из пределов нашего сознания безмерным подвигом». «Для человека, решившегося на подвиг, — по его словам, — *нет невозможного*», и героиня-террористка смогла «показать запуганному русскому народу, что подвиг сильнее их, что подвига соперников *нет*»²⁴. По своему внутреннему смыслу самоубийственный шаг набоковского героя подпадает под определения Цурикова, но с той существенной разницей, что он полностью очищен от политических мотивировок, от пафоса вооруженной борьбы и обращен не к «запуганному народу» и, следовательно, не к истории, а к памяти культуры, то есть к вечности. Если поэт, как верили Гораций или Пушкин, переживает прах в своих творениях, то истинный герой, по Набокову, обретает бессмертие, только воплощая «вечные» архетипы и переходя в те творения, которые его славят. Восхождение Мартына к такому эстетическому бессмертию начинается еще до его «исчезновения», когда писатель Бубнов берет у него для своих рассказов сначала идею Зоор-

²⁴ Н. Цуриков. За Россию. Мария Владиславовна Захарченко-Шульц // Россия. 12 ноября 1927. Дискредитация подобной героической риторики белой эмиграции входила в задачи советского беллетристического агитпропа. Р. Тименчик подсказал мне отличный пример — повесть «Высшая мера» Л. Никулина (небезызвестного как своей довольно занятой литературной молодостью, так и прочными связями с органами в последующие десятилетия). Ее сугубо отрицательный герой, бывший поручик Миша Печерский, карточный шулер, развратник, убийца и диверсант, трижды — сначала в парижском ресторане, потом в московской квартире и, наконец, на допросе в ГПУ — лицемерно пытается оправдать свою безуспешную авантюру — тайную экспедицию в СССР, где он должен провести террористический акт, — тем, что он смотрит «на эту поездку, как на искупление, как на подвиг» (*Л. Никулин*. Высшая мера. М., 1929. С. 34, 98, 105). Любопытно, что у положительного героя повести — инженера Николая Васильевича Мерца, который верно служит советской власти и выдает Печерского чекистам, — та же не самая распространенная фамилия, что и у героини «Дара», Зины Мерц. Еще одним негативным претекстом «Подвига» мог быть роман Н. Никитина «Шпион» (1929), главный герой которого — полковник Маклецов, платный агент польской разведки, — во главе отряда головорезов уходит в СССР и пробирается в Ленинград. Он тщетно пытается найти «облагораживающую идею» для своих действий и доказать, что «все это проделано ...“не для себя”», но в конце концов понимает, что служил обреченному делу и бессмысленно проливал кровь (см.: *Н. Никитин*. Шпион. Берлин, 1929. С. 84, 168). В начале романа есть описание перехода советской границы, на которое, возможно, отвечал Набоков. Хотя сознание героя, бегущего через лес, регистрирует некоторые фрагменты окружающего («Хорошо, что лес. Душно и сразу темно. ...Чорт знает, какая глушь! ...Да не осень ли... С осины сел на плечо лист. ...Какая просека... Мы в России. ...Все вперед, продираясь сквозь гущу... Кругом треск. Мы бежим, в лес, как звери, стиснув зубы. ...Много дичи, много ветвей, много тропинок»), оказавшись в России, он не испытывает никаких чувств: «Это родина. Собственно, я должен умиляться. И ничего не выходит» (С. 19—29).

ландии, а потом «бледно-серый, в розовую полоску галстук». Не случайно последнее, что роман сообщает нам о жизни Мартына, связано с его отражением в литературе: в Риге он читает превосходную бубновскую новеллу, где обнаруживает героя-немца в «украденном» у него галстуке. Собственно говоря, бесследное исчезновение героя из «реальности» романа свидетельствует о том, что он целиком растворился во «второй реальности» искусства, или, используя центральный образ «Подвига», вошел в картину, которой и является сам набоковский текст о его пути-подвиге.

Ориентируя свой роман на мифопоэтические модели, Набоков, безусловно, отталкивался от приемов мифологизации текста, разработанных литературой европейского модернизма в 1920-е годы. В «Подвиге», так же как, скажем, в «Улиссе» Джойса или «Опустошенной земле» Т. С. Элиота, сквозь современный, бытовой план просвечивают его вековые прототипы, но, в отличие от своих предшественников, Набоков не пытается жестко привязать сюжет к какому-то одному мифу. Вместо этого он использует принцип множественного тематического параллелизма, когда повествование отсылает нас к целому ряду мифологических и литературных претекстов, которые связаны с ним (и между собой) общей темой. Поскольку центральная тема «Подвига» — это тема пути, в нем явственно слышатся отголоски античного эпоса, «Божественной комедии» Данте, легенд о рыцарях короля Артура и прочих прославленных литературно-мифологических странствий. Однако наиболее существенны для романа русские тематические аналоги: прежде всего фольклор (волшебные сказки, былины, духовные стихи)²⁵ и его отражения в поэзии Пушкина («Руслан и Людмила», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», «Няне»)²⁶, а также лирика и биографические легенды Лермонтова, Баратынского, Блока, Гумилева, в которых определяющую роль играет тема жертвенного, мученического пути поэта. Странствия Мартына уподобляются то трудам мифологического Индрика, выводящего источники из-под земли, то подвигам Егория (в духовных стихах сына Софии-премудрой), отправившегося освобождать святую Русь от злого «царищи Демьянища», то добыванию героем волшебной сказки живой воды или молодильных яблок, то осеннему путешествию на Север пушкинского Руслана, ве-

²⁵ Некоторые фольклорные параллели отмечены в полезной статье: Э. Хейбер. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // Владимир Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 716—729. К сожалению, вне поля зрения исследовательницы остался главный источник фольклорного субстрата в «Подвиге» — трехтомный труд А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу».

²⁶ В неопубликованной речи «Слово о Пушкине», с которой Набоков выступил на литературном вечере по случаю Дня Русской Культуры, он особо отметил присущее Пушкину «чувство сказочности, чувство русских чудес», выраженное сильнее всего в прологе к «Руслану и Людмиле».

душему его к смерти-воскресению, то кремнистому/каменистому пути Лермонтова — Блока — Мандельштама, то африканским экспедициям и расстрелу Гумилева. Важно, что все эти уподобления *однонаправлены* и все так или иначе намекают на то, что герою «Подвига» суждено бессмертие.

Заключительную сцену романа Набоков строит таким образом, что незримое присутствие Мартына, его тайные следы обнаруживаются буквально в каждой фразе. Обращаясь к своему умершему другу А. И. Одоевскому, Лермонтов в стихотворении его памяти писал:

Любил ты моря шум, молчанье синей степи —
И мрачных гор зубчатые хребты...
И вокруг твоей могилы неизвестной
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно.

В финале «Подвига» Набоков чудесно соединяет все, чему при жизни радовался его герой: дом матери, горы, туман, тропинка через еловый лес, верный друг Дарвин, каким он когда-то был в Кембридже, вплоть до его особых ботинок с узорчатыми подошвами. Оттепель, внезапно наступившая среди зимы, — своего рода беззаконие, нарушение природного детерминизма — напоминает о примете, связанной с Мартыновым днем; журчащая, чмокающая, повсюду бегущая вода — о счастливых трудах героя в идиллическом, райском Молиньяке и о том, что он ведет свое происхождение от сказочного Индрика, хозяина подземных вод; тусклый воздух (слова с этим корнем повторяются трижды) — о тусклых глазах Сони.

Кульминацией этой сцены является неожиданный перебив точки зрения в повествовании, когда, чуть ли не единственный раз в романе, мы видим то, чего не видит ни один из персонажей: «...калитка, которую Дарвин неплотно прикрыл, через некоторое время скрипнула от порыва влажного ветра и открылась, сильно качнувшись. Погодя на нее села синица, поговорила, поговорила, а потом перелетела на еловую ветку» (3, 249). Распахнутая дверь в образной системе Набокова почти всегда означает переход границы между двумя мирами, и в том числе между земным и потусторонним, между временным и вечным²⁷, а ветер есть авторско-божественный атрибут, пневма творца. Похоже, всезнающий автор текста знает то, чего не могут знать ни Дарвин, ни мать героя (находящиеся в этот момент в доме — за

²⁷ Ср. метафизические апофегмы в «Даре»: «Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме вместо окна — зеркало; *дверь до поры до времени затворена*; но воздух входит сквозь щели» (4, 484). Мотив открытой/закрытой (на замок) двери проходит через все главы «Дара» и связывается с важнейшими переходными состояниями в жизни героя: с детской болезнью, которая, по Набокову, «обращена к потустороннему» и от

закрытыми дверями); душа Мартына переживает его смерть и, как в народных поверьях, возвращается к родительскому дому в виде тумана, дождя или поющей птицы. О незримом возвращении, по-видимому, говорит (заметим сам выбор глагола!) и синица — птичка, словно влетевшая в роман из «Руслана и Людмилы» и той народной песни, которую Пушкин просил спеть свою няню. Согласно современной интерпретации, синица в русском фольклоре связана с миром невидимого, с царством мертвых. Она летает за море, то есть в потусторонний мир, и приносит оттуда ключи, чтобы отпереть весну и выпустить ее из-под земли²⁸. Набоков, как кажется, вкладывает в финальную сцену подобный же смысл: его синица если и не душа Мартына, то вестница из вечности, возвещающая смерть героя как второе рождение. Герой не может умереть весь, ибо пройденный им путь-подвиг бессмертен, и потому последняя фраза романа возвращает нас на заповедную, никогда не кончающуюся тропу Мартына: «Воздух был тусклый, через тропу местами пролегли корни, черная хвоя иногда задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» (3, 249).

Завершив «Подвиг», Набоков, вероятно, почувствовал, — точно так же, как после «Машеньки», — что ему необходим отдых от русско-эмигрантских тем, от автобиографии, ибо почти сразу же начал писать второй роман из немецкой жизни, «Камера обскура». Резкий контраст с предшествующей книгой обнаруживал не только материал: если «Подвиг» был романом о духовной зрячести, то «Камера обскура» — роман о слепоте; если писатель замыслил «Подвиг» грандиозным по размеру и оптимизму, то «Камера обскура», как подсказывает само заглавие, — пожалуй, самый камерный и самый черный из набоковских романов;

деляет ребенка от обиденного (4, 207); с выпадением из реальности в «творческий сон» (см. сцену в первой главе, когда Годунов-Чердынцев, забывший ключи от дома, начинает сочинять стихи на улице, и в этот момент кидается «к двери своего дома, ибо за нею был теперь свет», и ему удается войти внутрь — 4, 240—241); с любовью, которая послана ему и Зине судьбой, как выход из полного одиночества (он принимает решение снять комнату у Щеголевых, когда видит через отворенную дверь голубое бальное платье, и потом несколько раз разговаривает с Зиной у стеклянных, то есть пропускающих свет дверей — 4, 326, 360, 361, 363); с вещим сном о встрече с мертвым отцом («Вдруг, за *вздрогнувшей* дверью (где-то далеко отворилась другая), послышалась знакомая поступь... дверь бесшумно, но со страшной силой открылась, и на пороге остановился отец» — 4, 530); наконец, с прекращением существования в качестве литературного героя, когда у Федора как бы отнимаются ранее принадлежавшие ему ключи от квартиры и от собственного будущего (4, 533).

²⁸ См.: *М. Надель-Червинская, П. Червинский. Энциклопедический мир Владимира Даля. Книга первая: Птицы.* Ростов-на-Дону, 1996. Т. 1. С. 382. Образ поющей птицы, приветствующей смерть как пробуждение души, восходит к предсмертным словам Сократа в диалоге Платона «Федон».

если главная тема «Подвига» — героический путь в бессмертие, то главная тема «Камеры обскуры» — позорный путь в смерть.

Во многих отношениях «Камера обскура» напоминает «Короля, даму, валета» и даже содержит указание на свое родство с этим романом. Сразу же после того, как главный герой «Камеры обскуры», берлинский искусствовед Кречмар расстается с женой, он получает приглашение на бал (читай, конечно же: на бал Сатаны, на танец смерти) от Драйеров, персонажей «Короля, дамы, валета». Фабула обоих романов строится на сходных ситуациях и психологических мотивировках: вожделение, адюльтер, корысть, обман, убийство. Подобно «Королю, даме, валету», появляется в «Камере обскуре» и тайный агент автора, снова иностранец, на этот раз «молодой черноволосый француз с орлиным носом», некий *Monsieur Martin*, который носит имя героя «Подвига» (а также однажды упомянутого в том же романе француза со значимой фамилией Рок)²⁹.

«Камера обскура», однако, лишена той беззаботной, озорной игривости, с которой Набоков за три года до нее разложил свой хитрый карточный пасьянс. Нет в ней и такого героя, как Драйер, который бы весело любовался праздничным миром и «легко поднимался в упоительную область воображения». Все персонажи «Камеры обскуры» резко разделены на две группы: безвинных, страдающих жертв и жестокосердых негодяев. Между ними стоит лишь посторонний обеим писатель-прустианец Зегелькранц, пытающийся «воспроизводить жизнь с беспристрастной точностью», но не преображающий ее и потому как бы находящийся на полпути к эстетическому идеалу³⁰. Дочь Кречмара Ирма, нежно любящая отца, ласковый ребенок, в которой чувствуется «особая ненавязчивая веселость», его жена Аннелиза, милая, чувствительная женщина с очаровательным «тихим смехом», ее брат Макс,

²⁹ Характерно, что он единственный персонаж романа, чье имя дано в иноязычном написании; по-французски, без перевода, приводится в тексте и его реплика — типичный для Набокова способ маскировки авторского присутствия. В его пристрастии к названиям птиц можно увидеть намек на птичий псевдоним Сирина, который любители анаграмм с легкостью извлекут из латинских букв, составляющих имя *Monsieur Martin* и ключевое слово тирады: *pinse-sans-rire* (букв.: тот, кто шутит, сохраняя при этом серьезный вид).

³⁰ О Зегелькранце как лжехудожнике, которому недостает ни вкуса, ни таланта и нравственности, чтобы подняться над «камерой-обскурой», интересно пишет Адам Вайнер. См.: *A. Weiner. By Authors Possessed. The Demonic Novel in Russia*. Evanston, Illinois, 1998. P. 211—212. Как убедительно показал Л. Ливак (см.: *L. Livak. How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*. The University of Wisconsin Press, 2003. P. 122—123), фрагмент из книги Зегелькранца, включенный в «Камеру обскуру», представляет собой пародию на «русских прустинцев» и, прежде всего, на Ю. Фельзена (псевдоним Н. Б. Фрейденштейна), чья бесформенная проза, по определению Г. Струве, — это «нескончаемый роман, который плетется, как кружево, из мелких деталей» (*Г. Струве. Русская литература в изгнании*. Изд. 3-е. Париж; М., 1996. С. 201).

деликатный, впечатлительный человек, «который краснеет от одной неловкости» и тайком сочиняет стихи, — все трое, как пишет Набоков, «принадлежат точно другой эпохе, мирной и светлой, как пейзажи ранних итальянцев». Увлечись непотребной шестнадцатилетней девкой Магдой, сначала натурщицей, а потом бесталанной киноактриской, главный герой «Камеры обскуры» грубо разрушает этот старосветский мир и покидает его ради омерзительно пошлого модного круга, где правят бал возлюбленная Кречмара, ее тайный любовник Горн, блестящий, но бездушный и поверхностный график, кинематографическая дива Дорианна Каренина, которая никогда не читала Толстого и не знает, откуда у нее псевдоним, и прочая артистическая нечисть. Глубину падения героя подчеркивает центральное событие романа — смерть его дочери Ирмы, в которой он, сам того не зная, повинен. Кречмар даже не идет на ее похороны, оставшись с «другой девочкой, живой, стройной и распутной», и впоследствии ни разу не думает о дочери, когда, ослепнув, пытается представить себе «недавнюю очаровательную, мучительную, ярко-красочную жизнь». Если вспомнить, какую невыносимую, неотвязную боль вызывает смерть ребенка у других героев Набокова — Слепцова в рассказе «Рождество», Круга в романе «Под знаком незаконнорожденных», Шейда в «Бледном огне», полное бесчувствие Кречмара подразумевает недвусмысленную авторскую моральную оценку его характера — тот нравственный суд над виновным героем, на который Набоков, как обычно считается, не был способен.

В моральной проблематике «Камеры обскуры» многие исследователи заметили сильные переклички с Львом Толстым, которые, судя по всему, входили в замысел писателя. Каждый роман Набокова начала 1930-х годов, от «Соглядатая» до «Отчаяния», ориентирован на определенную влиятельную модель, заданную русской литературной традицией, причем речь здесь идет не о пародировании, а об особом явлении, которое можно назвать межтекстовой солидарностью. Набоков сознательно отталкивается от своих образцов — например, от Достоевского в «Соглядатае» или от сказочной топики в «Подвиге», — ссылается на них, заимствует из них тему, образ или мотив, чтобы развить те потенциальные возможности, которые они предоставляют. Этот подход не исключает полемику, но она ведется Набоковым через обновление и трансформацию, а не через комический сдвиг системы. Именно так «Камера обскуры» одновременно солидаризируется и полемизирует с Толстым.

Сигналом подключения к определенной традиции в «Камере обскуры», как и всегда у Набокова, служат имена персонажей, скрытые цитаты и реминисценции. Кроме уайльдо-толстовского псевдонима безграмотной кинозвезды, обращает на себя внимание имя жены Кречмара: Аннелиза, которое образовано из первого слога фамилии и имени Лизы АННенской, жены Иртенева, героя повести Толстого «Дья-

вол». Совпадение имен здесь указывает на откровенное сходство характеров и ситуаций. Определяющие свойства Лизы в «Дьяволе» — «пропасть вкуса, такта и, главное, тишины»; любовь к мужу дает ей «ясновидение его души». Аннелиза в «Камере обскуре» — «ласкова, послушна, тиха»; она беззаветно любит мужа, а после его измены у нее развивается «прямо какая-то телепатическая впечатлительность», граничащая с истинным ясновидением. Как показал американский исследователь Дж. М. Хайд, сам сюжет «Камеры обскуры» перекликается с сюжетом «Дьявола»³¹: в обоих произведениях герой, испытывая вялую нежность к «тихой», кроткой, доверчивой жене, не может преодолеть, говоря словами Толстого, «страстную похоть» к низкой соблазнительнице; безумное вожделение разрушает его личность и приводит к гибели. Вслед за Толстым, Набоков ассоциирует губительную, «слепую» страсть с демоническим началом, окрашивая ее в красный цвет. Иртенев в «Дьяволе» не может оторвать глаз от «красной паневы [крестьянки Степаниды], высоко подоткнутой над ее белыми икрами» и от ее красного платка; Магда является к Кречмару домой в «коротком ярко-красном платье», и потом он принимает красную шелковую подушку за уголок этого платья; когда таксомотор с Кречмаром и Магдой проезжает мимо Аннелизы с братом, он на повороте показывает им «красный язык» — то есть язык торжествующего дьявола (или «Дьявола»).

Есть в «Камере обскуре» и еще более прямые реминисценции «Анны Карениной». Если в начале романа семьянин Кречмар, так сказать, играет роль Левина, то затем, минуя роль счастливого любовника Вронского, он сразу превращается в подобие Каренина. В сцене окончательного соращения Кречмара, когда Магда предлагает его «утешить», он вдруг делает любимый жест Алексея Александровича, который, как известно, имел дурную привычку трещать суставами пальцев:

«[Кречмар] сел поодаль на стул и принялся трещать суставами пальцев.

“Перестань”, — сказала Магда, не поднимая головы...»
(3, 287).

Сами того не зная, герои травестируют решающий разговор Каренина и Анны, которая лжет мужу:

³¹ См.: *G. M. Hyde. Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. L., 1977. P. 57—68.* В связи с «Дьяволом», который, как известно, имеет два финала (в одном герой убивает себя, а в другом любовницу), следует отметить, что Набоков, как и Толстой, колебался между двумя альтернативными финалами «Камеры обскуры». В Библиотеке Конгресса США сохранился черновик последней сцены романа, в которой Кречмару удается убить Магду, и в этот момент перед его глазами проходит радужное пятно.

«Алексей Александрович вздрогнул и загнул руки, чтобы трещать ими.

— Ах, пожалуйста, не трещи, я так не люблю, — сказала она».

Каренинский мотив снова возникает в предпоследней главе романа, где униженный и обманутый Кречмар, как страдающий Алексей Александрович с его «пеле... педе... пелестрадал», не может выговорить слово: «...пускай она ко мне приближи, при-бли, бли, приблизитблися...» (3, 387). Наконец, прозрение Кречмара в момент смерти, когда он уходит в небытие как в «синюю волну», понимая вдруг то, что было скрыто для него при жизни («надо все-таки встать, идти, я же все вижу, — что такое слепота? отчего я раньше не знал...» — 3, 392), перекликается с изображением самоубийства Анны Карениной, которое у Толстого содержит те же мотивы — вхождение в воду, разрыв мрака, желание встать и последняя, ярчайшая вспышка света, освещающего «все то, что прежде было во мраке».

Семейно-любовные коллизии Толстого, его строгий, зоркий взгляд на человеческие заблуждения и слабости, ненависть ко всякого рода лицемерию и фальши, изобразительные приемы задают тон «Камере обскуре», где Набоков с толстовской жестокой прямоотой воздает отместку своим бесстыдным персонажам. Однако свой суд Набоков ведет с принципиально иных позиций и вступает в спор с Толстым-моралистом, имплицитно противопоставляя всеобъемлющее художественное видение «Анны Карениной» одномерному ригоризму «Дьявола» или «Крейцеровой сонаты». Набокову было глубоко враждебно убеждение позднего Толстого в том, что «половая, плотская любовь» представляет собой корень зла и потому подлежит безоговорочному осуждению вместе со всем, что ее разжигает (например, музыка и, шире, всякое безнравственное искусство) и ей потворствует (например, ритуалы, связанные с ухаживанием и браком). В романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» он прямо ответил на антисексуализм Толстого (а заодно и на гиперсексуализм Фрейда) следующей апофегмой: «Плотская любовь есть лишь еще один способ сказать то же самое, а не какой-то особый звук сексофона, который, стоит его однажды услышать, отзывается эхом во всех других областях души»³². Иными словами, для Набокова сексуальность относится не к плану содержания, а к плану выражения человеческой личности; она представляет собой один из языков, на котором люди говорят друг с другом и с миром, и, следовательно, сама по себе не подлежит моральной оценке. В ней лишь выявляются существенные перцептивные свойства индивидуальных сознаний, их способность к глубокому эстетическому восприятию реальности, к трансценденции, к «космической синхрониза-

³² *V. Nabokov. The Real Life of Sebastian Knight. N. Y., 1992. P. 103.*

ции», и разрушительная страсть, подобная страсти Кречмара или Ир-тенева, есть не болезнь, а ее симптом, не зло как таковое, а знак неполноты или ущербности.

Центральная для всего творчества Набокова оппозиция глубинного/истинного и поверхностного/ложного восприятия мира представлена в «Камере обскуре» в основном через образы, связанные со зрением и зрительным изображением. То, как персонажи видят себя и других, — и в прямом и в традиционном переносном смысле, — является определяющей характеристикой их личности, подлежащей авторской оценке. На это указывает уже заглавие романа, превращающее простой оптический прибор, прабабушку фото- и кинокамеры, который проецирует на экран перевернутое изображение фрагмента реальности, в основополагающую метафору упрощенного и искаженного мировосприятия. Его крайней формой, конечно же, является полная слепота, которая сначала фигурально, а потом и буквально поражает героя «Камеры обскуры», но и демонически зоркие персонажи романа — небесталанный карикатурист Горн, считающий жизнь превосходным мюзик-холлом, где ему «предоставлено место в директорской ложе», и хищная Магда, быстро замечающая, где можно пожить, — тоже своего рода слепцы, ибо они не способны выйти из «темной комнаты» своего эгоизма. Когда они измываются и глумятся над потерявшим зрение Кречмаром, который оказался в их полной власти, он становится для них балаганным шутком, увеселяющим охочих до острых ощущений зрителей. Они видят в нем не страдающего, несчастного человека, взывающего к сочувствию и жалости, а забавную карикатуру, и тем самым демонстрируют вопиющую ущербность своего взгляда, которая, по Набокову, и есть зло, оскверняющее мир.

Вопреки народной мудрости, утверждающей (в романе — устами безымянного почтальона), что «любовь слепа», только любовь у Набокова оказывается по-настоящему зрячей. Глумливым взорам Горна и Магды «Камера обскура» противопоставляет взгляд маленькой Ирмы, которая среди ночи выглядывает в окно, думая увидеть на улице любимого отца, попавшего в беду и нуждающегося в помощи, — взгляд, равный по силе проникновения в суть вещей провидению пророка или великого художника. Аннелиза, которая любит мужа «с нервной страстностью», видит его в проносящемся такси, догадывается, что Макс встретился с ним на хоккейном матче, чувствует, что с Кречмаром происходит что-то страшное, и угадывает мысли брата. В очень короткой, но чрезвычайно важной тридцатой главе романа, где автор вдруг прерывает развитие фабулы в тот самый момент, когда Кречмар должен попасть в катастрофу и ослепнуть, Аннелиза, как когда-то Ирма из окна, смотрит вниз с балкона, замечает продавца мороженого, которое так любила ее умершая дочь, вспоминает о ней и о вчерашней поездке на кладбище и чувствует некое странное волнение и сильнейшее беспокойство. Провидческие взгляды Ирмы и Аннелизы, движи-

мые любовью и преодолевающие пространство и время, образуют вертикаль романного мира, уходящую в потусторонность. Подчеркивая это, Набоков сливает их с авторским взглядом, который в тридцатой главе поднимается все выше и выше над землей, достигая некоей космической точки зрения, резко меняющей перспективу и масштабы:

«Быть может, поднявшись достаточно высоко, можно было бы увидеть зараз провансальские холмы и, скажем, Берлин, где тоже было жарко, — вся эта щека земли, от Гибралтара до Стокгольма, озарялась в этот день улыбкой прекрасной погоды. Берлин, в частности, успешно торговал мороженым; Ирма, бывало, шалела от счастья, когда уличный торговец близ белого своего лотка лопаткой намазывал на тонкую вафлю толстый, сливочного оттенка слой, от которого сладко ныли передние зубы и начинал танцевать язык» (3, 364).

Очень важно, что космическая вертикаль, своего рода теодицея романного мира, исключает «маленький черный автомобиль» Кречмара и Магды, приближающийся к роковому повороту, но зато воскрешает мертвую Ирму в миг детского счастья, которое для Набокова было высшей ценностью бытия. Это тотальное видение, торжествующее над смертью, напоминает концовки двух его рассказов начала 1930-х годов, «Пильграм» и «Совершенство», где сам переход в смерть представлен как смена перспективы, как невероятное расширение индивидуального сознания и обретение нового, всеобъемлющего зрения, которому открывается полнота и гармония мира. В радостном авторском взгляде с космической высоты можно угадать намек на то, что подобное счастливое зрение даровано после смерти маленькой Ирме, взирающей на залитый солнцем, веселый мир из детского рая. Типично набоковский сигнал к такому прочтению — троекратно повторенная в тексте и намеренно избыточная фраза о старухе, «собирающей ароматные травы», где анаграммированы слова «автор романа» и имя Ирмы. Для богоподобного автора романа, таким образом, мертва не Ирма, которая жива в нем самом, в его слове, а те полузрячие монстры, которые видят мир только по горизонтали, в искаженных, перевернутых и частичных проекциях «камеры-обскуры» их пошлых сознаний.

Антитезой космическому ясновидению, которое, по Набокову, доступно только любви и подлинному, «толстовскому» искусству, выступает в романе кинематограф — современная, усовершенствованная «камера-обскура», «световой балаган». С ним так или иначе тесно связаны все «слепцы» романа. Кречмар, который относился к кино серьезно и даже сам собирался кое-что сделать в этой области, встречает Магду в темном зале кинотеатра и потом субсидирует дурной фильм с ее участием. Судьбой Магды, как замечает Набоков, управляет «гений кинематографический» — она восхищается кинозвездами и, в особен-

ности, Гретой Гарбо (которая, кстати сказать, в 1927 году снялась в роли Анны Карениной), мечтает об актерской карьере, не имея на то никаких оснований, и, главное, постоянно пытается имитировать в своей жизни «роскошь первоклассных фильм». Горн, чья страсть к Магде «основана на глубоком родстве их душ», занимается мультипликацией. Как заметили уже первые критики романа, само повествование «Камеры обскуры» временами начинает напоминать киносценарий и откровенно демонстрирует литературные аналоги распространенных киноприемов: монтаж, смена планов, затемнение и т. п. «...В романе Сирина, — писал Ходасевич в удивительно пронизательной газетной рецензии, — синемаграф выступает важнейшею движущей силой, то оставаясь за сценой, как Рок трагедии, то прямо являясь на сцене в качестве действующего лица. Читатель с первых же строк вводится в синемаграфический мир»³³.

В контексте «Камеры обскуры» кинемаграф плох и вульгарен по определению, — подобно Горну и Магде, он создает пошлые имитации жизни, убогие миметические проекции, суррогаты искусства. К нему можно, конечно, относиться несерьезно, как к милому увеселению, так сказать, шекотке воображения, но беда в том, что он, как сформулировал тот же Ходасевич, пропитал и отравил своим духом современную жизнь «так, как никогда никаким настоящим искусством она пропитана не была. Эта-то вот пропитанность жизни синемаграфом и есть истинный предмет сиринаского романа, в котором история Магды и Кречмара служит только примером, образчиком, частным случаем, иллюстрирующим общее положение».

Дальнейшее рассуждение Ходасевича весьма точно объясняет значение кинемаграфической темы в «Камере обскуре»:

«Горн — умный, но злой и до мозга костей цинический человек. Он истинный дух синемаграфа, экранный бес, превращающий на экране мир Божий в пародию и карикатуру. То, что делает он сознательно, другие делают по создавшейся рутине. Но Дорианна Каренина, «деятельница» синемаграфа, и Магда — его порождение — вместе с Горном заносят в жизнь Кречмара не только синемаграфические дела, но и стиль, и дух синемаграфического бытия. Замечательно: жизненная драма кречмаровской жены и дочери развивается в обычном человеческом стиле. Между тем то, что происходит с самим Кречмаром, постепенно приобретает истинно горновский характер издевательства над человеческой личностью. Трагедия Кречмара в том, что это уже пародия на трагедию, носящая все специфические признаки синемаграфической драмы. Вот этого-то Кречмар

³³ Цит. по: В. Ходасевич. Колеблемый треножник. С. 560.

не понимает, — и не что иное, как именно это непонимание, и символизировано слепотой, поражающей Кречмара. Первоначальный «налет гнусности», занесенный Магдоу в квартиру Кречмара, — ничто в сравнении с той издевательской гнусностью, в которую превращается вся его жизнь, когда она становится стилизована под синематограф»³⁴.

В двух финальных сценах «Камеры обскуры» Набоков по-толстовски определяет заслуженное наказание всем своим персонажам, повинным в «кинематографической» слепоте. «Добрейший Макс, который в жизни своей не ударил живого существа», избивает палкой, как последнего холая, голого мохнатого сатира Горна, и тот вдруг пытается стыдливо прикрыть свой срам. Магда, как героиня любимых ею мелодрам, становится убийцей и убегает, оставив все необходимые улики и отпечатки пальцев на рукоятке браунинга (о чем внимательного читателя извещает «вывернутая дамская перчатка»). Кречмар, прозревший только на миг перед смертью, избавляется от земных мук и отправляется в небытие. Как и в финале «Подвига», авторский взгляд в заключение фиксирует открытую дверь, но здесь она не сулит герою бессмертия, ибо за ней — не таинственная бесконечная тропинка, а лестница, уходящая вниз, «в бездну».

Суд над «слепотой» Набоков продолжил и в следующем своем романе «Отчаяние», где он соединил основные темы «Камеры обскуры» с повествованием от первого лица, опробованным в «Соглядатае», сделав рассказчиком очередного беса незрячести — только на этот раз не кинематографического, а литературного. Герой «Отчаяния», полунемец-полурусский Герман (чье имя и происхождение немедленно отсылают нас к «Пиковой даме») с самого начала заявляет о своей литературной одаренности, о писательской силе, о «врожденной склонности к непрерывному творчеству». Установка на литературность рассказа значительно усложняет его структуру по сравнению с «Соглядатаем», где повествование представляло собой условный, не локализованный в пространстве и времени монолог, сама природа которого нерелевантна. В «Отчаянии» же мы имеем дело с литературным произведением героя, мнящего себя художественным гением, с его «документальной повестью» о своей жизни. Герман постоянно играет временными планами, переходя из рассказанного прошлого в непосредственное настоящее, где он работает над повестью, но почти до самого конца сохраняет в тайне как свое «реальное» местоположение (признаки которого — гора, видимая из окна комнаты, и постоянно дующий ветер), так и причины, побудившие его взяться за перо. Вводится в повествование и так называемый метауровень — то есть рефлексия рассказчика по поводу своего текста, когда он комментирует и оценивает

³⁴ Там же. С. 560—561.

написанное, обращается к будущему читателю с наставлениями и просьбами или сопоставляет свое сочинение с разнообразными литературными образцами.

История, которой *хотел бы* ошеломить доверчивого читателя берлинский коммерсант и писатель-дилетант Герман, черна и, по сути дела, примитивна. Во время деловой поездки в Прагу он случайно наталкивается на спящего бродягу Феликса и замечает, что они похожи «как две капли крови». Желая воспользоваться этим подарком судьбы, а заодно поправить пошатнувшиеся дела, Герман задумывает идеальное преступление, которое не может быть раскрыто, — застраховать свою жизнь, поменяться с «двойником» одеждой и документами, убить его и уехать за границу, где к нему присоединится жена, обожающая его дурочка Лида, получившая страховку за якобы убитого мужа. В убийстве он видит способ не только изменить жизнь и избавиться от забот, но, главное, доказать свой художественный талант и незаурядный ум. После некоторых колебаний он тщательнейшим образом продумывает все детали, отсылает прочь докучного родственника жены, художника Ардалиона, хитрейшим образом внушает Лиде, что она должна сделать, и приводит свой замысел в исполнение. Однако уже за границей Герман с негодованием узнает из газет, что в найденном трупе полиция по глупости не заметила никакого сходства с ним и тем самым грубейшим образом разрушила его безупречный шедевр. Чувствуя себя в безопасности под именем Феликса (чью личность, как он уверен, установить невозможно), он пишет свою книгу, чтобы «добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творчества» (3, 517).

Такова, в общих чертах, версия событий, изложенная хвастливым и самовлюбленным Германом, но сам его рассказ содержит немало улик, которые ее опровергают. Несмотря на уверенность Германа в собственной непогрешимости, он то и дело совершает промахи, которые свидетельствуют об изъянах его сознания. Это — ошибки памяти (когда, например, он путает времена года в эпизоде первой поездки за город или подробности разговора с Лидой, занятой каким-то домашним делом), ошибки зрительного восприятия (он принимает картину, висящую в табачной лавке, за натюрморт Ардалиона), ошибки ума (ему невдомек, что его жена изменяет ему с Ардалионом, хотя он фактически застаёт их в постели), ошибки в цитировании и интерпретации литературных текстов³⁵. Ошибочной оказывается и основа его «шедевра» — представление о сходстве или двойничестве, ибо, как явствует из его же собственного описания лица Феликса, он с самого начала игнорирует все частные различия в форме и цвете, «мелкие опечатки в книге природы», которые, по Набокову, и составляют главный пред-

³⁵ См. наши с О. Сконечной примечания к «Отчаянию» (3, 755—778) и мою статью «Набоков, Достоевский и Достоевщина» (с. 199—213 наст. изд.).

мет художественного видения. «Вы, забываете, синьор, что художник видит именно разницу, — говорит ему Ардалион, единственный персонаж в романе, наделенный подлинным эстетическим чутьем. — Сходство видит профан» (3, 421). Ориентация на тождество и превращает Германа в профана, в одного из тех «глухих слепцов с заткнутыми ноздрями», о которых Набоков писал в «Даре». Она, кстати сказать, выявляет внутреннее, а не внешнее родство героя с его жертвой, полным болваном Феликсом, представляющим в романе за тупую чернь. Поэтому сквозь амбициозный замысел героя, вопреки его претензиям на оригинальность, проглядывают банальнейшие общие места — реальные и успешно раскрытые убийства³⁶, сюжеты и приемы детективных романов³⁷, заезженные литературные стереотипы.

В отличие от большинства других набоковских «слепцов», герой

³⁶ В десятой главе романа Герман возмущается тем, что журналисты, пишущие в газетах об убийстве в лесу, уподобляют его «каким-то олухам с вампирными наклонностями, проступки которых в свое время поднимали тиражи газет. Был, например, такой, который сжег свой автомобиль с чужим трупом, мудро отрезав ему ступни, так как он оказался не по мерке владельца. Да, впрочем, черт с ними! Ничего общего между нами нет» (3, 516). Как установил Н. Мельников (см. его статью: Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича: О творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние» // Волшебная гора. 1994. № 2. С. 151—165), Набоков отсылает здесь к реальному убийству, совершенному в Германии неким Куртом Тецнером и широко освещавшемуся в берлинской печати, в том числе и в «Руле» (сначала 13 марта 1931 г. в заметке «Сожженный заживо», а затем, 19 марта, в большой статье «Убийство в автомобиле»). Вопреки уверениям героя, он явно отталкивается от замысла Тецнера и пытается «улучшить» его, заменив случайную жертву на подготовленного «двойника».

³⁷ Герой «Отчаяния» насмехается над конвенциями детективного жанра, представляя свой текст как их смелое нарушение: «Конан Дойль! Как чудесно ты мог завершить свое творение, когда надоели тебе герои твои! Какую возможность, какую тему ты профукал! Ведь ты мог написать еще один последний рассказ, — заключение всей Шерлоковой эпопеи, эпизод, венчающий все предыдущие: убийцей в нем должен был бы оказаться ...сам Пимен всей криминальной летописи, сам доктор Ватсон, — чтобы Ватсон был бы, так сказать, виноватсон...Безмерное удивление читателя!» (3, 471). Между тем эта идея Германа отнюдь не оригинальна, так как она была реализована в знаменитом детективе Агаты Кристи «Убийство Роджера Акройда» (1926), в котором убийцей оказывается сам рассказчик, играющий роль «доктора Ватсона» при Эркюле Пуаро. Русский перевод этого романа печатался в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия» с 3 октября 1931 г. по 19 марта 1932 г. — то есть незадолго до того, как Набоков начал писать «Отчаяние» в конце июля 1932 г. В заключительной главе «Убийства Роджера Акройда», где раскрывается тайна преступления, рассказчик-убийца, как Герман, жалуется на усталость, рефлексивирует по поводу написанного, восхищается своим литературным мастерством, признается в ошибках и сообщает, что собирается отослать рукопись книги виновнику своего разоблачения: «Пять часов утра. Я очень устал, но закончил свою задачу. Рука болит от писания. У моего манускрипта будет странный ко-

«Отчаяния» представлен в романе как идеолог, как сторонник (или, наоборот, противник) определенных эстетических, социальных и метафизических концепций. В эстетике он следует теории и практике декадентского «жизнетворчества» в духе Оскара Уайльда или старших символистов, которые отождествляли жизнь с искусством, а преступление — с творческим актом. Его литературное кредо — это самовыражение, апология эстетически организованных жизненных поступков, нарушающих норму; его собственный текст — это образцовый «человеческий документ», создаваемый по рецепту Адамовича и других критиков «парижской школы», которые, как язвительно писал Набоков в «Даре», требовали от современных писателей не «отвлеченно-певучих пьесок о полусонных видениях», а исповедей, продиктованных «отчаянием и волнением». С декадентством Герман сочетает симпатии к коммунизму, который, как он говорит, пытается «что-то такое коренным образом изменить в нашей пестрой, неуловимой, запутанной жизни», и к новой России, поскольку «такого энтузиазма, аскетизма, бескорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история» (3, 408). Наконец, он утверждает, что «Бога нет, как нет и бессмертия», а «небытие Божье доказывается просто», ибо невозможно себе представить, чтобы «некий серьезный Сый, всемогущий и премудрый, занимался игрой в человечки» (3, 457—458). Как показал И. Смирнов, его «опровержения теодицеи» вступают в спор прежде всего с философскими схемами Декарта и Е. Н. Трубецкого — спор, который Герман, по воле богоподобного автора, безнадежно проигрывает³⁸.

Не обратив внимание на то, что Герман олицетворяет вполне определенное и враждебное Набокову мировоззрение, первые критики «Отчаяния» из лагеря сторонников и друзей Сирина прочитали роман как притчу о муках творчества, о трагедии художника, который, как писал В. Ходасевич, озабочен «лишь совершенством в осуществлении своего замысла, неизвестно и безразлично, когда, откуда и как ему подсказанным». Согласно Ходасевичу, отчаяние Германа в конце повести «вызвано не страхом перед уголовным судом, а тем, что люди не оценили, не поняли, даже не заметили самого главного, самого драгоценного в Германовом произведении: чудесного сходства между убитым и убийцей». Он испытывает разочарование в себе и приходит в ярость от сознания собственной «роковой ошибки», которая доказывает ему, «что он не гений; такой же не гений, как пушкинский Сальери, с которым

нец. Я хотел его издать в один прекрасный день, как историю неудачи Пуаро. Удивительные бывают вещи! ...Я доволен своими литературными достижениями. Что может быть написано лучше, чем следующая фраза... Когда я кончу писать, я вложу этот манускрипт в конверт и адресую его Пуаро» (*А. Кристи. Убийство Роджера Акройда* / Пер. с англ. Эмро // *Иллюстрированная Россия*. 1932, 19 марта. № 12. С. 38).

³⁸ См.: *И. П. Смирнов. Философия в «Отчаянии»* // *Звезда*. 1999. № 4. С. 173—183.

его трагедия имеет много общего»³⁹. Если Ходасевич, судя по сравнению «Отчаяния» с «Моцартом и Сальери», различает автора и его героя, то В. Вейдле осторожно их сближает. По его мнению, «надрывный тон, взвинченный с первых же строк до крайнего напряжения, относится и к автору, а не только к его герою. Стремление переселиться в собственного двойника, вывернуть наизнанку окружающую рассказчика действительность, совершить в убийстве как бы опрокинутое самоубийство и, наконец, неудача всего замысла, обнаружение за фикциями и призраками, за распавшейся действительностью и разрушенной мечтой голой, трепещущей, обреченной на смерть душевной протоплазмы — разве все это не сводится к сложному иносказанию, за которым кроется не отчаяние корыстного убийцы, а отчаяние творца, неспособного поверить в предмет своего творчества? Это отчаяние и составляет основной мотив лучших сириных творений»⁴⁰. Еще один шаг к соотношению автора романа с его героем сделал Г. Струве, заметивший, что «необыкновенная зоркость» и «повышенная приметливость» свойственны как Набокову, так и Герману. «Можно провести далеко идущую параллель между творческими приемами Сирина и преступным замыслом его героя, — писал он. — Беспримесная радость творчества, свободная от всякого морализма, руководит обоими»⁴¹.

Если даже такие внимательные и благожелательные читатели «Отчаяния», как В. Вейдле и Г. Струве, хорошо знакомые с набоковской поэтикой, предположили, — конечно, со всеми необходимыми оговорками, — что устами Германа хотя бы отчасти глаголет Сирин, то стоит ли удивляться суждениям критиков несведущих и неподготовленных, которые прямо отождествили автора с его героем⁴². Между тем согласиться с тем, что, словами Ходасевича, «драма Германа — драма художника, а не убийцы», отнюдь не значит признать, что автор «Отчаяния» и его рассказчик — это художники сходного склада, решающие — один в жизни, другой в искусстве — сходные проблемы и испытывающие отчаяние от несоответствия замысла его воплощению. Само отношение героя «Отчаяния» к жизни и другим людям как к послушливому, мертвому материалу для осуществления «художественных» проектов, его унаследованная от реализма привычка сводить уни-

³⁹ Возрождение. 1934, 8 ноября. Цит. по: Классик без ретуши. С. 120—121.

⁴⁰ Круг. 1936. Кн. 1. С. 187. Цит. по: Классик без ретуши. С. 128.

⁴¹ Г. Струве. О В. Сирине // Русский в Англии. 1936, 15 мая.

⁴² См., например, курьезный отзыв Жана Поля Сартра, усмотревшего в «Отчаянии» прямое отражение цинического авторского миропонимания, типичного для оторвавшихся от почвы эмигрантов, или не менее смехотворные рассуждения А. С. Мулярчика, который принял просоветские высказывания Германа за чистую монету и решил, что грань между позициями Набокова и его героя «по серьезным общественным вопросам становится неуловимой» (Ж. П. Сартр. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 269—271; А. С. Мулярчик. Русская проза Владимира Набокова. М., 1997. С. 71—73).

кальное к типовому, полностью противоречат представлениям Набокова об искусстве как преображении жизни, а не вторжении в нее, и его установкам на выявление и прославление индивидуального, особого, неповторимого. По сути дела, весь комплекс идей, исповедуемых и воплощаемых Германом, восходит к тем течениям в искусстве и философии, с которыми Набоков последовательно боролся, и, делая их носителем самодовольного «слепца», негодяя и убийцу, он дискредитирует чуждые ему принципы, неявно противопоставляя миметической типизации, «жизнетворчеству» и нарциссистскому самовыражению свою собственную «игру в человечки».

В блестящем разборе «Отчаяния» Сергей Давыдов убедительно показал, что в исповеди Германа все время присутствует «своеобразный спектральный герой» — автор всего романа, тот несерьезный, но всемогущий Бог, в которого не желает верить рассказчик, возмнивший себя демиургом. Он входит в реальность текста под маской некоего живущего поблизости русского писателя-эмигранта, которому Герман хочет послать свою книгу, чтобы доказать свое превосходство над ним; он появляется в виде сильнейшего ветра, побуждая героя писать то, что от него требуется; он оставляет свои тайные росчерки в рукописи, которых ее мнимый автор не в состоянии заметить. «Этот автор-вредитель, — пишет Давыдов, — расставил в романе изысканную сеть уловок, капканов и других тонких пособий для поимки героя. Ими автор, не без наслаждения, разрушает иллюзию за иллюзией самодовольного Германа»⁴³. Полностью контролируя рассказчика, он временами превращает его в медиума, в своего рода «пишущую машину» («не я, не разум мой пишет, а только память моя, память», как описывает это состояние сам Герман), и тогда в повествовании появляются и отмеченная Г. Струве зоркость, и обманувшая В. Вейдле напряженность тона. В тех же случаях, когда автор как бы дозволяет рассказчику «включить» разум и говорить своим собственным голосом, повествование обычно превращается в пародию. Так, пытаясь найти подходящее начало для очередной главы, Герман пародирует три типа модных зачинов — лирический, бунинский («День нынче солнечный, но холодный, все так же бушует ветер ...Мне тягостно»), тыняновский, ex abrupto («Орловиус был недоволен») и монтажный, «кинематографический» («Между тем...»), восходящий к «Котику Летаеву» Андрея Белого (3, 422—423). Однако, как замечает сам рассказчик, у него «спутались все приемы»: в модернистский стиль вклинивается тяжеловесная изобразительность Максима Горького и его же разговоры «босяков»; ритмизованный пассаж в духе Андрея Белого переходит в обрывочную несобственно прямую речь a la Дос Пассос; и на на все эту мешанину накладывается авторский мета-комментарий. В результате создается сборная пародия на советскую прозу 1920-х годов, которой была

⁴³ С. Давыдов. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. München, 1982. С. 80.

свойственна, по формуле Ю. Тынянова, стилистическая «всеядность»⁴⁴. Подобным же образом, рассказывая о своей встрече с Феликсом в Гарнице, Герман никак не может в точности передать их разговор, так как ему мешает «что-то жгучее, нестерпимое, гнусное, — от чего я не могу отвязаться, прилипло, как если в потемках нарваться на мухоморную бумагу» (3, 451). Это прилипчивое, неотвязное «что-то» есть интонационная и тематическая инерция исповедальной «достоевщины» — от «Мысли» Л. Андреева и «Конь Блед» Б. Савинкова до повестей И. Эренбурга и М. Козакова, — которую и пародирует здесь Набоков.⁴⁵

Когда герой выполняет свою миссию, завершив за шесть дней угодное истинному автору творение, рушится и последняя его иллюзия — иллюзия безнаказанности. Перечитав свою рукопись, он с ужасом обнаруживает, что его новая личина стала известна полиции, так как он забыл на месте преступления палку Феликса с выжженным на ней полным именем владельца. Подобно тому как Макс в «Камере обскуре» избивает палкой бесстыдного Горна, Набоков фигурально «ставит в палки» возомнившего себя творцом героя-самозванца, подтверждая пушкинскую истину: «...гений и злодейство / Две вещи несовместные». Этот финальный удар подводит черту под претензиями Германа на гениальность и окончательно устанавливает его определяющее сходство — сходство не с Пушкиным и другими великими русскими писателями, над которыми он глумился, а с их персонажами: с гоголевским Поприциным, которого бьют палками в сумасшедшем доме, с пушкинским Германном, наказанным за святотатственное посягательство на непредсказуемость жизни, с Голядкиным в «Двойнике» Достоевского, с мерзким безумцем и убийцей Передоновым из «Мелкого беса» Сологуба, с потерявшим рассудок террористом Дудкиным из «Петербург» Андрея Белого. Его литературная генеалогия точно предсказывает, как он кончит свою земную жизнь, и намекает на то, какое бессмертие ему уготовано. Не случайно конец его рукописи датирован первым апреля: ожидающий его ад — это ад обманутых дураков.

В «Отчаянии» Набоков свел счеты со многими своими литературными и идеологическими противниками — с «достоевщиной» декадентов и советских писателей 1920-х годов, с западными левыми интеллектуалами и эмигрантскими большевизанами, восторженно взирающими на советский рай, с «парижской школой», предпочитающей «человеческий документ» истинной поэзии. Изгнав бесов незрячести, он словно бы подготовил почву для двух своих следующих романов, «Приглашение на казнь» и «Дар», где главными героями будут уже не слепцы и профанаторы, а их антагонисты, художники с зоркими глазами.

⁴⁴ Ю. Н. Тынянов. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977. С. 294.

⁴⁵ Подробнее см.: А. Dolinin. Parody in Nabokov's «Despair» // Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. Herausgegeben von Igor Smirnov (Die Welt der Slaven. Band 9). München, 2000. S. 15—42.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В письме к Г. П. Струве 25 августа 1933 года Набоков сообщал: «...задумал новый роман, который будет иметь непосредственное отношение — угадайте к кому? — к Чернышевскому! Прочел переписку, “Что делать?” и пр., и пр. и вижу перед собой как живого забавного этого господина. Надеюсь, что это известие Вас несколько позабавит. Книга моя, конечно, ничем не будет смахивать на преснейшие и какие-то, на мой вкус, полуинтеллигентские биографии “романсэ” ала Моруа»¹.

Нам остается только гадать, почему Набокова вдруг заинтересовала жизнь автора «Что делать?». Возможно, ему — как и герою «Дара» Федору Годунову-Чердынцеву — случайно попала на глаза юбилейная статейка «Шахматы в жизни и творчестве Чернышевского» в советском журнале «64» за 1928 год, где были напечатаны фрагменты из студенческого дневника «выдающегося мыслителя-революционера», в которых Николай Гаврилович чудовищным слогом описывал свои комические злоключения с приобретением шахмат: то ему попался неполный комплект, то он не смог как следует пересчитать фигуры и потерял пешку, то купил руководство без двух частей². Весьма правдоподобным представляется и предположение Джона Мальмстада о том, что толчком для Набокова могла оказаться газетная заметка В. Ходасевича «Лопух», в которой тоже цитировались отрывки из недавно опубликованного в СССР дневника Чернышевского — но только не на шахматные, а на любовные темы³. В них Ходасевич обнаружил семена того «социалистического лопуха», который, как он заметил, произрастает ныне в советских романах, где «партийные и комсомольские союзы» нередко «заключаются на основе общего служения заветам Ильича, следования директивам партии или предначертаниям заводского ко-

¹ Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть вторая (1931—1935) // Звезда. 2004. № 4. С. 55.

² См. об этом: Д. Зубарев. «8 x 8», или «Чернышевский и шахматы» (Из комментариев к набоковскому «Дару». 1—2) // Philologica. 1999/2000. Т. 6. № 14/16. С. 99—108.

³ См.: И. Паперно. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. С. 492—493, прим. 2.

митета». Приведа два примера подобного смещения беспомощной эротики с революционной идеологией у Чернышевского (очень похожих на те, которые Годунов-Чердынцев приведет в своей книге), Ходасевич саркастически заключил: «Этот человек состоял (да и до сих пор состоит для многих) в числе “властителей дум”»⁴.

Наконец, Набокову мог попасться на глаза процитированный в известном лефовском сборнике «Литература факта» призыв московского критика Ю. Соболева «написать такие увлекательные романы, как биографии — берем почти наугад — Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Полежаева. История их жизни стоит выдумки беллетриста. Факты их биографий ярче всякого вымысла»⁵. Похожий совет, кстати, дает Годунову-Чердынцеву в «Даре» однофамилец «великого шестидесятника», предлагающий ему описать жизнь «сушого сподвижника» в форме художественной биографии (4, 226). Набокова должна была заинтересовать не только задача, поставленная Ю. Соболевым, но и возражения против нее главного теоретика «литературы факта» Н. Чужака, требовавшего не романизированных, а строго документальных биографий, в которых отобранные факты выявляли бы «невыдуманную» сюжетность, незаметную «невъедчивому глазу». Набоков построил свою «Жизнь Чернышевского» именно по Чужаку — как монтаж многочисленных фактов, складывающихся в «невыдуманный» сюжет, — хотя результат вряд ли понравился бы лефовскому теоретику.

На протяжении многих месяцев Набоков изучал разнообразные материалы для книги о Чернышевском и параллельно обдумывал общий план огромного романа, куда, по его замыслу, эта книга должна была войти как вставной текст. К весне 1934 года у него складываются общие представления о главном герое будущего «Дара» — авторе биографии Чернышевского — и о его семье. В это время он пишет рассказ «Круг», своего рода эскиз для семейного портрета Годуновых-Чердынцевых, и прежде всего отца Федора — аристократа, знаменитого предпринимателя к опасностям, видного ученого-этомолога и путешественника по Центральной Азии, чьим именем «названы были новые виды фазана, антилопы, рододендрона и даже целый горный хребет». Впоследствии в «Даре» Набоков изменит целый ряд деталей этого эскиза и отбросит за ненадобностью как повествователя рассказа, так и историю его любви к Тане Годуновой-Чердынцевой, сестре Федора, но сохранит и разовьет центральный для «Круга» образ потерянного семейного рая, к которому будет снова и снова возвращаться главный герой романа в своих воспоминаниях, в своих лирических стихах и мемуарной прозе.

Прежде чем заняться подробной разработкой основных сюжетных линий «Дара», Набоков хотел закончить вставную «Жизнь Чернышев-

⁴ В. Ходасевич. Мелочи // Возрождение. 1933, 13 июля.

⁵ Н. Чужак. «Писательская памятка» // Литература факта. М., 1929. С. 25.

ского», которая по самому своему жанру резко отличалась от всего, что он когда-либо писал. Впервые ему приходилось иметь дело с реальным историческим лицом, с отдаленной и малознакомой эпохой, с обширнейшим документальным материалом, с политической, философской, социальной проблематикой. «Роман, который теперь пишу — после “Отчаяния”, — чудовищно труден, — признался он Ходасевичу в апреле 1934 года, — между прочим, герой мой работает над биографией Чернышевского, а потому мне пришлось прочесть те многочисленные книги, которые об этом господине написаны, — и все это по своему переварить, и теперь у меня изжога. Он был бездарнее многих, но многих мужественнее... Тома его писаний совершенно, конечно, мертвые теперь, но я выискал там и сям (особенно в двух его романах и мелких вещах, написанных на каторге) удивительно человеческие, жалостливые вещи. Его здорово терзали. ...Жена называла его “мой канашенька” и бешено ему изменяла...»⁶.

Углубленное изучение биографии Чернышевского и его сочинений дало неожиданный побочный результат: летом 1934 года, прервав работу над четвертой главой «Дара», Набоков очень быстро — по его словам, с «чудным восторгом и неутихающим вдохновением»⁷ — пишет роман «Приглашение на казнь», который он впоследствии назвал своей «единственной поэмой в прозе»⁸. В истории главного героя романа — одинокого мечтателя Цинцинната Ц., арестованного и приговоренного к смертной казни за опасную «гносеологическую гнусность», — явно преломились самые «жалостливые» факты из жизни Чернышевского: бесстыдные измены жены, которую, несмотря ни на что, продолжает любить оскорбленный муж; арест, единственной причиной которого является негодный властям образ мысли «государственного преступника»; заключение в крепости, где совершается превращение узника в писателя, пытающегося перелить в слово (как сказано в «Даре» о «Что делать?») «весь жар его личности»; публичная казнь на площади (в случае Чернышевского, правда, только гражданская) при огромном стечении народа и т. п.

Все эти параллели, однако, лишь подчеркивают принципиальные различия между двумя узниками и их «преступлениями». Набоков в «Даре» отдает должное мужественности и стойкости Чернышевского в «борьбе с государственным порядком вещей» — порядком настолько «тлетворным и пошлым», что его противники и разрушители правы по определению. Другое дело, что кроме праведного гнева и образцовой

⁶ Цит. по: Л. Ливак. Критическое хозяйство Владислава Ходасевича // Диаспора 3. Новые материалы. Париж; СПб., 2002. С. 421—423.

⁷ V. Nabokov. Strong Opinions. N. Y., 1990. P. 68.

⁸ From Vladimir Nabokov's letter to Andrew Field. September 29, 1966. Цит. по: B. Boyd. «Welcome to the Block»: *Priglasenie na kazn' / Invitation to a Beheading*. A Documentary Record // Nabokov's «Invitation to a Beheading». A Critical Companion / Ed. by Julian W. Connolly. Evanston, IL, 1997. P. 172.

гражданской доблести Чернышевский — вождь, наставник, властитель дум — способен был предложить своим молодым ученикам только вульгарную материалистическую философию, убогую теорию «разумного эгоизма», примитивную утопическую мечту о всеобщем равенстве и благоденствии, ненависть к чистому искусству и прочим бесполезным занятиям, а также «маленькую, мертвую книгу» — кодекс «призрачной этики», на котором воспитывались поколения мучеников догмата. В самом мышлении Чернышевского — схематически-абстрактном, одноплановом, сводящем все сложное и индивидуальное к простым понятиям здравого смысла и общей пользы, — доказывает Набоков, таилс «роковой изъян», та «частица гноя», из которой в итоге разовьется (проецируем рассказ «Адмиралтейская Игла») «зеленая жижа ленинских мозгов».

Подобным сознанием, только достигшим предельных, окончательно окостеневших форм, в «Приглашении на казнь» Набоков наделяет не главного героя, а окружающих его людей, счастливых граждан благоденственного государства — обывателей, чиновников, тюремщиков и всенародного кумира с парикмахерским именем м-сье Пьер, ловко отсекающего головы нарушителям общественного покоя. У них, как писал эмигрантский публицист и прозаик В. Варшавский, «осталась только поверхностная объективированная и социализированная кора сознания: самые элементарные одинаковые у всех впечатления и полученные от общества в готовом виде чувства и понятия, но нет ничего личного, непосредственного, никакой свободы. ... Все их “бытие” исчерпывается готовыми чувствами, мыслями и поступками, предусмотренными ролью, исполняемой ими в обществе. Впрочем, все эти роли мало между собой отличаются — характеры этих безличных фантомов только разные персонификации одной и той же пошлой житейской мудрости, и они легко заменимы один другими. Так Родион время от времени превращается то в директора тюрьмы, то в адвоката»⁹.

В черновой редакции «Приглашения на казнь» Набоков дал двум взаимозаменяемым персонажам, тюремному надзирателю и адвокату, имена Николай и Гавриил, чтобы подчеркнуть генетическую связь мучающей Цинцинната «крашеной сволочи» с гражданской линией, восходящей к Николаю Гавриловичу Чернышевскому. На эту связь прямо указывает и похвальба м-сье Пьера, кичащегося тем, что для него — как для легендарного римского Цинцинната, образца гражданских добродетелей, — «слава, почести — ничто по сравнению с сельской тишиной» и что, подобно генералу Вашингтону, которого боготворил Чернышевский, он не умеет лгать (4, 162). Когда по дороге на эшафот м-сье Пьер грозит пальцем из экипажа восторженным девицам, бросающим цветы, эта сценка в точности повторяет детали гражданской казни Чернышевского, но с инвертированным значением, ибо

⁹ В. С. Варшавский. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 216, 218.

правнучки «стриженных дам в черных бурнусах» приветствуют не мученика, а убийцу: в мире оборотней, призраков, запрограммированных кукол, усвоивших все принципы «разумного эгоизма» и утилитарной эстетики, образцовым гражданином неминуемо оказывается палач.

Поскольку действие «Приглашения на казнь» отнесено к отдаленному будущему, роман по ряду внешних признаков примыкает к жанру антиутопии, к книгам-предупреждениям об опасностях тоталитаризма. Однако вопреки конвенциям жанра (известным читателю 1930-х годов прежде всего по классическим образцам — «Мы» Е. Замятина и «Прекрасному новому миру» О. Хаксли¹⁰) «Новая Россия» в изображении Набокова — это отнюдь не всемогущее, научно организованное государство, которое с помощью технических достижений подавляет индивидуальную свободу. В ней нет ни городов с искусственным климатом и огромными зданиями из стекла и бетона, ни летательных аппаратов, ни инкубаторов, где в колбах выращивают детей, ни хитроумных автоматов, ни сложных систем для наблюдения и пыток — нет ничего «научно-фантастического», кроме каких-то безобидных заводных автомобильчиков и «электрических вагонеток в виде лебедей и лодок» (напоминающих скорее о луна-парке, чем о футурологических кошмарах). Мир, в котором черт догадал родиться Цинцинната Ц., единственного человека с умом и талантом, давно утратил всякую творческую энергию и погрузился в глубокую духовную спячку (недаром место храма в нем занимает мавзолей капитана Сонного). В финале антиутопии Замятина Единое Государство, дабы навсегда искоренить свободолобие и открыть своим гражданам «путь к стопроцентному счастью», заставляет их подвергнуться хирургической операции: им прижиляют некий мозговой узелок, особый центр фантазии, без которой человек превращается в совершенный механизм. У сограждан Цинцинната этот «узелок» полностью атрофирован, и потому они органически неспособны ни создать что-либо новое, ни даже сохранить и употребить в дело технику прошлых веков: в старинном журнале Цинциннат находит фотографию «умашенной летами правнучки *последнего* изобретателя», на заросшем аэродроме ржавеет последний самолет, служащий «для развлечения калек», а товары «по городским выдачам»

¹⁰ Как следует из письма Набокова к Г. Струве от 2 декабря 1932 г., оба эти романа были ему хорошо известны. «Знаете ли вы его утопический роман “Мы” (вышел только по-французски)?» — спрашивал Набоков своего друга, который готовил тогда лекцию о Замятине на английском языке, и предлагал: «Хотите я вам пришлю — по памяти — его описание? Это должно быть интересно англичанам — особенно из-за глубокомысленной и “блестящей” белиберды Huxley на схожую тему» (Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть вторая (1931—1935). С. 150). Хотя в американских интервью Набоков отказывался обсуждать «Мы» как возможный претекст «Приглашения на казнь» (см.: *V. Nabokov. Strong Opinions*. P. 65, 164), ясно, что роман Замятина, в отличие от «Прекрасного нового мира», произвел на него сильное впечатление.

развозят дряхлые, страшные лошади. Это выродившаяся, деградировавшая, повернутая вспять цивилизация, которая больше похожа на странный гибрид гоголевского Миргорода, щедринского Глупова и уютного немецкого городка, нежели на обычные утопические или антиутопические пророчества.

Если традиционная антиутопия, усиливая и проецируя в будущее характерные особенности нарождающихся тоталитарных систем, сосредоточивает внимание прежде всего на социально-политическом устройстве «Единого Государства», на механизмах воспитания идеально послушного человека и контроля над ним, то Набокова эти «технические» вопросы занимают крайне мало. Жизнь в его городе будущего, конечно, организована по определенным правилам — людей направляют на работы, «воспитательный совет» следит за общественным порядком, проводятся какие-то собрания и съезды, — но не кажется особенно жестко регламентированной. Цинцинната «приглашает на казнь» не жестокая диктатура, а благодушная псевдодемократия; в застенке его не пытаются, не морят голодом, а разрешают свидания с женой и угощают директорскими харчами. Внешняя «человечность», однако, лишь подчеркивает устрашающую бесчеловечность внутреннюю: в наигранно дружелюбном тоне обывателей-убийц, пытающихся внушить Цинциннату, что его казнят ради его же собственного (и, конечно, всеобщего) блага, в омерзительно пошлом стиле поведения и речи «крашеной сволочи» выявляется ее родство с теми «крашеными» режимами всех цветов — красными, черными, коричневыми, — современником которых оказался Набоков по воле «дуры-истории». Как он писал Э. Уилсону, очарованному ленинским биографическим мифом, именно «это наигранное добродушие, эти глаза с прищурилкой, этот мальчишеский смех» Владимира Ильича и создают особенно невыносимую атмосферу, — «ведро, наполненное млеком человеколюбия, но с дохой крысой на дне», — которую он использовал в «Приглашении на казнь». «Вас “приглашают” из лучших побуждений, и все пройдет так мило и приятно, если только вы не станете волноваться и капризничать (как говорит палач своему “пациенту”)»¹¹.

Задолго до Ханны Арендт, которой процесс Адольфа Эйхмана открыл глаза на то, что она назвала «банальностью зла» (*banality of evil*), Набоков демифологизировал зло, творимое коммунастами всех мастей, распознав в нем одуряющий дух (или, в метафорах романа, нестерпимую вонь, которая исходит от палача, как от его тезки в «Мертвых душах») торжествующей пошлости. Объясняя американским студентам значение этого чисто русского понятия, он заметил, что пошлость в ее особо опасной разновидности представляет собой соединение деспотизма с культурной мимикрией: «Пошлятина — это не толь-

¹¹ The Nabokov — Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971 / Ed. by Simon Karlinsky. N. Y. a. o., 1980. P. 33.

ко откровенно дрянное, но, главным образом, псевдозначительное, псевдокрасивое, псевдоумное, псевдопривлекательное»¹². Неподлинность, поддельность и есть определяющее свойство общества, уничтожающего Цинцинната, единственного живого, «непрозрачного» человека среди взаимозаменяемых автоматов. Это общество порождает лишь симулякры, бессмысленные подобию истинных социокультурных ценностей, подменяя правосудие издевательским ритуалом, любовь — «красивым и полезным физическим упражнением», дом — мебелью, творчество — грубым фотографическим суррогатом. Здесь не сжигают книги, а разучаются их читать и писать, не запрещают классиков, а делают из них мягкие куклы для школьниц, не взрывают музеи, а тупо пялятся на собранные в них «редкие, прекрасные вещи», не в силах «оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, — увы, из бронзы или мрамора».

Подчеркивая неподлинность окружающего Цинцинната мира, Набоков на протяжении всего романа отождествляет его с дешевым театральным, кукольным или цирковым представлением, где актеры носят грубо намалеванные маски, парики и накладные бороды, а каждый элемент реальности — даже зловещий паук в углу камеры, «официальный друг заключенных», которого регулярно подкармливает надзиратель Родион, — рано или поздно обнаруживает свою бутафорскую природу. Все изощренные издевательства, которым подвергают «приглашенного на казнь» тюремщики и их предводитель м-сье Пьер, дабы сломить дух Цинцинната и заставить его «признать и раскаяться», уподобляются некоему жуткому шутовскому действу: палач притворяется узником и демонстрирует цирковые трюки, директор Родриг Иванович не только старательно ему подыгрывает, но и время от времени, меняя костюм и грим, перевоплощается в Родиона, его дочь Эмочка, как Саломея, выпрашивающая голову Иоанна Крестителя, танцует, адвокат Роман Виссарионович (не то брат Иосифа Виссарионовича, не то сын неистового Виссариона) забавляет публику репризами. Само повествование, как проницательно заметил еще П. Бицилли, включает в себя намеки, благодаря которым «и то, что относится к “действительности”, приобретает характер какой-то бутафорской фикции: “Луну уже убрали, и густые башни крепости сливались с тучами”»¹³.

Восприятие мира как театра было вовсе не чуждо Набокову, чья игровая метафизика, как показал В. Александров, имеет ряд точек соприкосновения с идеями Н. Н. Евреинова о театрализованности бытия¹⁴. В статье «Драматургия» Набоков писал: «Если (а я убежден, что

¹² *V. Nabokov. Lectures on Russian Literature / Ed. by F. Bowson. N. Y.; L., 1981. P. 313.*

¹³ *П. Бицилли. В. Сирин. «Приглашение на казнь». — Его же. «Соглядатай». Париж, 1938 // Современныe записки. 1939. Кн. LXVIII. С. 475.*

¹⁴ *См.: V. Alexandrov. Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. Alexandrov. N. Y.; L., 1995. P. 402—405.*

это так) единственным приемлемым дуализмом является непреодолимый разрыв между я и не-я, то тогда можно сказать, что театр представляет собой отличную иллюстрацию этой философской неизбежности. Моя... формула отношений между X — зрителем и Y — драмой на сцене выражается следующим образом: X осознает Y, но не имеет над ним никакой власти; Y ничего не знает о X, но властно над его чувствами, в широком смысле это очень близко к тому, как взаимоотносятся друг с другом мое “я” и мир, который я вижу, и в этом — не только формула существования, но и необходимая условность, без которой не могли бы существовать ни я, ни мир»¹⁵.

Коль скоро, говоря словами Шекспира, мир есть театр, а люди — актеры, то с точки зрения зрителя спектакль и все его компоненты — пьеса, постановка, декорации, костюмы, актерская игра, освещение — подлежат эстетической оценке. В кульминационной сцене последней главы «Дара» Федор Годунов-Чердынцев, лежа в лесу, наблюдает за тем, как пять «евангелических сестер» (благая весть, которую приносят творцу пять чувств, а читателю — пять глав романа?), напевая милую песенку, рвут цветы, и вдруг понимает: «...ведь все это сценическое действие, — и какое умение во всем, какая бездна грации и мастерства, какой режиссер за соснами, как все рассчитано... Как это поставлено! Сколько труда было положено на эту легкую, быструю сцену, на это проворное прохождение, какие мускулы под этим тяжелым с виду черным сукном, которое после антракта будет сменено на газовые пачки!» (4, 519). Театральное действие, развертывающееся перед героем «Приглашения на казнь», поставлено и сыграно, напротив, вопиюще бездарно. Мизансцены не согласуются друг с другом, невидимый «распорядитель» то и дело делает ошибки, не вовремя выпуская действующих лиц из-за кулис, декорация «кое-как выдумана», праздничная иллюминация «не совсем выходит», костюмы рвутся и пачкаются, маски подбираются наспех, «без любви», коронный номер м-сье Пьера, поднимающего стул зубами, заканчивается тем, что у него выпадает вставная челюсть на шарнирах, актеры торопятся, принимают фальшивые позы, забывают роли, то и дело подглядывая в шпаргалки. Не менее бездарен и «драматург»: реплики и монологи *его* персонажей почти полностью составлены из литературных штампов и стертых формул, больше всего напоминающая, как верно заметил В. Варшавский, казенную советскую беллетристику¹⁶. Чем ближе спектакль подходит к концу, тем сильнее разваливается вся постановка и тем хуже играют лицедеи, под костюмами которых обнаруживаются не сильные мускулы, а чахлые тела.

Абсурдность и эстетическая гнусность всего ритуального действия объясняется тем, что в его основе лежит профанный, враждебный твор-

¹⁵ V. Nabokov. *The Man from the USSR and Other Plays: With Two Essays on the Drama*. San Diego; N. Y.; L., 1984. P. 321.

¹⁶ В. С. Варшавский. Незамеченное поколение. С. 220.

честву и потому этически преступный замысел: подавить индивидуальность, закабалить свободный человеческий дух, умертвить его всякое живое воплощение — «раззять, искромсать, изничтожить нагло ускользающую плоть и все то, что подразумевалось ею, что невнятно выражала она собой, все то невозможное, вольное, ослепительное» (4, 119). Если угодно, главным его «автором» является сама смерть, персонифицированная в романе образами женской фигуры в черной шали (аллюзия на «Черную шаль» Пушкина) — сначала Марфиньки в гротескной сцене тюремного визита, затем востроносой старухи, восседающей за чайным столом директора тюрьмы, и, наконец, загадочной женщины в финальном абзаце книги, несущей «на руках маленького палача, как личинку».

То, что герой «Приглашения на казнь» с самого начала осознает дурную театральность своего тюремного заключения, помогает ему сопротивляться всем попыткам палаческой труппы втянуть его в свой пошлый балаган и убедить, что от этого нет спасения. «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми, — говорит Цинциннат своему адвокату. — Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров — и все то, что сходит у нас за жизнь» (4, 63). Расслышав в монологе своей матери интонацию героинь чеховских пьес, он спешит обвинить ее в том, что она «только пародия... Как этот паук, как эта решетка, как этот бой часов» (4, 128). В этом мнимом, сфабрикованном мире единственной подлинной реальностью для Цинцинната остается он сам — его «преступное пламя», «тайная жизнь» его непрозрачной души, его внутреннее «я», которого «не отнимет никто»: «я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, — но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! — как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, — о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, — собственно, больше ничего не надо» (4, 98). В своих «творческих снах» (которые то и дело вторгаются в повествование, создавая эффект двойного или параллельного видения одних и тех же событий) «истинный», внутренний Цинциннат выходит из-под власти своих тюремщиков, свободно передвигается в пространстве и времени, становится бесплотным, «погружается в трепет другой стихии», и поэтому на иронический вопрос палача, кто же его чаемый спаситель, убежденно отвечает: «Воображение».

Однако само воображение Цинцинната долгое время остается не вполне свободным, слишком скованным «привычными представлениями», чтобы принести ему спасение. Любовь к Марфиньке — одной из кукол в вертепе смерти — заставляет его ностальгически вспоминать о потерянном рае Тамириных Садов, где они когда-то бродили, мечтать о свидании с ней и о возвращении «на знакомые пестрые улицы», в свой дом, «хотя все в этом городе на самом деле было всегда совер-

шенно мертво и ужасно». Вера в «старые, романтические бредни» уводит его фантазию к сюжетам побега из тюрьмы, заимствованным из литературы: ему кажется, что кто-то пробьет тайный ход в его камеру (как в «Графе Монте-Кристо») и что дочь тюремщика Эммочка (как в стихотворении Лермонтова «Соседка» и десятках авантюрных романов) выведет его на волю. За девятнадцать дней, которые проходят в романе между вынесением приговора и казнью, иллюзии героя рушатся одна за другой, свидания с женой оказываются едва ли не самой жуткой профанацией человеческих чувств, добрый сосед — палачом, а тайный ход — очередной жестокой шуткой тюремщиков; вместо того чтобы напоить сторожей, предательница Эммочка приводит Цинциннату пить с ними чай; в Тамариных Садах отцы города устраивают прием по случаю экзекуции, оскверняя «знакомые лужайки... рощи, тропинки, ручьи» праздничной иллюминацией. Воображаемые Цинциннатом маршруты побега, не выходящие за рамки «привычных представлений», всякий раз возвращают его обратно в крепость, и в конце концов он начинает понимать, что спастись он может, только если полностью отвергнет поддельный мир. «Все сошлось, — пишет он в день казни, — то есть все обмануло, — все это театральное, жалкое, — посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец — холмы, подернувшиеся смертельной пылью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (4, 174).

Структура «Приглашения на казнь» с ее характерными для иносказаний оппозициями и образами (тут/там, сон/явь, телесное/духовное, свет/тьма, тюрьма/свобода, мнимое/подлинное, паук/бабочка и т. д.) давно навела исследователей на мысль, что в романе следует видеть не столько фантазмагорическую сатиру, в которой отразилась общественно-политическая ситуация 1920-х — начала 1930-х годов, сколько притчу или аллерию о жизни и смерти, где, по словам П. Биццлли, место действия — «это мир вообще, как Цинциннат — человек вообще, everywhere»¹⁷, и, добавим, казнь — смерть вообще¹⁸. Как убедительно показал С. Давыдов, в образной системе романа просматриваются явные параллели к гностическим мифам, согласно которым божественная душа человека (обычно уподобляемая, как и у Набокова, перлу или искре) заточена в смертном теле и ложном материальном космосе,

¹⁷ П. Биццлли. Возрождение Аллегии // Современные записки. 1936. Кн. LXI. С. 203.

¹⁸ «Казнь» в метонимическом значении «смерть» часто употребляется в классической поэзии. Среди многочисленных примеров — первая строфа стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...», к которой восходит заглавие романа «Дар». Можно сказать, что «Дар» и «Приглашение на казнь» последовательно отвечают на два поставленных в этой строфе риторических вопроса: первый роман — на «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?», а второй — на «Иль зачем судьбою тайной / Ты на казнь обречена?».

созданных не Богом, а узурпатором-демиургом. Весь мир для гностика подобен темной тюрьме-лабиринту, выстроенной демонами, чтобы не дать душе соединиться с истинным Праотцем — чтобы, пленив ее земными вожделениями и страхом смерти, погрузить в сон и оторвать от вечности. Лишь немногим избранным через откровение дается спасительный «гнозис», тайное знание истинного Бога и путей к нему, которое позволяет душе выйти из-под власти демонов и после смерти возвратиться в Царство Света¹⁹. Когда Набоков уподобляет тело Цинцинната тюрьме («самое строение его грудной клетки... выражало решетчатую сущность его среды, его темницы» — 4, 82) и теми же метафорами описывает весь теснящий его «страшный, полосатый мир», когда он постоянно подчеркивает двойственную сущность своего героя, в котором словно бы присутствует иное, «главное», постороннее материально-телесному космосу и микрокосму, соприродное свету и воздуху «я», обладающее уникальным тайным знанием («Я кое-что знаю, я кое-что знаю», — повторяет Цинциннат), то в этом, безусловно, есть прямые (и, видимо, намеренные) переклички с гностическим дуализмом и его символикой.

Значение гностических мотивов в «Приглашении на казнь», впрочем, не следует особенно преувеличивать. Возражая С. Давыдову, В. Александров справедливо заметил, что сама набоковская концепция двоемирия имеет мало общего с гностицизмом и скорее сближается с различными «неоплатоническими» представлениями²⁰. Потусторонность, которую предощущает Цинциннат, — это отнюдь не гностическое Царство Света, антитеза сотворенному демиургом материальному космосу, а совершенный, лишенный зла и уродства, одухотворенный прообраз «тутошнего мира», продолжение жизни, достигающей божественной полноты, когда сознание, сохраняя память и чувственное восприятие, подчиняет себе пространство и время, вырывается из тюрьмы земного бытия и преодолевает смерть:

«Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд, там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем... Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает свою чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все

¹⁹ См.: С. Давыдов. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 100—140; С. Давыдов. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 476—490; S. Davydov. Invitation to a Beheading // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 188—203.

²⁰ V. Alexandrov. Nabokov's Otherworld. Princeton, New Jersey, 1991. P. 88.

потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» (4, 101).

Соответственно, и в «тутошнем мире», согласно Набокову, не следует видеть гностическое замкнутое Царство Тьмы, внеположное и постороннее истинному Богу, или всеобъемлющий абсурд, через который человеку, несмотря на все его попытки, никогда не удастся пробиться к Верховному Судии или хозяину Замка, как у Кафки²¹. Испакощенный человеческой тупостью и злобой, ввергнутый в кошмар ис-

²¹ В предисловии к английскому переводу «Приглашения на казнь» Набоков раздраженно писал: «Озадаченные, но благосклонные рецензенты из эмигрантов усмотрели в романе “кафкианскую” струю, не подозревая, что я совершенно не владею немецким, о современной немецкой литературе не имею ни малейшего представления, а французских или английских переводов Кафки тогда еще не читал. Несомненно, у “Приглашения на казнь” есть кое-какие стилиевые связи, скажем, с моими прежними рассказами... но ничто не связывает его с “Le Chateau” [фр. «Замком»] или с “The Trial” [англ. «Процессом»]» (В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 406. Перевод Г. А. Левинтона). Как представляется, Набоков на самом деле отвечал не на синхронные роману рецензии (в которых Кафку ни разу не упомянули), а на замечание Г. Струве в его книге «Русская литература в изгнании» (1956): «по-кафковски звучит уж очень многое в “Приглашении на казнь”» (цит. по: Г. Струве. Русская литература в изгнании. Изд. 3-е. С. 192). В 1930-е же годы о влиянии Кафки на Набокова не писали, но только говорили, что зафиксировал сам Г. Струве в статье 1936 г. «О В. Сирине»: «Хулители Сирина писали о его зависимости от современной западно-европейской литературы. ...недавно я слышал мнение, что в последних своих вещах Сирин многим обязан Францу Кафке, рано погибшему немецко-еврейскому писателю, стяжавшему некоторую посмертную славу во Франции» (Русский в Англии. 1936, 15 мая). Мы не знаем, от кого именно исходило это мнение (если, конечно, не от самого Струве, пожелавшего скрыться под маской неизвестного «хулителя») — вполне возможно, что от Г. Адамовича, который, как сообщает Б. Бойд со ссылкой на письмо В. Е. Набоковой к Э. Филду, в феврале 1936 г. на литературном вечере в Париже спросил у Сирина, читал ли он «Процесс» и получил отрицательный ответ (Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы / Пер. с англ. Г. Лариной. М.; СПб., 2001. С. 484). В своих не безукоризненно правдивых мемуарах В. Яновский утверждал, что после «Приглашения на казнь» он сказал Набокову за чаем у И. Фондаминского: «А ведь эта вещь сильно под влиянием Кафки» (В. С. Яновский. Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983. С. 249). Усомниться в этом свидетельстве заставляет опубликованная в 1939 г. рецензия самого Яновского на «Замок» Кафки, из которой можно заключить, что он прежде не знал ни этого романа, ни других произведений писателя (см.: Русские записки. 1939. № 14. С. 201—202). В этой связи отмечу, что кочующие из работы в работу утверждения, будто Кафка еще в начале 1930-х гг. обсуждался в эмигрантской критике, не соответствуют действительности. Насколько мне известно, русскими читателям его впервые представил В. Вейдле в статье «Механизация бессознательного», опубликованной в том же номере «Современных записок», что и вторая часть «Приглашения на казнь» (см.: Современные записки. 1935. Кн. LIX. С. 467—469).

тории, от которого, по словам Джойса, хотелось бы проснуться, он в конечном счете представляет собой скрытую эстетическую теодицию, отражение идеального замысла благого Творца, неявно манифестирующего себя своим избранникам.

Тайными манифестациями авторского промысла, обращенными к избраннику-Цинциннату (и, конечно, к внимательному читателю), пронизано все повествование в романе. Прежде всего к ним относятся как бы случайные, смещенные, вырванные из контекста чужие слова — гномические надписи на стене Цинциннатовой камеры, которые тюремщики не успевают вовремя замазать, невзначай брошенная реплика какого-то незнакомца, воображенного героем: «А ведь он ошибается», цитаты из стихов Пушкина, Лермонтова, Тютчева, всплывающие в его памяти. В тот же ряд входят и трижды упомянутые в романе книги на непонятном языке, опять-таки случайно принесенные Цинциннату, и их «узористый набор» (ср. образ «узорчатого ковра» в мечтах героя о потусторонности), напоминающий «надписи на музейных кинжалах»²², — метафора универсума как текста, который нельзя прочесть, но в котором можно предположить связный смысл. Сам повествователь романа время от времени вступает в контакт с «главным Цинциннатом», — предостерегает его, поощряет, подсказывает ему слова, — и эти отцовские наставления отзываются в писаниях героя. Более того, творец романного мира исподволь вмешивается в течение спектакля, разыгрываемого куклами по заданной им «тутошной» программе, и путает им карты (буквальное значение этого выражения реализовано в сцене, когда у м-сье Пьера не выходит карточный фокус), так что сквозь сбои и прорехи в жестоком социально-историческом фарсе начинает просвечивать узор божественной комедии. Помимо своей воли персонажи иногда выходят из роли и вдруг начинают говорить не на своем языке, передавая Цинциннату секретные послания невидимого Творца. Так, псевдоитальянская фраза «*Mali é trano t'amesti*», которую дважды пропевает брат Марфиньки, — это, безусловно, некое зашифрованное сообщение, скорее всего, анаграмма, остроумно декодированная Г. Барабтарло как «Смерть мила; это тайна»²³. Нарушает сценарий тюремщиков и мать Цинцинната, Цецилия Ц., в глазах ко-

²² Образ, как кажется, контаминирует два классических подтекста: «Поэт» Лермонтова, в котором повешенный на стену восточный кинжал, чьи надписи больше «никто с усердием не читает», сравнивается с поэтическим словом, утратившим свое предназначение и власть, и «Что в имени тебе моем...» Пушкина, где поэт предсказывает, что его имя «Оставит мертвый след, подобный / Узору надписи надгробной / На непонятном языке».

²³ См.: *G. Barabtarlo. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics*. N. Y., San Francisco, Bern et al., 1993. P. 193—197; *Г. Барабтарло. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra*. С. 450.

торой герой внезапно замечает нечто «настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка» (4, 129).

Ту же, важнейшую для его миропонимания, метафору Набоков дважды использует в тех эпизодах «Дара», когда душе Федора ниспосылается откровение: в первый раз через любовь, когда, стоя рядом с Зиной «у стеклянной двери», с которой на них падает «тень железного узора», он вдруг чувствует «странность жизни, странность ее волшебства, будто на миг она завернулась и он увидел ее необыкновенную подкладку» (4, 363); а во второй — через помышление о смерти, когда жизнь, наоборот, представляется ему «изнанкой великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой стороне» (4, 489). «Текстильная» метафора имеет и двойное дно, поскольку подразумевает отождествление «ткани» (*лат.* *textum*) жизни с литературным текстом. Тем самым трансцендентальная точка зрения на мир — точка зрения «с другой стороны» земного бытия, которая дает возможность полностью увидеть весь его «великолепный узор» (или, иными словами, прочесть его искусно построенный текст), — уподобляется целостному авторскому видению своего творения. Для сознания, находящегося внутри этого мира (на его изнаночной стороне), это видение достижимо лишь частично, только в редкие моменты, которые дают любовь и творческое воображение, но такие озарения намекают на существование невидимого Творца (для персонажа текста — его автора) и вселяют надежду на то, что физическая смерть есть лишь переход на высшую ступень познания, откуда открывается «лицевая сторона» ткани.

Благодаря весть о существовании Творца-автора и приносит Цинциннату его мать, когда рассказывает ему о странной игрушке — особом, хитро устроенном зеркале, к которому прилагалась коллекция абсолютно нелепых предметов, «неток»:

«...всякие такие бесформенные, пестрые, — в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо... Ах, я помню, как было весело и немного жутко — вдруг ничего не получится! — брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную...» (4, 128—129).

Эта притча, не понятая героем, точно описывает позицию подразумеваемого автора «Приглашения на казнь» по отношению к изображенному в романе уродливому миру. Для него, словно для волшебного преображающего зеркала (которое противопоставлено в романе фотоаппарату или кинокамере как символам миметического лжеискусства), все персонажи романа, за исключением Цинцинната, есть лишь «нетки», грубые шутики, «ископаемые» мировой пошлости, из которых он создает ясную, осмысленную картину; страшные с внутренней точки зрения, они смешны и ничтожны с точки зрения творца, пользующегося ими как необходимым антуражем в драме воспитания и спасения единственного героя романа. Ключом к такому прочтению притчи служит сцена разоблачения — как в прямом, так и в переносном смысле — «кукол» адвоката и директора, когда они предстают перед Цинциннатом в своем истинном виде, «без всякого грима, без подбивки и без париков, со слезящимися глазами, с проглядывающим сквозь откровенную рвань чахлым телом»: у них одинаковые головки в шишках и пятнах, что точно соответствует атрибутам «неток» (4, 176).

В самом общем виде сюжет «Приглашения на казнь» сводится к борьбе «двух Цинциннатов», или, иными словами, двух точек зрения на мир — внутренней и внешней, имманентной и трансцендентной. Один Цинциннат, маленький, слабый, беспомощный, видит в «тутошнем» мире единственную реальность и потому отчаянно боится его потерять — боится смерти. Другой Цинциннат знает, что «тупое “тут”... темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас» есть лишь коллекция «неток», отраженных в невидимом зеркале творца, и готовится к казни как к освобождению своего вечно-сущего «Я» (или, на вербальном уровне, «Аз», спрятанного в слове «КАЗнь»), как к переходу на «лицевую сторону» бытия. В этой борьбе постепенно берет верх «главный Цинциннат», на что в предфинальной сцене романа указывает появление огромной бабочки (традиционный символ бессмертной души, освобожденной из кокона плоти) с узорчатыми крыльями, которая ускользает от убийцы-паука. Родион, принесший бабочку-ночницу в камеру, полагает пленницу мертвой, но она внезапно пробуждается ото сна, и ее «воскрешение» наводит на тюремщика жуткий страх. Снявшись с письменного стола, бабочка вдруг пропадает, словно бы сливаясь с воздухом, и становится невидимой и неуязвимой для преследователей, хотя Цинциннат «отлично видел, куда она села». Подобно Годунову-Чердынцеву в Грюневальдском лесу, герой романа прозревает в этом мистериальном действе волю и мысль невидимого режиссера и потому, написав на последнем листе свое последнее слово «смерть», немедленно вычеркивает его. За это ему дается возможность не только снова увидеть бабочку-вестницу и восхититься ее «вечно отверстыми очами» (явный отголосок пушкинского «Пророка») и «совершенной симметрией всех расходящихся черт», но и *прикоснуться* к «неприкосновенным крыльям» — то есть приобщиться к тайне иного мира, в который ему предстоит перейти.

В черновике «Приглашения на казнь» Набоков прямо связал прикосновение к бабочке с окончательным прозрением героя, предварив появление палача и тюремщиков следующим абзацем:

«Да, наконец и я, кажется, знаю [зачеркнуто: что дальше], — проговорил он вслух. — Как это можно так просто... Как же я раньше не сообразил? Да, да, конечно... Как просто!»

Затем писатель вычеркнул этот абзац, решив, очевидно, что полное прозрение Цинцинната должно избавить его от страха смерти еще до казни, из-за чего драматизм финальной сцены романа будет ослаблен. В печатной редакции герой до последнего вздоха продолжает бороться «со своим захлебывающимся, рвущим, ничего знать не желающим страхом», хотя и понимает, «что этот страх втягивает его как раз в ту ложную логику вещей... из которой ему еще в то утро удалось как будто выбраться» (4, 180). Однако еще по дороге на эшафот «внутренний Цинциннат» начинает разрушать окружающий его мир, который постепенно, по мере роста его тайного знания, теряет свою существенность, превращаясь в медленно разваливающуюся театральную декорацию. Окончательную же победу над бредовым миром и, следовательно, над смертью он одерживает в самый последний момент земной жизни, лежа на плахе, под занесенным топором палача:

«...один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета — и с не испытанной доселе ясностью, сперва даже болезненной по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившей веселием все его естество, — подумал: “Зачем я тут? Отчего так лежу?” — и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся» (4, 186).

Обсуждая эту сцену, критики обычно задаются вопросом — казнен или не казнен Цинциннат? — и, в зависимости от интерпретации романа, отстаивают один из трех возможных вариантов ответа: да, казнен; нет, не казнен; или, как писал еще Ходасевич, и «не казнен и не не-казнен». Само описание декапитации дается у Набокова глазами «привставшего Цинцинната» и включает в себя намеренно противоречивые подробности. С одной стороны, он видит «еще вращавшегося» — и, значит, еще не успевшего нанести удар — палача, а с другой — блюющего библиотекаря, явно реагирующего на кровавое зрелище. Это противоречие, однако, может быть снято, если учесть, что Набоков резко противопоставляет здесь двух Цинциннатов, прощаясь с *ненужной* более, исчезающей из нашего поля зрения, смертной его ипостасью и наделяя духовного Цинцинната абсолютной полнотой со-

знания, которая дает ему способность воспринимать разделенные во времени события как синхронные. Важно, что с подобной точки зрения сама смерть оказывается «вычеркнутой», «пропущенной», призрачной, ибо определяется только через ожидание (вращающийся палач) и эмоциональную реакцию на нее (блюющий библиотекарь). В этом смысле можно сказать, что казнь «первого» Цинцинната происходит, но оказывается мнимой, как весь балаган неподлинной жизни, а казнь «главного» бессмертного Цинцинната, невозможная по определению, оборачивается казнью пошлого мира, на которую его, как и читателей романа, пригласил невидимый творец. Простой вопрос и подъем героя восстанавливают истинное соотношение «ноуменов» и обманных «феноменов»: люди-куклы во много раз уменьшаются в размерах и в страхе разбегаются, а «винтовой вихрь» — часто встречающийся у Набокова атрибут божества, его «пневма» — разносит в клочья весь бутафорский космос, «пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши»²⁴.

Прячась под маской французского мудреца Делаланда, которому приписан эпиграф «Приглашения на казнь», Набоков писал в «Даре»: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это — освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» (4, 484). Финал романа, как кажется, драматизирует эту метафизическую апофегму, но с одной оговоркой: поскольку мир, в котором доселе существовал Цинциннат, неподлин, освобожденный дух отказывает ему в своем «внутреннем участии» и тем самым обрекает на распад и уничтожение. Победив смерть, герой «Приглашения на казнь» без сожалений покидает рухнувший город, с которым его больше ничего не связывает, и переходит в некое другое измерение, направляясь, как пишет Набоков в заключительной фразе романа, «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

²⁴ В литературе о «Приглашении на казнь» его концовку нередко сравнивают с финалом «Алисы в Стране чудес» Кэрролла, в котором сказочный сон героини завершается несостоявшейся казнью, изменением масштабов, разрушением карточного мира и пробуждением. Ср. соответствующее место в переводе Набокова: «— Отрубить ей голову, — взревела Королева. ... — Кто вас боится? — сказала Аня. (Она достигла уже обычного своего роста.) — Ведь все вы — только колода карт. — И внезапно карты взвились и посыпались на нее...». В последней фразе романа тоже можно заметить переключку с фразой, которой заканчивается основное действие сказки Кэрролла: «И Аня встала и побежала к дому, еще вся трепещущая от сознания виденных чудес» (1, 431–432). Другая возможная параллель — финал «Балаганчика» Блока, где «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге» и лопается, «декорации взываются и улетают вверх», люди-маски «бросаются в ужасе в разные стороны» и «разбегаются», а Пьеро остается один на пустой сцене.

Провоцирующе неопределенная формула, завершающая «Приглашение на казнь», оставляет неясным, какими «существами» населена невидимая, но «сухая» потусторонность, предназначенная герою за пределами текста. Чтобы понять, кому именно Набоков уподобляет Цинциннату, нужно прежде всего обратить внимание на единственный признак, определяющий подобие. Голос здесь, как кажется, означает поэтическое слово, бессмертный звук поэтической речи — то, что у Пушкина названо «животворящим гласом», «вольным гласом цевницы», «голосом лиры вдохновенной», «сладким голосом вдохновенья» и т. п. Когда Цинциннат пытается вызнать у матери, кто был его загадочный отец, она, неожиданно переходя на трехсложные стихотворные размеры, отвечает двумя многозначительными фразами: «Только голос, — лица не видала... Он тоже, как вы, Цинциннат...» (4, 126—127). Если вспомнить, что мать героя носит имя святой Цецилии, почитаемой в романтической литературе как покровительница гармонии, то его родословная приобретает черты универсального мифа о рождении поэзии как соединении слова и музыки. Зачатый от «животворящего гласа», набоковский Цинциннат подобен своему прародителю потому, что ему тоже дарован голос, его собственное, уникальное поэтическое мышление.

«Что такое поэт? — спрашивал Блок в предсмертной речи о Пушкине. — Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт»²⁵. Не написавший ни одной стихотворной строчки, но «преступным чутьем» догадывающийся о том, «как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень» (4, 101), Цинциннат является поэтом в блоковском смысле — он один из «сыновей гармонии», ощущающий тайную связь с «родимой областью» и желающий выразить ее — «всею мировой немоте назло». Он осознает в себе «силу, которая нудит высказаться», им движет желание «что-нибудь запечатлеть, оставить», он берется за карандаш без всякой надежды быть прочитанным и понятым, но только чтобы воплотить свое «невозможное, вольное, ослепительное» видение мира.

В письме авторам театральной инсценировки «Приглашения на казнь», написанном по просьбе мужа, В. Е. Набокова объясняла его замысел: «В Цинциннате Ц. нужно видеть поэта, творца. Это характеризует его мышление, его отношение к жизни, к его согражданам и, конечно, к жене. Мой муж полагает, что в пьесу следует включить образцы того, как он мыслит или пишет»²⁶. Те шесть фрагментов пи-

²⁵ А. Блок. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 161.

²⁶ Цит. по: В. Boyd. «Welcome to the Block». P. 166. В одном из интервью Набоков также назвал Цинциннату поэтом (V. Nabokov. Strong Opinions. P. 76).

саний Цинцинната, включенные Набоковым в роман, — его драгоценные листы, которые он умоляет сохранить, — и есть единственно возможное земное спасение для его внутреннего «Я», обретающего в творчестве «тайную свободу», оправдание и доказательство его подлинности. Не случайно, конечно, мерой жизни Циинцината в «Приглашении на казнь» является длина его карандаша²⁷, а сам он неоднократно отождествляется с листами (ср., например: «Это был *мерный*... стук, и Цинциннат, у которого сразу затрепетали все *листки*, почувял в нем приглашение —): только складывая слова на бумаге, он становится сущим; только в них, как писал еще Гораций, остается его лучшая часть, и он умирает не весь.

Поставленный в ситуацию *последнего* русского поэта, явившегося в одряхлевший мир, где, по его словам, «давно забыто древнее врожденное искусство писать» (то есть в ситуацию «Последнего поэта» Баратынского), Цинциннат пробует свой голос в полном вакууме, без всякой надежды быть услышанным современниками. Его заставляет писать только ощущение, что «сила, которая нудит [его] высказаться» — не от мира и века сего, и он обращается не к «прозрачным друг для друга» мертвым душам, а к самой своей «родимой области» — к самому бессмертному поэтическому языку, который получает в его набросках новое воплощение. Сочинения Цинцинната продолжают традицию русской лирики, как бы переводя ее на язык прозы, и потому в них то и дело «оживают» голоса «древних» предшественников-прародителей — Жуковского, Баратынского, Кюхельбекера, Тютчева, Лермонтова (недаром героя ведут на его собственную тризну «кремнистыми тропами»), Блока и, конечно же, Пушкина, чья кровь (пользуясь знаменитой метафорой из «Дара») бежит, согласно Набокову, в жилах каждого истинного русского поэта.

Уже латинское имя Цинциннат, означающее «курчавый, кудрявый», отсылает к Пушкину, которого по давней традиции принято именовать курчавым (или кудрявым) поэтом. Некоторые важные мотивы романа соотнесены с обстоятельствами жизни и смерти Пушкина; в том, что пишет, думает и говорит Цинциннат, обнаруживается целый ряд цитат и реминисценций из «Евгения Онегина», «Андрея Шенье», «Пророка», «Странника», отрывка «Альфонс садится на коня...» и других пушкинских произведений²⁸. Разумеется, речь здесь не идет о том, что герой «Приглашения на казнь» равен Пушкину или собственному создателю. Цинциннат сам скромно сравнивает себя с Ленским («пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт»), словно бы отдавая себе отчет в том, что он тоже лишь персонаж, придумка бо-

²⁷ См. об этом: Г. Барбтарло. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь». С. 441—443.

²⁸ Подробнее об этом см. в статье «Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь»» (с. 214—230 наст. изд.).

гоподобного автора романа, который отнимет у него жизнь, но сохранит его листы. Однако в пределах романного мира герой принадлежит к пушкинской поэтической традиции — он, если угодно, есть тот «хоть один пиит», живой «в подлунном мире», последний хранитель «заветной лиры», в ком голос Пушкина, как сказано в «Памятнике», переживает его прах. В «Последнем поэте» Баратынского герой — подобно Цинциннату, «нежданнй сын последних сил природы», отвергнутый человечеством, окончательно утратившим творческий дух, — бросается в море, а мир после его смерти продолжает сиять «хладной роскошью». Финалом «Приглашения на казнь» Набоков переворачивает это мрачное пророчество. Когда его последнему пииту отрубают голову, гибнет не поэзия, а «подлунный мир», потерявший единственный смысл своего существования, и голос Цинцинната присоединяется к голосам других замученных и убиенных поэтов, которые звучат вечно. Если же мы прочитаем финал «Приглашения на казнь», пользуясь металитературным кодом, как завершение игры автора со своим героем, то и в этом случае Цинцинната ожидает завидная участь: с завершением романа он вступает в Элизий тех немногочисленных набоковских персонажей, которым дарован собственный поэтический голос, или, иначе говоря, направляется в сторону «Дара», где прежде всего и появляются «существа, подобные ему».

В «Приглашении на казнь» можно видеть своего рода поэтический конденсат «Дара», в котором те же темы и приемы развиваются с иной мерой условности и сложности, в формах, обновляющих, по словам Федора, «классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами» и заменяющих фантастические допущения реалистическими мотивировками. В центре повествования здесь опять становление творческого голоса героя-писателя, понятого как его «главное, второе “я”» («кто-то внутри него, за него, помимо него»), но теперь это не мгновенный взлет, а постепенная эволюция, протекающая в жизнеподобной обстановке русского Берлина и растянутая на три года. Смягченным аналогом тюремного заключения выступает в «Даре» эмиграция, вынужденная изоляция от родной страны: роль тюремщиков-кукол выполняет пошлая среда — немецкая, эмигрантская, литературная; смерть не грозит герою топором, но переживается им как личная утрата (отца, возлюбленной, друга) и осмысливается как важнейшая философская проблема. Подобно Цинциннату, Федор Годунов-Чердынцев воссоздает в памяти образ своих Тамариных Садов — идиллического предреволюционного имения Лешино, пытается разгадать тайну своего отца, грезит о «там», «вожделет бессмертия — хотя бы его земной тени» и надеется остаться жить в своих книгах.

Как и в «Приглашении на казнь», Набоков включает в «Дар» образцы того, что пишет герой, но в значительно большем количестве и объеме. Вставные тексты, сочиненные (или сочиняемые) Федором, составляют более трети романа. Они не только относятся к разным жанрам — от частного письма и лирических стихотворений до мемуа-

ра, документально-художественного жизнеописания и философских афоризмов, но и представляют все стадии творческого процесса: стихи, складывающиеся в сознании, но еще не записанные, набросок, незавершенная рукопись, черновик, опубликованная книга и даже, в случае новеллы о самоубийстве Яши Чернышевского, виртуальный рассказ, не имеющий «реального» статуса в биографии героя. Многим из этих текстов в романе предшествует история их создания, когда мы становимся свидетелями первоначального зарождения творческого замысла и писательской работы с материалом. Кроме того, Набоков часто показывает, как тот или иной вставной текст воспринимается читателями, критиками и, а posteriori, самим Федором. Пятую главу «Дара», например, открывают несколько рецензий на книгу Федора о Чернышевском, которая затем еще раз обсуждается в воображаемом разговоре самого автора с его идеальным собеседником и читателем, поэтом Кончеевым. Если к этому добавить вложенные в роман пародии на символистскую драму (фрагмент из пьесы Буша в первой главе), на Андрея Белого («капустный гекзаметр» в третьей главе) и ультрасовременную «монтажную» прозу (фрагмент из «Седины» писателя Ширина в пятой главе), а также множество литературных цитат и культурно-исторических аллюзий, становится очевидным, что мозаичная композиция «Дара» строится как микрокосм культуры, как ее отражение в «подвижном зеркале» индивидуального творческого сознания.

Прихотливой многосоставности романа соответствует его прихотливая, чрезвычайно сложная повествовательная структура. Рассказ в «Даре» попеременно ведется от третьего и от первого лица, причем точка зрения и ее пространственно-временные координаты часто и неожиданно изменяются, иногда даже в пределах одной фразы. Повествователь может дистанцироваться от изображаемого времени, чтобы тут же погрузиться в него; воспоминания, сны или воображаемые события подаются как непосредственно переживаемая реальность, а то, что представляется нам непосредственным опытом героя, вдруг оказывается его позднейшим художественным пересозданием. Планы повествования переплетаются, теряют определенность; объективное описание сливается с внутренним монологом, авторский голос — с чужим словом, проза — с поэзией, вымышленное — с действительным.

Великолепно проанализировав основные приемы этой поэтики «прочаиваний и смешений», Ю. И. Левин пришел к выводу, что «Дар» — это «образец синтетической прозы», где «мир предстает перед нами в потоке комплексного и неиерархического “восприятия — воображения — воспоминания — осмысления” главного героя романа, который подобен дирижеру, исполняющему многоголосую партитуру²⁹. С этим

²⁹ См.: Ю. И. Левин. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» // Russian Literature. 1981. Vol. IX—II. Special Issue: The Russian Avant-Garde IV. С. 191—229.

определением можно согласиться, но с одной оговоркой. Синтетизм здесь, как мне кажется, не следует понимать как полифонию в духе Бахтина, подразумевающую равноправие голосов, ибо за ним стоит единое, вполне авторитарное — скорее не дирижерское, а композиторское — творческое сознание, которое разрушает установленные иерархии только для того, чтобы утвердить иерархию собственную³⁰. В этом смысле «Дар» представляет собой монологический, даже «учительский» роман, и недаром тема обучения и даже поучения занимает в нем столь важное место. Незрячие менторы-идеологи (близорукий Н. Г. Чернышевский для XIX века, критик Мортус, страдающий «неизлечимой болезнью глаз», — для современности) своими «пискливыми голосками», в которые с отвращением вслушивается Федор Годунов-Чердынцев, могут научить только дурному. Они навязывают многообразию жизни мертвые схемы «общих мыслей», и потому их верные ученики становятся убийцами (Софья Перовская, Ленин) или самоубийцами (Яша Чернышевский). Столь же пагубными в эстетике оказываются коллективные уроки школ или направлений, подавляющие индивидуальность. Так, зрелый Федор называет поэзию русского Серебряного века, которой он восхищался в юности, «уродливой и вредоносной школой», ибо она провоцировала его на подражание. И наоборот, герой «Дара» с благодарностью вспоминает «сладость уроков», преподанных ему отцом, ибо он учил сына наблюдать, тренировал его внимание, показывал ему необычное в природе и делился своими собственными уникальными открытиями — то есть помогал ему развить зоркость сугубо индивидуального зрения и оценить «невероятное художественное остроумие мира», словно бы созданного для «умных глаз человека». Такие же уроки — но в области литературы — Федор берет у Пушкина, чей голос, как сказано в романе, «сливался с голосом отца». Задумывая свое первое прозаическое произведение, он вслушивается в «подсказки пушкинской прозы», учась у нее «меткости слов и предельной чистоте их сочетания»; он вчитывается в Пушкина, не для того, чтобы ему подражать, а чтобы развить свой собственный, особый дар, настроив его по пушкинскому камертону.

Всякий истинный художник, считал Набоков, суверенен, так как обладает индивидуальным зрением и языком, которые не подлежат тиражированию («...не мне учить вас, — говорит Федор талантливому и умному поэту Кончееву, — черному очарованию каменных прогулок»). Однако в своей исходной позиции по отношению к миру все «суверены», «цари» и «одинокие короли» подобны и образуют некую транснациональную и трансисторическую семью, которая не зависит «ни от каких дубовых дружб, ослиных симпатий, “веяний века”, ни от

³⁰ Об антиполифонизме «Дара» см. важные соображения П. Тамми: *Pekka Tammi. Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis.* Helsinki, 1985. P. 97—101.

каких духовных организаций или сообществ поэтов, где дюжина крепко сплоченных бездарностей общими усилиями “горит» (4, 516). Их объединяет, говоря словами Кончеева о его заочной дружбе с Годуновым-Чердынцевым, «довольно божественная связь» — родство творческих установок, которые сформулированы в третьей главе «Дара» как главные уроки креативности.

Размышляя о том, чему он — «один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может, даже миллиона людей» — на самом деле мог бы «хорошо учить» желающих, Федор выделяет три основополагающих свойства творческого сознания. Во-первых, это «многопланность мышления», или способность чувственно воспринимать объект («хрустально ясно» его видеть) и одновременно воссоздавать в воображении и памяти (которая, по определению Набокова, есть лишь одна из форм воображения) ассоциирующиеся с ним образы. Во-вторых, это любовно-сострадательное отношение к милому «сору жизни» и установка на сохранение преходящего в искусстве как своего рода алхимической трансмутации, перегонке случайного и незначимого в нечто «драгоценное и вечное»³¹. В-третьих, это «постоянное чувство» таинственного иного мира, Цинциннатова «там», дающего о себе знать «в виде снов, слез счастья, далеких гор». Если художник руководствуется этими уроками, он преодолевает давление среды, истории, «общей мысли» и получает возможность свободно творить в любых условиях — будь то изгнание, как у Федора, или даже тюрьма, как у Цинцинната, — и из любого материала, поставляемого личным опытом и культурой. «Дар», по-видимому, и был задуман Набоковым как дефинитивный учебник творческого поведения, адресованный русской зарубежной литературе, как весомая реплика в ожесточенном споре о ней, о ее смысле и возможностях, который эмигрантские писатели и критики вели на протяжении многих лет.

В «Даре» нетрудно заметить полемические отклики на целый спектр мнений о судьбе эмигрантской литературы, высказывавшихся в печати, — на утверждения М. Слонима о ее творческом бессилии и медленном умирании под «молотом истории»³², на всеобщие сомнения по поводу того, может ли русский писатель существовать вне родины³³,

³¹ О происхождении алхимической метафоры см. в работе «Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова» (с. 268—277 наст. изд.).

³² См.: М. Слоним. Заметки об эмигрантской литературе // Воля России. 1931. № VII—IX (ноябрь). С. 616—627. Набокова Слоним отнес к группе молодых «русских европейцев», которые ищут точку опоры «не в воспоминаниях, не в иллюзиях, а в той европейской жизни, которая их окружает. ...Что-то «иностранное» ощущается даже в построении фразы — у Сирина или Газданова, у Фельзена или Шаршуна. И темы, и тон их романов и рассказов — свидетельствуют об отрыве от почвы, о тяготении к несколько абстрактному психологизму или к фантастике быта» (с. 626).

³³ См. об этом: Г. Струве. Русская литература в изгнании. Изд. 3-е. С. 140—141.

на сетования Г. Адамовича об отсутствии у зарубежной литературы «пафоса общности» и ее неспособности наладить «разговор с Россией»³⁴, на обращенный к молодым писателям призыв Ф. Степуна выйти из одиночества в «общее дело» эмиграции, в «общность духовного служения», и осознать ответственность за свою эпоху и свой народ³⁵, на мрачный прогноз В. Ходасевича, предсказавшего гибель «младшей литературе» из-за отсутствия читателей, издательств и материальной поддержки³⁶. Оторванный от России, потерявший дом, отца, возлюбленную, разлученный с близкими, живущий в «безвоздушном пространстве» ненавистного ему Берлина, нищий и неустроенный, — то есть в полной мере испытывавший все те моральные и физические страдания молодого изгнанника, о которых писал В. Ходасевич, — Федор Годунов-Чердынцев продолжает благодарно радоваться «удивительной поэзии» мира как материалу для творческой алхимии и ищет «создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе» (4, 277).

При такой позиции всякая потеря в бытовом, биографическом и — шире — экзистенциальном плане дает стимул для ее преодоления в плане творческом и потому в конечном счете хотя бы отчасти компенсируется неким приобретением. Не без оглядки на «Капитанскую дочку» Набоков строит сюжет романа на теме неожиданного вознаграждения или, словами Годунова-Чердынцева, «тайного возмещения» за утраты и неудачи. Основное действие «Дара» начинается с того, что герой претерпевает подряд несколько досадных неприятностей, каждая из которых щедро возмещается «даровой» наградой для его творческого сознания. У табачника не находится нужных папирос, но зато оказывается почти гоголевский «кrapчатый жилет с перламутровыми пуговицами», дающий пищу воображению; неуклюжая первоапрельская шутка Александра Яковлевича Чернышевского, обманувшего Федора известием о выходе хвалебной рецензии на сборник его стихотворений, побуждает героя воскресить в памяти как собственные стихи, так и то, что в них оказалось недовозмещенным; наконец, неудачный день завершается тем, что Годунов-Чердынцев, забывший ключи от новой квартиры, не может попасть домой, но колебание фонарей на пустой улице вдруг дает толчок его душе, и «главный и, в сущности, единственно важный Федор Константинович», забыв обо всем, сочиняет стихотворение с изъявлением благодарности за «злую даль» изгнания. Такой же механизм лежит в основе и всех важнейших, поворотных

³⁴ Г. Адамович. О литературе в эмиграции // Современные записки. 1932. Кн. Л. С. 327—329.

³⁵ Ф. Степун. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град. 1935. № 10. С. 12—28.

³⁶ См. его знаменитую статью «Литература в изгнании» (1933): В. Ходасевич. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 466—472.

событий в личной и творческой судьбе Федора: потеря временного жилья приводит его к встрече с Зиной, его идеальной возлюбленной — читательницей — Музой, и к посвященным ей новым стихам; разочарование в советском шахматном журнальчике, напрасно купленном в долг, — к замыслу книги о Чернышевском; а кража одежды и ключей в финале романа предвещает новый ответный дар — главную книгу, которую задумывает написать герой.

Бытовые потери, возмещаемые неожиданными подарками судьбы, выступают в романе как сниженные метафоры тех мучительных утрат, которые причиняют Федору неослабевающую боль, — гибели горячо любимого отца и гибели горячо любимой России. Его личное отчаяние, однако, отнюдь не ищет себе облегчения в том, что Набоков в статье «О Ходасевиче» назвал «густо населенной областью душевных излияний» (5, 587). Напротив, оно побуждает его искать для утраченного новые перевоплощения, которые сохраняли бы верность его духу. В незавершенной книге об отце он не только в подробностях воссоздает дорогой для него образ, но и доказывает, что в нем самом жив бессмертный родительский творческий ген. Вспоминая Константина Кирилловича и его уроки, читая его труды, пытаюсь увидеть мир его глазами и осмыслить тайну его личности, он как бы становится отцовской реинкарнацией и тем самым «возмещает» физическую смерть. За это Федор в конце концов получает бесценное вознаграждение из потусторонности в виде «чудного сна», когда ему является воскресший — «невредимый, целый, человечески настоящий отец» — и говорит, что он «доволен, доволен, — охотой, возвращением, книгой сына о нем» (4, 530).

Подобная реинкарнация родительского творческого духа, согласно Набокову, есть «единственный способ» сохранения русской культуры в условиях изгнания. Передразнивая Чернышевского и отвечая на основной вопрос эмигрантской литературы, Годунов-Чердынцев размышляет: «И “что делать” теперь? Не следует ли раз навсегда отказаться от тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды? Когда-нибудь, оторвавшись от писания, я посмотрю в окно и увижу русскую осень» (4, 356). Россия, о которой он говорит, существует в его богатейшей памяти, в книгах, прочитанных и посвоему усвоенных им, в самом складе его творческой личности, и потому она (как и его отец) «[вс]егда с ним», более реальная, чем недоступное географическое пространство. Если старший Годунов-Чердынцев бесстрашно путешествовал по Центральной Азии и описывал ее в научных трудах, обогащая русскую науку, то его сын столь же бесстрашно путешествует по своей воображаемой, только ему принадлежащей России, исследует ее культурную память, пишет о ней стихи и прозу и тем самым обогащает русскую литературу. В этом смысле по-

теря родины для него оказывается ее приобретением, а «злая даль» изгнания — доброй, потому что, в формулировке Федора, одиночество поднимает температуру творческого горения, создавая чудный контраст «между моим внутренним обыкновением и страшно холодным миром вокруг» (4, 526). Замещая и возмещая все утраты в свободном творчестве, герой «Дара» с благодарностью принимает жизнь и свою личную судьбу, видя в них обещание грядущего бессмертия:

«Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня — и только меня? Отложить для будущих книг? Употребить немедленно для составления практического руководства: “Как быть счастливым”? Или глубже, до-тошнее: понять, что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листвы? А что-то ведь есть, что-то есть! И хочется благодарить, а благодарить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10 000 дней — от Неизвестного» (4, 503).

Стоическому оптимизму Федора (разделяемому всеми его «кровными» родственниками — отцом, Пушкиным, поэтом Кончеевым) Набоков резко противопоставляет несколько разновидностей враждебного творчеству миропонимания, имея в виду целый комплекс идей, влиятельных в эмигрантской критике и философии, а также их конкретных выразителей. Главной мишенью он избрал позицию группы парижских писателей и поэтов во главе с Г. Адамовичем, так называемых монпарнасцев, которые в начале 1930-х годов составляли ядро журнала «Числа». В основе этой позиции лежал тезис о том, что современный мир и современный человек переживают острейший духовный кризис, когда искусство — и, шире, культура в обычном понимании этого термина — «становится недостаточным и нужным». Долг всякого чуткого к смыслу эпохи художника в ситуации распада — бороться с «эстетикой» и культурой, не стремиться к гармонии, а разрушать ее, не сочинять «хорошие стихи», а в отчаянии говорить о «самом главном», то есть о гибели мира, Бога и человека. Из этого, помимо прочего, вытекает и переоценка русской литературной традиции. Прежде всего развенчивается Пушкин, как чуждый эпохе «гармонический художник», не ведавший «мировых бездн», а на щит поднимаются «певцы отчаяния», начиная с Лермонтова и кончая авторами современных «человеческих документов»³⁷.

Программные положения «монпарнасцев» Набоков язвительно пародирует в двух вставных текстах — рецензиях на книги Кончеева и Годунова-Чердынцева, написанных известным критиком Мортусом

³⁷ Подробней об этом см. «Три заметки о “Даре”» (с. 231—267 наст. изд.).

(псевдоним, прямо отсылающий к центральной для «Чисел» теме смерти), в котором современники сразу узнали сатирический портрет Г. Адамовича. Их жизненной проекцией служит в «Даре» история молодого поэта Яши Чернышевского, выбирающего, в отличие от Федора, «общий путь» по рецептам «Чисел», который приводит его к смерти: он пишет искренние, но банальные и безграмотные «человеческие документы», бредит Шпенглером, пророчащим закат Европы, придумывает себе умозрительную гомосексуальную страсть к немецкому «буршу», явно навеянную чтением Вейнингера и Зинаиды Гиппиус, и, наконец, убивает себя, подражая знаменитым поэтам-самоубийцам³⁸.

Если для «инога мыслящего пошляка, беллетриста в роговых очках — домашнего врача Европы и сейсмографа социальных потрясений» (за которым просматривается несколько вполне реальных прототипов) смерть Яши — это «симптом века», типичное проявление духовного кризиса, в котором пребывает молодежь послевоенной эпохи, то для Набокова она знаменует прежде всего несостоятельность и бессилие индивидуального творческого духа, одурманенного модными, но ложными идеями. В современных жалобах на эпоху и в атаках на суверенность искусства, от которого требуют, как изъясняется Мортус, «ценностей, необходимых душе», он видит лишь новые формы старой, как мир, «гносеологической гнусности», вечного «м-сье Пьера», всегда апеллирующего к истории и утверждающего, что «одним “искусством”, одной “лирой” сыт не будешь».

Истоки этого мировоззрения Федор Годунов-Чердынцев исследует в своей книге о Чернышевском, которую он называет «упражнением в стрельбе». Если вспомнить, что его отец, как и реальные русские путешественники, Пржевальский и Козлов, «на стоянках упражнялся в стрельбе», чтобы напугать туземцев и избавиться от их приставаний, то смысл «оружейной» метафоры становится совершенно прозрачен. Цель Федора — вовсе не «убить» Чернышевского, а доказать собственную творческую силу и тем самым защитить искусство, ог-

³⁸ Хотя история самоубийства Яши Чернышевского основана на реальном эпизоде, зафиксированном в газетной хронике русского Берлина, в ней, как представляется, содержится намек на гибель в 1935 г. Бориса Поплавского, талантливого поэта и одного из главных идеологов «Чисел». Обстоятельства двойной смерти Поплавского и его приятеля Сергея Ярко после совместного приема наркотиков не до конца ясны. Скорее всего ее причиной была передозировка или дурное качество героина. Однако, как вспоминал впоследствии А. Седых, в парижской эмиграции многие тогда полагали, что Поплавский «сознательно покончил самоубийством», тем более что в своем дневнике «он часто возвращался к мысли о смерти: “Что толку, если сама жизнь есть мука?”» (цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., 1993. С. 87) В статье «О смерти Поплавского» В. Ходасевич писал об «ужасной внутренней неслучайности этого несчастья», связав его с тем, «что ложно и гибельно в умонастроениях Монпарнаса» (Там же. С. 142—143).

радить его от демонов историзма и утилитаризма, позволить ему двигаться в «неисследованные области». В одной из рецензий на биографию Чернышевского строгий историк Анучин обвиняет Годунова-Чердынцева в том, что «у него совершенно не чувствуется сознание той *классификации времени*, без коей история превращается в произвольное вращение пестрых пятен, в какую-то импрессионистическую картину с фигурой пешехода вверх ногами на не существующем в природе зеленом небе» (4, 480). Если очистить это замечание от критического пафоса, то оно, как кажется, довольно точно определяет замысел книги. Согласно Набокову, само понятие эпохи есть ложное обобщение, ибо «рулетка истории не знает законов» и подчиняется только случаю. Определенной же закономерностью обладает лишь индивидуальная судьба, которую и должен реконструировать художник-биограф.

На первый взгляд может показаться, что так же понимали свою задачу и современные Набокову авторы романизированных биографий и в первую очередь Ю. Тынянов, для романов которого, по определению Б. М. Эйхенбаума, «понятие судьбы» являлось доминантой. Однако, как пояснил Эйхенбаум, под «судьбой» он имел в виду то, что вносится в каждую биографию чувством истории — «в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь. Исторический роман нашего времени должен был обратиться к «биографии» — с тем чтобы превращать ее в нечто исторически закономерное, характерное, многозначительное, совершающееся под знаком не случая, а “судьбы”»³⁹. Для Набокова же, напротив, судьба имеет мета-исторический, эстетический характер и постижима лишь для зоркого взгляда художника, читающего чужую и свою собственную жизнь как полустертый текст на полупонятном языке, — она как бы «сочинена» неким творцом, воспользовавшимся наличным биологическим, психологическим и историческим материалом. При обращении к биографии художник разрушает иллюзию исторической закономерности и заменяет ее реальностью личной судьбы; его объект тем самым получает то, что можно назвать вторичной художественностью, и осмысливается поверх раздробленного исторического контекста.

Именно такой опыт и ставит Годунов-Чердынцев над жизнью Н. Г. Чернышевского, апологета социально-исторических теорий и утилитарной эстетики, прадедушки современных Мортусов. Он использует множество документальных источников и обращается с ними весьма аккуратно, ничего не выдумывая, а лишь в некоторых случаях заполняя художественно значимыми деталями лакуны, оставленные в документе или в мемуарном свидетельстве, — дает имена анонимам, окрашивает предметы, реконструирует незафиксированные высказы-

³⁹ Б. Эйхенбаум. О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С. 403.

вания, драматизирует описание⁴⁰. В отличие от Тынянова, он не «начинает там, где кончается документ», смешивая факты с исторически правдоподобным домыслом, а вычитывает из фактов (которые сами иногда кажутся неправдоподобным вымыслом, гротеском, преувеличением) связный «вымысел» судьбы. К документальному материалу Федор подходит как к «сору жизни», подлежащему алхимической трансмутации, и извлекает из него художественно значимые элементы: повторяющиеся ситуации, складывающиеся в тематические ряды, смысловые переклички между внешне не связанными событиями, предметами, именами, датами; подробности, которые могут быть поняты фигурально (например, близорукость Чернышевского), и т. п. В результате этих операций из-под напластований исторических определений (вождь, мыслитель, борец, общественный деятель) высвобождается гротескный, почти гоголевский характер честного и смелого, но недалекого и нелепого человека, чья трагикомическая несчастная жизнь — это цепь ошибок, разочарований, измен, потерь и лишений. По контрасту с судьбой самого Федора и его отца, судьба Чернышевского не дает ему никаких возмещений за утраты, а, напротив, словно бы наказывает его за гносеологическую и эстетическую гнусность. Лишенный творческого дара, слепой к красоте и тайне бытия, он обречен оставаться в порочном круге своего незоркого, ущербного сознания, и сама кольцевая композиция книги Федора реализует эту ключевую метафору, осуждая Чернышевского на вечную муку по закону не исторической, а поэтической справедливости.

⁴⁰ О приемах художественной обработки документального материала в «Даре» см.: И. Паперно. Как сделан «Дар» Набокова. Отмечу только, что не все примеры в этой ценной статье одинаково корректны. Так, например, фамилия Парадизов, которую И. Паперно считает добавлением Набокова к двум подлинным фамилиям товарищей Чернышевского по семинарии и потому относит к явлениям «стиля или формы художественного произведения» (с. 502), отнюдь не придумана писателем, а просто взята из другого документального источника — списка «второго отделения» Саратовской семинарии за 1844 г., опубликованного Е. Ляцким в работе «Н. Г. Чернышевский в годы учения и на пути в университет» (Современный мир. 1908. Май. С. 66); к конкретному источнику восходит и упоминание об орле, поселившемся на дворе ссыльного Чернышевского, которое И. Паперно полагает реализацией метафоры (с. 507), — об этом сам Чернышевский сообщил в письме к жене от 18 августа 1874 г.; фраза в путешествии отца Годунова-Чердынцева: «вода в колодцах пахла порохом» заимствована не из «Путешествия в Арзрум» (с. 498), а из третьего тома «Описания путешествия в Западный Китай» Г. Е. Грум-Гржимайло (СПб., 1907. С. 165; отмечено в: *Dieter E. Zimmer and Sabine Hartmann. «The Amazing Music of Truth»: Nabokov's Sources for Godunov's Central Asian Travels in «The Gift» // Nabokov Studies. 2002/2003. Vol. 7. P. 55*). Как следует из указанной выше работы Д. Циммера и С. Хартманн, а также из моего комментария к «Дару» (4, 634—768), Набоков работал со значительно большим кругом источников, чем это до сих пор представлялось исследователям, и отклонялся от них реже, чем принято думать.

Завершенной, замкнутой в кольцо биографии Чернышевского в структуре «Дара» противостоит «открытая» биография Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева, которую Федор оставляет недописанной. Если личная судьба «незрячего» общественного деятеля и автора «мертвых» книжонок легко поддается художественной реконструкции с точки зрения вечности, то судьба «зоркого» творца требует иного подхода, ибо в ней всегда остается некая тайна, ведомая только ему самому. Смысл такой судьбы выявляется не во внешних обстоятельствах биографии, а в деяниях творческой личности — в том, чем ей удалось себя выразить. Не случайно рассказ Федора об отце незаметно соскальзывает в монтаж цитат из книг русских путешественников — Пржевальского, Грум-Гржимайло, Козлова, Роборовского, Певцова, которые он присваивает себе. Самодостаточное и самоцельное творчество другого подлечит усвоению, впитыванию, «цитированию», но не вторичной художественной переронке — оно вытесняет собственно биографию, делает ее ненужной и, по определению, незавершенной, поскольку завершить ее могло бы только «цитирование» всех без исключения чужих — родных текстов (в том числе и незаписанных), что в принципе невозможно. Именно это, как кажется, Федор имеет в виду, когда пытается объяснить матери, почему он прекратил работу над книгой об отце:

«Знаешь, когда я читаю его или Грума книги, слушаю их упоительный ритм, изучаю расположение слов, не заменимых ничем и не переместимых никак, мне кажется кошунственным взять да и разбавить все собой. Хочешь, я тебе признаюсь: ведь я-то сам лишь искатель словесных приключений, — и прости меня, если я отказываюсь травить мою мечту там, где на свою охоту ходил отец. Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все более удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов» (4, 321).

Уважение к суверенному творчеству отца (как в прямом, так и в переносном смысле), любовь к нему не позволяют сыну заключить его судьбу в замкнутый круг жизнеописания, как он это делает с Чернышевским, поскольку она навсегда остается незавершенной. Выписки, фрагменты, комментарии на полях, пристальное чтение — вот, согласно Набокову, единственно допустимый биографический метод по отношению к отцовскому наследию⁴¹.

⁴¹ Поскольку отец Годунова-Чердынцева отождествляется в «Даре» с Пушкиным, то в набоковской трактовке биографии можно увидеть завуалированный отклик на публикацию в газете «Возрождение» трех глав книги Ходасевича о Пушкине, оставшейся незаконченной (1932—1933), а также на выход первой части биографического романа Тынянова «Пушкин».

В 1931 году критик В. Вейдле, которого при известных допущениях можно считать единомышленником Набокова, писал: «Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальность существования, но и реальности воображения. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую жизнь покажет как творчество, и в творчестве увидит преображенную жизнь. Для подлинного биографа не может быть “Пушкина в жизни” и другого Пушкина — в стихах; для него есть только один Пушкин, настоящая жизнь которого — именно та, что могла воплотиться в стихах, изойти в поэзии». Труднейшая и фактически никем еще не разрешенная задача биографа, полагает Вейдле, — «найти формулу совместного выражения жизни и творчества»⁴². Именно такую магическую формулу и находит Набоков в «Даре» — но только не для реального — и неприкосновенного — художника, а для художника вымышленного. По сути дела, роман представляет собой модель идеальной творческой биографии молодого писателя, где в деталях прослеживается закономерное становление его неслучайного и ненеприятного дара — путь от поэзии к прозе, который повторяет парадигму, канонизированную Пушкиным, Ходасевичем и самим Набоковым; последовательное усвоение «отцовской» литературной традиции, от Пушкина и Гоголя до русского модернизма, и построение собственной генеалогии; рост зрелости и контроля над словом. Вне постоянного творчества жизнь Федора не имеет смысла, и потому даже объяснение в любви он заменяет рассказом о новом замысле. Все, что происходит с ним в «реальности», в конечном счете оказывается либо подсказкой судьбы, внешним толчком, стимулирующим его творческое воображение, либо материалом для преображения, который рано или поздно находит свое место и применение в его творческой биографии.

В финале романа, испытывая момент трансцендентальной эпифании в Грюневальдском лесу, когда его внутреннее «я» растворилось в лучах света, пронизывающих весь космос⁴³, Федор начинает как бы заново перечитывать роман собственной жизни и распознает в ней хитроумную художественную телеологию, соприродную его дару. Ретроспективно возвращаясь к событиям, которые раньше казались ему случайными, несвязанными и незначимыми, он интерпретирует их как усложняющиеся и все более остроумные попытки судьбы свести его с Зиной и планирует в будущем построить на этой теме «замечательный» автобиографический роман, окружив ее «чашей жизни — моей

⁴² В. Вейдле. Об искусстве биографа // Современные записки. 1931. Кн. XLV. С. 492, 494.

⁴³ Подробнее об этой сцене см.: Julian W. Connolly. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge University Press, 1992. P. 211—214; A. Dolinin. «The Gift» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 155.

жизни, с моими писательскими страстями, заботами». Это описание точно соответствует построению почти дочитанного нами к этому моменту текста и парадоксально меняет его статус: то, что прежде казалось читателю книгой о Федоре, теперь воспринимается как будущая книга Федора, как реализованный в некоем гипотетическом будущем ее замысел. При повторном чтении роман тогда приобретает черты метафизики, или рассказа о самом себе и своем создании, где многие «реалистические» подробности могут быть поняты и как самообращенные метафоры (например, Грюневальдский лес есть в то же время «чаща жизни», о которой говорит Федор); он одновременно пишется на наших глазах и уже написан; его герой — одновременно персонаж и автор текста; его конец — одновременно его начало. Омри и Ирэна Ронен сравнили такую структуру романа с так называемой лентой Мёбиуса, где внешняя поверхность переходит во внутреннюю и можно перемещаться, не прерывая движения, с лицевой стороны кольца на изнаночную и обратно⁴⁴: подобно этому, — считают многие исследователи, — Федор-персонаж, достигнув конца книги о нем, как бы проскальзывает на лицевую сторону вымышленной реальности и становится ее автором.

Такое чтение, безусловно, возможно, но, на мой взгляд, спиралевидная структура «Дара» имеет еще один, третий виток, который не позволяет нам полностью отождествить автора романа с его героем, а сам роман — с будущей автобиографической книгой Федора. Парадокс набоковского героя заключается в том, что он сочетает в себе ограничения литературного персонажа, существующего внутри романного времени, с прерогативами читателя (сначала своих и чужих текстов, а потом своей жизни) и полномочиями автора (по меньшей мере написанных и задуманных им произведений), и, следовательно, функционирует на трех различных когнитивных уровнях. Пока Федор существует внутри романного временного континуума, он, при всей своей наблюдательности, не способен понять развертывающийся текст своей жизни; его синхронное восприятие событий замутнено, и он упускает возможности, предоставляемые ему судьбой, не замечает взаимосвязанность отдельных событий и вещей, пропускает или неверно интерпретирует подаваемые ему «знаки и символы». Например, в первой главе романа герой игнорирует предложение адвоката Чарского помочь какой-то русской барышне с переводом юридических документов, проворонив тем самым возможность познакомиться с Зиной, потому что *в этот момент* он еще не в состоянии понять и оценить пушкинские коннотации сцены (ведь Пушкина Федор начнет читать и

⁴⁴ *Irena and Omry Ronen*. «Diabolically evocative»: An Inquiry into the Meaning of a Metaphor // *Slavica Hierosolymitana*. Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem, 1981. Vol. V—VI. P. 378. См. также: *С. Давыдов*. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 196—199.

перечитывать несколькими месяцами позже). Адвокат не только носит фамилию героя «Египетских ночей», но и, подобно своему литературному однофамильцу, пытается помочь бедному изгнаннику заработать; их разговор происходит во время литературного вечера, что должно напомнить о таком же собрании в повести Пушкина; на обоих вечерах выступают иностранцы — итальянский импровизатор в «Египетских ночах» и прибалтийский немец Герман Иванович Буш (имя которого выбрано, конечно же, не без намека на «Пиковую даму»), причем перекличку закрепляет повторение детали: у Буша, как и у пушкинского импровизатора, черный галстук. Всего этого Федор не замечает, и потому не обращает никакого внимания на то, что диалог в нелепой «философской трагедии», которую читает Буш, звучит как авторский комментарий к его собственному настоящему и будущему:

С п у т н и к (*входит*). Все есть судьба. <...>

Т о р г о в к а Л и л и й. Ты сегодня чем-то огорчаешься, сестрица.

Т о р г о в к а Р а з н ы х Ц в е т о в. Да, мне гадалка сказала, что моя дочь выйдет замуж за вчерашнего прохожего.

Д о ч ь. Ах, я даже его не заметила.

Т о р г о в к а Л и л и й. И он не заметил ее (4, 252—253).

Распознать в потоке впечатлений осмысленные «сигналы» и их сцепления, проследить то, что Набоков назвал «развитием тематических узоров» в своей жизни (5, 152), можно только задним числом, с определенной временной дистанции. К концу «Дара» Федор становится на такую позицию по отношению к своему недавнему прошлому, которое и составляет основное романное время «Дара». В последнем разговоре с Зиной он объясняет ей, что ретроспективно понял «работу судьбы», которая предприняла три попытки их познакомить: первые две грубые и безуспешные, а последнюю тонкую, основанную на изящном обмане и художественно совершенную. Но даже такой внимательный «читатель» собственной жизни, как Федор, не способен добиться тотального понимания, которое достижимо только для «автора», находящегося вне времени и обладающего полным знанием прошлого, настоящего и будущего. Поскольку ему неведомо «продолжение книги», он может заметить лишь законченные, но не развивающиеся «тематические узоры». Самый яркий, но не единственный пример его частичной слепоты — это финальная шутка с отсутствующими ключами от квартиры (о чем не подозревает герой, предвкушающий первую ночь с Зиной), продолжающая тему ключей и запертых дверей, начатую в первой главе романа⁴⁵. Кроме того, его память то и дело дает сбои, которые не позволяют ему найти связь между важными деталями. Так, лежа

⁴⁵ О теме ключей в романе см.: D. Barton Johnson. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, Michigan, 1985. P. 93—107.

под деревом в Грюневальдском лесу и наблюдая за тем, как монахини срывают цветы, Федор видит, что какой-то «стебель ...лишь качнувшись, остался блестеть на солнце», и думает: «Где это уже раз так было — что качнулось?», но ответа на этот вопрос не находит (4, 519). Ответ, однако, может быть найден внимательным перечитывателем «Дара» во второй главе романа — в воспоминании героя о том дне, когда он в последний раз видел своего отца. Зайдя в лес, Федор выходит на «любимую лужайку», где наблюдает за полетом бабочек: «Уже несколько потрепанный, без одной шпоры, но еще мощный махаон, хлопая доспехами, опустился на ромашку, снялся, словно пятясь, а цветок, покинутый им, выпрямился и закачался» (4, 316)⁴⁶. Наконец, влюбленный герой «Дара» упускает из вида, что «работа судьбы» касается отнюдь не только его отношений с Зиной, но и его творчества, и связана с незримым присутствием отца. Критикуя судьбу за то, что она подослала к нему неподходящих «маклеров» — Лоренцов, художника Романова, адвоката Чарского, Федор не узнает ее главного агента, Германа Ивановича Буша, который, неожиданно появившись через два года после литературного вечера, помогает ему издать книгу о Чернышевском. И его «философская трагедия», и замысел романа, которым он делится с Федором при второй встрече, напрасно кажутся герою комическим вздором. На самом же деле именно в них скрыты тайные послания «судьбы», которые герой не в силах узнать и расшифровать. Недаром в «чудном сне» Федора на обоях в комнате, где он когда-то жил, появляются «королевские» лилии вместо реальных тюльпанов (ср. 4, 529 и 4, 195) — они напоминают о Торговке Лилий в пьесе Буша, которую герой не захотел слушать.

Таким образом, чтение Федором книги собственной жизни оказывается весьма приблизительным и нечетким: он распознает лишь общий абрис рисунка, но не важнейшие его нюансы. Тем не менее этого оказывается достаточным для того, чтобы возбудить его собственное творческое воображение: «Теперь ...он окончательно нашел в мысли о методах судьбы то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного «романа», о котором он накануне вскользь сообщал матери» (4, 538). Идея Федора заключается вовсе не в том, чтобы реконструировать все сложные «тематические узоры», проходящие через его прошлое, настоящее и будущее, как он это делал в книге о Чернышевском, а в том, чтобы использовать их основные структурные принципы для собственной книги. В отличие от таких набоковских «жизнестроителей», как Герман в «Отчаянии» или Гумберт Гумберт в «Лолите», Федор признает и уважает существенное различие между жизнью и искусством, никогда не пытаясь проецировать свое

⁴⁶ Это наблюдение принадлежит С. Блэквеллу. См.: *S. Blackwell. Three Notes on «The Gift». A Mutation, an Intertext, and a Puzzle Solved // The Nabokovian. Summer 1998. № 40. P. 38—39.*

его на неподвластные ему среды. Полноту знания и полноту контроля его сознание обретает только в творчестве, которое не вторгается в жизнь и не копирует ее, а полностью преобразует. Поэтому, как он объясняет Зине, в его будущей автобиографической книге сырой жизненный материал будет переработан до неузнаваемости и подчинен тотальному авторскому видению: «...я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких специй своих добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (4, 539).

Трем когнитивным горизонтам, которых достигает сознание героя «Дара», соответствуют три типа повествования, использованные в романе:

1. Повествование от первого лица, ведущееся изнутри романного времени, своего рода внутренний монолог, отражающий мысли, впечатления и воспоминания героя в отмеченный момент его настоящего. В таких случаях темпоральная позиция повествователя определяется либо соответствующим грамматическим временем (как, например, настоящее время в финале: «Когда я иду так с тобой, медленно-медленно, и держу тебя за плечо, все немного качается...») либо указаниями на внутреннюю хронологию романа (например: «Я выехал семь лет тому назад...» — 4, 204).

2. Повествование от первого лица, ведущееся извне романного времени, с некоторой точки отдаленного будущего, своего рода фрагменты мемуара или автобиографических записок, маркируемые указаниями на временную дистанцию и прямыми обращениями к читателю (см. например, в пятой главе: «Лес, каким я его застал, был еще живым, богатым, полным птиц. ...Дай руку, дорогой читатель, и войдем со мной в лес» — 4, 505 — 506).

3. Различные виды повествования от лица всезнающего автора, находящегося вне романного времени и обладающего полнотой знания о герое и его будущем.

Как полагает Ю. И. Левин, все эти три типа повествования имеют единую точку зрения, которая *везде* совпадает с точкой зрения Федора: «Даже если описываются события, свидетелем которых он не был (история Яши), они даются в его голосе (от 1-го лица) и с его оценками; другие варианты частичной смены точки зрения связаны с мысленными переселениями Ф. К. в чужое сознание или в другое пространство-время (путешествия отца). Даже внешность Ф. К., его лицо, его тело, — мы видим лишь его глазами... даже его движения даны лишь в той мере, в какой они воспринимаются мускульным чувством. Мы узнаем из романа только то, что он знает»⁴⁷. Соглашаясь в принципе с наблю-

⁴⁷ Ю. И. Левин. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар». С. 205.

дениями исследователя, нельзя не отметить и по меньшей мере три исключения из общего правила, которые ставят под сомнение его выводы. На одно из них — внутренний монолог умирающего Александра Яковлевича (4, 485—486) — указал сам Левин; другое — эпизод на вокзале в пятой главе, когда Зина прощается с родителями, а Федор при этом не присутствует (4, 534—535), — отметил П. Тамми⁴⁸. Добавлю и еще один случай в конце третьей главы, где повествователь смотрит на Федора глазами Зины, вернувшейся с бала: «Мимоходом из передней в его полуоткрытую дверь Зина увидела его, бледного, с разинутым ртом, в расстегнутой крахмальной рубашке, с подтяжками, висящими до пола, в руке перо, на белизне бумаг чернеющая полумаска» (4, 386). Поскольку этот момент совпадает с окончанием работы Федора над книгой о Чернышевском, он, как кажется, должен обозначить важную развилку в структуре повествования: как только герой становится полноправным автором законченного текста, полностью включенного в «Дар», имплицитный автор всего романа впервые напоминает о себе и о своем высшем авторитете.

При ближайшем рассмотрении в тексте «Дара» обнаруживается немало и других указаний на присутствие в нем Автора-невидимки, режиссера судьбы Федора и сочинителя его жизни и книг, который, конечно же, не равен Набокову, но, в свою очередь, является его художественным образом, так сказать, автопроекцией набоковского творческого сознания, или, условно говоря, писателем Сириным. Есть в романе и характерные для Набокова сиринские анаграмматические факсимиле, и отсылки к его предшествующим книгам (заметим, что Годунов-Чердынцев состоит членом того же литературного общества, к которому ранее принадлежали Подтягин, Лужин-старший и Зиланов — персонажи соответственно «Машеньки», «Защиты Лужина» и «Подвига»), и очередной двойник скрытого автора — писатель Владимиров. Даже книги Федора содержат улики, разоблачающие их фиктивную природу. В «Жизнеописании Чернышевского» эту роль играют цитаты из публикаций тридцатых годов, которые никак не могли быть известны Годунову-Чердынцеву, а в отрывке о путешествиях отца — сам его состав, так как почти для каждой его фразы устанавливается конкретный источник, что подрывает «реальность» книг и путешествий Константина Кирилловича, за которыми якобы следует Федор⁴⁹. Кажется,

⁴⁸ См.: P. Tammi. Problems of Nabokov's Poetics. P. 92.

⁴⁹ Согласно подсчету Д. Циммера и С. Хартманн, к настоящему времени установлены источники для 92% текста азиатского путешествия во второй главе «Дара». (см.: Dieter E. Zimmer and Sabine Hartmann. «The Amazing Music of Truth»: Nabokov's Sources for Godunov's Central Asian Travels in «The Gift». P. 35). По сути дела, текст представляет собой искусный монтаж цитат и перифраз, слитых в единое, однородное по стилю повествование с помощью авторского комментария и некоторой редактуры. Аналогичным образом построена и «Жизнь Чернышевского», хотя удельный вес авторского слова в ней значительно выше, чем в путешествии.

что тот неизвестный вор, который украл у Годунова-Чердынцева обувь, одежду и ключи, оставив благодарственную записку, и тот Неизвестный, которого Федор хочет благодарить за дар жизни и слова, — это одно и то же лицо: приближаясь к концу своей книги, автор как бы отбирает у ее героя его личину, а вместе с ней и временно дарованные ему ключи от романа его, Федора, жизни, заставляя задумать роман собственный. Зная творческие принципы героя, мы можем догадаться, что его автобиографическая книга будет изоморфна «Дару», но не равна ему, поскольку по отношению к ней «реальность» жизни Федора выступает как материал, подлежащий полному преобразению; если же сам текст романа считать результатом этого преобразования, то тогда мы не имеем ключей к биографическому материалу, лежащему в его основе, и не знаем реального лица истинного автора книги, для которого Федор Годунов-Чердынцев есть лишь нарративная маска (подобно вымышленным писателям — мемуаристу Сухощекову и биографу Страннолюбскому — в сочинениях самого героя).

Когда Набоков готовил к печати английский перевод «Дара», он попросил жену пояснить в письме к редактору повествовательные принципы текста. По ее словам (которые, очевидно, точно передают мысль Набокова), «четыре главы романа написаны автором (как «невидимым наблюдателем)», а пятая — «Жизнь Чернышевского» — «выдана за сочинение главного героя. Поэтому легкое различие в стиле можно только приветствовать»⁵⁰. Стилистические различия между книгой Годунова-Чердынцева и остальными главами «Дара», действительно очень легки, почти неощутимы, и точно так же едва ощутима разница между точками зрения «невидимого наблюдателя» и объекта его наблюдений. Набоков, как кажется, намеренно создает иллюзию полного их совпадения, чтобы заставить нас отождествить «Дар» с будущей книгой Федора, и только изредка и исподволь, с помощью специфических приемов, эту иллюзию разрушает. Одним из таких приемов является намеренно амбивалентное использование местоимения «мы», когда трудно определить, кого оно называет — героя и Зину, автора и героя или автора и читателя. Так, например, в первой главе романа повествователь в третьем лице описывает путь героя домой по берлинским ночным улицам и вдруг смещает точку зрения: «Вот, наконец, сквер, *где мы ужинали*, высокая кирпичная кирка и еще совсем прозрачный тополь, похожий на нервную систему великана, и тут же общественная уборная, похожая на пряничный домик Бабы Яги» (4, 239). Обычно исследователи видят в неожиданном введении местоимения первого

⁵⁰ Выдержка из письма В. Е. Набоковой У. Минтону приведена по-английски в полезной работе М. Гришаковой: «Дар» В. Набокова: Опыт совместного перевода // *Studia russica helsingiensia et tartuensia VII*. (Slavica Helsingiensia 20). Переломные периоды в русской литературе и культуре / Под. ред. П. Пессонена и Ю. Хейнонена. Helsinki, 2000. С. 311.

лица пример пролеписа, подтверждающий тождество автора текста и героя: под «мы», полагают они, Федор имеет в виду себя и Зину, отсылая к собственному будущему — к сцене их ужина в сквере, которая завершает роман. Однако описание сквера в последней главе — он «бездревесен» и состоит из «большого продолговатого цветника», рядом с которым расположен «загончик ресторана» (4, 537), — не оставляет никаких сомнений в том, что речь здесь идет о совершенно разных местах и разных ужинах. Сквер с деревьями у кирки находится рядом с домом Федора на Танненбергской улице — именно там, на сырой скамье, в день переезда, около восьми часов вечера, он устроил одинокую трапезу, съев четыре пирожка из русской кухмистерской (4, 216). Повествование, таким образом, отсылает не к отдаленному будущему, а к недавнему прошлому, и местоимение «мы» получает совсем иное значение: его antecedентами могут быть только Федор и присутствующий при его ужине «невидимый наблюдатель» — иными словами, «я» автора и «он» его героя.

Моделью для подобного использования «мы» Набокову послужила первая глава «Евгения Онегина», где автор соединяет себя со своим героем (ср.: «Страстей игру мы знали оба; / Томила жизнь обоих нас»; «Дыханьем ночи благосклонной / Безмолвно упивались мы!»; «Так уносились мы мечтой / К началу жизни молодой»; «И нас пленяли вдалеке / Рожок и песня удалая»; «Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены»). В конце романа у Пушкина это слияние автора и героя отсутствует: «мы» теперь обозначает только писателя и его читателей, которым противопоставляется «он» персонажа («мой Онегин»). Оборвав повествование, Пушкин прощается со своим «свободным романом»: «Прости ж и ты, мой спутник странный, / И ты, мой верный идеал, / И ты, живой и постоянный, / Хоть малый труд...». Подобным же образом завершается и «свободный роман» Набокова. В последнем абзаце «Дара», написанном хотя и в строчку, но стихами — четырехстопным ямбом и онегинской строфой — доселе скрытое авторское «я» впервые открыто заявляет о себе, по-пушкински прощаясь с законченной книгой и приглашая читателя на праздник его перечитывания и переосмысления: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений — но удалется 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 синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (4, 541).

Связывая открытый финал своего романа с открытым финалом «Евгения Онегина», Набоков, как кажется, хотел подчеркнуть, что отношения автора и героя в «Даре» развивают и усложняют повествовательную модель, разработанную Пушкиным. В полузабытой статье «Автор, герой, поэт» В. Ходасевич описал отношения между автором и

его героем в «Евгении Онегине» с помощью геометрической метафоры, как многоугольник, вписанный в круг: у автора и героя есть некоторые биографические точки, в которых они совпадают, но герой, лишенный поэтического дара, далеко не равен своему создателю, точно так же, как площадь многоугольника никогда не будет равна площади круга⁵¹. Применив метафору Ходасевича к «Дару», мы можем сказать, что здесь, по сравнению с «Евгением Онегиным», число сторон многоугольника и, соответственно, точек, в которых он совпадет с кругом, резко возрастает, но это приближение героя к автору есть следствие не роста автобиографических проекций, но родственности творческих интересов и установок. Для Набокова герой «Дара» — это «другой» в том, что касается биографии, психологии, жизненного опыта, и когда в предисловии к английскому переводу романа писатель объявляет, что он — «не Федор Годунов-Чердынцев и никогда им не был», то его надо понимать именно в этом смысле. В то же время, однако, нет никакого сомнения в том, что набоковский герой разделяет с автором романа литературные вкусы, увлечение лепидепторологией и шахматной композицией, представления об искусстве и природе, о смерти и бессмертии, а, главное, понимание смысла творчества и смысла любви. Внутреннее, сокровенное «я» Федора — по его слову, «то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину» (4, 508), — как и внутреннее «я» Цинцинната, создано истинным автором «Дара» и «Приглашения на казнь» по образу и подобию своему, и потому родственно писателю Сирину и всем тем его предшественникам и современникам, в ком он ощущал присутствие сопородного творческого духа.

⁵¹ См.: В. Ходасевич. Автор, герой, поэт // Круг. № 1. 1936. С. 167—171.

ГЛАВА ПЯТАЯ

После завершения «Дара» русскому писателю Сирину оставалось два с половиной года жизни. В этот заключительный период он писал, пожалуй, не меньше (и не хуже), чем раньше, но ровный творческий ритм, выработанный за предшествующее десятилетие, стал давать перебои. Вопреки обыкновению, Набоков долго не принимался за очередную роман, а потом, вместо очередной вещи Сирина, сочинил по-английски «Истинную жизнь Себастьяна Найта», где, словно бы предвосхищая свою судьбу, сделал рассказчиком начинающего литератора, вдохновляемого книгами своего умершего брата. Впервые с середины 1920-х годов он обращается к драматургии, снова используя ее как удобную репетиционную площадку для будущей прозы; впервые пишет экспериментальную повесть, не предназначенную для печати («Волшебник»); впервые не завершает начатый роман («Solus Rex»). Создается впечатление, что в это время Набоков находится если не в кризисе, то на распутье, и перебирает целый ряд новых — жанровых, тематических, стилистических — возможностей.

Художественные поиски «позднего Сирина», конечно же, были связаны с глубокими сдвигами в его умонастроении, произошедшими под влиянием как внутренних, так и внешних обстоятельств. По слову самого писателя, «тьма, бросаема дуры-историей», стала тогда «показываться даже на солнечных часах», и ее зловещая чернота не могла не затронуть основы набоковского «солнечного» стоицизма. Смятение Набокова перед лицом разбушевавшейся дуры-истории сопоставимо с тем, что испытывал в период франко-прусской войны и Парижской коммюны его любимый учитель Флобер, тоже проповедовавший героический стоицизм художника как род спасительной гигиены. «Я всегда пытался жить в башне из слоновой кости, — писал он Тургеневу, — но окружающее ее море дерьма поднимается все выше, волны бьют об ее стены с такой силой, что она вот-вот рухнет»¹. Как представляется, для Набокова в конце 1930-х годов наступил тот критический момент, когда он почувствовал, что и его выстроенная с таким тщанием хрупкая башенка может рухнуть от «половодья кретинизма». Почти во всем,

¹ Г. Флобер. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 115.

что Набоков написал после «Дара», на первый план выходят темы страшного, демонического мира, который, по сравнению с бутафорским балаганом «Приглашения на казнь», все более уплотняется и все менее поддается колдовским чарам творческого сознания. Выдуманный Набоковым поэт-эмигрант Василий Шишков (под чьим именем он опубликовал в «Современных записках» два стихотворения) мучается мыслью о том, «сколько всюду страдания, кретинизма, мерзости», и пытается издавать «Обзор страдания и пошлости», состоящий из «газетных мелочей соответствующего рода» (своеобразный гибрид флоберовского «Лексикона прописных истин» и той хроники происшествий за год, которую в «Бесах» Достоевского предполагает составлять Лизавета Николаевна). Герой рассказа «Истребление тиранов» одержим испепеляющей ненавистью к тупому диктатору, олицетворяющему «зло крепчайшей силы, без примеси» и заразившему всю страну своей бесчеловечностью, бездарностью и скукой. «Как мне избавиться от него? — восклицает он. — Я не могу больше. Все полно им, все, что я люблю, оплевано, все стало его подобием, его зеркалом...» (5, 372). В рассказе «Лик» воплощением зла оказывается материализованный кошмар, демон из прошлого, гимназический мучитель с мутными глазами, который в юности отравлял существование незащитного героя и теперь снова вторгается в его жизнь, вызывая из самых «судорожных, обезумевших глубин» его несильной души все тот же дикий ужас; в набросках второй части «Дара» — это русский фашист Кострицкий, объясняющий Зине, что «без стальной поруки, без огня и меча... мы, в данную эпоху, обречены на скотскую смерть»; в начале романа «Solus Rex» — развращенные циники и фанатичные убийцы, равно отвратительные одинокому и несчастному королю. Исполняя «поручения чужого безумия», герой рассказа «Посещение музея» на собственном опыте испытывает, какие жуткие значения таит в себе внешне безобидное название картины «Возвращение стада». Из уютного французского городка он при жизни попадает прямо в ад — не в пустую баньку Свидригайлова, а в необъятный лабиринт мертвевших вещей и явлений, травестию всей западной культуры, где куролесит стадо вполне современных демонов советско-германского образца, «поющих молодых людей с какими-то праздничными эмблемами в петличках», и откуда единственный выход в конце концов выводит его на улицы Ленинграда, в «безнадёжно рабскую» Советскую Россию.

Страшный мир обстаёт героев «позднего Сирина», причиняет им невыносимые страдания, просачивается сквозь воздвигнутые ими стены, искушая их своими соблазнами или переполняя ненавистью, отчаянием и страхом, отнимает у них то, что они любят: художник Трощейкин и его жена в пьесе «Событие» теряют двухлетнего сына; у художника Синеусова в «Ultima Thule» умирает жена, и та же участь должна постигнуть короля в «Solus Rex»; согласно плану продолжения «Дара», Зина погибает под колесами автомобиля после того, как Фе-

дор изменил ей с вульгарной парижской проституткой. Как повествователь «Посещения музея», они пытаются «что-то делать, куда-то идти, бежать, дико оберегать свою хрупкую, свою незаконную жизнь», но спасение от «страдания, кретинизма, мерзости» оказывается невероятно трудным, почти недостижимым. Так, Трошейкин не справляется со своими страхами и превращается в одного из тех «крашенных призраков», от которых он хотел убежать в свое творчество, а герой-рассказчик «Истребления тиранов» думает о том, что единственный способ убить омерзительного диктатора — это убить себя, «ибо он весь был во мне, упитанный силой моей ненависти». Своею смертью он надеется уничтожить весь страшный мир, «всю глупость, трусость, жестокость этого мира, который с ним разросся во мне, вытесняя до последнего солнечного пейзажа, до последнего детского воспоминания, все сокровища, собранные мною» (5, 373).

Эту метафору смерти как единственного способа «убить» зло Набоков реализует в рассказе «Лик», заглавное слово которого — театральный псевдоним его героя, русского актера во французской труппе, — едва ли случайно, прочитанное справа налево, дает английский глагол kill (убивать). По общему замыслу и сюжетостроению этот рассказ напоминает более раннее «Совершенство». В обоих текстах герой, одинокий молодой эмигрант, страдающий тяжелой сердечной болезнью, претерпевает физическую смерть на морском побережье, но умирает не весь — сознание мертвого не только не меркнет, но обретает (проецируем финал «Приглашения на казнь») «невиданную дотоле ясность». Однако если Иванов в «Совершенстве» движем благодарной любовью к миру и после смерти вступает в «совершенное соприкосновение» с ним, то Лик несет в себе неизбывный страх перед злом мира, воплотившийся для него в образе «чудовищной фигуры, заполнившей собой его память», и потому, выйдя из земной оболочки, возвращается к своему мучителю, разыгрывая свои «ночные мысли о том, как наконец он Колдунова убьет».

Сам момент физической смерти героя в «Лике» остается скрытым как от него самого, так и от читателя. Пытаясь угадать свою судьбу, Лик «почему-то себе представлял, что когда он умрет от разрыва сердца, а умрет он скоро, то это непременно будет на сцене, как было с бедным, лающим Мольером, но что смерти он не заметит, а перейдет в жизнь случайной пьесы, вдруг расцветшей от его впадения в нее, а его улыбающийся труп будет лежать на подмостках, высунув конец одной ноги из-под складок опустившегося занавеса» (5, 381). Его пророчество оказывается исполненным, но не полностью: он действительно не замечает смерти, хотя на самом деле умирает не на сцене (как, впрочем, не на сцене умер и упомянутый им Мольер), а на берегу моря, и переходит не в жизнь случайной пьесы, а в освобождающий финал своего кошмара. Поездка на такси к Колдунову за оставленными у него новыми белыми туфлями (похоронный атрибут, по аналогии с провербиальными белы-

ми тапочками) происходит за пределами реальности, на что указывает ее невозможная топография. Как мы знаем, дом Колдунова находится в конце узкого прохода, «последнего предела мрачности, грязи, тесноты», «на углу кривоугольной площадки» (внимание к этой ключевой детали привлекает анаграмматическая роспись Набокова), которая в финальной сцене рассказа превращается в просторную площадь с фонтаном, куда въезжает автомобиль (ср. 5, 391 и 397). Здесь-то перед глазами Лики возникает труп покончившего с собой Колдунова, надевшего перед самоубийством белые туфли ускользнувшей от него жертвы. Герой и его истязатель после смерти как бы меняются ролями — уход из жизни одного оборачивается муками и казнью другого.

Другое средство против «тиранов, тигроидов, полоумных мучителей человека», к которому прибегают героини «позднего Сирина», — это заклятие смехом. В финале «Истребления тиранов» рассказчик начинает пародировать раблепную риторику тоталитарного образца и, расхохотавшись, исцеляется от ненависти и отчаяния. «Перечитывая свои записи, — пишет он, — я вижу, что, стараясь изобразить [тирана] страшным, я лишь сделал его смешным, — и казнил его именно этим — старым испытанным способом» (5, 375). Тот же мотив намечен и в набросках ко второй части «Дара», где Федор Годунов-Чердынцев, увлеченный парижской проституткой и мечтающий о новой встрече с ней, одергивает себя, переводя свои чувства на язык пародирования банальных литературных разработок темы «дна» и «панели»: «Русская словесность, о русская словесность, ты опять спасаешь меня. Я отвел наваждения лубочной жизни посредством благородной пародии слова».

Сам Набоков прибегнул к этому «старому испытанному способу» в своих пьесах, где «страшный мир» представлен в гротескно-игровых, откровенно пародийных формах.

Две пьесы, написанные Набоковым в конце 1930-х годов, несколько не скрывают, а, наоборот, всячески подчеркивают свою игровую, театральную природу. Открытая игра начинается в них уже с самих заглавий: в пьесе, названной «Событие», все действующие лица на протяжении трех актов ожидают «страшного события», которое так и не происходит, и пистолет, приобретенный потенциальным убийцей, не выстреливает; в «Изобретении Вальса», вопреки читательским ожиданиям, Вальс — это не танец, а псевдоним главного героя, чье изобретение — некое сверхоружие, напоминающее гиперболоид инженера Гарина, — в конце концов оказывается бредом безумца. Многие действующие (а также недействующие) лица «События» носят провоцирующе литературные или театральные имена: героя зовут Алексей Максимович, как Горького, и он мечтает уехать на Капри, где провел многие годы основоположник социалистического реализма; его тещу-писательницу — Антонина Павловна, как Чехова, переведенного в женский род; любовника жены — Ревшин (анаграмматический намек на Вершинина, героя чеховских «Трех сестер»); одного из гостей — Осип

Мешаев (контаминация гоголевских персонажей — слуги Осипа из «Ревизора» и Межуева из «Мертвых душ»); в разговорах упоминают каких-то Станиславских, однофамильцев прославленного режиссера, и какого-то Вишневого, однофамильца известного советского драматурга. Диалоги пестрят всяческими театральными отсылками, параллелями, сравнениями, и в них прямо называются основные подтексты пьесы: «Ревизор», с которым сразу же сопоставила «Событие» текущая критика², и «Три сестры». Очень часто персонажи «События» начинают изъясняться чужим, заемным слогом, пародирующим то Чехова, то Горького, то Блока, то Маяковского, и этот нестройный хор диссонирующих литературно-театральных штампов достигает апогея в третьем действии, в бессмысленных тирадах детектива Барбошина, представляющих собой кошмарное цитатное месиво из Достоевского, приправленного Чеховым и символистскими клише.

Фальши обесмысленного, мертвого «чужого слова» соответствует в «Событии» фальшь столь же бессмысленных, пошлых, отыгранных драматических ситуаций, которыми упиваются почти все его персонажи, представленные Набоковым, говоря словами самой пьесы, как «замерзшие маски второстепенной комедии». Подобно тюремщикам в «Приглашении на казнь», они воплощают «банальность зла» или, что для Набокова, в сущности, то же самое, «зло банальности», превращающей жизнь в «фантастический фарс», в торжество абсурда. «Крашеным призракам», от которых «нельзя ждать ни спасения, ни сочувствия», противопоставлены в пьесе только портретист Трощейкин и его жена Любовь, переживающие подлинную драму — потерю единственного ребенка, угасание любви, измену, одиночество, взаимное отчуждение, отчаяние перед лицом «темной глубины» небытия. Выпущенный на свободу психопат Барбашин, который, как убеждены действующие лица пьесы, должен застрелить Трощейкина, — это лишь один из «красных призраков», банальнейший «мрачный прохвост», но его внезапное появление (как появление Колдунова в «Лике») разрывает защитную оболочку бытовой инерции и заставляет героев посмотреть на самих себя и других без иллюзий и сделать окончательный выбор между героическим противостоянием страшному миру и капитуляцией перед ним. Под влиянием ужаса, как заметил В. Ходасевич, действительность для них одновременно помрачается и проясняется: «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, более подлинная»³.

² См., например, рецензию В. Ходасевича, писавшего, что «с целым рядом оговорок и поправок в миросозерцаниях Гоголя и Сирина, “Событие” все же можно бы рассматривать как вариант к “Ревизору”» (цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. С. 171).

³ Там же. С. 171–172.

Уже сама фамилия героя «События», образованная от глагола «трощить» — то есть свивать, двоить, сдваивать, а также описание серии его «двойных портретов» указывают на изначальную двойственность его характера. С одной стороны, он — мелочный, черствый, суетливый эгоист, думающий только о собственном благополучии, жалкий трус, теряющий чувство собственного достоинства в критических ситуациях и склонный ради денег писать льстивые портреты на потребу публике (отсюда, вероятно, его соотнесенность с Горьким, пошедшим в услужение к советскому режиму). Но в то же время Трошейкин — художник, наделенный истинным талантом и пониманием того, что «искусство движется всегда против солнца», и потому способен на прозрение — способен подняться на «мгновенную высоту» и отбросить «театральную ветошь всей нашей жизни». К такому прорыву стремится и его жена, которая одарена не художественным трансвидением, но трансвидением любви, и в кульминационной сцене пьесы, в их воображаемом диалоге на освещенной авансцене, им удается на миг прорваться друг к другу и вместе преодолеть одиночество и ужас. Однако если в прозе Набокова искусство и любовь, воображение и сочувствие, соединившись, спасают героя-художника, которому удается, хотя бы и ценой жизни, невозможный переход в иное измерение или состояние, то герои «События» не удерживаются «на мгновенной высоте» и возвращаются в «фантастический фарс». Подобно трагедии Пушкина о гибели Дон Гуана, проваливающегося в ад, воображаемый диалог Трошейкина и Любы заканчивается криком героя: «Все кончено!» — побежденные страхом и себялюбием, они капитулируют перед страшным миром и в третьем акте пьесы предают друг друга и то «главное, неприкосновенное» в самих себе, что оставляло им надежду на спасение. Люба отрицает «чудный, яркий, драгоценный талант» мужа и хочет идти к Барбашину, чтобы признаться ему в любви и «бежать с ним на край света», а Трошейкин пытается за деньги отослать ее к любовнику и нанимает «сыщика с надрывом» Альфреда Барбошина, не понимая, что он ищет защиты у двойника своего убийцы. И хотя в финале пьесы выясняется, что страхи героев были напрасны и убийство — главное событие ожидаемой всеми пошлой мелодрамы — не состоится, в некоем высшем смысле оно, как мы понимаем, уже произошло: ни талант Трошейкина, ни любовь его жены не выдержали испытания страхом.

Еще один вариант сюжета о грехопадении художника Набоков разыграл в «Изобретении Вальса». Хотя эта пьеса, в еще большей степени, чем «Событие», строится на гротескно-комических ситуациях, пародийных отголосках и изощренной параномазии, автор недаром назвал ее не комедией, а драмой. За фантазмагорической историей нового властелина мира, который, устрашая всех неким аппаратом, производящим взрывы невероятной силы на любом расстоянии (расхожая тема научной фантастики 1920—1930-х годов), пытается благо-

детельствовать человечество и навязать ему «новые правила игры», просматриваются смутные очертания куда более будничной реальности грезящего о мировом господстве героя — обиженного жизнью «нищего мечтателя», непризнанного поэта Турвальского. Главная тема двух его стихотворений, звучащих в пьесе, — разлучение сознания с душой, отказ следовать ее путем в «неведомый дом» и, как следствие, потеря творческой свободы. Пользуясь одной из набоковских огулярных метафор (восходящих в данном случае к зачину «Снежной королевы» Ханса Кристиана Андерсена), можно сказать, что у Вальса засоряется внутреннее зрение, и он, вместо преодоления и преображения мира, начинает мечтать о контроле над ним. Его инфантильная фантазия ищет такой магический ключик, который позволил бы ему играть живыми людьми, государствами, социальными институтами, как он играл в детстве заводной машиной, — не случайно навязчивый образ красного игрушечного автомобиля постоянно преследует его и даже побуждает распорядиться о закрытии всех магазинов игрушек. Подобно множеству современников Набокова, Вальс предает творческий сон поэзии, «Санта-Моргану» бытия, ради морока политической утопии (ср. словесную игру на «мир», «мер», «мор», проходящую через всю пьесу); он воображает себя всемогущим «царем мира», полновластным хозяином «всех стран земных» и пятистопными ямбами исторической драмы возвещает начало «новой жизни» без войн и нищеты, где народы «навек сольются в дружную семью» и каждый человек сможет «свободно предаваться труду, игре, поэзии, науке».

Однако, по убеждению Набокова, всякая попытка навязать саморазвивающейся жизни свою волю и превратить ее в податливый материал для осуществления своих «проектов» — будь то жизнетворчество символистов и футуристов, стремящихся театрализовать жизнь (как свою, так и чужую), или всевозможные революционные акции в социально-политической сфере, ставящие своей целью достижение полного счастья (как своего, так и чужого), — есть род безумия, маниакально-агрессивный психоз творчески неполноценного сознания, реванш злобной посредственности, мстящей миру за собственную незначимость с точки зрения вневременных категорий «высокой» культуры. Подобные попытки заведомо обречены на провал и, в конечном счете, приводят к гибели святотатца, смешивающего жизнь и искусство. Так, утопический сон Вальса с неизбежностью повторяет порочный круг всех безумных фантазий сходного типа: разрушение «старого мира» не приносит счастья, а только множит страдания и зло; попечение о «благое человечества» быстро вырождается в улаживание собственных прихотей и в заботу о сохранении власти; благородные цели в процессе осуществления деформируются и превращаются в свою противоположность; воспламененный любовью к человечеству диктатор уничтожает прекрасные города и намеревается начать «террор, казни». В итоге взрывается не мир, а сама бредовая фантазия героя — вместо волшебного

острова он попадает в сумасшедший дом, а жизнь как ни в чем не бывало возвращается «на круги своя» — к своему давным-давно изобретенному, вечному вальсу.

Исследование больного сознания, одержимого жадной «магического» контроля над жизнью, Набоков продолжил — но уже не в гротескно-условном, а в психологическом плане — повестью «Волшебник», которая была написана в 1939 году, а впервые опубликована только полвека спустя. Здесь инфантильное стремление к жизненному воплощению фантазии и к обладанию миром представлено в форме сексуальной мании педофила, как и в прославленной «Лолите». На мысль использовать запретную страсть зрелого мужчины к несовершеннолетней девочке-«нимфетке» в качестве психологической мотивировки искаженной, ущербной и в то же время эстетически заостренной точки зрения, скорее всего, Набокова навел опубликованный в эмигрантском альманахе «Числа» графоманский рассказ некоего Самсонова «Сказочная принцесса», где герой-педофил похищает двенадцатилетнюю Ирочку, но в решающий момент сдерживает свою похоть и вознаграждается за это несколькими неделями целомудренного счастья вдвоем с прекрасной пленницей, которая к тому же успевает полюбить своего благородного тюремщика⁴. Обращаясь к столь рискованному сюжету, Набоков, конечно же, вступал в спор и с его сентиментально-моралистической трактовкой в «Исповеди Ставрогина» у Достоевского, которую вспоминал в «Даре» пошляк Шеголев, когда делился с Федором Годуновым-Чердынцевым своими житейскими и творческими тайнами:

«Эх, кабы у меня было времечко, я бы такой роман накатал... Из настоящей жизни. Вот представьте себе такую историю: старый пес, — но еще в соку, с огнем, с жадной 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. Бледенькая, легонькая, под глазами синева, — и конечно, на старого хрыча не смотрит. Что делать? И вот, не долго думая, он, видите ли, на вдовице женится. Хорошо-с. Вот, зажили втроем. Тут можно без конца описывать — соблазн, вечную пыточку, зуд, безумную надежду. И в общем — просчет. Время бежит-летит, он стареет, она расцветает, — и ни черта. Пройдет, бывало, рядом, обожжет презрительным взглядом. А? Чувствуете трагедию Достоевского?» (4, 366—367).

⁴ См. об этом: *A. Dolinin. Nabokov and «Third-Rate Literature» (On a Source of «Lolita») // Elementa. 1993. Vol. 1. № 2.*

«Волшебник» и первая часть «Лолиты» сначала точно следуют за сценарием Щеголева и описывают «соблазн, вечную пыточку, зуд, безумную надежду» героя, женившегося на вдове, чтобы овладеть ее несовершеннолетней дочкой, а затем исполняют его мечту — в обоих случаях рок (или МакФатум, как его именует Гумберт Гумберт в «Лолите») услужливо убирает со сцены главное препятствие, отправляя мать девочки на тот свет и помещая отчима в один гостиничный номер со спящей полуобнаженной падчерицей. И хотя действие «Волшебника» заканчивается первым же сеансом сексуальной «магии», а действие «Лолиты» после сцены в отеле растягивается на несколько лет и обрастает множеством побочных линий и подробностей, конечный результат «исполнения желаний» оказывается одним и тем же: вместо райской идиллии с послушной ему сказочной принцессой, к которой стремится герой, он, сделав свой преступный выбор, попадает в пыточную камеру «МакФатума» и обнаруживает, что его полная власть над беспомощным существом — это такая же жалкая иллюзия безумца, как и утопический бред Вальса.

«Волшебник» представляет собой черновой эскиз «Лолиты» не только в том, что касается фабулы с ее сексопатологической мотивировкой и эротизированных описаний детского тела. Многие важные мотивы, приемы и подтексты будущего романа уже присутствуют в повести, но только в сжатом, едва намеченном виде. Так, беглое воспоминание безымянного героя «Волшебника» о «сверстнице-сестре, давным-давно умершей», которую он ассоциирует со спящей падчерицей, разрастается в романе в историю детской любви Гумберта Гумберта к Аннабелле Ли, которую ему напоминает Лолита; его истолкование своего порока как преломленного эстетического чувства, как «безнадежной жажды добиться чего-то от красоты, задержать ее, что-то с ней сделать», Гумберт Гумберт развивает в целую философию «нимфетолубия», которая, как он утверждает, сродни великой поэзии; в «Лолиту» переходят мотивы колдовства и отождествление судьбы героя с сюжетами детских сказок (прежде всего, «Красной Шапочки» в повести и «Синей Бороды» в романе); воображая свое будущее счастье с девочкой, герой «Волшебника» пользуется образами из пятого акта «Короля Лира» («Так они будут жить — и смеяться, и читать книги, и дивиться светящимся мухам, и говорить о цветущей темнице мира, и он будет рассказывать, и она будет слушать, маленькая Корделия...»), не замечая, что эта аллюзия предвещает ему безумие и гибель, и тот же подтекст будет несколько раз возникать в «исповеди» Гумберта⁵, и т. п.

В самом начале «Волшебника» Набоков предоставляет слово своему герою, предвосхищая перволичную форму «Лолиты», но затем пе-

⁵ См., например: «...я утешал и баюкал сиротливую, легонькую Лолиту, лежавшую на мраморной моей груди... и, как Лир, просил у нее благословения...» (В. Набоков. Лолита. М., 1991. С. 314 и комм.).

реходит к повествованию «от автора», чья точка зрения чаще всего сливается с внутренним монологом персонажа, но иногда резко отделяется от него (например, в отеле мы видим «плешивого джентльмена» и его «дочь» в позе «нежной жертвы» глазами американской туристки). Такое построение повествования выявляет истинные субъектно-объектные отношения между героем и подразумеваемым автором текста, которые в «Лолите» тщательно спрятаны за искусным плетением словес литературно одаренного рассказчика. Если Гумберт Гумберт до самого конца отказывается понять, в чем состоит его вина, и внушает доверчивому читателю свою фальсифицированную версию происшедшего, то герой «Волшебника» прямо признает, что, манипулируя живыми людьми как материалом, который «помимо своего назначения не существует», он отступает от «единственно законного естества» своей страсти, «свободной и действительной только в цветущем урочище воображения». Когда «волшебник» выходит из этого урочища и начинает реализовывать свою мечту в чужой, ему неподвластной реальности, он попадает в поле действия авторского контроля или (что в текстах Набокова одно и то же) в сети судьбы, подыгрывающей не ему, а его жертвам.

Сексуальная аберрация переосмысливается в повести как производная от аберрации восприятия: не переросший юношеского солипсизма, герой воспринимает мир только через призму собственного «я», начисто игнорируя его имманентную «искусность» и семиотичность, скрытые под личиной случая. Как убедительно показал Г. Барабтарло в интересном разборе «Волшебника»⁶, торжествующий маньяк, ослепленный своей манией, не замечает опутывающую его сеть предзнаменований и предупреждений, которые указывают на то, что его злой воле противодействует «чернокнижье» более высокого порядка (ср. образ «черной книги», в которую смотрит служитель гостиницы, старик, «замещающий хозяина»). Например, заблудившись в отеле, он попадает в полутемные помещения, «где из углов выступали с фатальным видом то шкафчик, то пылесос, то сломанный табурет, то скелет кровати», не отдавая себе отчета в значимости этой серии словно бы случайных предметов, которые отсылают к основным эпизодам его истории:

- знакомство с матерью девочки, начавшееся с покупки *шкафчика*;
- неудачная попытка остаться с девочкой наедине, когда планы героя нарушила уборщица с *пылесосом*;
- приезд за падчерицей, которая, как мельком заметил повествователь, незадолго до этого сломала *табурет*;
- две «рифмующиеся» сцены в начале и в конце повести, где девочка лежит на *кровати* (ср. также бабушкину кровать в «Красной Шапочке»).

Подобные переключки выявляют тайный умысел «хозяина» текста,

⁶ Г. Барабтарло. Бирюк в чепце // Звезда. 1996. № 11. С. 192—206.

исподволь, едва заметными ходами разрушающего козни героя, — умысел, цель которого заключается в том, чтобы защитить жертву («черную шапочку») от кроважадного («красного») оборотня и завершить «сказку» уничтожением злого «волшебника» при помощи грузовика, низвергающегося с «боковой» (то есть почти набоковской) улицы⁷. Как заметил Г. Барабтарло, роль волшебного предмета, амулета, оберегающего девочку, играет в повести старинная золотая цепочка, принадлежащая ее матери, — та «золотая перевязь», которую «не без грусти» трогает вдова при второй встрече с героем (5, 53). Затем — в сцене, где больная жена героя перебирает «*какие-то* страшно старенькие вещицы», — повествователь описывает цепочку перифрастически: «*что-то золотое*, тонкое, — как время, текучее» (5, 63), подчеркивая тем самым ее значимость (заметим, что неопределенные местоимения у Набокова, как правило, маркируют ключевые мотивы текста). Значение мотива золота закрепляет и еще одна важная деталь: на похороны женщины «*почему-то* явился... *золотых дел мастер*» (5, 67). После ее смерти «*какие-то* материнские мелочи заветной давности» переходят к девочке, и когда герой приезжает за ней, она появляется в черном платье с золотой цепочкой на шее. Наконец, в кульминационных эпизодах романа амулет упоминается дважды — сначала в момент, когда «волшебник», лаская девочку у себя на коленях, как вампир, приникает к ее «горячей шелковистой шее около холодка цепочки», а затем в вожделенный миг, когда перед ним обнажается все ее тело и он видит, что во впадину подмышки «стекала наискось золотая струйка цепочки, — вероятно, крестик или медальон» (5, 74, 78) — причем оба раза блаженство героя тут же прерывается звуком извне, стуком в дверь и ревом грузовика.

Согласно интерпретации Г. Барабтарло, проследившему этот лейтмотив повести, он позволяет реконструировать ее неявный, но истинный сюжет, который можно «пересказать в понятиях волшебной сказки» о матери и дочери: мать завещает дочке магический талисман, который должен уберечь ее от нападений злого отчима, и после смерти, став всезнающим духом, незримо витает над ней, предотвращая несчастье⁸. Нетрудно заметить, однако, что подобное буквально-спиритуалистическое прочтение «Волшебника» превращает его в сентиментальный святочный рассказ с добрыми духами, защищающими бедную сиротку, и противоречит интенциям набоковского текста. Как представляется, повесть не реализует, а *обыгрывает* традиционные для магического мышления представления и сюжеты, превращая их в метафоры, референт которых — магия поэзии, преображающей мир и за-

⁷ Гибель под колесами грузовика была предсказана герою в сцене приезда за девочкой — в его собственных словах о том, что чемоданы уже *погружены* в *автомобиль*. Недаром в «этой подробности» ему вдруг почудился, «как бывает во сне... какой-то мелькающий смысл» (5, 71).

⁸ См.: Г. Барабтарло. Бирюк в чепце. С. 201—203.

щищающей его преходящую красоту. Золотая цепочка — волшебный предмет, ограждающий ребенка от зла, — это не сказочный оберег, а поэтический образ, восходящий к золотой цепи громовержца Зевса (ср. мотив грома и молнии, испепеляющих героя, в последней фразе повести), похваляющегося своей верховной властью в «Илиаде»:

Цепь золотую теперь же спустив от высокого неба,
Все до последнего бога и все до последней богини
Свесьтесь по ней; но совлечь не возможете с неба на землю
Зевса, строителя высшего, сколько бы вы ни трудились!
Если же я, рассудивши за благо, повлечь возжелаю, —
С самой землею и с самым морем ее повлеку я
И моею десницею окрест вершины Олимпа
Цепь обовью; и вселенная вся на высоких повиснет —
Столько превыше богов и столько превыше я смертных!

(VIII, 19–27; перевод Н. И. Гнедича).

В неоплатонической традиции (к которой близка метафизика Набокова) золотая цепь Зевса понимается символически как великая цепь бытия, как божественная взаимосвязь всех явлений и существ во вселенной, и именно так — в микрокосме художественного текста — осмысливается ее малое подобие в «Волшебнике». Определяющий признак цепочки — текучесть — делает ее символом изменчивой жизни, протянутой во времени, но с точки зрения «строителя высшего» или, используя метафору Набокова, «золотых дел мастера» она есть кольцо, разорвать которое не под силу никакому «богу или смертному». Посягая на девочку, «волшебник» посягает на верховную власть творца-художника, держащего мир на своей золотой цепи, и потому сбрасывается в тартар.

Символической антитезой мотиву золотой цепи выступает в повести мотив драгоценных камней, с которыми связан род занятий ее героя. Показательно, что само слово, обозначающее его профессию, в повествовании намеренно утаивается, заставляя читателя по ряду описаний и намеков догадаться, чем же именно занимается «волшебник». Мы знаем только, что «у него была тонкая, точная и довольно прибыльная профессия, охлаждающая ум, утоляющая осязание, питающая зрение яркой точкой на черном бархате — тут были и цифры, и цвета, и целые хрустальные системы» (5, 44); что ему требовалось «зоркое зрение, оценщик граней и игры» (5, 54); что, вспоминая о делах, он думает о счетах и о призмах; и что его страсть дурно отражается «на точности глаза и граненой прозрачности заключений» (5, 64). Делая предложение матери девочки, он дарит ей «чудный неотшлифованный камешек, как бы освещенный внутри розовым огнем сквозь винную синеватость» (5, 56). Лицо мертвой жены представляется ему искусной работой ювелира: «отполированный лоб, прозрачные крылья ноздрей

с жемчужиной сбоку» (5, 66). «Мешок рубинов, ведро крови» (5, 51) — высшая цена, которую он мысленно предлагает судьбе за обладание выбранной жертвой.

Этой информации вполне достаточно, чтобы разгадать загадку, задуманную Набоковым, — герой «Волшебника» конечно же не ювелир, как полагает Г. Барабтарло, а оценщик драгоценных камней или гемолог (от *лат. gemma* — «драгоценный камень, самоцвет»). «Чистая, изящная профессия» призвана прояснить природу его эстетического (и сексуального) изъяна: он ценит только застывшую, неизменную, окаменевшую красоту и стремится обратить текучее в неподвижное, живое в мертвое, суверенный субъект в послушный объект. Поэтому его порок постоянно ассоциируется в повести с некрофилией и вампиризмом, чему на вербальном уровне должна соответствовать ассоциация неназванного слова «гемолог» с русской транслитерацией греческого корня «гема» — кровь. Чтобы испытать наслаждение, он должен усыпить и обескровить предмет своих желаний, вырвать из золотой цепи бытия, лишит сознания и воли — или, говоря языком повести, заколдовать; его «зоркое зрение» ущербно, ибо неспособно воспринимать текучесть и взаимосцепленность явлений. В этом смысле неявным сюжетом повести следует считать не борьбу добрых духов со злым маньяком, а борьбу двух типов эстетического отношения к миру, эмблематически определяемых оппозицией золотой цепочки и драгоценного камня⁹, — трансфигуративного и автопроективного. Первый из них, через перекличку с «золотой цепью» вступления к «Руслану и Людмиле» и сказочный топос повести, связан с пушкинской традицией, а второй — с ее современными ниспровергателями, и прежде всего с Георгием Ивановым, главным недругом и оппонентом Набокова.

За год до того, как Набоков написал «Волшебника», в Париже вышла в свет повесть Георгия Иванова «Распад атома», в которой он вступил в спор с набоковской концепцией жизни как божественного дара, вручаемого художнику для творческого преображения. «Я завидую отдельяющему свой слог писателю, — иронически заявлял Иванов, — смешивающему краски художнику, погруженному в звуки музыканту, всем этим, еще не переведшимся на земле людям чувствительно-бессердечной, дальнорко-близорукой, общеизвестной, ни на что уже не нужной породы, которые верят, что пластическое отражение жизни

⁹ Следует отметить, что образами драгоценных камней насыщена раннемодернистская литература 1890—1900-х годов. В «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда, например, драгоценные камни — главное увлечение героя. Здесь же приводится древняя легенда о том, что в мозгу дракона находится драгоценный камень, «и если показать чудовищу золотые письмена... его можно умертвить» (*Оскар Уайльд. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь. Редьярд Киплинг. Стихотворения. Рассказы. М., 1976. С. 164*). Ср. также многочисленные стихи о драгоценных камнях в поэзии русских символистов.

есть победа над ней. Был бы только талант, особый творческий живчик в уме, в пальцах, в ухе, стоит только взять кое-что от выдумки, кое-что от действительности, кое-что от грусти, кое-что от грязи, сровнять все это, как дети лопаткой выравнивают песок, украсить стилистикой и воображением, как глазурью кондитерский торт, и дело сделано, все спасено, бессмыслица жизни, тщета страдания, одиночество, мука, липкий тошнотворный страх — преображены гармонией искусства»¹⁰. В ситуации полного распада отчужденной, «атомизированной» души, которую окружает и разрушает «мировое уродство», «черная пустота», ничто, — гармоническое искусство, считает Иванов, есть безнадежный анахронизм, прельстительный обман, чуждый отвратительным реальностям эпохи. «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? — бормочет его отчаявшийся герой. — Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?» Лживому утешению классическим искусством — лирикой Пушкина и Лермонтова, прозой Гоголя и Толстого — Иванов противопоставляет эпатирующие изображения «прозы жизни», не поддающейся поэтическому преобразению: солдат, онанирующий в нужнике, горы изуродованных трупов, совокупление некрофила с мертвой девочкой, половой акт с проституткой, чьи «голые детские пальчики» и «белые ножки» не могут скрыть «кровную стыдную суть» современной Психеи.

В «Волшебнике» Набоков словно бы отвечает на вызов Иванова, подхватывая у него тему «мирового уродства» и доказывая, что и она может быть преображена «гармоническим искусством»¹¹. По сути дела, финальный эпизод повести носит не менее шокирующий характер, чем «правдивые картинки» в «Распаде атома», а набоковские описания значительно точнее и подробней рисуют сексуальное возбуждение и телесные реакции педофила. Однако само искусное построение текста и его изощренный, насыщенный всевозможными повторами и параномастическими сближениями язык трансформируют грубую прозу жизни в составную часть единой поэтической картины мира, в которой устрашающие монстры, как химеры в готических соборах, должны лишь оттенять красоту целого, напоминая о пагубности эстетических и гносеологических грехов. Сходную задачу Набоков решал и в написанных одновременно с «Волшебником» черновых набросках ко второй части «Дара», где творческое сознание Федора Годунова-Чердын-

¹⁰ Г. Иванов. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 16.

¹¹ Обращает на себя внимание едва ли случайная текстуальная переключка между «Волшебником» и «Распадом атома». Когда герой повести Иванова целует грязные ножки своей Психеи, издающие тлетворный запах, он думает: «Что же мне делать теперь с тобой, Психея? Убить тебя?» (Там же. С. 32). Аналогичный вопрос задает себе герой Набокова, когда он наклоняется над обнаженной девочкой, «невольно вжимаясь в нее зрением и чувствуя, как отроческий, смешанный с русостью запах ее кожи зудом проникает в его кровь. Что мне делать с тобой, что мне с тобой...» (5, 78).

цева одновременно фиксирует и «олитературирует» вполне заурядный телесный опыт — два свидания с парижской проституткой, во время которых у него рождается множество поэтических ассоциаций¹². Важно, что при этом он несколько раз вспоминает строки Пушкина, но не для того, чтобы подчеркнуть их несовместимость с низменной ситуацией, как это делает Иванов в «Распаде атома», а наоборот, чтобы интегрировать «низкое» в пушкинскую традицию. По убеждению Набокова, не пушкинская Россия предаст современного художника, а наоборот, современный художник, напуганный химерами «мирового уродства» и отказывающийся от заветов Пушкина, предаст русскую литературу.

В финальных сценах второй части «Дара», действие которых происходит уже после начала Второй мировой войны, Федор Годунов-Чердынцев, испытав всю демоническую силу страшного мира: измену жене, ее трагическую гибель, тоску, отчаяние, ужас перед лицом нацистской угрозы и наступающего «конца всему», — во время воздушной тревоги в Париже читает поэту Кончееву свое окончание незавершенной пушкинской «Русалки». Это символический акт героического сопротивления художника «мировому уродству», его присяга на верность высшим ценностям русской культуры, которые он должен сохранить и передать будущим преемникам, наперекор ударам судьбы и «дуры-истории». «Донесем?» — спрашивает Федор на прощанье своего единомышленника, и хотя Кончеев не вполне понимает вопрос, его смысл не вызывает сомнений. Удастся ли нам остаться верными своему искусству и донести дары, завещанные Пушкиным, до вечности? — вот сакраментальный вопрос, который волнует Федора и его создателя в момент, когда с неба вот-вот начнут сыпаться бомбы.

К великому сожалению, Набоков так никогда и не дописал задуманное продолжение «Дара», обещавшее, судя по сохранившимся наброскам, поворот к трагической трактовке тем смерти, вины и ее искупления. У нас есть известные основания предполагать, что незаконченный роман «Solus Rex», над которым Набоков работал в конце 1939 — первой половине 1940 года, мог в конце концов оказаться этим про-

¹² Ср., например:

«Легкая, маленькая, с блестящей черной головой, прелестные зеленоватые глаза, ямки, грязные ногти — это дикое везенье, это совершенное счастье, не могу, я буду рыдать.

Ты прав, сказала она, я неряшлива — и принялась, напевая, мыть руки. Напевая и кланяясь, взяла ассигнацию. И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя... Все-таки осторожно: — как писал смуглый подросток Брокгауз, он же пятнадцатилетний Эфрон, — на коленях в углу кабинета. Перехитрить или все равно? Ты молода и будешь молода...».

(В отрывке содержатся цитаты из стихотворения Фета «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...», лицейского стихотворения Пушкина «Князю А. М. Горчакову» и «Каменного гостя»).

должением, а два его героя, король некоего северного острова и русский художник-эмигрант Синеусов, — персонажами некоей книги Федора Годунова-Чердынцева, главного «одинокого короля» трехплановой композиции¹³. Однако в опубликованном начале «Solus Rex» нет никаких указаний на его связь с «Даром». Основным местом действия здесь, впервые у Набокова, является вымышленная современная страна, для которой писатель придумывает (как это будет потом в его английских романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледный огонь») свой язык, свою культуру, свою политическую историю. Словно бы реализуя традиционную метафору, уподобляющую художественный текст особому миру или царству, Набоков в ярких подробностях воображает быт, нравы, пейзажи сумрачного и бедствующего королевства; оно не намекает на Россию или Германию, а существует само по себе, как параллельная реальность, целиком созданная поэтической фантазией.

В этой искусно выстроенной декорации разворачивается печальная история последнего короля острова, который был возведен на трон в результате кровавого переворота. Приехав в столицу из провинции, он, тогда молодой идеалист, воспитанный в строгих пуританских правилах, с отвращением отшатнулся от законного наследника, принца Адульфа, — безнравственного сластолюбивого эстета, чья жизненная философия напоминает о знаменитых декадентах начала века, — и присоединился к партии заговорщиков, угрюмых доктринеров, готовых ради абстрактных представлений о морали и народном благе, идти на мятеж и убийство. Из двух зол будущий король явно выбирает наилучшее и, придя к власти, становится безвластным пленником собственного положения и собственной вины. Повествователь романа не случайно именуется его аббревиатурой из шахматной нотации — подобно шахматному королю, он является одновременно центральной и самой слабой фигурой в своей реальности; сфера его свободы существенно ограничена, и ему приходится полагаться на защиту более сильных фигур. Как явствует из нескольких намеков в начале романа и пояснений Набокова в предисловии к его английскому переводу, главная защита несчастного короля — это его любимая жена Белинда, ферзь разыгрываемой партии, но и она должна погибнуть в день, с которого начинается действие «Solus Rex», на «кровавом мосту» через реку Эгель.

Характерно, что именно в тот момент, когда повествователь делает скачок во времени, начиная говорить о «страшнейшем несчастье», то есть гибели Белинды, в модусе будущего воспоминания героя, он внезапно соскальзывает из одной реальности текста в другую, упоминая о еще неведомом читателю русском персонаже Синеусове, чьи мысли, как оказывается, мы только что слышали:

¹³ Эту гипотезу я обосновал в статье «Загадка недописанного романа» (с. 278–293 наст. изд.).

«Когда он вспоминал впоследствии это утро, ему казалось, что при вставании он испытывал и в мыслях и в мышцах непривычную тяжесть, роковое бремя грядущего дня, так что несомое этим днем страшнейшее несчастье (уже, под маской ничтожной скуки, сторожившее мост через Эгель), при всей своей нелепости и непредвиденности, ощутилось им затем как некое разрешение. Мы склонны придавать ближайшему прошлому (вот я только что держал, вот положил сюда, а теперь нету) черты, роднящие его с неожиданным настоящим, которое на самом деле лишь выскочка, кичащийся купленными гербами. Рабы связности, мы тщимся призрачным звеном прикрыть перерыв. Оглядываясь, мы видим дорогу и уверены, что именно эта дорога нас привела к могиле или к ключу, близ которых мы очутились. Дикие скачки и провалы жизни переносимы мыслью только тогда, когда можно найти в предшествующем признаки упругости или зыбучести. Так, между прочим, думалось несвободному художнику, Дмитрию Николаевичу Синеусову, и был вечер, и вертикально расположенными рубиновыми буквами горело слово “GARAGE”»(5, 88—89).

Этот неожиданный, ничем не мотивированный переход, по всей вероятности, должен был подготовить последующую смену планов повествования, которая объяснила бы связь между «несвободным художником» Синеусовым и историей несвободного короля. Как явствует из фрагмента романа, опубликованного под названием «Ultima Thule», Набоков намеревался в какой-то момент дать понять, что весь рассказ о северном острове разворачивается в воображении Синеусова, пытающегося уйти в вымышленный мир, дабы ослабить тоску по недавно умершей жене. Ясно, однако, что за «двоемирием» Синеусова скрывается еще одна реальность более высокого уровня, ибо его фантазия не вполне свободна, а продиктована ему странным визитером из заповедной Тегга Incognita, неким ино-странным писателем, который пересказывает ему свою поэму «Ultima Thule» и заказывает иллюстрации к ней. Другими словами, Синеусов выступает как «переводчик» или «ретранслятор» чужого поэтического видения, о котором он имеет только самые общие представления:

«О том же, чтобы мне подробно ознакомиться с его манускриптом, не могло быть, конечно, и речи, так как французский язык, на котором мы мучительно переговаривались, был ему знаком больше понаслышке и перевести мне свои символы он не мог. Мне удалось понять только, что его герой — какой-то северный король, несчастный и нелюдиный; что в его государстве, в тумане моря, на грустном и

далеком острове, развиваются какие-то политические интриги, убийства, мятежи, серая лошадь, потеряв всадника, летит в тумане по вереску...» (5, 125).

Иностраннный заказчик, пишущий на неизвестном герою языке и оплачивающий его услуги иностранными деньгами, — это посланец из потусторонности, полномочный представитель высшего творца, в чьей поэме и Синеусов, и его жена, и «северный король» являются персонажами, живыми шахматными фигурами, воплощающими его замысел, «рабами» видимой только ему связности. По отношению к «реальностям», в которых существуют «рабы», он выступает как Провидение и властен над их жизнью и, главное, их смертью — в его воле даровать душе вечную жизнь, как в финале «Приглашения на казнь», или уничтожить ее, как в финале «Волшебника». Знаменательно, что гонорар посланца так радует умирающую жену Синеусова, которая, когда ей остается жить несколько дней, пишет на грифельной доске, что больше всего на свете любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» (5, 125). Смысл этой важной для Набокова денежной метафоры раскрывается в «Даре», где Годунов-Чердынцев размышляет о том, что «наши здешние дни только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, и что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» (4, 344). Иностранные деньги, выплаченные Синеусову перед смертью его жены, — это и есть материализованный процент с основного капитала, лежащего за «предельной Фулой», гонорар за соучастие в создании «графического рисунка вечности», бессмертья, может быть, залог.

Всем героям «Solus Rex» Набоков уготовил одно и то же страшное испытание — смерть любимой женщины, которая ввергает их в отчаяние и, видимо, заставляет почувствовать собственную вину. Мы не знаем, как пережил северный король гибель своей королевы, но Синеусов после смерти жены не только переносится на «Ultima Thule» — «остров, родившийся в пустынном и тусклом море его тоски», — но и пытается мыслью проникнуть за последний предел и понять, «есть ли хоть подобие существования личности за гробом или все кончается идеальной тьмой». Свои вопросы он адресует еще одному странному персонажу романа, безумцу Фальтеру, которому, как он утверждает, случайно удалось разгадать «загадку мира» и постичь «сущность вещей». С точки зрения метаморфоз сознания Фальтер — уникал, единичная аномалия, так сказать, «куколка», наделенная знанием «бабочки» (отсюда его значимая фамилия: по-немецки Falter — это мотылек). Полнота знания при этом превращает его в не-человека. Из него, как говорит Синеусов, «вынули душу», вместе с которой он теряет все человеческие привычки и обыкновения. Более того, свое знание он не может ни употребить, ни передать — для других оно оказывается убийственным. В «почти сократическом разговоре» с Синеусовым Фальтер

«с ловкостью площадного софиста» отвергает все основные философские и религиозные представления о смерти и бессмертии, но свою тайну не открывает. Он явно издевается над чувствами собеседника — и в том числе над самым его сокровенным чувством, испытываемым «в минуты счастья, восхищения, обнажения души», когда ему кажется, что «небытия за гробом нет; что рядом, в запертой комнате, из-под двери которой дует стужей, готовится, как в детстве, многоочитое сияние, пирамида утех; что жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса — все только путаное предисловие, а главное впереди» (5, 137).

Между тем в самих софизмах Фальтера содержится подтверждение того, что это чувство (которое, по Набокову, лежит в основе творчества и любви) Синеусова не обманывает. Как бы невзначай Фальтер упоминает о вере в «поэзию полевого цветка или в силу денег», что, по точному наблюдению Д. Бартона Джонсона, представляет собой не замеченный героем сигнал, почти дословное повторение предсмертной записи его жены на грифельной доске¹⁴. Синеусов слышит, но не узнает отзвук «милого голоса», тайный знак любящей души, посланный через бездушного медиума, — знак, свидетельствующий о том, что «все хорошее в жизни: любовь, природа, искусства и домашние каламбуры» (список молодого Набокова: 1, 749) не стирается со смертью и не пожирается жерлом вечности. Фальтер — человек, предавший свои «странные, чем-то обаятельные способности» и сделавший ставку на свою «вятельную волю» и на «дюжинное, общепринятое», — узнает тайну мира, но ему она не сулит продолжения, ибо, по его слову, он смертен иначе, чем Синеусов. И напротив, художнику, «человеку выбранному», который только смутно догадывается об этой тайне, заблуждается, страдает и ищет утешения в творчестве, обещается после смерти не гибель души, а ее полное освобождение из тюрьмы земного бытия.

Разумеется, по двум небольшим фрагментам «Solus Rex» нельзя реконструировать его композицию, сюжетные линии, даже набор персонажей. О замысле последнего русского романа Набокова мы знаем примерно столько же, сколько художник Синеусов знал о поэме «известного писателя», который не смог «перевести ему свои символы» и, вопреки обещанию, больше не объявился и уехал в Америку. После переезда Набокова в Америку исчез из русской литературы и писатель Сирин, оставив незаконченной свою, быть может, главную книгу об

¹⁴ См.: *D. Barton Johnson. Vladimir Nabokov's «Solus Rex» and the «Ultima Thule» Theme // Slavic Review. 1981. Vol. 40. № 4. P. 543—546.* А. Арьев, обсуждая это же ключевое место в рассказе, указал, что грифельная доска, на которой жена героя пишет предсмертные (и бессмертные) слова, отсылает к предсмертным стихам Г. Державина «Река времен в своем стремлении...», написанным на грифельной доске (*А. Ю. Арьев. О полевых цветах и иностранных деньгах // Набоковский вестник. Вып. 5. СПб., 2000. С. 196—197.*)

«одиноким короля», преодолевающих смерть в творчестве. Свой уход он несколько лет обдумывал и проигрывал в разных вариантах: прячась под маской Василия Шишкова, писал стихи, в которых прощался с миром и русской литературой перед переходом в «молчанье зарницы, молчанье зерна»; в рассказе о том же Шишкове обсуждал возможность «в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле... исчезнуть в своем творчестве, раствориться в своих стихах» (5, 413); примерял роли французского или английского писателя. В конце концов именно англоязычная литература предоставила Набокову шанс окончательно распрощаться с Сириным и начать новую жизнь на других берегах, сложившуюся, как мы знаем, весьма успешно.

В том, что Набоков называл своей личной трагедией, — в отказе от «природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога»¹⁵ — немалую роль сыграло стечение бытовых, профессиональных и финансовых обстоятельств. Его жизнь за океаном сложилась таким образом, что он относительно быстро вошел в американские литературные и академические круги, обычно закрытые для эмигрантов, и получил доступ в престижные издательства и журналы. Отставив «русскую музу», которая в новой ситуации не сулила ему ни читателей, ни средств к существованию, Набоков увлекся невероятно сложной задачей перевоплощения в американского литератора и начал, шаг за шагом, приближаться к поставленной цели. Пришелец ниоткуда, без узнаваемого имени и культурно значимой биографии, он должен был начинать с нуля и строить свой образ заново, как если бы писателя Сирина (в Америке мало кому тогда известного) никогда не существовало. Для того, чтобы заполнить биографический вакуум и представить себя англо-американской аудитории, в конце 1940-х годов Набоков написал автобиографию, само название которой — «Conclusive Evidence» (буквально «Окончательное/убедительное доказательство» или «Свидетельские показания, решающие дело») — выдавало его интенцию: он стремился предложить американской культуре такое свидетельство о своем прошлом, которое было бы принято ею за истину и положено в основу того, что можно назвать набоковским мифом. Характерно, что в этой книге Набоков писал о Сирине как о некоем «другом» писателе, который «пронесся по темному небу изгнания, будто метеор, и исчез, оставив после себя главным образом смутное ощущение неловкости», и оценивал его творчество со стороны, как беспристрастный свидетель и критик¹⁶.

¹⁵ В. Набоков. Лолита. С. 347.

¹⁶ V. Nabokov. Speak, Memory (Original Title: Conclusive Evidence). A Memoir. N. Y., 1951. P. 216—217. Лучшие вещи Сирина, писал Набоков, «это те, в которых он приговаривает своих персонажей к одиночному заключению в собственных душах. Его первые два романа, на мой вкус, посредственны. Из остальных шес-

Когда в 1952 году Роман Гринберг перевел на русский язык ту главу «Conclusive Evidence», в которой речь шла о Сирине и других эмигрантских писателях, и Набоков перечитал свое описание эмиграции «с русской точки зрения», он пришел к выводу, что «печатать его — по-русски — никак невозможно».

«В пустоте залы каждый легчайший шелчок звучит как оплеуха, — писал он Гринбергу, — и не хочется мне гулять лягаясь среди притихших стариков. Все это было хорошо в далекой американской перспективе. А тут еще вопрос Сирин: я только потому и мог так к этому делу подойти, что имя это никому кроме двух-трех экспертов незнакомо, а по-русски выходит какое-то странное и неприличное гарцевание»¹⁷. Вернуть автобиографию в русско-сиринскую перспективу значило переписать ее заново для другого контекста, и Набоков создает новую версию своей жизни, получившую название «Другие берега». Как он сам заметил в предисловии к ней, она «относится к английскому тексту как прописные буквы к курсиву или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо» (5, 144). Иными словами, русская автобиография для него намного крупнее и объемнее своего английского оригинала, что связано прежде всего с их разной прагматикой: если «Conclusive Evidence» — это мемуар незнакомца, который претендует на место в чужой литературе и стремится доказать, что его прошлое заслуживает внимания, то «Другие берега» — это мемуар известного писателя, который уже все доказал и теперь создает биографический фон для своих произведений.

Последняя русская книга Набокова отличается от других прославленных писательских автобиографий XX века своей уникальной позицией, которая словно бы реализует известную формулу Шатобриана «Замогильные записки». Она написана с точки зрения писателя, завершившего одну «истинную жизнь» и начавшего новую на «другом берегу», так что прошлое в его воспоминаниях представлено как ограниченная от настоящего, замкнутая целостность, как законченный текст, который он теперь пересматривает. Завершающая книгу ключевая метафора, приравнивающая описанное в ней к загадочной картинке для детей («Найдите, что спрятал матрос»), где из нарочно спутанных штрихов при повторном всматривании складывается осмысленный рисунок, подчеркивает набоковскую установку на «специализа-

ти или семи наиболее любопытны “Приглашение на казнь”, в котором рассказывается о бунтаре, заключенном в открыточную крепость клоунами и громилами коммунистического государства, и “Защита Лужина”, книга о шахматном чемпионе, который сходит с ума, когда шахматные комбинации проникают в действительный узор его существования».

¹⁷ «Дребезжание моих ржавых русских струн...». Из переписки Владимира и Веры Набоковых и Романа Гринберга (1940—1967) / Публикация Рашита Янгирова // In memogram. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 375.

цию» собственного прошлого и выявление в нем семантических связей между различными событиями, которые обнаруживаются только в ретроспекции.

Готовя к печати первое издание «Conclusive Evidence», Набоков написал для него весьма своеобразное послесловие в форме рецензии на книгу, где он устами вымышленного прозорливого критика, определил свой особый автобиографический метод как «исследование самых отдаленных областей прошлой жизни в поисках того, что можно назвать тематическими тропинками или течениями. Когда автор находит ту или иную тему, он прослеживает ее развитие на протяжении многих лет»¹⁸. Интересно, что аналогичным образом формулировал задачи биографа Федор Годунов-Чердынцев в «Даре», искавший и находивший в жизни Чернышевского развитие нескольких тем и мотивов: «развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке; и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей страницы, я спокоен: она прилетит назад...» (4, 414). Набоков пересматривает и переосмысляет свою биографию подобно тому, как его герой пересматривал и переосмыслил биографию чужую. Из груды воспоминаний, фактов, имен, семейных преданий он вытягивает множество «тематических узоров» или «серий», причем некоторые, наиболее важные из них, пронизывают всю книгу. Таковы, например, тема ненасытного зрения и питающих его сокровищ — от драгоценностей матери в первой главе до цветных стеклышек в главе последней, или указанная самим Набоковым в его послесловии-мистификации сквозная тема загадок и шахматных задач, головоломок и складных картинок, которая переплетается с «темой изгнания, внутренней утраты». Любые подробности или эпизоды в «Других берегах» могут вдруг оказаться предвосхищением будущего события и выявить в нем дополнительные, трансвременные значения. Скажем, первое воспоминание Набокова о горячо любимом отце рисует его в блестящей *как солнце* кавалергардской кирасе, обхватывающей его грудь и *спину*; во второй раз отец упоминается тоже в связи с войной, когда он уходит из кафе, чтобы не находиться рядом с *двумя* японскими офицерами; в третий — речь идет о его триумфальном возвращении домой после трехмесячного тюремного заключения; в четвертый — о том, как благодарные крестьяне его подбрасывали в воздух, и все эти эпизоды семейной хроники, переключаясь друг с другом, не только создают героический, «солнечный» образ воина и триумфатора, но и предвосхищают, может быть, самое страшное событие всей жизни Набокова и «Других берегов» — гибель отца в бою, когда он «заслонил Милюкова от пули *двух* темных негодяев, и пока боксовым ударом

¹⁸ *V. Nabokov. Conclusive Evidence // The New Yorker. December 28, 1998.— January 4, 1999. P. 126. См. сокращенный русский перевод с комментарием: М. Маликова, Дж. Трезьяк. Сквозняк из прошлого // Звезда. 1999. № 4. С. 81—91.*

сбивал с ног одного из них, был другим смертельно ранен выстрелом в спину». Подвиг и смерть, подготовленные всем «тематическим узором» жизни В. Д. Набокова, оказываются его главным триумфом, ибо достойно завершают «сложную шахматную композицию», которая навечно остается в памяти культуры. Сама красота биографического рисунка, распознанного любящим сыном, делает отца бессмертным, и поэтому Набоков в знаменитой концовке первой главы связывает образ мертвого отца в еще не закрытом гробу с образами вознесения к небу: сначала в бытовом, шутовском воплощении (воспоминание о крестьянах-качалыщиках, чествующих доброго барина), а затем в сравнении с росписями «на церковных сводах в звездах». По крайней мере, в застывшем прошлом Набокова его отец не умирает, а обретает вечную жизнь; сын оплакивает его и радуется вечному возвращению. Не случайно свою эмоциональную реакцию на потерю Набоков относит не к смерти отца, а к ее счастливо закончившейся репетиции — несостоявшейся дуэли В. Д. Набокова с черносотенцем из «Нового времени» (собратом его будущих убийц), и его слезы — это слезы радости. Не зная, чем закончился поединок, сын воображает «все знаменитые дуэли, столь хорошо знакомые русскому мальчику», и в первую очередь смерть Пушкина (как все знают, солнца русской поэзии), открывая для себя всю «бездну» своей «нежной любви к отцу — гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер и тот повседневный обмен скрытыми от других семейными шутками, которые составляют тайный шифр счастливых семей». Если сравнить этот перечень с основным тематическим и цитатным репертуаром «Других берегов», то мы обнаружим их почти полное тождество: сама структура автобиографии Набокова есть, в известном смысле, подарок отцу и подтверждение его торжества над смертью.

Определяя в послесловии к «Conclusive Evidence» свой автобиографический метод, Набоков резко противопоставил его нескольким общеизвестным разновидностям жанра, и в том числе таким автобиографиям, которые вводят в «кухню профессионального писателя, где кусочки неиспользованного материала плавают в тепловатом вареве литературного и личного сырья»¹⁹. Разумеется, к этой шпильке нетрудно подобрать много заслуживающих ее адресатов, но в русском контексте одним из них следует считать «Охранную грамоту» Бориса Пастернака — поэта, к творчеству и жизни которого Набоков всегда относился с ревнивым вниманием. К апрелю — маю 1950 г., когда было написано послесловие, «Охранная грамота» получила актуальность и в контексте американском, потому что несколькими месяцами раньше в США впервые опубликовали ее английский перевод²⁰. На то,

¹⁹ V. Nabokov. *Conclusive Evidence*. P. 126.

²⁰ В сборнике: *Boris Pasternak. Selected Writings* / Ed. by James Laughlin. N. Y., 1949. См. рецензию: *Ernest J. Simmons*. Boris Pasternak's Difficult Art // *The New York Times*. 1950. January 8.

что Набоков имел в виду прежде всего «Охранную грамоту» указывают, как кажется, кухонно-поваренные метафоры, которые иронически перелицовывают одну из программных деклараций Пастернака: «... и в жизни оживал лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство»²¹. В известном смысле автобиография Пастернака, действительно, вводит в «литературную кухню» поэта, потому что, говоря словами И. П. Смирнова, представляет собой «текст-верификатор, более или менее отчетливо удостоверяющий литературный генезис целого ряда пастернаковских стихотворений»²². Многие описания в «Охранной грамоте» (особенно Марбурга и Венеции) перекликаются со стихами Пастернака и могут восприниматься как неиспользованный в них материал; «литературным и личным сырьем», с точки зрения Набокова, должны были показаться как не вполне отчетливые и противоречивые рассуждения Пастернака об искусстве, так и те части книги, в которых он рассказывает о своей любви к «В-ой» и о своих отношениях со Скрябиным, Когеном, Маяковским.

Вполне вероятно, что завуалированным выпадом против Пастернака Набоков хотел отвести возможные подозрения в том, что «Охранная грамота» как-то повлияла на его автобиографическую книгу. Некоторые основания для таких подозрений у нас, безусловно, имеются. Уже самое английское заглавие набоковской автобиографии (которое, подобно заглавию «Охранная грамота», обыгрывает юридический термин²³) прямо перекликается с мыслью Пастернака о том, что искусство есть порождение силы, которая одна только «и нуждается в языке вещественных доказательств»²⁴. Как и Набоков, Пастернак пытается проследить в своей биографии развитие определенных лейтмотивов, обращая внимания на значимые повторения и совпадения, которые, по его формуле, выявляют пронизанность времени «единством жиз-

²¹ *Б. Пастернак. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Повести. Статьи. Очерки. М., 1991. С. 151.* Еще один возможный источник поваренных метафор — пастернаковское описание фруктовых палаток в Венеции, где «толклись и прыгали фрукты в бестолковых столбах каких-то недоварившихся компотов» (Там же. С. 202). О мотиве «варки» в «Охранной грамоте» и других пастернаковских произведениях 1920-х годов см.: *Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1980. С. 205.*

²² *И. П. Смирнов. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Изд. 2-е. СПб., 1995. С. 38.*

²³ Ср.: «Самое заглавие “Охранная грамота” откликается на... “юридический” пласт текста, точнее — на игру в нем на переходе от одного тематического полюса к противоположному, от “юридической” фиксации фактов к “лирической” истине. Значение слова *грамота* как “юридического, делового документа” является русским языком исконным, перешло с греческого на Русь в обход церковно-славянской письменности» (*Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 187.*)

²⁴ *Б. Пастернак. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. С. 188.*

ненных событий, то есть перекрестными действиями бытового гипноза»²⁵, причем некоторые лейтмотивы (как, например, железной дороги) у обоих писателей совпадают.

Эти схождения, однако, лишь подчеркивают принципиальное различия между двумя автобиографиями. Если «Другие берега» в какой-то степени и связаны с «Охранной грамотой», то лишь как полемический ответ антагонисту, а не дружеский привет единомышленнику. Набоков вступает в завуалированный спор с Пастернаком по двум направлениям. С одной стороны, он возражает против пастернаковского принципа отбора материала для автобиографии, согласно которому все биографические факты необязательны и «взаимозаменяемы», ибо каждому из них сила искусства придает символический смысл²⁶. «Свою жизнь тех лет я характеризую намеренно случайно, — пишет, например, Пастернак о своей московской юности. — Эти признаки я мог бы умножить или заменить другими»²⁷. Для Набокова, наоборот, замена отобранных «фактов» на какие-либо другие полностью исключена, потому что они обретают значение не сами по себе, а в «тонких, но естественных сцеплениях», в тематических рядах, которые суть не только «функция искусства», но и «подлежащий обнаружению процесс эволюции личной судьбы». По его мысли, задача автора автобиографии заключается в том, чтобы понять, как «его жизнь была спланирована неизвестными игроками», и по этому плану построить композицию своей книги²⁸. Лирическому восприятию жизненного потока у Пастернака Набоков противопоставляет ретроспективный анализ, а «недоварившемуся компоту» из разнородных материалов — жестко организованную форму.

С другой стороны, «Другие берега» противопоставляют себя «Охранной грамоте» как отклику на текущие и протекшие события в сфере культуры и политики, которые Пастернак осмыслял, как правило, с позиций историзма, прибегая к ненавистным Набокову понятиям историко-культурной эпохи, поколения, группы, литературного направления. «Я не пишу своей биографии, — заявлял автор «Охранной грамоты». — Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая. Вместе с ее главным лицом я считаю, что настоящего жизнеописания заслуживает только герой, но история поэта в этом виде вовсе непредставима. Ее пришлось бы собирать из несущественностей, свидетельствующих об уступках жалости и принуждению. Всей своей жизни поэт придает такой добровольно крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали, где мы ждем ее встретить. ... Чем замкнутее производя-

²⁵ Там же. С. 204.

²⁶ Там же. С. 188. См. об этом: Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 245.

²⁷ Б. Пастернак. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. С. 160.

²⁸ V. Nabokov. Conclusive Evidence. P. 126.

щая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть»²⁹. Ничто, пожалуй, не было Набокову столь чуждо, как самоуничтожение Пастернака, отождествляющего «историю поэта» с «коллективом», а не с личной судьбой. С его точки зрения, жизнь художника и в биографической вертикали не менее уникальна и замкнута, чем в плане творчества, и определяется не пастернаковскими «несущественностями», а некоей «индивидуальной тайной», которая накладывает отпечаток на всю его историю. «Ни в среде, ни в наследственности, — пишет он в “Других берегах”, — не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю, только подняв ее на свет искусства» (5, 150). Свою автобиографию Набоков и строит как жизнеописание особой, уникальной творческой личности, изначально одаренной не общим складом сознания, как апологию ее сугубо индивидуального, никем не разделяемого опыта и ниспровержение «коллективного».

Эта установка на индивидуальное объясняет весьма необычный отбор материала, отличающий «Другие берега» от большинства известных писательских автобиографий XX века. Хотя формально книга охватывает 41 год жизни Набокова, от рождения до отъезда из Европы в Америку, примерно две трети текста занимают детские воспоминания (иногда стилизованные под «Детство» Толстого), перемежающиеся с фрагментами семейной истории в анекдотах. Вопреки распространенному мнению, в подчеркнутом внимании писателя именно к своему детству не следует видеть сентиментально-ностальгический плач по «потерянному раю». Набоков начисто лишен ностальгически окрашенного интереса к безвозвратно ушедшему «старому миру» и не создает «каталогов» утраченного, типичных, как великолепно показал Ю. К. Щеглов, для тех мемуаров о дореволюционном прошлом, вплоть до автобиографических книг В. Катаева, которые осмысляют «исторический катаклизм XX века... как грандиозный сдвиг в «вещественном оформлении» жизни»³⁰. В «Других берегах» пейзаж явно преобладает над натюрмортом, а вещи подаются вне исторической перспективы и вне исторического контекста — они важны потому, что насыщали индивидуальное зрение и память, а не потому, что представляют за разбитую историей жизнь.

Собственное «совершеннейшее, счастливейшее детство» интересует Набокова лишь постольку, поскольку именно в ранние годы, по его убеждению, формируется особая восприимчивость творческой личности и складывается ее своеобразный сенсорный запас, которым впоследствии она пользуется в искусстве. Он воссоздает не сам «утраченный рай», а свое самоценное, непосредственное восприятие этого рая,

²⁹ Б. Пастернак. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. С. 158—159.

³⁰ Ю. К. Щеглов. Антиробинзоида Зошенко. Человек и вещь у М. Зошенко и его современников // Die Welt der Slaves. 1999. Bd. XLIV. S. 231.

первичное ощущение «устойчивости и гармонической полноты... жизни», соприродное его художественному видению. «Первородной самоцветности» детства и отрочества «Другие берега» имплицитно противопоставляют «общие места юности», когда личность под воздействием среды на время теряет индивидуальность и проходит одинаковые для всего поколения стадии инициации³¹. Центральные для автобиографической традиции темы инициационного комплекса у Набокова отходят на второй план или вовсе игнорируются. Так, он подробнейшим образом живописует всех своих гувернеров и гувернанток, то есть *индивидуальных* воспитателей, но крайне скупно пишет о школьных и литературных учителях, у которых, кроме него, учились и другие — например, о В. В. Гиппиусе, на него, безусловно, сильно повлиявшем (ср. главу о Гиппиусе в «Шуме времени» Мандельштама), или о Ю. И. Айхенвальде, которому он был многим обязан. Столь же избирательно подходит Набоков и к теме чтения, которая в писательских автобиографиях обычно играет важную роль: в «Других берегах» не сказано ни слова о тех книгах, которыми их автор увлекался в молодости, но зато целая глава посвящена «Всаднику без головы» Майн Рида как «излюбленному чтению русских мальчиков».

Отбор и переакцентировка автобиографического материала у Набокова всецело подчинены его концепции жизни художника как своего рода «претекста» его творчества и одновременно резервуара, из которого он черпает свои образы и сюжеты. Нельзя не заметить, что «Другие берега» очень часто отсылают к романам и рассказам Сирина, а иногда их прямо цитируют или перефразируют. Многие детские эпизоды, например, повторяют «Защиту Лужина», «Подвиг» и «Дар», описания учебы в Кембридже дублируют тот же «Подвиг», глава о первой любви представляет собой конспект «Машеньки», а упоминание о случайном немецком знакомом, который обожал публичные казни и присутствовал на декапитации, совершенной «по старинке, при помощи топора», отнюдь не случайно напоминает о «Приглашении на казнь». Если в английском оригинале дублеты и переклички такого рода можно отнести на счет экономного использования подручных, незаконных читателю источников, то в «Других берегах» они становятся осознанным приемом автореференции, уподобляющим биографический «факт» его позднему художественному преображению. Откровенное обнажение приема дается уже во второй главе, где Набоков предваряет рассказ о том, как в детстве, после долгой болезни, у него открылась способность ясновидения, приглашением проследить, «как именно изменился при передаче литературному герою (в моем романе “Дар”)» этот случай (5, 160). Более тонким способом параллель вводится в описание детской спальни Набокова и висевшей у него над

³¹ Ср.: «Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда приходишь до глав юности» (5, 150).

кроватью картинки, где был изображен «сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка». Читатель «Подвига» должен был узнать здесь реминисценцию последних слов романа: «темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» (3, 249) — и сопоставить детские фантазии Набокова, мечтавшего перелезть «с подушки в картину», с центральным лейтмотивом его книги. Вспомнив, как ему хотелось попасть «в зачарованный лес», Набоков добавляет: «...куда, кстати, в свое время я и попал» (5, 194) — попал, конечно же, в воображенном мире Мартына Эдельвейса, главного героя «Подвига», которому автор даровал и свою спальню с иконкой в головах, и свою сказочную акварель, и свою мечту, и, главное, возможность ее воплотить.

Постоянные обращения Набокова к собственным текстам создают в автобиографии сложную игру между «фактом» и вымыслом, документальным и художественным. «Я не раз замечал, — признается автор, — что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе» (5, 201). В «Других берегах» он как бы заново собирает «рассыпанное», возвращая «живые мелочи» в тот жизненный «узор», из которого они когда-то были изъяты, но сама эта операция, если воспользоваться набоковской алхимической метафорой, представляет собой их вторичную перегонку и, следовательно, имеет ту же художественную природу, что и первичное преобразование. «Фактами» своей жизни повествователь «Других берегов» играет так же свободно, как повествователь романа Сирина играет с «вымыслами»; по сути дела, его своевольное творческое сознание становится главным героем автобиографии, а процесс искусного рассказывания и утаивания — ее главным сюжетом.

Набоков отнюдь не скрывает, что многие эпизоды в «Других берегах» скорее воображены или довоображены, нежели извлечены непосредственно из запасов памяти. Например, прежде чем во всех деталях описать приезд очередной гувернантки на станцию Сиверская, он сообщает, что встречать ее тогда не поехал, и потому теперь «высылает туда призрачного представителя», который ясно видит, «как она выходит в сумеречную глушь небольшой оснеженной станции в глубине гиперборейской страны и что она чувствует при этом» (5, 202). Вся эта сцена, с одной стороны, дразнище «фиктивна», а с другой — вполне «документальна», ибо составлена из конкретных подробностей; она возникает в воображении мемуариста, но приобретает реальность воспоминания. Сознательная (или бессознательная) деформация биографического «факта», как и его соединение с вымыслом (или домыслом), не только не беспокоят Набокова, но представляются ему вполне допустимым способом мемуарной реконструкции, ибо «искажение

образа в памяти может не только усилить его прелесть добавочным отражением, но и придать ему значимую связь с более ранними или более поздними фрагментами прошлого»³².

Вольное обращение Набокова с «фактами» собственной жизни, которые, как он считал, не существуют отдельно от рассказчика и подвластны его воле, на первый взгляд, соответствует современным теоретическим представлениям о неизбежной деформации «фактов» в любом документальном сочинении — скажем, идеям позднего Лотмана, считавшего, что всякий факт есть текст, который «выплывает из семиотического пространства», многократно деформируется и «растворяется в нем по мере смены культурных систем»³³. Однако если у теоретиков речь идет только о воздействии исторически изменчивых и исторически обусловленных кодов, то Набоков имеет в виду их преодоление — выход за пределы истории через индивидуальное творческое воображение, которое преобразует «факт» в значимый художественный образ. В одном из интервью он пояснил, что память для него неотделима от воображения: «Когда мы говорим о ярком индивидуальном воспоминании, мы делаем комплимент не нашей способности удержать нечто в памяти, а таинственному предвидению Мнемозины, сохранившей тот или иной элемент, который впоследствии может понадобиться творческому воображению в комбинации с более поздними воспоминаниями и вымыслами. В этом смысле как память, так и воображение суть отрицание времени»³⁴.

Исходя из этого постулата, Набоков и создает в «Других берегах» не документальную, а творчески преобразованную историю своей жизни, где реальные воспоминания вместе с дополняющими и корректирующими их вымыслами складываются в единый квазипоэтический образ авторского «я» и его мира. К автобиографическому материалу он применяет те же приемы «поэтизации» прозы, которые были виртуозно разработаны в его русских романах: широко использует технику множественных повторов на разных уровнях, реализует метафоры, вводит литературные подтексты и параллели. Уже название книги устанавливает ее связь с русской поэзией, поскольку отсылает к стиху «Иные берега, иные волны» из пушкинского «Вновь я посетил...» и к его теме возвращения назад, к завершённому прошлому³⁵. Сюда же накладыва-

³² *V. Nabokov. Strong Opinions.* P. 143.

³³ *Ю. М. Лотман. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история.* М., 1996. С. 306.

³⁴ *V. Nabokov. Strong Opinions.* P. 78.

³⁵ Ср. ту же реминисценцию в стихотворении А. Ладинского: «Еще мы не знаем, не смеем / Еще мы сказать не умеем / О многом, о том, что хотим / Небесная родина — дым // Еще не стихи, а туманы, / Но рифма слетает ко мне / И в черные, черные страны / Уводит меня, как во сне // К каким-то прелестным рукам, / К каким-то иным берегам, / К печальным и лунным холмам, / Но счастье мое и не там» (Россия и Славянство. 1932, 12 марта).

ется и переключка с еще одним элегическим стихотворением Пушкина, «Не пой, красавица, при мне...», с его мотивом «другой жизни» и «берега дального». Если в английской версии автобиографии первая фраза текста — сложное предложение, то в «Других берегах» это почти стихотворная строка: «Колыбель качается над бездной» — правильный размер которой (пястопный хорей) автоматически вызывает ассоциацию с «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова и всем его «семантическим ореолом»³⁶. Даже заключающий автобиографию метаописательный образ загадочной картинки в русском контексте приобретает дополнительное аллюзивное значение, так как может быть понят как перифраз известного замечания М. О. Гершензона о пушкинской прозе: «Иное произведение Пушкина похоже на загадочную картинку для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: “Где тигр?”»³⁷.

В том, что «Другие берега» начинаются и заканчиваются аллюзией на Пушкина, следует, наверное, видеть некий ключ к набоковскому замыслу. На протяжении всей книги он то и дело, по разному поводу и без оного, упоминает о Пушкине и его биографии или ссылается на пушкинские тексты: лирику, «Маленькие трагедии», «Бориса Годунова» и, чаще всего, «Евгения Онегина». Как представляется, с оглядкой на «Евгения Онегина» строит Набоков и композицию книги: она, в

³⁶ См.: К. Тарановский. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. The Hague, 1963. Vol. 1. P. 287—322; М. Л. Гаспаров. Метр и смысл. М., 1999. С. 238—265. «Выхожу один я на дорогу» — один из важнейших поэтических подтекстов «Подвига». Он прямо вводится в главе XL романа, как буквальный перевод английского переложения первой строфы: «Я иду по дороге один, мой каменистый путь простирается далеко, тиха ночь и холоден камень, и ведется разговор между звездой и звездой» (3, 217), где легко восстанавливаются английские рифмы: *alone/stone* и *far/star*. Характерно, что при двойном переводе из оригинала выпадает образ тумана («сквозь туман») и религиозный мотив («пустыня внемлет Богу»), а «кремнистый» заменяется на «каменистый», как у Блока в «Соловьином саду» (ср. «И знакомый, пустой, каменистый, / Но сегодня — таинственный путь» и «Я забыл о пути каменистом», но «Путь знакомый и прежде недлинный / В это утро кремнист и тяжел»; ср. также в «Осенней воле»: «Кто взманил меня на путь знакомый, / Усмехнулся мне в окно тюрьмы? / Или — каменным путем влекомый, / Нищий, распеваящий псалмы»). Пропущенные лермонтовские мотивы переданы в «Подвиге» матери героя, которая, думая об умершем муже, повторяет молитвы, сравнивает свое ощущение Бога с «далеким голосом, ...случайно услышанным ночью в поле» и хочет мысленно — «сквозь туман» — поцеловать покойного (3, 104). Жизненный же путь самого Мартына Набоков сопоставляет с «кремнистым», то есть страдальческим, мученическим путем Лермонтова и Блока. Недаром его первое столкновение со смертью происходит «ночью ...на повороте узкой кремнистой дороги» (3, 106), а в Швейцарии он дважды испытывает свою храбрость, карабкаясь вверх по «каменистой крутизне» и передвигаясь по узкому «каменному карнизу» над пропастью (3, 159—160, 222).

³⁷ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122.

отличие от английских версий, состоит из четырнадцати глав с пуантированными, как бы рифмующимися между собой концовками, что отдаленно напоминает структуру онегинской строфы. Сама система тематических «рифм» у Набокова, правда, не совпадает с пушкинской, а скорее ориентирована на перевернутую онегинскую строфу, которую он ранее использовал в своей «Университетской поэме» (AA+бССб+DDee+GhGh).

Многочисленными отсылками к Пушкину Набоков, по всей вероятности, хотел заявить о своем кровном родстве с пушкинской традицией в русской литературе, последним продолжателем которой он себя мыслил. С «других берегов» она не могла не показаться ему исторически законченной, но творчески не исчерпанной, и автобиография должна была послужить подтверждением этому тезису. В ней он, через голову «дуры-истории», прямо обращался не только к своей жене и музе, но и к не менее важному для него адресату — к русской словесности, объясняя ей на ее сакральном языке, что он принял и выполнил свой долг перед ней, использовал все завещанные ему сокровища, и теперь свободен от каких-либо обязательств. «Почти все, что могу сказать о берлинской поре моей жизни... издержано мной в романах и рассказах, которые я тогда же писал» (5, 316), — замечает он в «Других берегах». Когда в автобиографии Набоков вспоминает раннее детство, он издерживает остаток своего русского багажа и словно бы вписывает «истинную жизнь Сирина» — свой главный монумент — в «цветную спираль» русской литературной традиции, ставя последнюю точку и последнюю роспись.

Если в «Других берегах» и звучат ностальгические ноты, то это тоска по своей «русской музе», с которой, как признавался Набоков, у него были «тяжелые, трагические счеты»³⁸. В одно из английских стихотворений он вставил обращенную к ней русскую фразу: «Любовь моя, отступника прости», и его автобиография — это тоже прощальное признание в любви и мольба о прощении. Воскрешая в памяти и в русском слове умерших родителей, утраченный и разоренный дом, родные пейзажи, первую любовь и множество забавных мелочей своей жизни, Набоков оплакивает не только и не столько их, сколько брошенный рай русской литературы, куда он поместил их навсегда и где провел Сириным свои лучшие годы.

³⁸ «Дребезжание моих ржавых русских струн...». С. 392.

II

СТАТЪИ И ЗАМЕТКИ

КЛИО СМЕЕТСЯ ПОСЛЕДНЕЙ: НАБОКОВ В СПОРЕ С ИСТОРИЗМОМ

Пересечение границы между двумя мирами — физическим или метафизическим, пространственным и временным, буквальным или метафорическим — всегда было одной из главных тем Набокова. В его произведениях часто повторяется образ скачка, зигзага, «хода конем», который переносит героя в иную реальность, а в некоторых случаях и в инобытие. Тем удивительнее, что Набоков, как правило, замалчивает поворотный момент в жизни любого эмигранта — момент, когда изгнанник пересекает границу и, как Чайльд Гарольд у Байрона, говорит: «Adieu, adieu!» своей родной стране. Как отмечает Набоков в автобиографии, он сам, отплывая на корабле из Крыма, был сосредоточен на партии в шахматы с отцом и никаких чувств не испытывал. Когда герой романа «Машенька» покидает Россию, его память фиксирует «мелочи — не тоску по оставленной родине <...> словно жили одни только его глаза, а душа притаилась» (2, 118). Сходным образом в романе «Подвиг» Мартын «проводил [русский берег] почти равнодушным взглядом» (3, 115) и лишь гораздо позже, в Швейцарии, «почувствовал, что в конце концов он изгнанник, обречен жить вне родного дома» (3, 143). Еще одно alter ego молодого Набокова, Федор Годунов-Чердынцев в «Даре», вообще не упоминает, как он пересек советскую границу.

Очевидная причина этого «почти равнодушного взгляда» кроется в культурной идентичности Набокова и его автобиографических героев. В силу воспитания и образования они принадлежали к ориентированной на Запад элите старой России и считали себя органичной частью общеевропейской культуры. Рафинированные полиглоты и космополиты, эти «русские европейцы» воспринимали Запад скорее как законный «второй дом», а не как более или менее гостеприимную чужбину. И потому пересечение границы для них было не скачком в неведомое, но в каком-то смысле возвращением домой. Чтобы подчеркнуть это, Набоков сделал героя «Подвига», Мартына Эдельвейса, на четверть швейцарцем — замаскированная отсылка к Достоевскому, чей Ставрогин в «Бесах», демоноподобный искуситель, изменивший русской духовности, оказывается гражданином швейцарского кантона Ури. В Мартыне нет ничего демонического или нерусского; напротив, в Англии он ощущает «свое несомненно русское нутро» (3, 136) и по-

нимает, что его былой европеизм «процеживал[ся] сквозь настоящее, русское, принимал <...> особые русские оттенки» (3, 137). Тем не менее, он остается гражданином мира и воспринимает западную культуру естественно, без усилия, как свое родовое наследие.

Однако в результате непосредственного столкновения с западной реальностью «русские европейцы» внезапно обнаружили, что оказались не среди сочувствующих сородичей, а среди равнодушных иностранцев. Ф. Степун, выпускник Гейдельбергского университета, вспоминает в своих мемуарах острую боль невольной разлуки с любимой Германией и Францией во время гражданской войны и описывает, как в его памяти «...с одурманивающей силой всплывали европейские запахи эвкалиптов и мимоз Ривьеры, осыпающихся чайных роз у прогретых солнцем каменных стен во Фрейбурге, чуть пыльный запах университетских библиотек и даже сигарный дым международных вагонов-ресторанов»¹. Тем не менее, годом позже, когда большевистское правительство выслало его из Москвы в Берлин, он был вынужден признать, что европейская жизнь разительно отличается от его грез. В эссе «Мысли о России» он писал об иронии изгнания:

«В позапрошлом году составлял я в Москве альманах. Обратился к близким по духу людям. Получилась странная картина: ни один рассказ не имел местом действия Россию. Ривьера, Париж, Флоренция, Гейдельберг, Мюнхен, Египет — вот о чем писали, о чем мечтали, к чему стремились русские люди, старые “добрые европейцы”, в годы революции.

Но вот мы изгнаны из России в ту самую Европу, о которой в последние годы так страстно мечтали, и что же? Непонятно, и все-таки так: изгнанием в Европу мы оказались изгнанными и из Европы. Любя Европу, мы, “русские европейцы”, очевидно, любили ее только как прекрасный пейзаж в своем “Петровом окне”; ушел родной подоконник из-под локтей — ушло очарование пейзажа»².

Большинство русских европейцев, перебравшись после революции в те края, которые они раньше мыслили «вторым домом», испытали точно такой же шок. Описывая свои впечатления от Англии в эссе «Кембридж» (1921), молодой Набоков выразил то чувство отчуждения, которое он позже научился скрывать или переплавлять в своем творчестве:

«Сию я, бывало, в уголке, смотрю по сторонам на все эти гладкие лица, очень милые, что и говорить, — но всегда как-то напоминающие объявления о мыле для бритвы, и вдруг становится так скучно, так нудно, что хоть гикни и окна перебей...

Между ними и нами, русскими, — некая стена стеклянная; у них свой мир, круглый и твердый, похожий на тщательно расцвеченный глобус <...> сболтнешь по простоте душевной, что вот, кажется, всю кровь отдал бы, чтобы снова увидеть какое-нибудь болотце под Петербургом, — но высказывать мысли такие непристойно; он на тебя так взглянет, словно ты в церкви рассвистался» (1, 726).

Холодный, уничижающий взгляд автохтонов проникал сквозь внешний европеизм русских эмигрантов и заставлял их остро ощутить свою неискоренимую инакость. Это отвержение было тем более болезненным, что многие из новоприбывших думали, будто заслуживают иного обращения. В большевистской революции, свидетелями которой они стали, русские европейцы увидели неотъемлемую часть европейской истории и верили, что Запад отнесется к их уникальному опыту с сочувствием и вниманием. Но в Европе мало кого волновали их предупреждения и, за немногими исключениями, они не были услышаны. Выяснилось, что с западной точки зрения Россия находится вне европейского исторического континуума, и потому русским эмигрантам было отказано в статусе родственников или, по крайней мере, равноправных участников диалога.

Недопущенные в «европейский дом», русские изгнанники — писатели, поэты, философы, публицисты — часто отвечали на унижение тем, что занимали позицию наблюдателей и критиков «разлагающейся» западной цивилизации, способных заметить то, чего не видят (или не хотят видеть) сами обитатели Европы. «Мы чувствуем себя среди европейцев, — писал, например, С. Франк в книге «Крушение кумиров» (1924), — как Сократ среди соотечественников, у которых он хотел чему-нибудь научиться, пока не признал, что он — мудрее всех, потому что он, ничего не зная, по крайней мере отдает себе отчет в своем неведении, тогда как все остальные, ничего не зная, не знают даже своей духовной нищеты»³. Типичное описание западной жизни в эмигрантской литературе 1920-х годов — это сатирическое обличение «духовной нищеты», диатриба против скуки упорядоченной жизни, против пошлости среднего буржуа. Очень часто эмигранты осмыслили свое разочарование во «втором доме» в терминах историзма — как реакцию на кризис или упадок европейской цивилизации. В романе Набокова «Дар» Яша Чернышевский, воплощение общих мест эмигрантского сознания, читает знаменитый «Закат Европы» Шпенглера и приходит в чрезвычайное возбуждение (4, 224). Этот штрих отражает увлечение русских эмигрантов идеями немецкого философа о том, что западно-европейская культура («фаустианская», как назвал ее Шпенглер), достигла финальной стадии своего развития, выродилась в «цивилизацию» и обречена на саморазрушение. Критика современности, замаскированная Шпенглером под научно-исторический дискурс, и

его эсхатологические предсказания были созвучны эмигрантскому негативному восприятию Европы и давали ему приемлемое историософское обоснование. Вслед за «Закатом Европы» ведущие русские философы-эмигранты также подвергли критике современную западную культуру, увидев в ней признаки разложения и упадка. Так, в книге «Новое Средневековье» (1924) Н. А. Бердяев утверждал, что мир вступил в «историческое время смены эпох», которую он интерпретировал в духе триады Иоахима Флорского. «Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи», — писал он. За гибелью старого мира, по Бердяеву, должен последовать переходный, «ночной» период, собственно «Новое Средневековье», который приведет к «новому дню», то есть к хилиастическому Царству Духа⁴.

Отголоски подобных эсхатологических доктрин явственно звучат у многих русских писателей 1920-х годов, когда они начинают описывать западную действительность с точки зрения неприкаянного чужака. Так, например, образы послевоенного Берлина, создаваемые в текстах Андрея Белого и В. Шкловского, В. Ходасевича и И. Эренбурга, А. Толстого и Б. Пастернака несут на себе сильный отпечаток шпенглеровской эсхатологии, для которой современный западный «мегаполис» есть средоточие бесплодия и смерти, «демоническая каменная пустыня». В «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича берлинские дома уподобляются «шеренге демонов»; изгнанника окружает «все каменное», «чужой гранит»; символом города предстает сумасшедший старик, мастурбирующий в подземной общественной уборной⁵. Андрей Белый в книге «Одна из обителей царства теней» тоже пишет о Берлине как об «ужаснейшем, сером и гаснущем городе», обреченном на неминуемую гибель. Его Берлин — это «буржуазный Содом», Тартар, Аид, египетское Царство Теней: «Организованное безумие, бред, фантастичность и мерзость — во все это начинает Берлин распадаться под пристальным взглядом; все вывернуто наизнанку; и все сошло с места; в великолепнейших ресторанах господствуют негритянские барабаны; под звуки фокстрота мордастые дикари-спекулянты всех стран пожирают мороженое из ананасов; мелькают японские, негритянские лица среди них»⁶. В новых явлениях западной культуры — в джазовой музыке, в «фокстротопоклонничестве», в сексуальной распущенности, в абстрактном искусстве — Андрей Белый, вслед за Шпенглером, видит симптомы надвигающейся катастрофы, явление «варварского Диониса ...на улице современной Европы», «образ смерти ее, ее рок»⁷.

В оценке настоящего и будущего «буржуазной Европы» историософия Шпенглера или Бердяева парадоксальным образом смыкалась с марксистско-ленинским историзмом, согласно которому эпоха капитализма вступила в финальную фазу своего развития и вскоре должна смениться новой, коммунистической эрой. С обеих точек зрения западная культура стремительно приближалась к неизбежной катастро-

фе, тогда как Россия, свою катастрофу уже пережившая, оказывалась в авангарде истории, на привилегированной позиции провозвестника грядущего. Поэтому, скажем, Белый в последней главе книги «Одна из обителей царства теней» противопоставляет внешне благополучный Берлин, в котором «под приличную старую формой» скрывается «дикий хаос разложения и смерти», «твердой почве» живой, динамичной, красочной Москвы, возрождающейся к новой жизни «после лавины» и представляющей собой «творческую лабораторию будущих, может быть, в мире невиданных форм»⁸. Сама логика историзма, вера в неизбежность скорой гибели «дряхлой Европы», нередко побуждали русских интеллигентов, оказавшихся к началу 1920-х годов на Западе, воспринимать коммунизм (или фашизм) как меньшее из двух зол, а для некоторых становились одной из главных причин возвращения на родину.

Ничто, пожалуй, не было столь чуждо мировоззрению Набокова, как исторический детерминизм, объясняющий настоящее и прогнозирующий будущее в стадияльных категориях. Даже беглый взгляд на его описания веймарского Берлина — место действия всех его значительных русскоязычных произведений, за исключением «Приглашения на казнь» — позволяет заметить, что Набоков строит образ города, полемический по отношению к концепциям «демонического Содома», обреченного на гибель. Там, где эмигрантские критики Запада усматривают ужасающие симптомы надвигающейся катастрофы, Набоков находит просто обновление моды, самоцельную смену внешних форм социального поведения, по которой нельзя судить о внутреннем смысле и направленности исторического развития. В раннем рассказе «Письмо в Россию» (1925), например, он, прямо не называя Андрея Белого, спорит с его филиппиками по поводу увлечения берлинцев «ритмами фокстротов», которые, согласно Белому, — это «лишь зори пожара обвала Европы, лишь шелест того, что в ближайших шагах выявит себя ревом животного»⁹. «Многие тут с негодованием (и в таком негодовании есть удовольствие) кричат о модных безобразиях, в частности о современных танцах, — размышляет повествователь рассказа, — а ведь мода — это творчество человеческой посредственности, известный уровень, пошлость равенства, — и кричат о ней, бранить ее — значит признавать, что посредственность может создать что-то такое (будь то образ государственного правления или новый вид прически), о чем стоило бы пошуметь» (1, 161). Если Андрея Белого пугают «парочки кокаинно-дадаизированных мулаток, мулатов», бледные молодые люди «с особенным выражением сумасшедших, перед собой выпученных глаз» и их спутницы, «бледные худощавые барышни с подведенными глазами», то беззаботный повествователь «Письма в Россию» смотрит на таких же танцоров без всяких апокалиптических страхов, с удовольствием и сочувствием: «И вот, в здешних кабачках я люблю глядеть, как “чета мелькает за четой”, как играют простым человеческим весельем забавно подведенные глаза, как переступают, касаясь друг друга,

черные и светлые ноги...» (1, 162). Цитатой из «Евгения Онегина» Набоков подчеркивает, что для него нет существенной разницы между «однообразным и безумным» вальсом пушкинской эпохи и фокстротом современных танцевальных залов: «простое человеческое веселье» остается неизменным, какие бы исторически изменчивые средства выражения оно себе ни находило.

Повествователь «Письма в Россию» — бессюжетного рассказа, почти стихотворения в прозе, — бродит по ночному Берлину и наблюдает различные незначительные явления городской жизни — волшебную игру огней, цветов и звуков, «влажные отблески» (1, 162) на мокром тротуаре, занимательную пантомиму людей, машин и вещей и, если воспользоваться названием известного документального фильма о Берлине 1920-х годов, творит из этих пустяков свою собственную «симфонию большого города». В каком-то смысле он делает с окружающей его чужой реальностью то же самое, что Гумберт Гумберт попытался сделать с Лолитой — он «благополучно отменяет» ее, преобразая в «дивный вымысел», который лишен собственного бытия, и тем самым преодолевает боль изгнания и одиночества, причиненную историей: «Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое — вызов <...> Прокатят века, — школьники будут скучать над историей наших потрясений, — все пройдет, все пройдет, но счастье мое, милый друг, счастье мое останется, — в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество» (1, 162).

Гордая декларация счастливого изгнанника, бросающего вызов не только «истории наших потрясений», но и всем, кто смотрит на мир под ее углом зрения и потому не замечает, какими щедрыми дарами «Бог окружает» наблюдателя, точно передает авторскую позицию Набокова по отношению к чужому пространству как предмету изображения. Набоковский Берлин — это не мертвый город одинаковых улиц, памятников, домов, церквей, который, как заявлял В. Шкловский в «Zoo, или Письмах не о любви», нельзя «ухватить» (то есть описать), а неиссякаемый источник разнообразных зрительных и слуховых впечатлений. Писатель разбивает целостность Берлина на множество «остраненных» частных, увиденных невовлеченным наблюдателем извне, с безопасного расстояния, словно из параллельной реальности, будь то отражение «в ласковых зеркалах будущих времен», как в «Путеводителе по Берлину» (1, 178), творческое сознание художника в поисках образов и метафор, как в «Даре», или даже (как в рассказе «Катастрофа») последний взгляд умирающего на город, «зодческую прелесть» которого он впервые замечает (1, 146). Чтобы «в чуждом тебе подмечать прекрасное» (1, 727), наблюдатель, по Набокову, должен выйти из исторического времени, дистанцироваться от того, что его окружает, и «соглядатайствовать, во все глаза смотреть ...не де-

лать никаких выводов — просто глазеть» (3, 93), а затем описывать увиденное.

В определенном смысле внимательно-отчужденное отношение Набокова к Берлину напоминает отношение к Парижу бодлеровского фланера — «ненасытного наблюдателя» городской жизни, старающегося «извлечь из преходящего элементы вечного» и жаждущего «видеть мир, быть в самой его гуще и остаться от него скрытым»¹⁰. Подобно героическому фланеру-денди у Бодлера, изгнанник Набокова, если воспользоваться знаменитой формулировкой Вальтера Беньямина, «ботанизирует на асфальте»¹¹ и воспринимает город, в котором живет, как театральную сцену¹² или — процитируем «Машеньку» — как «движущийся снимок» (2, 83). Тем не менее, эти параллели только подчеркивают принципиальное различие между классическим фланером и набоковским счастливым согладатаем.

Фланер Бодлера, согласно Беньямину, остается «на пороге — как города, так и буржуазного класса. Ни город, ни класс пока еще его не поглотили; в них он не чувствует себя своим и ищет убежища в толпе <...> Толпа — это вуаль, сквозь которую знакомый город, как фантазмагория, соблазняет фланера»¹³. Отвергая современность, фланер в то же время самим своим протестом определяет ее; он хочет играть роль истинного героя новой эпохи¹⁴ и противопоставляет себя городской толпе, но при этом не может оторваться от зрелища постоянно сменяющихся мод — от того «переходного, текучего, случайного», что, по Бодлеру, составляет половину современного искусства¹⁵, — и потому постоянно сверяет свой жадный до острых впечатлений взгляд с социально-историческими ориентирами.

Набоковский изгнанник-наблюдатель, напротив, полностью игнорирует городскую толпу, а вместе с ней и социально-историческую обусловленность ее поведения и вкусов. Он находится не на грани, не на пороге новой эпохи и ее социальности, но, так сказать, в ином измерении, и ведет, как заметил сам писатель в «Других берегах», «несколько странную, но не лишенную приятности жизнь в вещественной нищете и духовной неге, среди не играющих ровно никакой роли призрачных иностранцев, в чьих городах нам, изгнанникам, доводилось физически существовать. Туземцы эти были как прозрачные, плоские фигуры из целлофана, и хотя мы пользовались их постройками, изобретениями, огородами, виноградниками, местами увеселения и т. д., между ними и нами не было и подобия тех человеческих отношений, которые у большинства эмигрантов были между собой» (5, 313). Поэтому, в противоположность фланеру Бодлера, набоковский «праздничный согладатай» воспринимает театр городской жизни чисто эстетически, связывая его только со своей собственной судьбой и внутренней потребностью в творчестве. В то время как Бодлер и его лирические герои, зачарованные критики и летописцы своего века, так называемой «современности», осознают свое отчуждение в категориях ис-

торизма, Набоков и его «представители» надменно отказываются пожать себя как «жертв истории». Более того, в отличие от большинства европейских и русских модернистов, начиная с Бодлера и кончая писателями «потерянного поколения», Набоков отвергает самую возможность найти адекватное определение современной эпохи и, отталкиваясь от него, прогнозировать ход исторического развития. В эссе «On Generalities» (1926) он писал:

«Есть очень соблазнительный и вредный демон; демон обобщений. Мысль человеческую он пленяет тем, что всякое явление отмечает ярлычком, аккуратно складывает его рядом с другим, также тщательно завернутым и нумерованным явлением. Через него такая зыбкая область человеческого знания, как история, превращается в чистенькую контору, где в папках спят столько-то войн и столько-то революций — и с полным комфортом мы оглядываем минувшие века. Этот демон — любитель таких слов, как “идея”, “течение”, “влияние”, “период”, “эпоха”. В кабинете историка демон этот сочетает, сводит к одному, задним числом, явления, влияния, течения прошлых веков. Этот демон вносит с собой ужасающую тоску, — сознание — вполне ошибочное, впрочем, — что, как ни играй, как ни дерись человечество, оно следует по неумолимому маршруту. Этого демона нужно бояться. Он — обманщик. Он — коммивояжер в веках, подающий нам преysкурант истории. И самое страшное, быть может, случается тогда, когда этот соблазн вполне комфортабельных обобщений овладевает нами при созерцании не тех прошлых, израсходованных времен, а того времени, в котором мы живем. Пускай дух обобщенья в своем стремлении к удобству мышленья окрестил длинный ряд ничем неповинных лет названьем “средневековья”. Это еще простибельно; это, может быть, спасло современных школьников от худших бед. Пускай лет через пятьсот — двадцатый век плюс еще несколько веков, тоже, в свою очередь, попадут в папку с каким-нибудь затейливым ярлычком — например, “второе средневековье”. Это нас не касается, хотя и занятно помечтать о том двадцатом веке, который представится воображению профессора истории лет через пятьсот, — и о том гомерическом хохоте, который стал бы нас разбирать, если бы мы заглянули в будущие учебники. Но вот спрашивается — неужто и мы обязаны непременно как-нибудь назвать наш век — и не сыграют ли эти наши попытки прескверную шутку с нами, — когда в толстых книжках они пойдут разжигать фантазию грядущих мудрецов?»¹⁶

Хотя непосредственной мишенью набоковской критики было, что совершенно очевидно, недавно вышедшее «Новое Средневековье» Бердяева, он воспользовался этой книгой просто как одним из примеров генерализирующего историзма, преобладавшего в социально-философском и журналистском дискурсе 1920-х годов. В романе «Дар» Федор потешается не только над «безвкусными тревогами» (4, 224) Яши по прочтении Шпенглера, но и над популярной тенденцией винить в личных неудачах, проступках и промахах социально-историческую ситуацию. Он с легкостью моделирует банальную интерпретацию самоубийства Яши, чтобы тут же показать ее неадекватность: «Иной мыслящий пошляк, беллетрист в роговых очках, — домашний врач Европы и сейсмограф социальных потрясений, — нашел бы в этой истории, я не сомневаюсь, нечто в высшей степени характерное для “настроений молодежи в послевоенные годы”, — одно это сочетание слов (не говоря про область идей) невыразимо меня бесило; я испытывал притворную тошноту, когда слышал или читал очередной вздор, вулгарный и мрачный вздор, о симптомах века и трагедиях юношества» (4, 227)¹⁷.

В эссе «On Generalities» Набоков подвергает сомнению само определение «наша эпоха», которое, с его точки зрения, слишком расплывчато и абстрактно для того, чтобы быть соотнесенным с любым личным опытом. Даже самые значительные события начала XX века — Первая Мировая война, Октябрьская революция и их непосредственные политические и экономические последствия нельзя воспринимать как универсальные детерминанты, поскольку *sub specie aeternitatis* (или, что для Набокова одно и то же, *sub specie artis*) они — всего лишь преходящая суэта, которая может повлиять на внешние условия, но не на глубинные проблемы человеческого бытия. Он отрицает, если воспользоваться цитатой из «Защиты Лужина», общераспространенное мнение, что революция «повлияла на ход жизни всякого русского» и «через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно» (2, 350). За исключением Ганина в «Машеньке», у которого есть некое смутное военное прошлое, все главные герои русских романов Набокова или безразличны к войне и революции или, как иностранцы Драйер («Король, дама, валет»), Кречмар («Камера Обскура») и Дарвин («Подвиг»), возвращаются из окопов невредимыми и безо всяких травматических воспоминаний. Основной причиной неудачи советских писателей, считал Набоков, была их вера в то, что «революция — какое-то апокалиптическое событие, которое перевернет мир, — что мировая война изменила какие-то пути, какие-то ценности». Такая точка зрения, — утверждает он, — губит художника, ибо «художник — человек, орудуемый постоянными величинами»¹⁸.

Таким образом, в противоположность преобладающему умонастроению, Набоков отказывался согласиться с социально-исторической критикой современности. Заключительный пассаж эссе «On Generalities» четко выражает его позицию инакомыслящего:

«Не следует хаять наше время. Оно романтично в высшей степени, оно духовно прекрасно и физически удобно. Война, как всякая война, много попортила — но она прошла, раны затянулись — и уже теперь вряд ли можно усмотреть какие-либо особые неприятные последствия — разве только уйму плохих французских романов о *jeune gens d'après guerre*. Что касается революционного душка, то и он, случайно появившись, случайно и пропадет, как уже случалось тысячу раз в истории человечества. В России глуповатый коммунизм сменится чем-нибудь более умным, — и через сто лет о скучнейшем господине Ульянове будут знать только историки.

А пока будем по-язычески, по-божески наслаждаться нашим временем, его восхитительными машинами, огромными гостиницами, развалины которых грядущее будет лелеять, как мы лелеем Парфенон; его удобнейшими кожаными креслами, которых не знали наши предки; его тончайшими научными исследованиями; его мягкой быстротой и незлым юмором; и главным образом тем привкусом вечности, который был и будет во всяком веке»¹⁹.

Эта упрямая (и, с точки зрения наших сегодняшних исторических знаний, в чем-то близорукая) апология настоящего перекликается с идеями Г. А. Ландау, эмигрантского философа и автора афоризмов, которого Набоков лично знал и высоко ценил²⁰. Споря с расхожими представлениями о том, что «Европа погружается в материализм», Ландау определял современность как героическую эпоху интенсивного творчества и самоутверждения. В книге «Сумерки Европы» он писал: «С восторгом и благоговением будут будущие поколения вчитываться в летописи совершавшегося в наши дни, и проникновенные души будут затрачивать драгоценные жизни на то, чтобы в себе воссоздать и передать другим — духовное состояние поколения, дерзнувшего в безопорной среде опереться на себя — одинаково и в духовном и в материальном смысле. Героическая эпоха нового самоутверждения не в отрицании, не в бунтарстве против Бога и природы, а в строительстве; когда дерзновенные замыслы творят уже не бесплотные образы и мысли, а действия и жизнь; когда все предданное оказывается низведенным до безразличного материала для творимого согласно свободно ставимым человеком заданиям»²¹. Творческий дух современного человека, согласно Ландау, воплощается в «упорном стремлении к полюсам, в глубину Африки, к вершинам Гималаев», в полетах на воздушных шарах и дирижаблях, в достижениях авиаторов, в спорте и играх. Это — «чистая тяга к преодолению, героизм категорического императива, свободно поставленной цели ... чистое преследование самодовлеющих задач»²². Современные герои, пишет

Ландау, совершают свои «бессмысленные» подвиги не ради обогащения или славы, не из коммерческой или научной целесообразности, а исключительно для духовной самореализации через «волевое устремление в неизведанное». Ими движут не только «гордыня и вызов», но и «послушание в добровольно принятом на себя аскетическом подвиге; готовность на самопожертвование во имя истины, смиренная дисциплина: поставлена опасная задача, кто вызовется добровольно ее выполнить?»²³

Отголоски этой концепции, не вызвавшей сочувствия у рецензентов «Сумерек Европы»²⁴, явственно звучат не только в докладе «On Generalities», но и в романе «Подвиг», который Набоков — вполне в духе Ландау — сначала хотел озаглавить «Воплощение» или «Романтический век»²⁵. Чтобы дискредитировать популярные идеи духовной деградации современной западной культуры и ее неизбежного конца, Набоков вкладывает их в уста персонажа, совершенно не подходящего на роль критика Запада — благополучнейшего буржуа Генриха Эдельвейса, который без всяких забот и волнений живет в пасторальной Швейцарии, вдали от того мира, чью гибель он пророчит. Именно он, повторяя шпенглеровские клише, «с ужасом и отвращением говорил о закате Европы, о послевоенной усталости, о нашем слишком трезвом, слишком практическом веке, о нашествии мертвых машин; в его представлении была какая-то дьявольская связь между фокстротом, небоскребами, дамскими модами и коктейлями» (3,191).

С другой стороны, сам герой романа с восторгом принимает «новые времена», полагая, что «такого блеска, такой отваги, таких замыслов не было ни у одной эпохи... Все то, что искрилось в прежних веках, — страсть к исследованию неведомых земель, дерзкие опыты, подвиги любознательных людей, которые слепли или разлетались на мелкие части, героические заговоры, борьба одного против многих, — все это проявлялось теперь с небывалой силой» (3, 190). Вторя Ландау²⁶, Набоков описывает современность не как царство материализма, но как прекрасно оборудованную арену, на которой личность может самореализоваться, проявить свою моральную и духовную силу. Герой «Подвига» — спортсмен, альпинист, путешественник — воплощает в себе то героическое «алкание далей», ту «страсть к деланию, к преодолению, к осуществлению, в которых Ландау видел «пружину» современной эпохи»²⁷. Как подчеркивается в романе, последний подвиг Мартына — смертельно опасная попытка нелегально перейти советскую границу только для того, чтобы «заглянуть в зоорландскую ночь», — по сути своей соприроден исследованию «далеких, почти недоступных областей», установлению спортивных рекордов, подъему на «голую скалу в облаках», экспедициям на полюс или в тропические болота, «где дохнут от лихорадки» (3, 211). Однако в более широком смысле главным подвигом Мартына оказывается не столько эта «романтическая авантюра», сколько вся его внешне спокойная, но внут-

ренне напряженная жизнь, содержанием которой является то, что Ландау назвал «чистой игрой самодовлеющих преодолений».

Вынося в заглавие романа слово «подвиг», Набоков, как кажется, имеет в виду оба его значения: одно, общеупотребительное, относится к «тайной незаконной экспедиции» Мартына, а другое, первичное, но вышедшее из употребления («тропа», «путь», «хождение») — к его жизненному пути (ср. также выражение «совершить подвиг» в значении «прожить жизнь»). На протяжении всего текста писатель осмысляет постоянные передвижения героя в физическом пространстве, которое описывается рядом бинарных оппозиций, имеющих мощный символический потенциал (прямая дорога/петляющая тропа; верх/низ; открытое/закрытое; свое/чужое), как взаимосвязанные метафоры его духовного развития. Ключевые слова в тексте: «тропа», «тропинка» (они используются в книге более пятнадцати раз), — благодаря созвучию с «тропом», как бы указывают на свою повышенную «тропичность». В кульминационный момент романа сам герой метафорически представляет свою жизнь как маршрут путешествия, в конце которого он должен сменить способ передвижения и превратиться из пассажира в одинокого странника: «Он подумал: какая странная, странная выдалась жизнь, — ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой <...> “А потом пешочком, пешочком”, — взволнованно проговорил Мартын, — лес и выющаяся в нем тропинка... какие большие деревья!”» (3, 212—213).

Сойти с поезда и углубиться в неведомый лес — значит преодолеть исторический детерминизм (ср. постоянное для русской культуры XX века отождествление железной дороги и «железного пути» истории), дать индивидуальное воплощение творческой энергии и обрести собственную — метаисторическую — судьбу. Когда в финале романа Мартын отправляется в Россию (и, очевидно, на мученическую смерть), это самоценное деяние не имеет никакого исторического смысла, но превращает всю его жизнь в некий аналог художественного текста, ретроспективно выявляя в ней «развитие и повторение тайных тем» (5, 143), имеющих «привкус вечности». Она становится примером, по слову Ландау, «невидимого героизма»²⁹: то, что с точки зрения истории и здравого смысла есть пустое озорство барчука, мальчишеская эскапада или, в крайнем случае, обусловленная социально-историческими причинами суицидная мания, с точки зрения метаисторической становится подвигом, своего рода индивидуальным творческим актом, утверждающим иррациональную веру в «хорошесть» человека и мира. Как писал Набоков в эссе «Искусство литературы и здравый смысл», для творческого сознания такая вера несокрушима, и на нее не могут повлиять никакие обстоятельства; с ней не расстаются тысячи странников, его «собратьев-мечтателей» даже «в самые мрачные и ослепительнейшие минуты физической опасности, боли, распада, смерти»³⁰. Движимый ею, Мартын совершает свое одинокое жизненное странствие-

подвиг не ради славы или каких-либо политических и идеологических принципов, а только для того, чтобы доказать превосходство своей свободной воли и своего «алогичного мира» над «зоорландской ночью», где «в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и тленом» (3, 208), и потому получает надежду на бессмертие.

Очевидно, что в контексте 1920—1930-х годов подобная трактовка темы подвига была полемически направлена против военно-героического пафоса современной советской литературы, которая воспевала боевые и трудовые подвиги убежденных коммунистов, самоотверженно борющихся за народное счастье и светлое будущее на поле боя или на строительстве цементных заводов, узкоколеек и машинно-тракторных станций. В фельетоне «Торжество добродетели» (1930), написанном одновременно с «Подвигом», Набоков высмеял эти «рыцарские приключения, где Красный рыцарь разбивает один полчища врагов», а партийцы, подобно графу Монте-Кристо или какому-нибудь вождю краснокожих, ведут жизнь, «полную лишений, подвигов и страданий» (2, 686—685). Едва ли случайно Набоков дал герою «Подвига» сравнительно редкое имя Мартын, которое несколькими годами раньше уже использовал пролетарский писатель Владимир Бахметьев в своем романе «Преступление Мартына», в то время широко обсуждавшемся в советской критике³¹. Мартын Бахметьева — это несостоявшийся «Красный Рыцарь», пламенный коммунист, который верит, что он «обречен <...> на жизнь и подвиг»³², но в критический момент проявляет малодушие и спасается бегством. Позже он старается искупить свою вину с помощью «подвига раскаяния»³³, но его героическая гибель снова оказывается «преступлением», ибо, не подчинившись приказу, он вступил в бессмысленный бой и принес в жертву не только свою жизнь, но и жизнь товарищей по оружию. Причина неудачи Мартына — его неискоренимый индивидуализм³⁴, его упорная мечта о личной славе и самореализации, которая и лишает его способности подчиниться «железной необходимости» классовой борьбы. Согласно коммунистической доктрине, истинные герои — это массы, «воплощающие» закон истории, а индивидуальные действия могут обрести статус подвига лишь постольку, поскольку они служат общему делу³⁵.

В отличие от советских собратьев по перу, Набоков неизменно утверждал, что само понятие исторического закона неверно, поскольку оно сводит таинственную сложность бытия к примитивной каузальности, не оставляя места ни индивидуальному творчеству, ни прорывам в трансцендентность. В романе «Дар» некий профессор Анучин осуждает книгу Федора Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского» за отказ описывать главного героя с исторической точки зрения, как представителя определенной эпохи и социальных идей: «Взята известная эпоха, и выбран один из ее представителей. Но усвоено ли автором понятие “эпоха”? Нет. Прежде всего у него совершенно не чувствуется сознание той *классификации времени*, без коей история превращается в

произвольное вращение пестрых пятен <...>» (4, 480). Профессор Анучин не понимает того, что антиисторизм есть главный принцип книги Федора, поскольку для него (а вместе с ним и для Набокова) история представляет собой непрерывную игру случайностей, не поддающихся классификации. В эссе «On Generalities» Набоков писал: «Если всякий человеческий день череда случайностей и в этом его божественность и сила, — то тем более и человеческая история только случай. Можно сочетать эти случаи, вязать из них аккуратный букет периодов и идей, — но при этом пропадает благоуханность прошлого, — и мы уже видим не то, что мы хотим видеть <...> Зачем же нам в самом деле уподобляться тем парадоксальным врагам азарта, которые у зеленого стола в Монте-Карло годами высчитывают, сколько ударов выпадет на красное, сколько на черное, дабы найти верную систему? Системы нет. Рулетка истории не знает законов. Клио смеется над нашими клише <...>»³⁶.

Коль скоро история представляет собой область случайного или, согласно формулировке Набокова, «нереальность» или «dream and dust»³⁷ («сон и прах»), долг художника — не поддаться ее давлению, найти убежище в личном «онейрическом доме» собственной памяти и воображения. Любая, даже самая незначительная, уступка историзму, любой компромисс делает художника уязвимым и в конечном счете убивает его, фигурально или буквально.

О трагических последствиях таких компромиссов Набоков написал рассказ-притчу «Облако, озеро, башня» (1937). Василий Иванович, главный герой рассказа — русский эмигрант, живущий в Берлине, «представитель» всемогущего автора, наделенный даром зрительной восприимчивости и поэтического воображения — не находит в себе сил отказаться от «увеселительной поездки» по Германии в сплоченной и дисциплинированной группе омерзительных, как любил выражаться Набоков, «коммуналистов». С первых минут в вагоне поезда немцы, сразу почувствовав «инакость» Василия Ивановича, начинают издеваться над ним: заставляют петь хором (так что он «не смел выпасть»), проверяют его знания маршрута, выбрасывают за окно его «русский» огурец, когда начинают поровну делить провизию, одинаковую у всех, кроме «другого». Однако на третий день путешествия во время привала происходит чудо: Василий Иванович, не замеченный своими мучителями, как бы пересекает невидимую границу и оказывается в некоем волшебном пространстве, открытом только для него одного:

«Это было чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды. Посередине отражалось полностью большое облако. На той стороне, на холме, густо облепленном древесной зеленью (которая тем поэтичнее, чем темнее), высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня. Таких, разумеется, видов в средней Европе сколько угодно, но именно, именно этот, по невыразимой и неповторимой согласо-

ванности его трех главных частей, по улыбке его, по какой-то таинственной невинности, — любовь моя! послушная моя! — был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным, что Василий Иванович даже прижал руку к сердцу, словно смотрел, тут ли оно, чтобы его отдать» (4, 587)³⁸.

В этом зачарованном месте, где остановилось время, Василий Иванович находит и постоянный двор, хозяин которого «как сквозь сон» понимает по-русски, и уютную комнату для приезжих, из окошка которой «было ясно видно озеро с облаком и башней, в неподвижном и совершенном сочетании счастья» (4, 588). Не рассуждая, «в одну солнечную секунду», Василий Иванович решает остаться здесь навсегда, ибо «все кругом было помощью, обещанием и отрадой», и тут же совершает трагическую ошибку. Вместо того, чтобы спрятаться в дарованном ему убежище, в которое никто, кроме него, не может проникнуть, он возвращается к своим мучителям: « — Друзья мои, — крикнул он, прибежав снова вниз на прибрежную полянку. — Друзья мои, прощайте! Навсегда остаюсь вон в том доме. Нам с вами больше не по пути. Я дальше не еду. Никуда не еду. Прощайте!» (4, 589).

Увы, «коммуналисты» отнюдь не друзья мечтателя и не допускают никаких отклонений от «указанного маршрута». Как говорит Василию Ивановичу предводитель «увеселительной поездки»: «Речи не может быть о том, чтобы кто-либо из нас — в данном случае вы — отказались продолжать совместный путь». Они скручивают Василия Ивановича, уволакивают его прочь по лесной дороге, «как в дикой сказке», и в поезде долго и изощренно избивают. По возвращении в Берлин сломленный герой приходит к своему «хозяину» и умоляет «отпустить», поскольку у него «сил больше нет быть человеком» (4, 590). Последней фразой рассказа «Я его отпустил, разумеется», Набоков обыгрывает слова Св. Симеона, обращенные к Богу после того, как он увидел младенца Христа, и положенные в основу молитвы «Ныне отпускаеши»: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром» (Лк. 2: 29). Богоподобный автор прекращает земное бытие «раба своего», которому, как Симеону, было дано увидеть спасение и свет, но который не сумел их удержать.

Вступая в диалог со своими мучителями и тем самым обращаясь к ним за санкцией на «инакость», Василий Иванович упускает уникальную возможность удрать от «дуры-истории» в мир своего воображения. Эта возможность дается ему (как и его «собрату-мечтателю» Цинциннату Ц. в романе «Приглашение на казнь») в награду за умение любить, за поэтическое чувство и, главное, за «способность удивляться пустякам» и видеть скрытые для обыденного сознания «мелочи», складывающиеся в необычные «узоры»³⁹. Так, сама магическая комбинация «озеро — облако — башня» в рассказе как бы вырастает из своего сниженного прообраза — из сочетания «совсем ничтожных предме-

тов — пятно на платформе, вишневая косточка, окурок», — которые Василий Иванович видит из окна вагона «до бессмертности ясно», жалея, что «не вспомнит более этих трех штук в таком-то их взаимном расположении, этого узора» (4, 585)⁴⁰.

Центральный элемент этой триады, — вишневая косточка, — как кажется, отсылает к Юрию Олеше, писателю, чья визуально-метафорическая поэтика (которую, по определению М. Чудаковой, отличает «удивительная, прославленная точность в передаче физического, зрительного облика предмета»⁴¹) была во многих отношениях близка и интересна Набокову⁴². Вишневая косточка в известном одноименном рассказе Олеши, давшем также заглавие его сборнику 1931 года, — это одновременно знак неразделенной любви (участь многих «мечтателей», включая и набоковского Василия Ивановича) и символ той «невидимой страны Внимания и Воображения», которую создает и в которую уходит сознание повествователя. Из этой «инфантильной косточки» мечтатель Олеши надеется вырастить прекрасное цветущее «бумажное дерево» (то есть некий художественный текст); она, — убежден он, — есть невидимое ядро, которое «лопнуло и выпустило ослепительный заряд»⁴³. В очерке «Записки писателя» («В мире»), также вошедшем в сборник «Вишневая косточка», творческое сознание «мечтателя» соотнесено с образом потерявшей свое утилитарное назначение водопроводной башни, которую он видел в детстве: «Она не принадлежит городу, она возвышается уже в путешествии, уже в будущем времени. Вокруг нее железная лестница. Нерусская зелень цветет у ее подножья, и нерусские круглые окошечки чернеют в ее слепом, устремленном высь теле»⁴⁴. Другая такая старая башня высится и в «голой степи» современности: «Давно заглохла деятельность башни, остались за ней только романтические свойства: доминировать, чернеть на закате, бросать длинную тень и быть оплетаемой полетом стрижей»⁴⁵. Тот факт, что ключевые для Олеши образы, которые у него связаны с темой творческого видения и преобразования мира, — вишневая косточка и старая черная башня с «нерусской зеленью» у подножья — не только повторяются в «Облаке, озере, башне», но и получают похожие символические значения в похожем тематическом поле, позволяет предположить, что мы имеем дело с намеренной и мотивированной реминисценцией, существенной для понимания набоковского рассказа.

Как нам представляется, в «Озере, облаке, башне» Набоков откликнулся на трагическую судьбу Олеши как незаурядного художника, «собрата-мечтателя», занявшего амбивалентную позицию по отношению к тоталитарному государству и, подобно Василию Ивановичу, сломленного им. Хотя Олеша пытался отстоять свое право на «одинокую судьбу» и явно не хотел «сливаться с массами», убеждение в исторической правоте коммунистического режима и неизбежности «светлого будущего» заставляло его искать компромисса с властью. Уже в «Вишневой косточке» рассказчик выражает робкую надежду на то, что вы-

ращенное его воображением прекрасное вишневое дерево не будет раздавлено «бетонным гигантом» государства, а найдет место в разбитом по плану новом саду. Выступая же с речью на первом съезде советских писателей в 1934 году, Олеша, по сути дела, объявил о капитуляции своей «невидимой страны» перед силами истории. Он рассказал «друзьям», что им был задуман роман о судьбе «социально ненужного» художника, в котором он хотел представить себя в образе нищего:

«Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке, иду я по стране и прохожу ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой. Однажды в чистоте и свежести утра я прохожу мимо стены. Бывает иногда, что в поле, недалеко от заселенной местности, стоит полуразрушенная стена. Луг, несколько деревьев, чертополох, кусок стены, и тень от стены на лугу еще более четкая, прямоугольная, чем сама стена. Я начинаю идти от угла и вижу, что в стене арка — узкий вход с закругленной в виде арки вершиной, как это бывает на картинах эпохи Возрождения. Я приближаюсь к этому выходу, вижу порог. Перед ним ступеньки. Заглядываю туда и вижу необычайную зелень... Может быть, здесь ходят козы. Я переступаю порог, вхожу и потом смотрю на себя и вижу, что это молодость, вернулась молодость.

Ко мне вдруг, неизвестно почему, вернулась молодость. Я вижу молодую кожу рук, на мне майка, я стал молод — мне шестнадцать лет. Ничего не надо; все сомнения, все страдания прошли. Я стал молод. Вся жизнь впереди»⁴⁶.

Аллегория Олеша имеет много общего с набоковской притчей. Герой задуманного романа, всеми презираемый и гонимый чудак, подобно Василию Ивановичу, должен был найти выход из истории (некую волшебную дверь в стене, как в рассказе Уэллса) и укрыться в мире воображения и памяти, где не существует времени и где его ждет счастливая жизнь. Однако в речи на съезде Олеша заявил, что не хочет больше заглядывать «в волшебную арку», и потому отказывается от роли одинокого «нищего» и не будет писать свой роман, обзавясь выполнять «историческую задачу» советского писателя: создавать книги для людей, которые «всею своей удивительной и прошедшей мимо меня деятельностью создали государство, социалистическую страну, родину»⁴⁷.

Публичное полу-отречение от самого себя не спасло Олешу. Продолжающиеся нападки и угрозы окончательно сломили его, и к концу 1930-х годов он почти полностью замолчал, исправно участвуя при этом в проработочных заседаниях и кампаниях⁴⁸. Творческая смерть Олеша, по-видимому, и побудила Набокова воспользоваться аллегорической схемой его «Нищего» в «Озере, облаке, башне». Он как бы разрабатывает заново отброшенный «собратом» сюжет, доведя его до

неизбежного трагического финала, который Олеша предвосхитил уже не своими текстами, а своей судьбой. По Набокову, капитуляция художника перед историей, отказ от своей собственной «невидимой страны» и попытки найти компромисс с «обществом увесилительных поездов» равносильны «приглашению на казнь» и приводят лишь к потере творческих сил, саморазрушению и гибели.

Скрытая полемика Набокова с Олешей в некотором смысле отразила глубинные различия в отношении к историзму между эмигрантскими писателями и их оставшимися в СССР собратьями — различия, выявившиеся в контексте 1930-х годов. В то время, как «попутчики», один за другим, приходили к выводу об исторической неизбежности коммунистического строя, выражая готовность быть «со всеми сообща и заодно с правопорядком», и даже радовались тому, что «телегою проекта» их переехал не кто-нибудь, а «новый человек», многие эмигранты, напротив, начинали подвергать сомнению сами основы исторического мышления. Так, Марк Алданов в своих исторических романах и очерках последовательно развенчивал идею исторической закономерности и, подобно Набокову, представлял историю как непредсказуемый и индетерминированный процесс, зависящий прежде всего от случая. О кризисе истории писал в 1935 г. П. Бицилли, утверждавший, что историзм исчерпал себя и должен уступить место мета-истории. Сам этот термин, пояснял критик, следует понимать двояко:

«Мета-история это прежде всего все еще область исторического ведения, где задача исследователя — выделить в смене событий, направлений, вкусов и навыков, постоянно действующие в своем чередовании духовные тенденции, в большей или меньшей степени всегда присущие людям <...> Это понимание не исключает другого. Мета-история не только область ведения, но и особый план бытия, в котором живут воплощенные в их созданиях и тем для нас бессмертные души тех людей, которых мы, быть может, никогда не видели, которые могут быть отделены от нас тысячелетиями, но без которых мы самих себя, раз соприкоснувшись с ними, представить уже не в силах; которые, в этом смысле, для нас реальнее иных из наших современников и сограждан, может быть — нас самих»⁴⁹.

Согласно Бицилли, человек, оставивший след в памяти культуры, «для нас близок и дорог (или чужд — это зависит от степени способности сочувствовать и понимать) сам по себе, как конкретная личность с ее единственным, неповторимым духовным опытом, как вневременная субстанция»⁵⁰.

В свете этих идей, перекликающихся с тем, что говорил Набоков еще в 1920-е годы, становится понятнее, что его упрямый и последовательный антиисторизм был не позой «сноба и эстета», а хорошо продуманной, принципиальной позицией, которая в эмигрантской литературе постепенно обрела немало сторонников. Как это ни парадоксально, но в *исторической* перспективе такая позиция представляется *истори-*

чески оправданной, ибо теперь мы знаем, что она помогла не одному художнику свободно творить как во времена ГУЛАГов и Освенцимов, так и после них. Недаром в заочном споре Набокова и Олеси Клио встала на сторону своего ниспровергателя и посмеялась последней.

-
- ¹ Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. Т. 2. С. 276.
- ² Ф. Степун. Мысли о России // Современные записки. 1923. № 17. С. 351—352.
- ³ С. Л. Франк. Сочинения. М., 1990. С. 136.
- ⁴ См.: Н. А. Бердяев. Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002. С. 222—310.
- ⁵ Об образности «Европейской ночи» см.: David M. Bethea. Khodasevich: His Life and Art. Princeton University Press, 1983. P. 287—294.
- ⁶ Андрей Белый. «Одна из обителей царства теней». Л., 1924. С. 33.
- ⁷ Там же. С. 57—60.
- ⁸ Там же. С. 68—73.
- ⁹ Там же. С. 62.
- ¹⁰ Ш. Бодлер. Поэт современной жизни // Ш. Бодлер. Об искусстве. М., 1986. С. 290—292.
- ¹¹ W. Benjamin. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. L., 1983. P. 36.
- ¹² W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. 5. Frankfurt an Main, 1974. S. 437.
- ¹³ W. Benjamin. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. N. Y.; L., 1978. P. 156.
- ¹⁴ О героическом статусе бодлеровского фланера по Беньямину см.: Graeme Gilloch. Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City. Cambridge, Ma., 1996. P. 152—155.
- ¹⁵ Ш. Бодлер. Поэт современной жизни. С. 292.
- ¹⁶ В. Набоков. On Generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 12.
- ¹⁷ В статье «Самоубийство как литературный факт в 1920-е годы» Анн Несбит указала на то, что история Яши основана на реальном факте двойного самоубийства, произошедшего в апреле 1928 года в Грюневальдском лесу: русский студент Алексей Френкель застрелил свою подругу и затем застрелился сам; см.: Anne Nesbit. Suicide as a Literary Fact in the 1920's // Slavic Review. 1991. Vol. 50. P. 827—835. А. Несбит также приводит цитату из заметки С. Франка, который, подобно гипотетическому набоковскому «мыслящему пошляку», истолковал эту драму как симптоматичную «трагедию русской молодежи», причиной которой стала утрата духовных ценностей (С. Франк. Трагедия русской молодежи // Руль. 1928. 28 апреля). Франк пришел к выводу, что молодое поколение русских эмигрантов стало безвинной жертвой русской революции, не принимая в ней участия.
- ¹⁸ В. Набоков. Несколько слов об убожестве советской беллетристической литературы и попытка установить причины оного / Публ. А. Долинина // Диаспора II. Новые материалы. СПб., 2001. С. 19.
- ¹⁹ В. Набоков. On Generalities. С. 14.
- ²⁰ В начале 1920-х годов Г. А. Ландау (1877—1941) работал вместе с отцом писателя, В. Д. Набоковым, в редакции берлинской газеты «Руль». После того, как его друг и коллега был убит, Ландау опубликовал взволнованную некрологическую статью, в которой утверждал, что искренность и прямоту В. Д. Набокова, человека «естественной, саморазумеющейся простоты», были сродни

«простоте» Пушкина, определенной им как «слияние культуры с природой во вторую природу». В русской культуре, заявлял Ландау, наследие Пушкина было заслонено «подпольной проблематикой» Достоевского и Розанова: «Но уже давно вышла из тени всезаслоняющая достоевско-розановская проблематика, и изощренный излом модернизма дробит твердыни былого. <...> Против пушкинской простоты — слияния культуры с природой во вторую природу — пошел стихийный протест толстовского опрощения, пошла скудная простоватость разночинца от Чернышевского. Среди опрощения и простоватости, среди проблематики и излома — гаснет пушкинский свет; и, быть может, к последним все редееющим отблескам его относится простота — личная и общественная, политическая и духовная — Набокова» (*Г. Ландау. Похоронное // Руль. 6 апреля 1922*). Этот отзыв мог подтолкнуть Набокова к тому, чтобы идентифицировать в «Даре» Пушкина с отцом Федора как две взаимосвязанные отцовские фигуры, которые можно противопоставить Чернышевскому. Отзыв Ландау об отце Набокова как источник «Дара» представляет собой дополнительный аргумент в пользу недавнего предположения Г. Шапиро о том, что именно Ландау мог послужить прототипом двух вымышленных мудрецов, которые упоминаются в романе и носят сходные имена: Герман Лянде и Делаланд. (См.: *Gavriel Shapiro. Hermann Lande's Possible Prototypes in «The Gift» // Nabokovian. Fall 1996. Vol. 37. P. 53—55*). Заметим также, что в 1957 году Набоков процитировал афоризм Ландау, отозвавшись о нем как о «тонком философе», и упомянул о его трагической смерти в советской тюрьме (См.: *В. Набоков-Сириин. Заметки переводчика. II // Опыт. 1957. № 8. С. 45; 5, 630*).

²¹ *Г. А. Ландау. Сумерки Европы. Берлин: Издательство «Слово», 1923. С. 56.*

²² Там же. С. 354—355.

²³ *Г. Ландау. Полет // Руль. 1931. 31 мая.*

²⁴ См., например, замечание С. С. Ольденбурга: «Нельзя утверждение, что Европа «на самом деле по всей линии (?) уходила от материализма» — доказывать страстью к спорту и «рекордам» всякого рода!» (*Русская мысль. 1923. Кн. I—II. С. 360*).

²⁵ См.: Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. 1925—1931 / Вступ. статья и комментарии А. Долинина // *Звезда. 2003. № 11. С. 136.*

²⁶ Ср. сходные формулы в «Сумерках Европы»: «Не было в истории эпохи большего богатства и размаха» (С. 56); «Если полицейские посты, электрическое освещение и железные дороги уничтожили романтику опасностей при переезде в соседний городок, то было бы слишком неосновательно думать, что этим и вообще устранены необеспеченность, опасность, усилия и дерзания, — только проявлять их надо уже не при переездах в десятки верст, а в поездках в глубины Африки или в полярные льды, при взлетах на аппаратах тяжелее и легче воздуха, при опускании на подводных лодках. Не было эпохи более великих дерзаний...» (С. 353—354).

²⁷ *Г. А. Ландау. Сумерки Европы. С. 336, 334.*

²⁸ См.: *В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. III. С. 164.* Характерно, что в сцене, где Мартын, проверяя свою храбрость, карабкается на отвесную скалу, Набоков четыре раза подряд использует глаголы движения с тем же корнем, что и «подвиг»: «Мартын ...принялся медленно переставлять ноги, *подвигаясь* влево. ...Скала как будто *надвигалась* на него ...он ...жалуясь, продолжал *продвигаться* вбок. ...Мартын ...опять *задвигался*» (III, 160—161).

²⁹ *Г. А. Ландау. Сумерки Европы. С. 354.*

³⁰ В. Набоков. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. № 11. С. 67.

³¹ На связь «Подвига» с «Преступлением Мартына» первым указал Омри Ронен в статье «Пути Шкловского в “Путеводителе по Берлину”» (Звезда. 1999. № 4. С. 164—172). Исследователь полагает, что посредующим звеном между двумя текстами послужила рецензия Виктора Шкловского на роман Бахметьева, в которой он рассматривался как «полуплагиат» «Лорда Джима» Дж. Конрада. Опубликованная в ЛЕФе, рецензия Шкловского была позже воспроизведена в известной антологии Н. Чужака. «Литература факта» (М., 1929. С. 130—135)).

³² В. М. Бахметьев. Преступление Мартына // В. М. Бахметьев. Избранное. М., 1950. С. 465.

³³ Там же. С. 449.

³⁴ В романе индивидуализм героя мотивирован смешанным классовым происхождением: его отец рыбак, а мать дворянка. Смешанное русско-западное этническое и культурное происхождение набоковского Мартына может быть понято как ответ на вульгарный детерминизм Бахметьева.

³⁵ Ср. максимум Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин»: «Единица — вздор, единица — ноль». Как кажется, Набоков отвечал Маяковскому в «Истинной жизни Себастьяна Найта»: «Есть только одно настоящее число: Единица» (V. Nabokov. The Real Life of Sebastian Knight. N. Y., 1992. P. 111).

³⁶ В. Набоков. On Generalities. С. 13.

³⁷ V. Nabokov. Mr. Masefield and Clio // New Republic. 1940. December 9. P. 808.

³⁸ Метризованные отсылки к поэтическому языку («тем поэтичней, чем темнее»; «высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня»), ямбическая апострофа с инверсией («любовь моя! послушная моя!»), традиционные поэтические эпитеты, образующие рифменные пары («невыразимой / неповторимой», «таинственной / единственным») — все это заставляет видеть в данном описании характерную для набоковской прозы реанимацию стертой топки классической русской поэзии. Кроме нескольких стихотворений Тютчева (которого читает Василий Иванович в поезде), здесь в первую очередь следует учитывать отрывок «Невыразимое» Жуковского, где пейзаж, обворожающий созерцателя и уносящий его в «беспредельное», так же как и у Набокова, состоит из трех элементов, организованных по вертикали: облака, вода, берег (ср.: «Что видимо очам — сей пламень облаков, / По небу тихому летящих, / Сие дрожанье вод блестящих, / Сии картины берегов...»). Если по романтической концепции Жуковского, подхваченной впоследствии Тютчевым в «Silentium!» (стихотворении, цитируемом в «Облаке, озере, башне»), осязаемое душой «присутствие создателя в созданье» не может быть выражено в языке, то Набокову эта задача представляется в принципе разрешимой. Ср. в «Даре»: «Раз были вещи, которые ему хотелось высказать так же естественно и безудержно, как легкие хотят расширяться, значит, должны были найтись годные для дыхания слова. Часто повторяемые поэтами жалобы на то, что, ах, слов нет, слова бедный тлен, слова никак не могут выразить наших каких-то там чувств (и тут же кстати разъезжается шестистопным хореем), ему казались столь же бессмысленными, как степенное убеждение старейшего в горной деревушке жителя, что вон на ту гору никогда никто не взбирался и не взберется; в одно прекрасное, холодное утро появляется длинный, легкий англичанин — и жизнерадостно вскарабкивается на вершину» (4, 335). Шестистопным хореем жаловался на бессилие языка выразить глубокие чувства С. Надсон в стихотворении «Милый друг, я знаю, я глубоко знаю...». Ср.: «Милый друг, я знаю, я глубоко знаю, / Что бессилен стих мой, бледный и больной; / От его

бессилия часто я страдаю, / Часто тайно плачу в тишине ночной.../ Нет на свете мук сильнее муки слова: /Тщетно с уст порой безумный рвется крик, / Тщетно душу сжечь любовь порой готова: / Холоден и жалок нищий наш язык...».

³⁹ Ср.: В. Набоков. Искусство литературы и здравый смысл. С. 69, 70.

⁴⁰ Сходные образы Набоков использовал в 18 главе «Истинной жизни Себастьяна Найта», где речь также идет о моменте трансценденции, когда творческое сознание прозревает значение всего сущего: «Тогда вишневая косточка и крохотная ее тень на крашеном дереве усталой скамьи или какой-то клочок бумаги или любая другая подобная мелочь из миллионов и миллионов мелочей выросла до удивительных размеров» (*Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight*. P. 177).

⁴¹ М. О. Чудакова. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972. С. 58.

⁴² О Набокове и Олеше см.: *Edward J. Brown. Nabokov, Chernyshevsky, Olesha and the Gift of Sight // Literature, Culture and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank / Ed. by Edward J. Brown et. al. Stanford Slavic Studies. 1992. Vol. 4. Part 2. P. 280—294; Jane Grayson. Double Bill: Nabokov and Olesha // From Pushkin to Palisandria: Essays on Russian Novel in Honor of Richard Freeborn / Ed. by Arnold MacMillin. N. Y., 1990. P. 181—200.*

⁴³ Ю. Олеша. Избранное. М., 1974. С. 218.

⁴⁴ Там же. С. 235.

⁴⁵ Там же. С. 239.

⁴⁶ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 235. Можно предположить, что Набоков просматривал этот отчет хотя бы потому, что на съезде — едва ли не единственный раз в СССР 1930-х годов — публично обсуждалось его творчество. В выступлении С. Г. Петрова (Скитальца), посвященном эмигрантской литературе, писатели молодого поколения, среди которых докладчик выделил Алданова и Сирин, противопоставлялись «старикам» (Бунину, Зайцеву, Куприну, Мережковскому, Тэффи), погруженным в «субъективное прошлое». О Набокове Скиталец, недавно вернувшийся в СССР из Харбина, сказал следующее: «Сирин — несомненный талант. Он уходит в психологию и патологию. У него есть роман, посвященный постепенному сумасшествию шахматного игрока-эмигранта, погибающего в Европе, своеобразного гладиатора шахматного поля. Роман поражает трагической оторванностью автора от родной жизни. Совсем недавно его произведение — повесть на тему о половой патологии, в которой, как в грязи, захлебывается европейское мещанство, — это попытка изображения европейской жизни под Мопассана» (Там же. С. 609).

⁴⁷ Там же. С. 236.

⁴⁸ Г. Адамович в «Последних новостях», например, подробно рассказал о сервильном выступлении Олеша в поддержку пресловутой статьи «Сумбур вместо музыки», начавшей травлю Шостаковича и других «формалистов» (*Г. Адамович. Московские дела // Последние новости. 1936. 2 апреля.*)

⁴⁹ П. Бицилли. Кризис истории // Современные записки. 1935. № 58. С. 335.

⁵⁰ Там же.

НАБОКОВ, ДОСТОЕВСКИЙ И ДОСТОЕВЩИНА

Литературная злость — качество, которое О. Мандельштам, по его словам, перенял у своего учителя литературы в Тенишевском училище В. В. Гиппиуса, — была присуща Набокову, прошедшему ту же тенишевскую выучку, в еще большей степени, чем автору «Шума времени». Хорошо известно, что одной из главных мишеней для набоковской литературной злости был Достоевский. В многочисленных интервью 1960—1970-х годов, в письмах Э. Уилсону, в лекциях о русской литературе для американских студентов, даже в комментариях к «Евгению Онегину» Набоков не устал повторять, все усиливая и усиливая резкость формулировок, что Достоевский — это третьесортный писатель, чья слава основана на недоразумении, посредственный сочинитель сентиментальных готических романов, «дешевый журналист и грубый комедиант»¹. Если в тридцатые годы Набоков поместил в «Даре» развенчивающее жизнеописание Чернышевского, то его позднейший пародийный двойник Вадим Вадимович Н., герой «Посмотри на арлекинов!», в свой «подарок отчизне» (или *The DARE*) вставляет уже книгу о Достоевском, в которой он уничтожает его «абсурдные» романы с их «чернобородыми убийцами, изображенными как некий негатив тривиального образа Иисуса Христа, и плаксивыми проститутками, взятыми напрокат из слезоточивых романчиков предшествующей эпохи»². Выпады против Достоевского можно усмотреть и в «Лолите», где Гумберт Гумберт внезапно опознает в себе нелестное для него фамильное сходство с героями «надрыва»: «Внезапно, господа присяжные, я почувал, что сквозь самую эту гримасу, искажавшую мне рот, усмешечка из Достоевского брезжит, как далекая и ужасная заря»³. Сама фабула романа пародийно соотнесена с исповедью Ставрогина (и, шире, с тем, что Ю. Александрович в двадцатые годы назвал «Матрешкиной проблемой», которую молва приписывала и самому писателю), а структура повествования — с обращенным к читательскому суду «слову с оглядкой» «Записок из подполья».

Основные приемы пародирования Достоевского в «Лолите», безусловно, восходят к роману «Отчаяние», повествователь которого, как и Гумберт Гумберт, в неподходящий момент вдруг ощущает «карикатурное сходство с Раскольниковым» (3, 513) и, подобно герою «Лолиты», постоянно обращается к подразумеваемым слушателям-судьям. Для

Германа, самовлюбленного героя «Отчаяния», неудачливого убийцы и безумца с хамскими претензиями на гениальность, Достоевский — «специалист по душевным лихорадкам и аберрациям человеческого достоинства» (3, 450), но поскольку все суждения и оценки повествователя в романе подвергаются последовательной дискредитации, то и уничижительные отзывы о Достоевском могут быть отнесены на счет его слабоумия. Однако, перерабатывая свой английский перевод «Отчаяния» в 1960-е годы, Набоков резко усилил его полемическую по отношению к Достоевскому направленность. В частности, он ввел в текст паронимастические прозвища Достоевского *Dusty and Dusky* (букв.: пыльный и тусклый), игра с которыми пронизывает весь роман и уже не может быть сведена исключительно к ограниченному кругозору нарратора. Так, когда Герман Карлович говорит о себе: *my dusty, dusky soul* (букв.: «моя пыльная, тусклая душа») или когда ему внезапно чудится *a vortex of dust in the sky* (очевидная анаграмма фамилии Достоевского; букв.: «воронка пыли в небе»), эти отсылки к Достоевскому находятся вне его контроля и принадлежат, вместе с анаграммами имени самого Набокова/Сирина, к тайному коду истинного автора книги⁴. Неудивительно поэтому, что мысль о том, что «Отчаяние» представляет собой пародию на Достоевского, была впервые высказана в американистике⁵, а затем уже развита и обоснована в ряде работ славистов и компаративистов⁶.

В набоковских пародиях на Достоевского исследователи обычно усматривают отражение и продолжение его иконоборческих «резких суждений» 1950—1970-х годов, проецируя их как на американское, так и на русское творчество писателя. При таком подходе отношение Набокова к Достоевскому легко может быть представлено как ожесточенная борьба непокорного сына с авторитетным отцом в духе квазифрейдистской теории Г. Блума, как отчаянный многолетний бунт против нежелательного, но непреодолимого «влияния». «Брань по адресу Достоевского, придирки к «эстетике», — постулирует, например, Л. Сараскина, в очередной раз прочитав «Отчаяние» как дуэль с великим предшественником, — были своего рода конспирацией; за позой неприятия скрывалась мучительная зависимость от мира «совершенно безумных персонажей», от их автора»⁷.

Подобные экстраполяции поздних высказываний на ранние тексты, полное отождествление американского писателя V. Nabokov'a с русским прозаиком В. Сириным таят в себе большую опасность, ибо литературные отношения не есть нечто раз и навсегда данное; они имеют свою динамику, свою историю и могут видоизменяться в зависимости от целого ряда обстоятельств. В отношении Набокова к Достоевскому тоже имеется своя динамика, которая, как нетрудно заметить, противоречит схеме литературного «эдипова комплекса»: именно в первый, русский период творчества, когда, по логике вещей, «озабоченность влиянием» должна носить особенно острый характер, Набо-

ков не проявляет к Достоевскому большого интереса, спокойно относя его к числу безусловно крупных, но лично ему чуждых классиков, и, наоборот, всеми силами пытается принизить значение Достоевского в период американский, когда переход на английский язык, казалось бы, полностью избавлял его от родительского гнета.

Как представляется, нападки Набокова на Достоевского в 1950—1960-е годы были вызваны главным образом двумя факторами. Во-первых, это была реакция на американскую интеллектуальную моду, которая в те годы канонизировала упрощенный вариант экзистенциализма и ввела Достоевского в пантеон предтеч этой ненавистой Набокову философии. С легкой руки Сартра и Камю, преклонявшихся перед Достоевским, он получает статус «отца экзистенциализма»⁸; его боготворят как величайшего гения мировой литературы, «пророка нашей судьбы»; с ним отождествляют и к нему сводят всю русскую литературную традицию, не исключая и самого Набокова⁹. Увлечение американских интеллектуалов Достоевским отразилось в сатирическом зеркале «Пнина»: самая глупая аспирантка Уэйнделлского колледжа Бетти Блисс пишет доклад на тему «Достоевский и Gestalt Psychology», Достоевским интересуются профессора кафедры изящных искусств, а художник Олег Комаров, одновременно славянофил и советофил, пририсовывает Достоевского, вместе с Вагнером и Конфуцием, на фреску, изображающую бессмертных учителей человечества. Декретированное модной «общей идеей» преклонение перед Достоевским должно было подействовать на Набокова как мощный раздражитель и побудить его начать кампанию по ниспровержению ложного кумира.

Во-вторых, пересмотр отношения Набокова к Достоевскому в американском контексте был, безусловно, связан с тем стилизованным образом, который он для этого контекста создавал, и с той ролью последнего патриция мировой литературы и верховного арбитра художественного вкуса, которую он для себя выбрал. После сенсационного успеха «Лолиты» Набоков не устает подчеркивать, что он, как и всякий истинный художник, находится вне каких-либо национальных корней, традиций и влияний. «Я всегда считал, <...> что национальность любого заслуживающего внимания писателя имеет лишь второстепенное значение, — заявляет он, например, в одном из интервью. — <...> Искусство писателя — вот его истинный паспорт»¹⁰. По его представлениям, русская литературная традиция к тому времени прекратила свое живое существование и представляет лишь музейный интерес. Поэтому объектами его литературной злости теперь становятся не русские предшественники и современники, а «дутые величины» мирового масштаба, не отвечающие его вкусовым критериям. В набоковский черный список, охватывающий все эпохи и страны, заносятся и Вергилий («с его бледными педерастами»), и Сервантес, и многие литературные кумиры двадцатого века: Лорка, Томас Манн, Д. Г. Лоренс, Фолкнер, Томас Вулф, Камю или Сартр.

Достоевский входит в этот ряд не как старший и сильнейший соперник, чье доминирующее присутствие в русской литературе (говоря словами Ахматовой о Блоке, а Блока о Льве Толстом) мешает Набокову писать, а как одна из вопиющих селекционных ошибок мировой культуры, незаслуженно повысившей соотечественника в литературном чине.

В двадцатые и тридцатые годы позиция Набокова была принципиально иной. Тогда он мыслил себя русским писателем, участником общего эмигрантского дела, миссия которого заключается в том, чтобы сохранить и продолжить, наперекор деструктивному «провинциализму» словесности советской, главные традиции русской литературы в условиях свободы, — чтобы, как выражается Федор Годунов-Чердынцев в набросках ко второй части «Дара», донести дары, полученные от отцов, до будущих поколений.

При таком подходе главными объектами набоковской литературной злобы становятся те, кто препятствуют свободному, целесообразному развитию и обновлению традиции, — авангард с его программой тотального разрушения, всевозможные сторонники ангажированного, «полезного» искусства от Чернышевского до Зинаиды Гиппиус и советских инженеров коммунистических душ, теоретики и практики «человеческого документа», убежденные, по кокетливому слову Георгия Иванова, что любая «старуха бесконечно важнее Рембрандта». Борьба с Достоевским в этом контексте едва ли могла показаться Набокову актуальной задачей, тем более что авторитет Достоевского в эмигрантской литературе был и без того сильно подорван.

На восприятие Достоевского эмигрантскими писателями и критиками, безусловно, воздействовал тот факт, что его влияние было явно ощущимо в советской прозе двадцатых годов — например, в романе Л. Леонова «Вор», в книгах Эренбурга, где, как заметил Тынянов, Достоевский «не до конца сжеван»¹¹, в «Голом годе» Пильняка, в «Мемуарах веснушчатого человека» Соболя — парафразе «Записок из подполья» на советском материале, в «Мещанине Адамейко» М. Козакова — такой же парафразе «Преступления и наказания» и т. п. Обсуждая «причины ничтожества советской литературы» в докладе 1926 года, Набоков нашел следы «опошленного Достоевского» и идеи широкой «славянской души» в его духе у Гладкова, Сейфуллиной, Пильняка, Леонова и Зощенко. На этом фоне дополнительный вес приобрело негативное отношение к Достоевскому со стороны нескольких весьма авторитетных писателей-эмигрантов старшего поколения и прежде всего Бунина, который, по воспоминаниям А. Бахраха, даже за несколько лет до смерти мечтал: «Вот, ежели буду жив и Бог даст сил, постараюсь еще свалить Достоевского с пьедестала»¹². Не менее резко отзывались о Достоевском и Ф. Степун, говоривший, что он пишет так, будто у его героев экзема на языке¹³, и М. Алданов, включивший в роман «Начало конца» язвительнейшее рассуждение о нелепом сюже-

топостроении «Преступления и наказания» и о героях романа — «благородном убийце» и «ангелоподобной проститутке»¹⁴.

Против «Преступления и наказания» прямо направлена одна из основных сюжетных линий «Начала конца», связанная с убийством, которое совершает молодой француз Альвер. Это антипод Раскольникова, злобный и самовлюбленный дегенерат отталкивающей наружности, не способный ни на какие муки совести. Прочитав роман Достоевского, он находит его лживой, сентиментальной чепухой и идет на преступление отчасти для того, чтобы опровергнуть образ страдающего и раскаивающегося убийцы. Полемический прием, когда Раскольникову противопоставляется «реальный», «неблагородный» убийца, который сам, с полным знанием дела, критикует «Преступление и наказание», восходит, конечно же, к «петербургскому» рассказу Бунина «Петлистые уши», где Достоевского изобличает мрачный выродок Соколович, доказывающий свою правоту хладнокровным и безнаказанным убийством отнюдь не добродетельной проститутки с непристойным прозвищем Королек. Оригинальную модификацию этого приема мы находим в рассказе И. Лукаша «Полок», герой которого — это сам Достоевский, выслушивающий критику «Преступления и наказания» как «несправедливой книги» от знакомого пространщика в общественной бане (очевидный отголосок знаменитого образа вечности, терзающего Свидригайлова). Отправляя Достоевского в баню, Лукаш — как в прямом, так и в переносном смысле — разоблачает его, реализуя известное эвфемистическое ругательство; в финальной сцене рассказа у Достоевского случается эпилептический припадок прямо в парной, которая изображена как жуткий ад, где он подвергается заслуженному наказанию¹⁵.

Тенденция к разоблачению или, во всяком случае, некоторой переоценке Достоевского заметна и в эмигрантской критике. Так П. Бицилли, отдавая ему должное как «великому религиозному мыслителю и пророку», замечает, что он все же отталкивает «не дающим передышки насилием над материалом, его утрированием» и часто «заражает нас чувствами ненависти и ужаса»¹⁶. В 1932 году видный философ Григорий Ландау (которому Набоков, кстати сказать, многим обязан), публикует свои «Тезисы против Достоевского», где обвиняет писателя в одностороннем подходе к человеку, в антикультурном максимализме и в пренебрежении идеей творческого деяния, строительства, преображения мира как героической попытки освободиться от зла. Согласно Ландау, мир Достоевского не дает выхода «от подпольной диалектики зла <...> к творческому свету и воздуху» и потому искажает «человеческую жизнь и человеческий дух в их подлинности, в их полноте, в их многогранности»¹⁷. Постепенно неприятие Достоевского достигает таких масштабов, что Г. Адамович вынужден констатировать: «В наших здешних литературных «кругах» — у старших и младших, но главным образом у старших, существует упорная оппозиция Достоевскому, оп-

позиция эстетическая, курьезная, прорывающаяся все чаще»¹⁸. И хотя сам критик, руководствуясь «партийными» соображениями, возражал ниспровергателям Достоевского из враждебного ему «эстетического» лагеря и связал общее охлаждение к нему с «духовным содержанием эпохи»¹⁹, его устные высказывания, по сути дела, не расходились с тем, что говорили о Достоевском Алданов или Бунин. Как свидетельствует Ю. Терапиано в своих мемуарах, Адамович любил бросить с эстрады: «В сущности, Достоевский в русской и даже мировой литературе — только эпизод» или рассуждать о том, что он способен потрясти нас только в юности²⁰.

По сравнению с резкими суждениями многих современников, набоковская оппозиция Достоевскому в 1920—1930-е годы носит весьма мягкий и сдержанный характер. Обычно он дает понять, что Достоевский принадлежит к числу писателей, чье видение мира ему чуждо, но при этом не оспаривает законность его места в литературном каноне. Любовь или нелюбовь к Достоевскому для него в это время — дело личного вкуса, а никак не абсолютный вкусовой критерий. Характерно, что два героя «Дара», наделенные безусловным талантом и безукоризненным литературным вкусом, поэт Кончеев и прозаик Годунов-Чердынцев, в отношении к Достоевскому расходятся: если Кончеев «горячо любит автора “Двойника” и “Бесов”», то Годунов-Чердынцев «склонен его третировать» (4, 516) и дерзко сравнивает с комнатой, в которой днем горит лампа (4, 490). Напомним также, что в «Защите Лужина» Достоевского считает вредным тот самый психоаналитик, который отлучает героя от шахмат и подавляет в нем творческое начало — лучшее свидетельство того, что для Набокова в ранние годы Достоевский отнюдь не «третьесортный фельетонист».

В отличие от Бунина или Алданова, Набоков готов даже признать за Достоевским истинный изобразительный дар, который, по его определению, подразумевает «благодать чувственного познания». Меньше чем за год до начала работы над «Отчаянием» он выступил в Берлине с большим докладом о «Братьях Карамазовых» под показательным названием «Достоевский без достоевщины», в котором призвал взглянуть на Достоевского не как на мыслителя и пророка, а как на художника слова. Это совершенно необходимо, говорит Набоков, потому что «над именем Достоевского вырос за последние полвека такой курган схоластических комментариев — что Достоевский-художник, Достоевский-писатель — задавлен, зарыт. Люди, часто имеющие лишь косвенное отношение к литературе, пишут, без конца пишут о Достоевском с жадностью, с упоением. Иные находят в нем политическ<ие> откровенья, иные остроумно доказывают, что сам Достоевский состоит из всех трех братьев плюс Смердяков, и отсюда делают вывод, что он — сам Федор Достоевский — жаждал в юности убить собственного отца. Имеются даже и такие бездельники — правда больше среди иностранцев — которые умудряются «объяснить» его при помощи модной

пошлятины Фрейда, этого идола дюжинных умов. В газетах эмиграции находишь статьи «Достоевский и христианство», «Достоевский пророк русской революции», «Достоевский великий человеколюбец» — в газетах советских — статьи о Достоевском как о выразителе конфликта столь характерного для всего века, в котором социальный сдвиг, смена дворянско-усадебной культуры культурой буржуазно-городской преобразовалась в сознании писателя в столкновение космического порядка, из которого не находит выхода предреволюционная мелкобуржуазная интеллигенция»²¹.

Всем этим концепциям творчества Достоевского Набоков противопоставляет собственное, чисто эстетическое, антиконцептуальное прочтение «Братьев Карамазовых», в которых он особо отмечает мастерское построение повествования: хитроумную игру с читателем, которого автор «неустанно науськивает», поддразнивает, стараясь «всеми возможными мерами разжечь его любопытство»; остроумные приемы утаивания и раскрытия информации для поддержания читательского интереса, искусное развитие фабулы, когда писатель «искусно, логично, чуть холодновато <...> опутывает своего героя», разнообразные обманы и подвохи. «Эта гипертрофия писательского чутья по отношению к читателю, — ведь читатель является зараз и добычей, которую автор заманивает в западню, и самим охотником, перед которым автор петлит», объясняется, по мысли Набокова, «отчасти традициями русской литературы (и Пушкин в «Евгении Онегине», и Гоголь в «Мертвых душах», — часто обращались к читателю то с извинением, то с просьбой, то с шуткой), отчасти традицией западного криминального романа».

Художественно неприемлемыми для Набокова оказываются лишь те эпизоды романа, где на первый план выходит резонер Алеша, — «этот мистический Иванушка-дурачок — несчастная любовь автора», — у которого есть «странное свойство своим присутствием и разговором неожиданно превращать других героев романа в механические говорливые куклы». Достоевский, утверждает Набоков, перестает быть художником слова, как только Алеша становится красноречивым: «Этот говорок, этот надрыв какого-то бледного вымученного восторга», как по другому поводу выражается сам автор, — на мой вкус нестерпим, — и как мертвое от живого отличается от речи Дмитрия и даже Ивана». Просчетом он считает и введение в роман побочных сюжетов: «В этом виде вредят цельности книги нравоучительная повесть о Зосиме, небольшой и не очень удачный фарс мадам Хохлаковой, — и сочный, но тоже не без страшных промахов и сладковатостей, рассказ о школьниках, о смерти Илюши».

Напротив, центральные сцены романа, в которых действует Дмитрий, представляются Набокову весьма замечательными: «Вообще, когда автор водится с Дмитрием, перо его оживляется необыкновенно, — Дмитрий словно озарен вспышками магния, — живет и все окружающее его». Особенно отмечает он сцену в ночном саду, «искусно дыша-

щую кровью», освещенную в окне фигуру Федора Павловича Карамазова — «крючковатое его сластолюбие, этот нарядный халат, это голландское белье <...> и это яркое бутафорское растение среди сада, сада смутного, неопределенного, как театральная ремарка». «Меня лично, — признается Набоков, — всегда волшебным образом поражал этот куст калины, как-то резко и театрально озаренный косым светом из окна; поражало и то, что Дмитрий отметил эти красные и, должно быть, от света глянцево-ягодные, — словно предсказания ему о красной крови, которая сейчас прольется». Явно по вкусу Набокову пришлись и «трагикомическая оргия в Мокром», и портрет Грушеньки, и допрос Мити, который вдруг обращает внимание на большие перстни следователя, украшенные яркими уральскими камнями, и разговор братьев в беседке, «стариннейшей, зеленой, но почерневшей, среди кустов смородины и бузины, калины и сирени». Как и Годунов-Чердынцев в «Даре», он указывает на живописную деталь: «кружок от вчерашней, должно быть, расплескавшейся рюмки с коньяком», отпечатавшийся на зеленом столе. Подобные подробности делают честь воображению художника, заключает Набоков, называя Достоевского «зорким писателем» — одна из наивысших похвал по набоковской шкале эстетических ценностей.

Имея в виду центральную тему «Отчаяния», нельзя не отметить, из всех персонажей романа наибольший интерес у Набокова вызывает убийца Смердяков: «образ недалекого, тупого человека, — вкладывающего в убийство весь свой запас жалкой хитрости и небольшого ума — грустный преступник, глупый преступник, как большинство убийц; выродок, невольно мстящий миру за свое собственное несовершенство, за лакейство свое, за скопческое лицо, за скудоумие, за унижительное прозвание. Как хорошо, что он в очках, и почитывает толстый желтый том Исаака Сирина, когда Иван к нему приходит перед судом. Как хорошо, что на окошках, на каждом из них по горшку герани, что платок у него с синими ниточками и засморканный».

Завершает же доклад следующая сжатая характеристика романа в целом: «Подмигивающий Смердяков, оболстительная Грушенька “с горячими губами и глазами”, старик Карамазов с улыбающимся носом; Дмитрий, — окровавленный простак, — все они почти как живые стоят в своих освещенных нишах. Тут же искусно сделанные макеты: спальня с пунцовыми ширмочками, садовая беседка, изба, постоянный двор. Яркий мир, освещенный косым светом, сомнительный мир, где попадаются старомодные франты, барыни, поднимающие “преlestно гантированную руку”, или сам черт, “шиковатый джентльмен” с дешевым опалом на пальце; опасный мир, где с не очень широкого большого фантазии уведят тусклые тропы в рассудочность. И все же необычайный и любопытнейший мир».

Некоторые замечания из доклада (о названиях глав, об игре с читательскими ожиданиями, о построении сюжета, об Алеше) Набоков впоследствии использовал в своей университетской лекции о «Братьях

Карамазовых», но эти автоцитаты лишь подчеркивают принципиальное различие двух текстов и показывают, как сильно изменяется набоковская оценка романа в зависимости от контекста, аудитории и общей установки. Если в докладе Набоков подвергает критике философские, религиозные, психологические и социологические интерпретации Достоевского, стремясь очистить созданный им «необычайный и любопытнейший мир» от наслоений «достоевщины», то в лекции акцент переносится на просчеты и ошибки самого писателя; если в докладе «Братья Карамазовы» представлены как выдающееся (хотя и неровное) художественное достижение с сочными характерами и мастерскими описаниями, то в лекции это просто «типичный детективный роман» с некоторыми непростительными промахами в построении фабулы. Похоже, профессор Набоков хочет, чтобы его американские студенты читали «Карамазовых» примерно так, как в «Отчаянии» читает Достоевского Герман, именующий его «нашим отечественным Пинкертоном» с мистическим гарниром (3, 450) и ставящий его в один ряд с такими сочинителями детективов, как Конан Дойл, Леблан и Уоллес (3, 471).

Ирония здесь, однако, заключается в том, что герой-рассказчик «Отчаяния» в изображении Набокова — не только скверный наблюдатель, преступник и хроникер из разряда «глухих слепцов с заткнутыми ноздрями» (4, 490), игнорирующий важные подробности и потому совершающий одну глупую ошибку за другой, но и крайне невнимательный читатель. Так, издеваясь над Достоевским, он цитирует: «“Дым, туман, струна дрожит в тумане”». Это не стихок, это из романа Достоевского “Кровь и слюни”. Пардон, “Шульд унд Зуне”. О каком-либо раскаянии не может быть и речи, — художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» (3, 505).

Фраза в кавычках — это, действительно, цитата (правда, не вполне точная) из шестой части «Преступления и наказания», где ее произносит Порфирий Петрович в решающем разговоре с Раскольниковым. Герман видит в ней мелодраматическое выражение сочувствия к раскаявшемуся убийце и свысока корит за нее автора романа, считая себя значительно более тонким и искушенным художником. Чего упоенный собственной эрудицией герой не замечает, так это двойного дна приведенной цитаты, ибо Порфирий Петрович у Достоевского, в свою очередь, перефразирует слова безумца Поприщина из заключительной части «Записок сумасшедшего» Гоголя: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами, струна звенит в тумане»²². Читая Достоевского только на поверхностном уровне, Герман игнорирует художественную глубину текста и тем самым невольно выдает себя, обнаруживая свое родство не с великими художниками, как ему хотелось бы думать, и даже не с Раскольниковым, а с жалким гоголевским безумцем²³. Точно так же он нечаянно обнаруживает сходство со

Смердяковым — по определению Набокова, которое вполне приложимо к Герману, глупым преступником, вырожденком, невольно мстящим миру за свое собственное несовершенство, — когда, говоря о своем превращении в музыканта, вдруг упоминает лакеев, которые в России играли на гитарах летними вечерами» (3, 503), что прямо отсылает к соответствующей главе «Карамазовых» под названием «Смердяков с гитарой».

Как показывает рукопись «Отчаяния», Набоков вначале намеревался использовать фразу «Дым, туман, струна дрожит в тумане» в качестве эпиграфа к роману и, следовательно, придавал ей исключительно большое значение. По сути дела, она представляет собой ключ к двуплановой повествовательной структуре текста, строящейся на несовпадении когнитивных кругозоров рассказчика и подразумеваемого автора. Считая, что он знает «все, что касается литературы» (3, 423), и причисляя себя к величайшим гениям всех времен и народов, Герман на самом деле способен лишь на хамскую и банальную профанацию искусства. Неверная цитата или интерпретация чужого текста — как в случае с Гоголем, неузнанным в Достоевском, — служит тогда изобличающей уликой, ибо она дискредитирует претензии повествователя и вводит не замеченные им параллели, аналогии или антитезы. Еще один важный пример такого рода цитаты-улики — это стихотворение Пушкина «Пора, мой друг, пора...», к которому апеллирует Герман, дабы уподобить себя великому поэту, а свой безумный и пошлый замысел — пушкинскому побегу. Нельзя не заметить, однако, что последнюю строку стихотворения он приводит в усеченном виде как «обитель чистых нег» (3, 434) вместо «обитель дальнюю трудов и чистых нег», чем и разоблачает глубинное, существенное отличие своего идиотского «жизнетворческого» проекта от «завидной доли» Пушкина. В то время, как поэт мечтает о бегстве в «дальнюю обитель», то есть в воображаемое инобытие, в потусторонность, в мир творческих трудов, бездарный самозванец Герман думает лишь о побеге за границу и безбедном существовании — то есть о ближней «обители чистых нег», из которой исключено творческое начало. Аналогичным образом герой «Отчаяния» пытается отождествить себя с «поэтом мирным» из «Поэта и толпы» Пушкина, но все его преступные действия и помыслы причисляют его к черни, к толпе «рабов безумных», чей «ропот дерзкий» не имеет ничего общего со свободной песней тех, кто рожден для «вдохновения, для звуков сладких и молитв».

В контексте «Отчаяния» дерзкий ропот Германа против Достоевского — это такое же эстетическое святотатство, как и его самоотождествление с Пушкиным и потому роман едва ли можно считать пародией на «Преступление и наказание», «Двойник» или «Записки из подполья», хотя все эти произведения, безусловно, входят в число его важных подтекстов. Как заметил Ю. Тынянов, пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литерату-

ры или на современное отношение к старым явлениям²⁴, и пародийный пласт «Отчаяния» полностью подтверждает это наблюдение. Стилистические, тематические и идеологические предпочтения героя романа, прежде всего, выдают в нем писателя ультрасовременного — писателя модернистского. Сама жанровая природа создаваемого им текста, который он выдает за исповедальную, откровенную повесть, за «правдивую» историю своего преступления и своего отчаяния, заставляет вспомнить о столь ненавистных Набокову «человеческих документах», которые, по мнению Адамовича, должны были прийти на смену исчерпавшей себя «литературе вымысла»²⁵; его подчеркнутый эклектизм или, выражаясь языком повествователя, умение писать двадцатью пятью почерками (3, 444) пародирует стилистическую разногласицу, характерную для советской прозы двадцатых годов; в прокоммунистических симпатиях Германа и в его футурологических грезах можно усмотреть пародию на «попутчиков» и «большевизанов», в его металитературных отступлениях — пародию на формалистов и их последователей; наконец, в его идее убийства как искусства — пародию на жизнетворческие концепции западноевропейских и русских декадентов.

Создавая пародийный образ Германа-писателя, Набоков, как ему всегда было свойственно, придает ему разнородные черты, отсылающие одновременно к нескольким адресатам; это — собирательный портрет основных школ и течений современной прозы, которым он имплицитно противопоставляет свою поэтику. Общим же знаменателем для них оказывается то, что художник Ардалион, единственный эстетически чуткий персонаж «Отчаяния», называет в письме к Герману «мрачной Достоевщиной» или, иными словами, повторяющийся набор клишированных тем, ситуаций, характеров и изобразительных средств, утрирующих именно те стороны творчества Достоевского, которые Набоков считал художественно сомнительными. Как и в докладе о «Братьях Карамазовых», полемика направлена не столько против Достоевского, сколько против «современного отношения к нему» — против его интерпретаторов и эпигонов, повинных в «мрачной Достоевщине». Среди конкретных образцов «достоевщины», пародийно отзывающихся в романе, — новеллы В. Брюсова, рассказ Л. Андреева «Мысль», где повествование ведется от лица самовлюбленного нищезанца, возмнившего себя сверхчеловеком и совершившего бессмысленное убийство, «Конь блед» Б. Савинкова, трактирные сцены в «Петербурге» А. Белого и его же «Записки чудака», антиэмигрантский рассказ А. Толстого «Рукопись, найденная под кроватью» и целый ряд произведений советских прозаиков 1920-х годов²⁶.

Как представляется, основной моделью для пародий на современную «достоевщину» Набокову послужила повесть И. Эренбурга «Лето 1925 года», которая перекликается с «Отчаянием» во многих аспектах. Эренбург строит повествование от первого лица как «человеческий документ», как правдивый отчет о собственных злоключениях в Пари-

же, постоянно играя на контрасте между рассказанным прошлым и непосредственным настоящим рассказывания; важную роль в повести играют мотивы двойничества и убийства (правда, несовершенно), причем рассказчик заявляет даже, что настало время, когда книги должны писать не писатели, а убийцы; текст изобилует дostoевскоподобными беседами в ресторанах и барах, прямыми обращениями к читателю в духе «Записок из подполья» и всяческими «остранняющими» металитературными отступлениями, выдержанными в глумливом и самоуверенном тоне; наконец, автор-герой не скрывает своих симпатий к Советскому Союзу, куда он, в конце концов, и бежит из капиталистического ада.

По всей вероятности, именно к «Лету 1925 года» отсылает в романе Набокова каламбурическое стихотворение Германа, завершающееся паронимией «отчаяние/отчалила» («от лучей, от отчаяния отчего / отчего ты отчалила в ночь»), поскольку такую же игру Эренбург вводит в финал своей повести: «Не осуждайте же меня. Когда я говорю “отчаяние”, я не лгу, но невольно ассоциация не звуков — чувств подсказывает мне другое слово — “отчалить”. <...> Я и впрямь отчалил от прежней жизни»²⁷.

По словам рассказчика повести, его писательская задача состоит в том, чтобы превратить самого себя в «трогательного героя, толкуя свежее, еще дышащее теплой испариной отчаяние как некоторый литературный материал»²⁸ и, собственно говоря, ту же цель преследует и рассказчик Набокова. Однако, если Эренбург в конечном счете не отделяет себя от своего трогательного «двойника», сливаясь с ним в фальшивом исповедальном экстазе, как то и положено по канону «достоевщины», то Набоков, напротив, превращает Германа в предмет авторской насмешки. Пронизывающие роман литературные аллюзии выявляют истинную генеалогию самозваного «гения», ведущего свое происхождение от самых знаменитых безумцев русской прозы — от своего тезки из «Пиковой дамы» и гоголевского Поприщина, от Голядкина из «Двойника» Достоевского, от Передонова из «Мелкого беса» Сологуба и Дудкина из «Петербурга» А. Белого — и тем самым дают уничижительное определение не только ему самому, но и таким его реальным прототипам среди современных писателей, как Эренбург, отдающим дань «достоевщине».

В финале «Отчаяния» Герман перечитывает свою рукопись и обнаруживает в ней фатальную ошибку, которая прямо разоблачает его как убийцу. Он забыл про оставленную на месте преступления палку с выжженным на ней именем жертвы, которое он себе присвоил. «Ирония в том, — замечает Сергей Давыдов, — что повесть, которую Герман писал в доказательство своей гениальности как убийца и как писатель, превращается в доказательство его полного провала»²⁹. Наказанный строгим автором, защищающим литературную традицию от профанов, Герман мог бы воскликнуть вместе с Поприщиным, кото-

рого колотят палкой в сумасшедшем доме: «Чрезвычайно больно бьет-ся проклятая палка!»³⁰. Очень больно бьет и палка набоковских пародий: в американском романе «Despair» по Достоевскому, в русском романе «Отчаяние» — по «достоевщине».

¹ См., например: *Vladimir Nabokov. Strong Opinions*. New York, 1990. P. 42, 148; *The Nabokov — Wilson Lettres. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971* / Ed. by Simon Karlinsky. New York, 1979. P. 172; *Vladimir Nabokov. Lectures on Russian Literature* / Ed. by Fredson Bowers. New York; London, 1981. P. 97—135; *Alexandr Pushkin. Eugene Onegin* / Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Princeton, N. J., 1990. Vol. 3. P. 191.

² *Vladimir Nabokov. Look at the Harlequins!* New York, St. Louis, San Francisco, Toronto, 1974. P. 100.

³ В. Набоков. Лолита / Вступ. статья и комм. А. Долинина. М., 1991. С. 86.

⁴ Как показано в работах Дж. Коннолли и ряда других исследователей, фамилия Набокова, а также его псевдоним Сири́н закодированы в словосочетании «малиновой сиренью в набоковой вазе» (3, 415); другой пример того же рода находят во фразе «Свернув на боковую улицу» (3, 437). См.: *Julian W. Connolly, Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge, 1992. P. 157. В тексте можно обнаружить еще несколько параграмм того же рода, основанных на словах «сирень», «сиреневый» и «бок», «боковой». Кроме того, заметим, что несуществующее название средства от головной боли «салипирин», которое Лида предлагает мужу (3, 464), содержит, если дважды использовать «с», роспись автора: «Писал Сири́н» (или констатацию: «Липа. Сири́н»). Подобным же образом Набоков обыгрывает ключевые слова «палка», «автор» и «сон», многочисленные отзвуки и анаграммы которых остаются незамеченными повествователем.

⁵ *Ellen Pifer. Nabokov and Novel*. Cambridge, Mass., 1980. P. 102—104.

⁶ *Sergej Davydov. Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair»* // *Dostoevsky Studies*. 1982. Vol. 3. P. 157—170; *Julian W. Connolly. The Function of Literary Allusion in Nabokov's «Despair»* // *Slavic and East European Journal*. 1982. Vol. 26. № 3. P. 310; *Julian W. Connolly. Dostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of «Despair»* // *Dostoevsky and the Human Condition after a Century* / Ed. by Alexej Ugrinsky, Frank Lambasa and Valija Ozolins. New York, 1986. P. 155—162; *John Burt Foster, Jr. Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, N. J., 1993. P. 91—109.

⁷ Л. Сараскина. Набоков, который бранится... // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб., 1997. С. 568.

⁸ Ср. издевательское замечание Набокова в предисловии к английскому переводу «Отчаяния»: «А вот французский я знаю, и любопытно будет посмотреть, назовет ли кто-нибудь моего Германа отцом экзистенциализма» (В. В. Набоков: Pro et contra. С. 60—61).

⁹ В своей рецензии на «Отчаяние» Сартр назвал Достоевского духовным родителем Набокова (см.: В. В. Набоков: Pro et contra. С. 269—271).

- ¹⁰ *Vladimir Nabokov*. Strong Opinions. P. 63.
- ¹¹ Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 154.
- ¹² А. Бахрах. По памяти, по записям // Бахрах А. Литературные портреты. Париж, 1980. С. 10. Многочисленные высказывания Бунина о Достоевском приводятся в дневниках его жены и Г. Кузнецовой, а также у ряда мемуаристов, включая В. Катаева.
- ¹³ Г. Кузнецова. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 215.
- ¹⁴ См.: М. Алданов. Начало конца. М., 1995. С. 231—232.
- ¹⁵ См.: И. Лукаш. Сны Петра. Трилогия в рассказах. Белград, 1931.
- ¹⁶ П. Бицилли. Чехов // Числа. Кн. 1. Париж, 1930. С. 167.
- ¹⁷ См.: Г. Ландау. Тезисы против Достоевского // Числа. Кн. 6. Париж, 1932. С. 145—163.
- ¹⁸ Г. Адамович. Сумерки Достоевского // Последние новости. 1936. 17 сентября.
- ¹⁹ Подробнее об этой статье Адамовича и о реакции на нее Набокова см. в моей работе «Плата за проезд» (с. 268—277 наст. изд.).
- ²⁰ Ю. Терапиано. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974). Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 166.
- ²¹ New York Public Library. Berg Collection. Nabokov V. V. Box 1, folder 1.
- ²² Игра Набокова с гоголевским «двойным дном» цитаты была отмечена в двух работах: *William C. Carroll*. The Cartesian Nightmare of Despair // Nabokov's Fifth Ark. Austin. 1982. P. 88; *Pekka Tammi*. Seventeen Remarks on Poligeneticnost' in Nabokov's Prose // Studia Slavica Finlandensia. 1990. Vol. 7. P. 208—209.
- ²³ Текст содержит и еще целый ряд скрытых отсылок к «Запискам сумасшедшего». Так, обдумывая заглавие для своей книги, Герман едва не повторяет Гоголя: «мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то начинавшееся на “Записки...”, — но чьи записки — не помнил» (3, 521). Мучающий его «испанский ветер» (3, 508), а также «королевские» ассоциации (ср.: «мы по-королевски вышли с бокалами на балкон» — 3, 463) напоминают о мании Поприщина, возмнившего себя королем Испании. Образ маленькой и злой собачки, появляющийся сначала в связи с местом будущего преступления Германа (3, 419), а затем повторяющийся в его тройном кошмаре (ср. тройные кошмары Чарткова в «Портрете» Гоголя и Свидригайлова в «Преступлении и наказании»), где она принимает облик «гнусной мимикрии», холоднокровного существа, созданного природой под собачку» (3, 456), отсылает к «мерзкой собачонке», которая в галлюцинациях Поприщина издевается над ним. Посредующим звеном между текстами Гоголя и Набокова в этом случае выступает «Двойник» Достоевского, где Голядкин не может понять, почему он шепчет: «Эх, эта скверная собачонка!», хотя для читателя — это довольно прозрачная аллюзия на «Записки сумасшедшего». На мучения Поприщина в сумасшедшем доме, где ему, как монаху, выбривают голову и капают на нее холодной водой, намекает анекдот о пьяном безбожнике, которому товарищи «выбрили круглую плешь» и которого выдали за монаха (3, 513). Наконец, звуковое эхо знаменитой последней фразы «Записок сумасшедшего» — «А знаете ли, что у алжирского Дея под самым носом шишка» — ошутимо в предваряющей сцену убийства детали — «шишка на подножке» (3, 419), а затем уже в самой этой сцене, где слово «подножка» повторено пять раз (3, 434—436).
- ²⁴ Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. С. 294.
- ²⁵ В связи с названием романа любопытно, что, критикуя в статье о Ходасевиче литературу «душевных излияний», Набоков определяет ее как «общий путь», который «личное отчаяние невольно ищет <...> для своего облегчения» (см.: 5, 587).
- ²⁶ Подробнее см. об этом в: А. Dolinin. Parody in Nabokov's «Despair» // Die Welt der Slaven. Bd. 9. München, 2000. S. 15—42.

²⁷ *И. Эренбург*. Лето 1925 года. М., 1926. С. 204.

²⁸ Там же. С. 7—8.

²⁹ *Sergey Davydov*. «Teksty-matreshki» Vladimira Nabokova. München, 1982. S. 76.

³⁰ Фигуративное наказание Германа перекликается также с пушкинской «Эпиграммой» (1829). Ср.: «Отяжелев как от дурмана, / Сердито Феб его прервал / И тотчас взрослого болвана / Поставить в палки приказал».

ПУШКИНСКИЕ ПОДТЕКСТЫ В РОМАНЕ НАБЕКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

На тему «Пушкин и Набоков» написано немало толковых работ, выявивших мощный пласт разнообразных пушкинских цитат, реминисценций, аллюзий и параллелей почти во всех русских произведениях Набокова¹. Наибольшее внимание исследователей, как и следовало ожидать, привлек роман «Дар», героиней которого, по слову самого Набокова, является русская литература. В эстетическом воспитании главного героя «Дара», начинающего поэта и прозаика Федора Годунова-Чердынцева, Пушкин играет определяющую роль: перед тем как перейти от лирической поэзии к прозе, Федор «питается» Пушкиным, «вдыхает» его, «вводит» в систему творческого «кровообращения» («Пушкин входил в его кровь»), выказывает ему сыновью любовь («С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую, крупную, руку, пахнувшую утренним калачом»); в своих сочинениях он постоянно ссылается на Пушкина, цитирует его (иногда без кавычек) и даже пытается дописать незаконченное пушкинское стихотворение «О, нет, мне жизнь не надоела...». По сути дела, вся история русской литературы представлена в романе как постоянно возобновляющаяся в новых формах борьба двух исходных начал — пушкинского свободного и вдохновенного «служенья муз» и чернышевско-добролюбовского служенья «общей идее». В жизнеописании Чернышевского, составляющем четвертую главу «Дара», герой эксплицитно и имплицитно противопоставляется Пушкину во всем — от склада мужского характера, проявляющегося в ситуации несчастного брака, до склада художественного и критического мышления.

Поскольку роман «Приглашение на казнь» был написан во время работы Набокова над «Даром» и, как уже было не раз отмечено, представляет собой его своеобразную тематическую филиацию², в нем легко обнаруживаются определенные параллели с судьбой Чернышевского (неверная жена, изменяющая мужу прямо у него на глазах, заточение в крепости, публичная казнь на площади и т. п.). Отталкиваясь от этих более или менее очевидных переключек, двое исследователей — Н. Букс и А. Данилевский — в недавних работах о «Приглашении на казнь» пришли к заключению (кажется, независимо друг от друга), что

образ Цинцинната Ц., главного героя романа, пародийно отражает Чернышевского и его утопические мечтания. Набоков, согласно этой весьма сомнительной интерпретации, как бы реализует утопию, изображенную Чернышевским в романе «Что делать?», и помещает в нее самого незадачливого «мечтателя»³.

Хотя гротескный образ будущего мира в «Приглашении на казнь», безусловно, имеет явные антиутопические черты и потому может быть соотнесен с «Новой Россией» из четвертого сна Веры Павловны, само отождествление набоковского Цинцинната с набоковским же Чернышевским представляется нам в корне неверным. По своему типу сознания «близорукий» Чернышевский — воинствующий доктринер с «глазами как у крота», апологет пошлого и плоского «здорового смысла», в котором таится «роковой изъян», бездарнейший графоман, которому совершенно недоступно понимание поэзии, — являет собой полную противоположность «беззаконно зоркому» мечтателю Цинциннату, которому даровано тайное знание, подлинный гнозис, и который видит «губительный изъян» окружающего его мира⁴. В терминах центральной историко-культурной дихотомии «Дара», Цинциннат принадлежит не к линии Чернышевского, а к линии Пушкина, и поэтому сам Набоков в одном из интервью прямо назвал его поэтом⁵. На таком понимании «Приглашения на казнь» он настаивал и в рекомендациях авторам театральной инсценировки романа. «В Цинциннате Ц. нужно видеть поэта, творца, — писала им В. Е. Набокова по просьбе мужа. — Это характеризует его мышление, его отношение к жизни, к его согражданам и, конечно, к его жене. Мой муж полагает, что в песе должны быть образцы того, как он мыслит или пишет»⁶.

Не написавший ни одной стихотворной строки, но «преступным чутьем» догадывающийся о том, «как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень» (4, 101)⁷, Цинциннат является поэтом в блоковском смысле — он «сын гармонии», ощущающий тайную связь с «родимой областью» и желающий выразить ее — «всеи мировой немоте назло». Он осознает в себе «силу, которая нудит высказаться» (102), им движет желание «что-нибудь запечатлеть, оставить» (74), он пишет свою свободную поэтическую прозу без всякой надежды быть прочитанным и понятым, ибо, кроме него, «в мире ни одного человека говорящего» (102), — но только чтобы воплотить свое «невозможное, вольное, ослепительное» видение мира. Когда Набоков говорит о позывах своего героя к свободе, о его почти бесплотной легкости, называя воображение его «тайной жизнью», его «тайной средой», где он творит «вольно и весело», он явно отсылает к центральным положениям знаменитой статьи Блока «О назначении поэта», в которой поэтическое сознание Пушкина определяется через понятия легкой, веселой творческой воли и «тайной свободы», которую у художника отнимает воинствующая чернь⁸.

Вторая Блоку, сам Набоков в статье о Пушкине заметил, что «поэт должен быть так же свободен, нелюдим и одинок, как хотел Пушкин сто лет назад»⁹, и этими свойствами он в полной мере наделяет героя «Приглашения на казнь». Именно за ненавистную им «тайную свободу» и травят Цинцинната его бдительные сограждане — та самая погубившая Пушкина чернь, которая, по определению Набокова, всегда «требуется смерти для тех, кто возвышается над пошлым равенством»¹⁰.

Однако Цинциннат в романе не только гонимый, преследуемый, казнимый поэт, которого отправляет на эшафот торжествующая чернь. Он еще и в самом буквальном смысле последний поэт, который, как герой «Последнего поэта» Баратынского, является в «дряхлеющий мир», где «исчезнули... поэзии ребяческие сны»¹¹ или, в формулировке самого Цинцинната, «давно забыто древнее врожденное искусство писать... и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка» (100). Если вспомнить пушкинский «Памятник», то Цинциннат и есть «хоть один пиит» в подлунном мире¹², в котором еще жива душа Пушкина, его «заветная лира». Поэтому, поставленный в ситуации, напоминающие о судьбе Чернышевского, герой Набокова обнаруживает тайное родство не с автором романа «Что делать?», а с Пушкиным, к которому восходит его творческая генеалогия.

На родственную связь Цинцинната Ц. с Пушкиным, как кажется, намекает уже само его странное латинское имя, которое в критике либо оставляют без объяснений, либо возводят к историческому полководцу-землепашу Цинциннату, образцу римских гражданских добродетелей, и к его сыну, тоже Цинциннату, изгнанному из Рима¹³. Однако эта ассоциация с римскими героями — ложный след, ловушка, поставленная Набоковым. Она опровергается в сцене предэшафотного пира, где легенда о Цинциннате, который неизменно отказывался от власти и почестей ради скромных радостей сельской жизни, прямо проецируется не на героя-мученика, а на его палача мсье Пьера¹⁴. «Как это вам ни покажется странным, — говорит палач «сытым, урчащим гостям», — но для меня слава, почести — ничто по сравнению с сельской тишиной. <...> Любовь к природе завещал мне отец, который тоже не умел лгать». С легендой о римском Цинциннате здесь иронически соединена легенда о генерале Джордже Вашингтоне — «Цинциннате Запада», как назвал его Байрон в «Оде Наполеону»¹⁵, — который, согласно широко известному мифу, «не умел лгать» (108)¹⁶. «Гражданская» линия, берущая начало от исторического Цинцинната (и, безусловно, имплицитно включающая Чернышевского¹⁷), ведет, по Набокову, к палачу; для героя же «Приглашения на казнь» актуальна сама семантика его латинского имени, которое означает «курчавый», «кудрявый» и тем самым отсылает нас к устойчивому зрительному образу Пушкина¹⁸.

Собирая материал для «Дара», Набоков внимательно изучал вересаевскую компиляцию «Пушкин в жизни»¹⁹ и, конечно же, не мог не заметить в ней подборку однотипных описаний внешности поэта:

— «Пушкин был небольшого роста, сухощав, с курчавыми, весьма темно-русыми, почти черными волосами» (Н. И. Тарасенков-Отрешков);

— «А. С. Пушкин среднего роста, худощавый, имел в младенчестве белокурые, курчавые волосы» (Д. Н. Бантыш-Каменский);

— «Пушкин был невысокого роста и наружности непривлекательной. Курчавые волосы, впрочем, более каштанового цвета, чем совершенно черного... напоминали о его арапском происхождении» (Жениг со слов Н. А. Мельгунова)²⁰.

Курчавые волосы Пушкина, неизменно подчеркиваемые и мемуаристами, и иконографическим каноном, дают в литературе устойчивый эпитет к его имени, который постепенно перерастает в антономазию «курчавый/кудрявый поэт»²¹. Первым, как кажется, эпитет «кудрявый» по отношению к Пушкину употребил Ф. Глинка в стихотворении «Воспоминание о пиитической жизни Пушкина» (1837), выделив его, как новацию, курсивом и пояснив примечанием: «В портрете, в первый раз появившемся при Кавказском пленнике Пушкина, он представлен с веселым лицом, с кудрявой головой»²². Новация быстро стала поэтическим клише. У Аполлона Григорьева, например, Пушкин — певец «с венчанной лаврами кудрявой головою»; у Бенедиктова — «чернокудрявый, огнеокый»; у Апухтина — «курчавый мальчик»²³; в поэме Некрасова «Русские женщины» Мария Волконская «умчалась с курчавым поэтом». В XX в. формула переходит в историческую и биографическую прозу. Тынянов в «Кюхле» сначала употребляет ее в сцене поступления героя в лицей, когда к нему подходит «курчавый, быстроглазый мальчик» Саша, а затем «остранняет» в финальном эпизоде предсмертного видения Кюхельбекера: «Прямо над ним была курчавая голова. Она смеялась, скалила зубы и, шутя, щекотала рыжеватыми кудрями его глаза. Кудри были тонкие, холодные»²⁴. Любопытно, что в рассказе И. Лукаша «Дурной арапчонок» новорожденный Пушкин уже имеет «курчавый волос»²⁵. Даже сам Набоков, обычно избегавший клише, упомянул в «Защите Лужина» большой том Пушкина с «портретом толстогубого курчавого мальчика»²⁶.

Продолжают пользоваться традиционным эпитетом и многие поэты — скажем, Саша Черный, у которого в «Няне Пушкина» мелькает «тень поэта с курчавой головой»²⁷, или Марина Цветаева в юношеской «Встрече с Пушкиным», где он назван «курчавым магом»²⁸. В позднем стихотворении Цветаевой «Петр и Пушкин» кудрявые волосы — это символ пушкинского вольнолюбия и непокорности:

И дав бы ему по загривку
Курчавому (стричь — не остричь!):
«Иди-ка, сынок, на побывку
В свою африканскую дичь!»²⁹

Поскольку Набоков, как правило, тщательно продумывал семантику и ассоциативную ауру имен персонажей, трудно себе представить, чтобы он не учел связь имени Цинциннат с «курчавым магом». Как кажется, на сродство героя «Приглашения на казнь» с Пушкиным косвенно указывают и его маркированные физические свойства — малый рост, необыкновенная легкость, светлые кудри. Ключом, заставляющим видеть в этих параллелях не случайные совпадения, а замаскированный пушкинский код, служит в романе описание «мягких кукол для школьниц», изготовлением которых до ареста занимался Цинциннат. Их перечень открывает «маленький волосатый Пушкин в бекеше» — своего рода модель, по которой скроен «маленький кудрявый» Цинциннат, который, в свою очередь, является «куколкой» (в энтомологическом смысле слова) поэтического гения. Сам нарочито неточный эпитет «волосатый» здесь явно заменяет подразумеваемое (и ожидаемое, согласно традиции) «курчавый» — типичный для Набокова прием сокрытия особо значимого слова, которое легко восстанавливается из ближайшего контекста.

Не без умысла Набоков выбрал и одежду для кукольного Пушкина. В упоминании о бекеше следует, на наш взгляд, видеть отсылку к двум весьма важным свидетельствам, включенным в книгу Вересаева «Пушкин в жизни». Во-первых, бекеша занимает центральное место во фрагменте из воспоминаний Н. М. Колмакова: «В числе гулявшей по Невскому публики почасту можно было приметить и А. С. Пушкина, но он, останавливая и привлекая на себя взоры всех и каждого, не поражал своим костюмом, напротив, шляпа его далеко не отличалась новизною, а длинная бекешь его тоже старенькая. Я не погрешу перед потомством, если скажу, что на его бекешу сзади на талии недоставало одной пуговки. Отсутствие этой пуговки меня каждый раз смущало, когда я встречал А. С-ча и видел это»³⁰.

Едва ли можно сомневаться в том, что Набоков подразумевал именно этот рассказ, видя в оторванной пуговке некий символ поэтического презрения к «мундиру земного бытия», ибо фигуре Пушкина он противопоставляет куклу Добролюбова, «застегнутого на все пуговки» (14; курсив мой. — А. Д.). Эта пара кукол как бы воспроизводит в миниатюре центральную антитезу «Дара», благодаря чему расхристанность, «незастегнутость» Цинцинната получает культурно-типологическую мотивировку.

Не менее важное значение для «Приглашения на казнь» имеет и бекеша, упомянутая в заметках Жуковского о приготовлениях Пушкина к дуэли с Дантесом: «Начал одеваться; вымылся весь, все чистое; велел подать бекешь; вышел на лестницу — возвратился, — велел подать в кабинет большую шубу и пошел пешком до извозчика. — Это было ровно в 1 час»³¹.

Таким образом, Пушкин в бекеше — это Пушкин в роковые минуты, когда окончательно решается его судьба, Пушкин накануне дуэли

и смерти. Почти сакральный архетип темы смерти поэта в русской литературе — темы, которая и лежит в основе «Приглашения на казнь», — смерть Пушкина отражается в ряде ключевых эпизодов романа. Так, Цинциннату, приговоренному к казни, не дает покоя тот же вопрос, с каким умирающий Пушкин обратился к Далю: «Даль, скажи же мне правду, скоро ли я умру?»³² Почти теми же словами: «Скажи мне, когда я умру?» — он обращается к Эммочке, обещающей ему спасение (70). Как указал Г. Шапиро, отзывается в романе и другое предсмертное восклицание Пушкина, приведенное в записках Даля: «Ах, какая тоска! Сердце изнывает»³³. Сходная фраза сначала возникает как рефрен в «речевой зоне» повествователя, который словно бы обращается к своему персонажу («Какая тоска, Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска, Цинциннат...»)³⁴, затем переходит во внутреннюю речь героя («Какая тоска, Цинциннат, сколько крошек в постели. <...> Тоска, тоска, Цинциннат. Опять шагай, Цинциннат, задевая халатом то стены, то стул. Тоска!») и, наконец, повторяется в его первом писательском опыте: «Ах, моя тоска, — что мне делать с тобой, с собой? <...> Какая тоска, ах, какая...» (71—74)³⁵. Отсылая к гибели Пушкина, это восклицание, с одной стороны, предвещает Цинциннату скорую мучительную смерть, но с другой — указывает ему на его предназначение, побуждая взяться сначала за книги и журналы «едва воображимого века», а затем и за карандаш.

Однако предсмертные слова Пушкина отнюдь не единственный подтекст набоковского рефрена. По свидетельству Н. М. Смирнова, когда Пушкин бывал в дурном настроении, он «ходил печально по комнате, надув губы и опустив руки в карманы широких панталон, и уныло повторял: “грустно! тоска!”»³⁶. Наконец, в «Отрывках из Путешествия Онегина» и в выпущенных из них строфах эмфатическое «тоска, тоска!» становится, как и у Набокова, рефреном, выражающим умонастроение «отуманенного грустью» героя. Контаминируя все эти источники, Набоков в докладе о Пушкине вложил онегинскую формулу в уста самого поэта, который, как он пишет, восторжествовал над тоской и отчаянием. «Пускай беда гонится за ним по пятам, пускай клеветники строчат пашквили и доносы, пускай вся жизнь дика и мутна, как горячечная ночь в грязной харчевне на краю размытой дороги <...> — и как тяжело жить, что только и можешь вздыхать: «Тоска, тоска...» <...> — но не все ли равно, — неотразимые обиды отступают, как только вместе с деревенским дождичком начинают накрапывать стихи»³⁷.

Точно так же контаминируются подтексты и в «Приглашении на казнь», где Цинциннат — как поэт, преодолевающий тоску и страх смерти, — соотнесен с высоким образцом, заданным биографией Пушкина, но — как условный литературный персонаж, порожденный сознанием всевидящего и всезнающего автора, — соотнесен с образами и героями пушкинских произведений. Так, например, в четвертой гла-

ве романа за вопросом Цинцинната «Скажи мне, когда я умру?» и за повторяющимся восклицанием «Какая тоска!», вводящим тему смерти поэта, следует фраза: «Погоревав, поохав, похрустев всеми суставами, он встал с койки, надел халат, пошел бродить» (72). Выражение «пошел бродить» здесь восходит сразу к трем текстам Пушкина — к строфе из «Путешествия Онегина», посвященной поэту Туманскому («Приехав, он прямым поэтом / *Пошел бродить* (здесь и далее курсив мой. — А. Д.) с своим лорнетом / Один над морем — и потом / Очаровательным пером / Сады одесские прославил»); к «Медному всаднику» («Он *встал; пошел бродить* и вдруг / Остановился — и вокруг / Тихонько стал водить очами / С боязнью дикой на лице»); и к «Страннику»:

*Пошел я вновь бродить, — унынем изнывая
И взоры вкруг себя со страхом обращая,
Как узник, из тюрьмы замысливший побег,
Иль путник, до дождя спешащий на ночлег.*

Как это ни удивительно, но все три пушкинских подтекста оказываются тематически релевантными для «Приглашения на казнь». Строфа из «Путешествия Онегина» — дань приязни заведомо менее одаренному, но эстетически нечуждому поэту — моделирует отношения автора и героя в романе (ср. также важный мотив Тамариных Садов, которые «прославляет» Цинциннат). Страшное прояснение мыслей и бунт «безумца бедного» в «Медном всаднике» напоминают о прояснении мыслей и бунте Цинцинната (едва ли случайно повествователь романа обращается к своему герою примерно так же, как Пушкин к Евгению: «Бедненький мой Цинциннат» (82). Ср.: «Но бедный, бедный мой Евгений...»). Наконец, аллегоризм «Странника», где освобождение от мирского, преодоление страха смерти и духовное просветление представлены как побег из города, который обречен «пламени и ветрам» (ср. вихрь, разрушающий город в финале «Приглашения на казнь»), и сравниваются с побегом узника из тюрьмы, являет собой близкую параллель поэтике романа и экзистенциальной ситуации его героя³⁸. Ламентации пушкинского «духовного труженика»:

*...Я осужден на смерть и позван в суд загробный —
И вот о чем крушусь; к суду я не готов,
И смерть меня страшит —*

прямо перекликаются с тем, что пишет перед казнью Цинциннат:

«Мне совестно, что я боюсь, а боюсь я дико. <...> Ведь я знаю, что ужас смерти — это только так, безвредное, — может быть, даже здоровое для души... все-таки смотрите, куклы, как я боюсь, как все во мне дрожит, и гудит, и мчится, — и сейчас придут за мной, и я не готов...» (166—167).

Отчетливо маркированные реминисценции «Странника» (равно как и лексически близкого ему «Пророка») обнаруживаются и в пассаже, где Цинциннат использует образ «третьего глаза» как символ его тайного знания: «безумное око, широко отверстие, с дышащей зеницей» (100; ср. в «Страннике»: «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым»; в «Пророке»: «Отверзлись вещие зеницы» и «Во грудь отверстую водвинул»).

Характерно, что приведенная выше фраза с реминисценциями «Странника» и «Пророка» следует в романе непосредственно за прямой аллюзией на «Евгения Онегина», когда Цинциннат обнаруживает в себе сходство с Ленским: «...пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (100). Уже сама центральная тема «Приглашения на казнь» связывает роман с теми произведениями Пушкина, в которых речь идет о безвременной гибели молодого поэта. Кроме «Евгения Онегина» здесь необходимо в первую очередь вспомнить «Андрея Шенье», где тридцатилетний (и тогда почти безвестный) французский поэт изображен в темнице накануне казни на гильотине. Как уже было неоднократно замечено ранее, отчаянная предсмертная мольба Цинцинната, обращенная в пустоту (или в потусторонность): «Сохраните эти листы, — не знаю, кого прошу, — но: сохраните эти листы, — уверяю вас, что есть такой закон, что это по закону, справьтесь, увидите! — пускай полежат, — что вам от этого сделается? — а я так, так прошу, — последнее желание, — нельзя не исполнить» (167), перефразирует предсмертный монолог пушкинского Шенье:

Исполните мое последнее желанье:

.....
Стихи, летучих дум небрежные созданья,
Разнообразные, заветные преданья
Всей младости моей. Надежды, и мечты,
И слезы, и любовь, друзья, *сии листы*
Всю жизнь мою хранят. У Авеля, у Фанни,
Молю, найдите их, невинной музы дани
Сберите.

.....
Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя!³⁹

Соприравнивая Цинцинната к Андрею Шенье и Ленскому, Набиков акцентирует и заостряет важнейший аспект темы смерти поэта — вопрос о бессмертии его творений, в которых он остается жить в веках или, по классической формуле Горация — Державина — Пушкина, «умирает не весь» (non omnis moriatur). Пушкинский Шенье уходит на казнь, убежденный, что его «листы» ждет забвение, а не бессмертие:

...строгий свет, надменная молва
Не будут ведать их. Увы, моя глава

Безвременно падет: мой незрелый гений
Для славы не свершил возвышенных творений;
Я скоро весь умру.

Однако тот закон поэтической судьбы, к которому апеллирует Цинциннат, сохраняет эти «листы» в памяти культуры, о чем свидетельствует само посвященное Шенье стихотворение Пушкина, окруженное эпиграфом и примечаниями с цитатами из его предсмертных стихотворений.

Юноша-поэт в «Евгении Онегине» (которого, кстати сказать, автор называет «мой бедный Ленский» и к которому относится с той же мягкой, ласковой иронией, с какой нарратор из «Приглашения на казнь» говорит о Цинциннате) тоже предсказывает себе забвение:

А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня... (б, XXII)

Однако, как подчеркивает автор, его предсмертные элегические стихи «на случай *сохранились*», и фрагмент из них он включает в свой роман, благодаря чему даже наивный и неумелый «младой певец» умирает не весь.

Хотя Цинциннат мечтает о том, что «кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране» (74), его абсолютное одиночество в мире, утратившем творческий дух, не оставляет ему никаких надежд повторить посмертную судьбу Андрея Шенье. В конце концов, он и сам понимает, что от «тутошнего» мира ждать признания бессмысленно и что ему суждены «прах и забвение». «Мои бумаги вы уничтожите, сор выметете, бабочка улетит в выбитое окно, — так что ничего не останется от меня в этих четырех стенах, уже сейчас готовых завалиться» (178—179). Цинцинната заставляет писать только ощущение, что «сила, которая нудит <его> высказаться», дарованное ему «преступное пламя» воображения и свободы, — не от мира сего и что обращается он не к мнимому, преходящему «тут», а к вечному «там», где «на воле гуляют умученные тут чудачки» и где сохраняются их творения⁴⁰. Он осознает, что задача художника (то же, что «назначение поэта», по Блоку) — «несегодняшняя и нетутошная» (101), поэтому, сверяя свою прозу с вечными образцами «древних стихов», приходит в отчаяние от собственной творческой неполноценности. По сути дела, одна из основных тем его записок — их неадекватность его тайному знанию. Цинциннат постоянно говорит о своей зависти к «древним поэтам», о своем неумении сочетать слова, о неспособности выразить мысль и достичь гармонии. Однако сама его авторефлексия поэтична по своей природе, и в ней отчетливо звучит пушкинский голос: «Или ничего не получится из того, что хочу

рассказать, а лишь останутся черные трупы удушенных слов, как висельники... вечерние очерки глаголей, воронье...» (99).

Метафоры Цинцинната и звукопись его фразы восходят к последнему большому стихотворению Пушкина «Альфонс садится на коня», которое осталось незаконченным:

Кругом пустыня, дичь и голь,
А в стороне торчит глаголь,
А на глаголе том два тела
Висят. Закаркав, отлетела
Ватага черная ворон,
Лишь только к ним подъехал он.

Поэтическая проза Цинцинната, по формуле «Дара», «питается Пушкиным», вбирает в себя и трансформирует пушкинские образы, доказывая тем самым свою причастность к вечной традиции.

Именно с этой традицией, безусловно, отождествляет себя в романе и его богоподобный автор, который «сохраняет» писания Цинцинната, так же как автор «Евгения Онегина» сохранил стихи Ленского. Само «веселое имя: Пушкин» становится его тайным паролем — знаком, который он подает как своему герою, так и читателям в тех ключевых моментах, где затрагивается тема поэтического бессмертия. Анаграмма «А. С. Пушкин» легко прочитывается в первом описании «лица Цинцинната, С ПУШКОМ на впалых щеках», которое подчеркивает не внешние, а внутренние признаки героя — то, на что намекает его «плотская неполнота», прозрачность кожи и волос, лучистость глаз, словно «одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость» (118—119). «Настоящая жизнь» Цинцинната, о которой говорит Набоков в этом пассаже, — это эманация бессмертного творческого духа, «сквозняк» из потусторонности, и имя Пушкина, скрытое в портрете, выявляет его второй смысловой план.

Аналогичные анаграммы обнаруживаются и в кульминационной сцене романа, когда герой, только что написавший на последнем листе бумаги слово «смерть» и тут же его вычеркнувший, замечает «коричневый ПУШОК» — след, оставленный в его камере таинственной бабочкой, — и вскоре находит саму спящую бабочку со «зрячими крыльями»: «...вот только жалко было мохнатой спИНЫ, где ПУШОК в одном месте стерся... но громадные, темные крылья, с их пепельной оПУШКОЙ И вечно отверстиями очами, были неприкосновенны...» (175).

Выражение «вечно отверстые очи», повторно отсылающее нас к отверстым зеницам «Пророка» и болезненно-отверстому оку «Странника», свидетельствует о том, что отзвуки пушкинского имени в описании бабочки отнюдь не случайное совпадение или исследовательская фантазия. По мысли Набокова, «дивный дух» Пушкина вечен, и авторское сознание в романе лишь одно из его воплощений. Оно насле-

дует Пушкину и, в свою очередь, дарует «отверстые очи» и дар слова герою романа, который побеждает («вычеркивает») смерть. Тогда увиденная Цинциннатом (и, заметим, только Цинциннатом) «пушкинская» бабочка есть ниспосланный герою знак родительского благоволения, напоминание о том, что для наследников вечного духа поэзии смерть лишь стадия метаморфоза.

В чрезвычайно важном эпизоде романа, когда Цинциннат пытается вызнать у матери, кто был его загадочный отец, она произносит многозначительную фразу: «Только голос, — лица не видала» (126). Нельзя не заметить, что эта фраза (как и другая реплика матери: «Больше вам ничего не скажу», перефразирующая «Я тебе ничего не скажу» Фета) представляет собой стих — трехстопный анапест, что, как кажется, само по себе раскрывает тайну происхождения Цинцинната. Он сын поэтического слова, божественного Логоса, названного в «Евгении Онегине» «животворящим гласом», и история его зачатия лишь реализует пушкинскую метафору. Если вспомнить, что мать «курчавого» героя носит имя святой Цецилии, почитаемой в романтической литературе как покровительница гармонии⁴¹, родословная приобретает черты универсального мифа о рождении поэзии как о соединении слова и музыки. Это подтверждает еще один стих (на этот раз амфибрахий), которым Цецилия Ц. отвечает на расспросы сына об отце: «Он тоже, как вы, Цинциннат» (127). Речь здесь идет, конечно же, о внутреннем, сущностном родстве всех творческих сознаний, о кровной связи между всеми истинными художниками в мировой культуре — вплоть до воображаемого последнего поэта в будущем мире. Прощаясь с Цинциннатом, Цецилия Ц. (или, вернее, богоподобный автор, дергающий за ниточки своих послушных марионеток) подает ему тайный знак его бессмертного рода, «делая невероятный маленький жест, а именно расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер, — длину, скажем, младенца...» (129). Набоков обыгрывает здесь не только евангельское изречение: «...какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф. 7:21)⁴², но и музыкально-литературные значения слова «размер» как основы гармонии, ритмического строя. Это снова возвращает нас к теме бессмертия поэта, поскольку в оде, послужившей моделью для «Памятника» Державина и Пушкина, Гораций назвал своей главной заслугой, из-за которой «лучшая часть его избежит похорон» («multaque pars mei vitabit Libitinam»), внесение «эолийской песни» в итальянские «размеры» («ad italos... modos»)⁴³. Прощальный материнский жест, таким образом, обещает бессмертие «лучшей части» Цинцинната⁴⁴ — его поэтическому голосу, который, как и голоса его прародителей, принадлежит не времени, но вечности.

В «Последнем поэте» Баратынского герой, — подобно Цинциннату, «нежданный сын последних сил природы», «питомец Аполлона», одинокий мятежник, отвергнутый человечеством, которое выродилось в «безжизненный скелет», — бросается в море, где погребает «свои

мечты, свой бесполезный дар», а мир продолжает блистать «хладной роскошью». В финале «Приглашения на казнь» Набоков инвертирует мрачное пророчество Баратынского. Когда его «последнему поэту» отрубают голову, гибнет не поэт, а «подлунный мир», потерявший последний смысл своего существования. «Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные шепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (187).

Как и у невидимого отца Цинцинната, единственный атрибут «подобных ему» существ, которые встречают его в потустороннем мире, — это их голоса: рожденный от голоса и обретший собственный голос, герой «умирает не весь», и его «лучшая часть» возвращается в «родимую область». Мотив голоса заставляет видеть в финале романа вариацию на классическую тему встречи поэтов в загробном мире, получившую широкое распространение в русской поэзии первой половины XIX в.⁴⁵ Среди прочих отдал ей дань и Пушкин, который в первой строфе «Андрея Шенье» отозвался на смерть Байрона, поместив его тень в поэтический Элизий, где она внимает «хору европейских лир / Близ Данте». Сам Набоков использовал архаическую топику элизийской встречи в ранних, не слишком удачных стихотворениях на смерть Блока и Гумилева: его Блок попадает в рай, где его приветствуют тени «божественных певцов» — Пушкина, Лермонтова, Тютчева и Фета, а его Гумилев «в тиши Елисейской» говорит с Пушкиным о «медном Петре и о диких ветрах африканских» (1, 449, 605).

Главный подтекст заключительной фразы «Приглашения на казнь», однако, следует видеть не в «Андрее Шенье» и не в юношеских опусах Набокова, а у упомянутого Пушкиным Данте — конкретнее, в четвертой песни «Ада», где рассказывается о встрече с душами великих поэтов античности. Направляясь в их сторону после пробуждения ото сна, Данте сначала не может как следует разглядеть благородных обитателей Лимба и только слышит некий голос (*voce*), обращенный к его провожатому Вергилию.

Intanto *voce* fu per me uditā:
«Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era departita».
Poi che la *voce* fu restate e queta,
vidi quattro grand'ombre a noi venire:
sembianza avian ni trista ni lieta.
(IV, 79—84)*

* Буквальный перевод: «В этот момент я услышал голос: “Честь высокому поэту! Возвращается его тень, которая уходила”. Когда этот голос умолк и наступила тишина, я увидел, что к нам подходят четыре великие тени: у них был вид не грустный и не веселый» (*ит.*).

Чуть ниже Вергилий объясняет Данте, что тени Гомера, Горация, Овидия и Лукана приветствуют его, так как их всех связывает общее имя, которое произнес «одиноким голосом» («la voce sola»), — или, иными словами, все они разделяют высокое звание поэта и обладают голосом, дающим им бессмертие.

Финал «Приглашения на казнь», в котором герой-поэт, пробудившись от земного сна, приближается к сонму подобных ему бессмертных существ и слышит их голоса, представляет собой явную параллель к эпизоду «Ада». Правда, на протяжении всего романа его автор не скрывал того, что Цинциннат не более чем фикция, порождение его фантазии⁴⁶, и потому мы не можем знать, какую именно элизийскую встречу он ему уготовил — ту ли встречу с Пушкиным, которую Набоков воображал для Блока и Гумилева (а может быть, и для самого себя), или сообщество других литературных персонажей-поэтов, вроде пушкинских Андрея Шенье и Ленского. Одно только можно сказать наверняка: в любом случае на этой встрече должен прозвучать не «тонкий, назидательный голос» Чернышевского, а «животворящий глас» Пушкина.

¹ См. прежде всего работы С. Давыдова: *S. Davydov. Nabokov and Pushkin // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA. 1987. Vol. 20. P. 190—204*; *С. Давыдов. «Пушкинские весы» В. Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 39—46*; *S. Davydov. Weighing Nabokov's «Gift» on Pushkin's Scales // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by Boris Gasparov et. al. Berkeley, 1992. P. 415—439*; *S. Davydov. Nabokov and Pushkin // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. Alexandrov. N. Y.; London, 1995. P. 482—495.*

² См. об этом: *B. Boyd. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 416—417*; *A. Dolinin. «The Gift» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 136—137*; *J. Connolly. Invitation to a Beheading: Nabokov's «Violin in a Void» // Nabokov's «Invitation to a Beheading». A Critical Companion / Ed. by Julian W. Connolly. Evanston, 1997. P. 32—33.*

³ См.: *Н. Букс. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 115—137* (указанная глава книги была ранее дважды напечатана в виде статьи: *Cahiers du monde russe et soviétique. 1994. Vol. XXXV. № 4. P. 821—838*; *Звезда. 1996. № 11. С. 157—167*); *А. Данилевский. Н. Г. Чернышевский в «Приглашении на казнь» В. В. Набокова (Об одном из подтекстов романа) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1996. Т. II. (Новая серия). С. 209—225.*

⁴ Гностическую интерпретацию «Приглашения на казнь» см. в кн.: *С. Давыдов. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. München, 1982. С. 100—102.*

⁵ См.: *V. Nabokov. Strong Opinions. N. Y., 1990. P. 76.*

⁶ *B. Boyd. «Welcome to the Block»: Priglasenie na kazn' / Invitation to a Beheading, A Documentary Record // Nabokov's «Invitation to a Beheading»: A Critical Companion. P. 166.*

⁷ Далее все ссылки на «Приглашение на казнь» даются без указания тома в скобках.

⁸ См.: *А. Блок. Собр. соч.*: В 8 т. М.; Л, 1962. Т. 6. Проза. С. 160—168. Как представляется, лежащая в основе «Приглашения на казнь» концепция поэта и его роли восходит именно к этой статье, а также к декларации в прологе к поэме Блока «Возмездие». Ср.:

Но песня — песнью все пребудет,
В толпе все кто-нибудь поет.
Вот — голову его на блюде
Царю плясунья подает;
Там — он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь — именем клеймят позорным
Его стихи... И я пою, —
Но не за вами суд последний,
Не вам замкнуть мои уста!..
(Там же. Т. 3. С. 302)

⁹ *В. Набоков. Пушкин, или Правда и правдоподобие // Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе.* СПб., 1993. С. 238.

¹⁰ Ранний доклад Набокова о Пушкине хранится в его архиве (Berg Collection. The New York Public Library). См. о нем: с. 14 наст. изд., прим. 16.

¹¹ *Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений.* Л., 1989. С. 179.

¹² К стихам «Памятника»: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит», вероятно, восходит важный для «Приглашения на казнь» мотив луны, связанный с выходами героя — как воображаемыми, так и реальными — за пределы замкнутого пространства. На это указывает упоминание о некоем памятнике поэту в первой же фантазии Цинцинната о победе: «Цинциннат выбежал на круглую площадку, где луна сторожила знакомую статую поэта» (53). Выход Цинцинната из крепости на банкет перед казнью, куда его ведут «кремнистыми тропами» (очевидная аллюзия на лермонтовский образ «кремнистого пути», ставший в русской поэзии XX в. устойчивой метафорой мученического, жертвенного пути поэта), тоже сопряжен с мотивом луны, причем эпизод завершается двусмысленной фразой: «Луну уже убрали», — которая предрекает скорую гибель «подлунному миру».

¹³ См.: *Н. Букс. Указ. соч.* С. 132, примеч. 18; *А. Данилевский. Указ. соч.* С. 223, примеч. 22; *Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov.* N. Y., 1986. P. 145.

¹⁴ Характерные признаки, акцентированные в описаниях палача, — его «удивительно белая кожа» и «белые бицепсы», — а также ряд деталей в эпизоде казни (тяжелый топор, веселый палач, гул толпы) напоминают о сцене казни в «Полтаве» Пушкина:

Средь поля роковой намост,
На нем гуляет, веселится
Палач и алчно жертвы ждет:
То в руки белые берет,
Играючи, топор тяжелый,
То шутит с чернию веселой.
В гремящий говор все слилось:
Крик женский, брань, и смех, и ропот.

Отметим, что у Пушкина в непосредственной близости оказываются слова «топор» и «ропот», представляющие собой палиндром, который актуализирован в «Приглашении на казнь». Ср.: «Возьми-ка слово “ропот”, — говорил

Цинциннату его шурин, остряк, — и прочти обратно. А? Смешно получается: Да, брат, — втяпался ты в историю» (108).

¹⁵ Ср.: «Yes — one — the first — the last — the best — / The Cincinnatus of the West» (The Works of Lord Byron. Ware (Hertfordshire), 1994. P. 74).

¹⁶ Апокрифическая фраза «Я не умею лгать», приводимая во всех англоязычных словарях цитат и крылатых слов, восходит к легенде о детстве Джорджа Вашингтона: мальчик якобы произнес ее, признаваясь в собственной вине, когда отец спросил, кто срубил его любимое дерево.

¹⁷ Интересно, что в статье, посвященной памяти казанского юриста Д. И. Мейера, Чернышевский писал: «До нас дошли с поэтическими украшениями характеры древних героев — Регулов и Цинциннатов, которые пахали землю своего маленького участка с таким же усердием, как и трудились для спасения отечества, — мы не верим, чтобы они в действительности были таковы. Но среди нас встречаются подобные натуры». К современным Цинциннатам он причислил «героев гражданской жизни, все силы которых посвящены осуществлению идей правды и добра», — таких, как «непреклонно честный» Мейер, — упомянув при этом и «великого полководца и правителя» Джорджа Вашингтона как образец «гражданской доблести» (см.: *Н. Г. Чернышевский*. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. IV. Статьи и рецензии 1856—1857. С. 670—672). Возникает вопрос: не эта ли статья побудила Набокова дать «гражданское» имя герою-поэту и тем самым инвертировать «шестидесятническую» оппозицию поэт/гражданин?

¹⁸ В литературе о «Приглашении на казнь» уже отмечалось значение латинского прилагательного *cincinnatus*, но предложенные объяснения мотива «курчавости» в романе нельзя признать полностью удовлетворительными. Так, Н. Букс считает, что Цинциннат — падший ангел и его золотистые кудри имитируют ангельский ореол (См.: *Н. Букс*. Указ. соч. С. 133, примеч. 18), а Г. Шапиро видит в значимом имени героя намек на «кудри черные до плеч» Ленского в «Евгении Онегине» (См.: *G. Shapiro*. *Delicate Markers. Subtexts in Vladimir Nabokov's «Invitation to a Beheading»*. N. Y. (Washington D. C.), 1998. P. 135, note 21).

¹⁹ См.: *А. Долинин*. Комментарии // Набоков В. Избранное. М., 1990. С. 657—658.

²⁰ См.: *В. Вересаев*. Пушкин в жизни. 6-е изд., значительно дополненное: В 2 т. М., 1936. Т. 2. С. 252—254.

²¹ Прототипом этой формулы является стих о Корсакове из «19 октября» самого Пушкина: «Он не пришел, кудрявый наш певец», — что придает ей характер переадресовки и повышает ее значимость. Этим соображением я обязан Б. А. Кацу, с которым я с большой пользой для себя обсуждал основные идеи этой работы и которому я благодарен за советы и сочувствие.

²² Цит. по: *В. Каллаш*. Русские поэты о Пушкине: Сб. стихотворений. М., 1899. С. 95.

²³ См.: Венок Пушкину. 2-е изд. М., 1987. С. 61, 65, 77.

²⁴ *Ю. Тынянов*. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1971. С. 12.

²⁵ См.: *И. Лукаш*. Дурной арапчонок // Тайна Пушкина: Из прозы и публицистики первой эмиграции. М., 1998. С. 39.

²⁶ См.: 2, 320.

²⁷ Цит. по: Венок Пушкину. Из поэзии первой эмиграции. М., 1994. С. 75.

²⁸ См.: *М. Цветаева*. Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 191—192.

²⁹ *М. Цветаева*. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 414.

³⁰ *В. Вересаев*. Указ. соч. С. 251. Г. Шапиро безосновательно возводит образ Пушкина в бекеше к известному пушкинскому рисунку, на котором он изоб-

разил себя и Евгения Онегина на набережной Невы (см.: *G. Shapiro*. Op. cit. P. 132—133). Вопреки утверждению Шапиро, обе фигуры на этом рисунке, иллюстрирующем строфы XLVII—XLVIII первой главы романа, не в бекешах, а в сюртуках, что совершенно естественно для описанной Пушкиным «летней поры».

³¹ *В. Вересаев*. Указ. соч. С. 388.

³² Там же. С. 419.

³³ Там же. С. 422. См. об этом: *G. Shapiro*. Op. cit. P. 131.

³⁴ Следует отметить, что главный мотив двух предшествующих реплик — библиотека и книги, что можно связать с предсмертным видением Пушкина, о котором он успел рассказать Далю: «Мне было пригрезилось, что я с тобою лезу вверх по этим книгам и полкам, высоко — и голова закружилась» (*В. Вересаев*. Указ. соч. С. 426). В раннем стихотворении «Смерть Пушкина» Набоков акцентировал именно этот момент: «На ране — лед. В бреду своем он лез / По книжным полкам, — выше, до небес... / Ах, выше!.. Пот блестел на лбу. Короче, — / Он умирал; но долго от земли / уйти не мог...» (цит. по: Венок Пушкину. Из поэзии первой эмиграции. С. 46).

³⁵ Мотив тоски вновь возникает в сцене второго свидания Цинцинната с женой, причем в этом случае пушкинский подтекст вводится отсылкой ко второй части предсмертного восклицания: «Сердце изнывает», а также повторением «пора, пора», характерным для поэзии Пушкина. Ср.: «Вместе с тем у него ныло сердце... а пора, пора было от всей этой тоски поотвыкнуть» (170). О пушкинском «исключительном пристрастии» к восклицанию «пора!» писал Ходасевич в «Поэтическом хозяйстве Пушкина» (см. новейшее издание: *В. Ходасевич*. Пушкин и поэты его времени / Под ред. Р. Хьюза. Berkeley, 1999. Т. 1. Статьи, рецензии, заметки 1913—1924 гг. С. 126).

³⁶ *В. Вересаев*. Указ. соч. С. 120.

³⁷ Berg Collection. New York Public Library. Nabokov V. Box 6. Album.

³⁸ О «Приглашении на казнь» как аллегории см.: *П. М. Бицилли*. Возрождение аллегории // Современные записки. 1935. № 61. С. 191—204.

³⁹ См. об этом, например: *S. Davydov*. Nabokov and Pushkin. P. 488; *A. Dolinin*. Thriller Square and The Place de la Révolution: Allusions to the French Revolution in «Invitation to a Beheading» // *The Nabokovian*. 1997. № 38 (Spring). P. 43—49. Не исключено, что в «Приглашении на казнь» отразился и «Андрей Шеньев» Марины Цветаевой. Во всяком случае, строфа: «Руки роняют тетрадь, / Щупают тонкую шею. / Утро крадется, как тать. / Я дописать не успею» (*М. Цветаева*. Стихотворения и поэмы. С. 376) — имеет в романе два соответствия — сцену, где Цинциннат машинально ощупывает свою «тоненькую» шею, а мсье Пьер ее внимательно осматривает (61—62), и слова героя: «Кое-что дописать» (21), произнесенные перед тем, как его уводят на казнь.

⁴⁰ Среди ряда возможных подтекстов набоковской игры на многократно повторяющемся «там» Пека Тамми называет стихи о театре из первой главы «Евгения Онегина»: «Там, там, под сению кулис, / Младые дни мои неслись» (XVIII, 13—14; см.: *P. Tammi*. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Tampere, 1999. P. 53). Однако анафорические и эмфатические повторы «там» в разных позициях настолько часто встречаются в русской поэзии (и в том числе у Пушкина), что в данном случае установление каких-либо конкретных подтекстов в принципе не представляется возможным. Набоков, если угодно, цитирует здесь язык поэзии, а не определенный поэтический текст. Отметим при этом, что «там» в романе означает воображенный иной мир, и потому его

повторы, если уж выбирать из нескольких десятков пушкинских аналогов, скорее должны напомнить о Прологе к «Руслану и Людмиле», где «там» повторяется четырнадцать раз. В неопубликованном докладе о Пушкине Набоков особо выделяет этот пролог и, в частности, пишет: «“Там на неведомых дорожках следы невиданных зверей” — вот две самых колдовских, самых таинственных строки, когда-либо им написанных».

⁴¹ См. прежде всего стихотворение о Цецилии, вошедшее в знаменитую книгу В.-Г. Ваккенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках» и переведенное на русский язык С. П. Шевыревым. В платоническом фрагменте В. Ф. Одоевского «Цецилия» из книги «Русские ночи» герой уподоблен узнику, который пытается через железные решетки расслышать звуки золотых органов, играющих в храме, посвященном «покровительнице гармонии», но до него доходят «лишь неясный отблеск и смешанный отголосок» (В. Ф. Одоевский. Русские ночи. Л., 1975. С. 59).

⁴² Ср. надпись, оставленную на стене тюремной камеры Цинцинната его безымянным предшественником: «Смерть до смерти, — потом будет поздно» (57).

⁴³ Ср. также выражение «стройные размеры» у Пушкина в «Разговоре книгопродавца с поэтом».

⁴⁴ Следует отметить, что Набоков предваряет портрет Цинцинната, в котором анаграммировано имя Пушкина, авторским пояснением, определяющим творческое сознание героя как его «главную часть», находящуюся вне мира сего (118), — бесспорная, на наш взгляд, переключка с «лучшей частью» Горация.

⁴⁵ В связи с местом действия и сюжетом «Приглашения на казнь» здесь будет уместно вспомнить о том, что эта тема развивается в целом ряде стихотворений Кюхельбекера, написанных в крепости и в ссылке, — в «Моей матери», где поэт пророчит себе элизийскую встречу с Дантом, Тассом и Гомером; в «Елисавете Кульман» с ее образом потустороннего «там» — страны, «где поэты не страдают»; в «19 октября 1837 года», рисуящем Пушкина в кругу «заоблачных друзей», и др. (см.: В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 249, 281, 296). Со стихом из «Трех теней» Кюхельбекера: «Все обмануло, кроме вдохновенья» (Там же. С. 303), как кажется, переключается фраза в последнем фрагменте, написанном Цинциннатом: «Все обмануло, сойдясь, все» (174).

⁴⁶ Отношения автора и персонажа в романе подробно исследованы и убедительно истолкованы в замечательной книге Дж. Коннолли о русской прозе Набокова (см.: J. W. Connolly. Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other. Cambridge, 1992. P. 166—184).

ТРИ ЗАМЕТКИ О РОМАНЕ «ДАР»

1. «БЛАГОДАРЮ ТЕБЯ, ОТЧИЗНА...»

В первой главе «Дара» его герой Федор Годунов-Чердынцев сочиняет стихотворение, в котором он обращается к потерянной им России со словами благодарности:

Благодарю тебя, отчизна,
за злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
я сам с собою говорю.

И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,
мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растет... (242)¹

На наших глазах поэтический текст проходит все стадии своего «онто-генеза» — от первотолчка рифмы «признан/отчизна», промелькнувшей в сознании героя и породившей «лирическую возможность» (216), до того момента, когда поэт ночью пробует на слух только что законченные — «хорошие, теплые, парные» — стихи, «поняв, что в них есть какой-то смысл», и решает их наутро записать. Именно это стихотворение вводит одну из основных тем романа — тему благоДАРности за ДАРы, которые посылает судьба (ср. в последней главе: «Куда мне девать все эти поДАРки, которыми летнее утро наГРАждает меня — и только меня? <...> И хочется благоДАРить, а благоДАРить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10 000 дней от Неизвестного» [503]); именно в связи с этим стихотворением или, вернее, в одном из отброшенных героем черновых вариантов, в романе во второй раз появляется его ключевое слово, давшее ему заглавие и многократно звучащее в самом имени Федор (которое в переводе с греческого означает «Божий дар»): «Благодарю, тебя, отчизна за чистый и какой-то ДАР» (216)².

Интратекстуальная роль стихотворения Федора столь велика, а иллюзия полной спонтанности его возникновения столь сильна, что воп-

рос о его интертекстуальных связях может показаться излишним. А между тем, как всегда бывает у Набокова, разговор художника с родной страной, «разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо ловить и не упускать из слуха» (241), есть диалог с русской литературой, с предшественниками и, прежде всего, с Пушкиным³.

Ловитва пушкинского голоса начинается уже на самой ранней стадии рождения стихотворения, когда Федор пытается подобрать эпитет к слову «дар»: «Благодарю тебя, Р о с с и я, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке — а жаль. Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?» (216). На риторический вопрос Федора есть ответ: «этот римлянин» — из черновиков Пушкина или, точнее, из коньектур к двум незаконченным его стихотворениям — «В прохладе сладостной фонтанов...» и «Мы рождены, мой брат названный...» (<Дельвигу>), дающим то же каламбурное чтение «и крылатый» = «икры, латы»⁴. Федор у Набокова аналогичным образом решает те же самые поэтические проблемы, что и Пушкин за сто лет до него, и тем самым между творческими личностями обоих поэтов устанавливаются отношения определенного параллелизма.

Этот параллелизм еще более усиливает пушкинская реминисценция в начале стихотворения Федора с его повторенным дважды «благодарю», прямым обращением к адресату благодарности и объяснением, за что его благодарят. Синтаксическая конструкция, словарь, размер и интонация этих строк немедленно отсылают к строфе XLV шестой главы «Евгения Онегина», где поэт-повествователь благодарит за «все дары» свою молодость:

Так полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но, так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!
*Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;
Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,
Я наслаждался... и вполне;
Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.*

Переключка между стихотворением Федора и процитированной строфой у Пушкина обнаруживается не только на тематическом, но и на

сюжетном уровне, поскольку в «Даре», как и в «Евгении Онегине», лирические изъявления благодарности следуют сразу же за рассказом о гибели «юного поэта» — в данном случае, Яши Чернышевского. Это совпадение отнюдь не случайность, ибо Набоков определенно строил характер и жизненную историю своего неудачливого поэта-самоубийцы с оглядкой на Ленского как его «вековой прототип». Оба героя пишут дурные стихи, «полные модных банальностей» (224), оба увлечены «Германией туманной» и немецкой философией (один Кантом, другой — Шпенглером), оба становятся жертвами псевдо-романтических иллюзий и «банального треугольника трагедии» (229). В обоих случаях женщину в треугольнике зовут Ольга, и она быстро забывает погибшего друга. На эту ситуационную рифму в романе указывает ироническое замечание Кончеева по поводу подруги Яши Чернышевского: «...его Ольга недавно вышла замуж за меховщика и уехала в Соединенные Штаты. Не совсем улан, но все-таки...» (513)⁵. В журнальной же редакции «Дара» Яша был прямо назван «смесью Ленского и Каннегисера» (sic!)⁶.

В тематической структуре «Евгения Онегина» гибель юного романтического поэта превосхищает и в известном смысле олицетворяет важнейшую метатему романа: прощание Пушкина с молодостью и собственной ранней поэзией. В заключительных строфах шестой главы Пушкин объявляет о конце определенного этапа своей поэтической биографии, об отказе от былых желаний и ценностей, о смене ориентиров и эстетических предпочтений, что связывается у него с возможным переходом от поэзии к прозе:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.

Хотя Федор Годунов-Чердынцев сам этого еще не осознает, рассказ о гибели Яши и «Благодарю тебя, отчизна...» также знаменуют завершение его поэтической юности и начало движения к прозе. Во второй главе романа он думает о своих стихах «с тяжелым отвращением», но в то же время «с какой-то радостной, гордой энергией, со страстным нетерпением, уже искал создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе» (277). Для Федора, как и для Пушкина, «новый путь»

сопряжен с обращением к новым жанрам и формам. И если подтекстом и претекстом стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» послужили заключительные строфы шестой главы «Евгения Онегина», то в его первых драматических⁷ и прозаических опытах ту же роль играют поздние произведения Пушкина: «Анджело», «Путешествие в Арзрум», «Повести Белкина», «История Пугачева», «Капитанская дочка», незаконченная проза. Тем самым творческая эволюция героя Набокова, идущая от поэзии к художественной прозе через драму и прозу документальную, *mutatis mutandis* повторяет сакральную для него пушкинскую биографию и санкционируется ею как некий «образцовый» путь, как идеальная парадигма русской литературы.

Однако пушкинскими подтекстами интертекстуальные связи стихотворения Федора отнюдь не исчерпываются. Оно явно отсылает и к другому, не менее прославленному поэтическому благодарению или, вернее, анти-благодарению — к «Благодарности» Лермонтова:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За мечь врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченной в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Саркастически перечисляя ниспосланные ему свыше страдания и муки, лирический герой Лермонтова кощунственно инвертирует хвалебно-благодарственную традицию, восходящую еще к поэзии восемнадцатого века (ср., например, «благодарны слезы» в финале оды Державина «Бог» или соловья как аллегория поэта в державинской же «Прогулке в Сарском селе», изъясляющего «И Богу и Царю / Свое благодаренье»). Он не благодарит Творца или судьбу за дары, а прокликает за удары; не принимает, но отрицает мир; не славит жизнь, а призывает раннюю смерть.

На первый взгляд может показаться, что «злая даль» изгнания, за которую герой Набокова благодарит Россию, сродни лермонтовским «тайным мучениям», отравам, растратам и лишениям. Однако, как показывает весь опыт Федора в «Даре», потеря, какой бы мучительной она ни была, может и должна стать благотворной для истинного художника, ибо заставляет искать собственные, «необщие» пути ее изживания в творчестве. В этом смысле эмиграция — насильственное и болезненное лишение родины — парадоксальным образом оборачивается благом, которое Федор в конце концов научается ценить. Когда в письме к матери он пишет «о моем чудном здесь [в Германии] одиночестве, о чудном *благотворном* контрасте между моим внутренним обык-

новением и страшно холодным миром вокруг» (526), он имеет в виду предоставляемые изгнанием условия для «разговора с самим собой», для претворения потери в высшую реальность, создаваемую памятью и воображением. «Я домогаюсь далей» (504), — вот программное заявление набоковского поэта-изгнанника, и слог «да» в обоих словах, перекликающихся с «Даром» и с «благоДарю», начинает звучать как «Да», обращенное к миру и его создателю⁸.

Таким образом, используя саркастический лермонтовский оксюморон («благодарность за зло»), Федор возвращает ему буквальное значение и направляет против его же автора. Программное стихотворение героя «Дара», декларирующее стоическое принятие «злой дали» и «непризнания», вступает в спор с романтическим богоборчеством Лермонтова, имплицитно противопоставляя ему Пушкина. В контексте эмигрантской литературы 1920—1930-х годов это противопоставление приобрело особое значение и особую остроту, поскольку служило одним из основных поводов к ожесточенной войне между враждующими литературными партиями. На одной стороне выступали поэты так называемой «парижской ноты» во главе со своим признанным лидером Георгием Адамовичем, которые возводили свою духовную и художественную генеалогию к Лермонтову и утверждали его превосходство над Пушкиным. Как писал Г. П. Федотов в статье «О парижской поэзии», «один из самых типичных парижан, хотя и не поэт формально, Ю. Фельзен, написал даже книгу: “Письма о Лермонтове”, где речь идет не о Лермонтове, конечно, а все о том же путешествии в глубь подсознания. Пушкин слишком ясный и земной, слишком утверждает жизнь и слишком закончен в своей форме. Парижане ощущают землю скорее как ад и хотят разбивать всякие найденные формы, становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, не устоявшийся, в страстях земли тоскующий о небе»⁹. На протяжении целого десятилетия — с 1927 по 1937 год — неумоимо вел свою кампанию против пушкинского наследия сам Г. Адамович. Для него Пушкин, если и «чудо», то «непонятно-скоропелое, подозрительное, вероятно с гнильдой в корнях»; он недостаточно глубок, недостаточно религиозен, недостаточно страстен; это, в отличие от Лермонтова, — художник без дальнейшего пути, не знавший «мировых бездн» и полностью исчерпавший себя; вместе с ним потерпела крах его «идея художественного совершенства»¹⁰. Даже в юбилейной статье 1937 года Адамович говорил о том, что Пушкин «не мог томиться о «звуках иных», — потому что для него иных миров нет... Пушкин сам собой ограничен, сам в себе замкнут. <...> Ему «все позволено» — и оттого на христианский слух в поэзии его есть что-то ужасно-грешное. <...> Лермонтов и Гоголь будто стремятся замолить явление Пушкина»¹¹. На страницах журнала «Числа» Адамовичу вторил его верный ученик Борис Поплавский. «Лермонтов первый русский христианский писатель, — заявлял он. — Пушкин последний из великолепных мажорных

и грязных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь? Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен»¹². Пушкин, согласно Поплавскому — «удачник», а «все удачники жуликоваты <...> А вот Лермонтов, это другое дело. <...> Лермонтов, Лермонтов, помяни нас в доме отца своего! Как вообще можно говорить о Пушкинской эпохе. Существует только Лермонтовское время, ибо даже добросовестная серьезность Баратынского предпочтительнее Пушкину, ибо трагичнее»¹³. Вспоминая впоследствии о литературных спорах 1930-х годов, Адамович писал, что он и его единомышленники намеренно выдвигали в противовес Пушкину имя Лермонтова — «не то чтобы с большим литературным пиететом или с восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью, с большим трепетом <...> Нет, в области приближения к совершенству Лермонтов от Пушкина отстает, <...> Но у Лермонтова есть ощущение и ожидание чуда, которого у Пушкина нет. У Лермонтова есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать. Он писал стихи хуже Пушкина, но, при меньших удачах, его стихи ближе к тому, чтобы действительно стать отражением “пламя и света”. Это трудно объяснить, это невозможно убедительно доказать, но общее впечатление такое, будто в лермонтовской поэзии незримо присутствует вечность <...> Оттого о Лермонтове как-то по особому и вспомнили в годы, о которых я говорю»¹⁴.

Во главе «про-пушкинской» партии стоял постоянный оппонент Адамовича В. Ф. Ходасевич. Хотя их полемика не ограничивалась вопросами классического наследия, но затрагивала едва ли не все проблемы текущей литературной жизни¹⁵, бунт против Пушкина для Ходасевича был важнейшим симптомом культурного нигилизма и эстетической слепоты — новейшим «бесовским наваждением», загаживанием «прекрасного и чистейшего дома» российской поэзии¹⁶. «Отпадение от Пушкина, — писал он в юбилейном 1937 году, <...> — приводит художника к самому катастрофическому следствию — к выпадению из искусства: в хаос, в небытие, в тартарары. Обратное: выпадение из искусства автоматически приводит к отпадению от Пушкина»¹⁷. Возражал Адамовичу и Г. П. Федотов, который усматривал в «этом странном предприятии, где корректнейшие западники, утонченные поэты превращаются в динамитчиков, поднимают руку на Пушкина»¹⁸, болезненную реакцию на общий кризис культуры, приводящую в конечном итоге к ее отрицанию: «Вполне законна неудовлетворенность классицизмом (в этой связи “развенчание” Пушкина). Но хотелось бы знать: во имя чего этот поход? Не есть ли это процесс саморазложения, распад европейской, — и, прежде всего, русской культуры, которая не видит своей смены?» Как считал Федотов, Адамович и его единомышленники не понимали, что культура «есть богопознание», а искусство — лишь его особая форма. «Хочется сказать: пусть падший, пусть отравленный — мир прекрасен, почти как в первый

день творения, — восклицал он. — <...> Сквозь хаос, обступающий нас и встающий внутри нас, пронесем нерасплесканным героическое — да: Богу, миру и людям»¹⁹.

В спорах вокруг русской классической литературы и, вообще, значения культуры как таковой, Набоков всегда выступал как союзник Ходасевича и противник «парижской ноты» и «Чисел». «Парижане» же, со своей стороны, постоянно обвиняли Набокова в бессодержательности, во внешнем блеске, за которым «ничего нет», во «внутренней опустошенности», в отрыве от всех русских литературных традиций²⁰. «Дар», главная героиня которого, по слову Набокова, — не Зина Мерц, а русская литература»²¹, весь пронизан токами современной литературной полемики; более того, сам роман в известном смысле и явился вступлением (правда, несколько запоздалым) Набокова в эту полемику, его главным высказыванием на злободневные темы, обсуждавшиеся в эмигрантской литературе и критике²². Неудивительно поэтому, что «Благодарю тебя, отчизна», имеет, кроме двух классических, еще и два современных подтекста.

Первый из них — это стихотворение «Благодарность» (1927) Довида Кнута, который, как заметил Федотов, «не принадлежал ни к парижской, ни вообще к русской школе», ибо «его вдохновение, его темы были такими еврейскими, что кажется странным, что писал он не на древнееврейском языке»²³. Уже само название этого стихотворения (равно как и его размер — пятистопный ямб) прямо указывает на диалогические отношения с лермонтовской моделью, а его вторая строфа строится как ее полемическая перифраза: Кнут инвертирует начальный стих Лермонтова, меняет значение слова «жар» (ср. «жар души» и «жар дороги») и обрывает анафору «за», вводя тему прозрения и осознания радости бытия:

Благодарю Тебя за все: за хлеб,
За пыль и жар моей дороги скудной,
За то, что я не навсегда ослеп
Для радости, отчаянной и трудной²⁴.

Довид Кнут не принадлежал к числу современных молодых поэтов, высоко ценимых Набоковым. В рецензии на его «Вторую книгу стихов», где и была опубликована «Благодарность», Набоков писал: «Крепкий стих, слегка нарочитая библейская грубоватость, здоровая жадность до всего земного, и отсюда некоторое злоупотребление сдобными словами вроде «хлеб», «блуд», «мужество», — вот что отмечаешь, читая Кнута. Отмечаешь далее необыкновенную склонность Кнута ступать, посреди хорошего стихотворения, в глубокую лужу безвкусицы. <...> Нет такта, нет слуха у Кнута» (2, 655)²⁵. Тем не менее его независимость, безусловная оригинальность его таланта, его стремление к религиозному приятию мира — все это ставило Кнута, вместе с несколькими

другими поэтами-эмигрантами, в ряд возможных прототипов Федора Годунова-Чердынцева и его идеального собеседника Кончеева, которые, по замыслу Набокова, должны были соединять в себе все основные позитивные тенденции эмигрантской литературы и как бы реализовывать в пространстве романа ее не вполне реализованный, расплывчатый потенциал. Со стороны Набокова, ориентация на «Благодарность» Кнута при сочинении стихов за героя «Дара» была тем более вероятна, что в реальном литературном контексте Кнута возражал не кто иной, как сам Адамович. В 1928 году он опубликовал стихотворение, которое восстанавливало и усиливало лермонтовскую ироническую трактовку темы благодарности Богу и судьбе :

За все, за все спасибо. За войну,
За революцию и за изгнание.
За равнодушно-светлую страну,
Где мы теперь влачим «существованье».

Нет доли сладостей — все потерять.
Нет радостней судьбы — скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...²⁶

Подобно тому, как «Благодарность» Лермонтова отвечала на благодарственную строфу «Евгения Онегина»²⁷, стихотворение Адамовича, вероятно, отвечало на «Благодарность» Кнута. Восстанавливая лермонтовский начальный повтор «За все, за все...», оно строит и родственный Лермонтову образ лирического героя, который, — хотя и утверждает, что изгнание, потеря всего и вся, отсутствие жизненных сил и любви суть «сладостная доля» и «радостная судьба», — отнюдь не говорит «да» жизни, но отрекается от нее. Для него сладость и радость изгнания заключены не в усилении творческих связей человека и мира, но, напротив, в их истончении и уничтожении, в отказе от логоса, в переходе к небытию и молчанию. Сама графика стихотворения, в конце дробящегося на все более короткие строки и как бы истончающегося, сужающегося книзу, соответствует его сюжету — сюжету кенотического освобождения от земного и призывания небесного.

Идее значимого молчания у Адамовича «Благодарю тебя, отчизна...» противопоставляет идею значимого слова, разговора, в котором отчетливо индивидуальный голос художника переплетается с голосами литературных предшественников и современников, с голосами русской литературы — истинной отчизны поэта, ключи от которой, как

сказано в «Даре», он увозит с собой. Так и в самом стихотворении Федора бормотание *его* безумия сплетается с «музыкой» как его предшественников-классиков — Пушкина и Лермонтова, так и соперников-современников — Кнута и Адамовича. В этом смысле оно точно отражает интертекстуальную стратегию всего романа Набокова в целом — как и «Благодарю тебя, отчизна...», «Дар» откликается одновременно на прошлое и настоящее отечественной литературы и определяет сам себя через их динамическое, напряженное взаимодействие.

2. ХРИСТОФОР МОРТУС

МОРТУС, *морушка* см. *морить*

МОРИТЬ, *мортус*, *лат.* служитель при чумных; обреченный или обрекшийся уходу за трупами, в чуму.

Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка.

МОРТУУС, *лат.* мертвый, мертвец.

Самая, пожалуй, любопытная фигура в паноптикуме эмигрантской словесности, представленном на страницах «Дара», — это влиятельный парижский критик Христофор Мортус, то есть «Христоносец-мертвец», если буквально перевести с греческого и латыни этот псевдоним дамы средних лет, «в молодости печатавшей в “Аполлоне” отличные стихи, а теперь скромно жившей в двух шагах от могилы Башкирцевой и страдавшей неизлечимой болезнью глаз» (349). О Мортусе мы впервые узнаем в первой главе романа, где упоминается его журнальная статья «Голос Мэри в современных стихах» (250), само название которой содержит аллюзию на «Пир во время чумы» и через нее указывает на связанные с чумой значения самого слова «мортус» (см. эпиграф к заметке). Затем, в третьей главе, Федор Годунов-Чердынцев жадно читает большой фельетон Мортуса в парижской «Газете», посвященный только что вышедшему сборнику стихов Кончеева «Сообщение», таланта которого он отчаянно завидует. К злорадному удивлению Федора, статья оказывается не панегириком, но «ядовито-пренебрежительным разносом»; в ней критик сурово осуждает поэта за уход от действительности и нежелание откликнуться на потребности эпохи — «наше трудное, по-новому ответственное время, когда в воздухе разлита тонкая моральная тревога»; «отвлеченно-певучим пьескам о полусонных видениях» Кончеева Мортус противопоставляет искренность «человеческого документа» у «иногo советского писателя, пускай и не даровитого», или же бесхитростную исповедь, продиктованную отчаянием и волнением» (348—349). Однако «сальерическая» радость от этой рецензии у Федора быстро проходит, ибо он понимает ее «бесконечно лестную враждебность» (349). Федор чувствует, что лите-

ратурная злость и пристрастность есть своего рода акт признания, доказывающий, что Мортус видит в Кончееве достойного — так сказать, дуэлеспособного — противника, с которым нельзя не считаться.

Наконец, в пятой главе подобным же «лестным» разном Мортус удостаивает и самого Федора за его биографию Чернышевского. Снова апеллируя к особенностям эпохи («в наше горькое, нежное, аскетическое время»), он/а/ заявляет, что «в основе произведения Годунова-Чердынцева лежит нечто, по существу глубоко бестактное, нечто режущее и оскорбительное». В «озорных изысканиях» Федора Мортус видит кощунственное посягательство на «то значительное, горькое, трепетное, что зреет в катакомбах нашей эпохи», — видит иконоборческое нападение на идею примата «пользы», «духовных ценностей», «последних вопросов» над собственно искусством (478—479).

Уже многие из первых читателей «Дара» в «Современных записках», достаточно искушенные зрители литературных баталий, безошибочно распознали в Мортусе обидную, ибо точную карикатуру на Г. В. Адамовича, постоянного литературного обозревателя парижской газеты «Последние новости». Марк Алданов сообщал Набокову в 1938 году, что в редакции «Последних новостей» все, вплоть до дактилографистки, сразу же поняли, кого высмеивает автор романа²⁸. Отметив прелестные «пародии на рецензии» в только что опубликованной третьей главе «Дара», Ходасевич в письме к Набокову не без удовольствия называет Адамовича Мортусом²⁹. Манерный, аффектированно уклончивый стиль статей Мортуса, избоблюющих восклицаниями, риторическими вопросами, ненужными оговорками и отступлениями, избыточными кавычками; его пристрастие к неточным и непроверенным цитатам по памяти («Не помню кто — кажется, Розанов, говорит где-то...», — так он начинает статью о Кончееве³⁰); намеренное пренебрежение тем, что он называет «художественным» качеством рецензируемых текстов, и разделение литераторов на «своих» и «чужих» в соответствии с личными симпатиями и антипатиями; оценка литературы как «человеческого документа» по критериям искренности, созвучности времени, духовной «пользы»; нападки на Пушкина, которому противопоставлялись Лермонтов и Некрасов, — все это прямо указывало на Адамовича как на главного адресата набоковских ядовитых пародий³¹.

Как остроумно заметил Джон Мальмстад в комментариях к переписке Ходасевича с Набоковым, сам псевдоним Мортуса позволяет отождествить его с Адамовичем через словарную статью о выражении «Адамова голова» в словаре Даля:

«Адамова голова, мертвая голова, т. е. человеческий череп; <...> Самый большой сумеречник, бабочка мертвая-голова, Sphinx Caput mortuum, на спинке которой виднеется изображение человеческого черепа»³².

Связывая критическую деятельность Адамовича с траурными и похоронными мотивами, Набоков, конечно же, не просто издевался над своим главным литературным врагом, но метил в самый центр его философии. Об опасной одержимости Адамовича и его соратников по журналу «Числа» темой смерти, об их «похоронных настроениях» писали многие современники. «Свою жизненность «числовцы» доказывают волей к смерти, свое рождение на Парнасе — отрицанием культуры»³³, — отмечал, например, Г. Федотов, а в «Современных записках» ему вторил М. Осоргин³⁴. Редактору «Чисел» Н. Оцупу приходилось постоянно отбиваться от обвинений в декадентстве и доказывать, что «мысли о смерти — не признак упадничества»³⁵. В этом контексте прозвище Мортус, адресованное Адамовичу, оказывается уместным напоминанием о позиции, которую он отстаивал в своих статьях и стихах, и одновременно — осуждением этой позиции.

Однако в псевдониме критика, возможно, спрятан и другой ехидный намек. Дело в том, что в одном из известных историко-литературных документов — письме Н. Ф. Павлова к В. Ф. Одоевскому — «нашим Мортусом» был назван не кто иной, как Виссарион Белинский, — в системе литературно-исторических оценок «Дара», прародитель так называемой «прогрессивной» или «общественной» критики³⁶, смертоносной для русской литературы, и непосредственный предшественник Н. Г. Чернышевского — ее главного супостата. Поскольку письмо Павлова неоднократно цитировалось и обсуждалось в тех книгах, к которым Набоков, вероятно, обращался в поисках материалов для четвертой главы «Дара»³⁷, его знакомство с этим выпадом против «неистового Виссариона» представляется весьма вероятным.

Таким образом, можно считать, что в романе фигурируют два критика-Мортуса, — два могильщика и мертвеца отечественной словесности, — современный и исторический (кстати, как и два, даже три Чернышевских), причем весьма любопытно, что первое же упоминание о Белинском в тексте носит откровенно издевательский характер и вводит тему смерти: «Белинский, этот симпатичный неуч, любивший лилии и олеандры, украшавший свое окно кактусами (как Эмма Бовари), хранивший в коробке из-под Гегеля пятак, пробку да пуговицу и умерший с речью к русскому народу на окровавленных чахоткой устах...» (380)³⁸.

Хотя Набоков впоследствии выскажется о Белинском значительно более снисходительно, чем о его «отпрысках»³⁹, в «Даре» он подчеркивает именно его генетическое родство с «гражданской» критикой шестидесятников, повторяя все те упреки по адресу этого «симпатичного неуча», которые в свое время высказал Ю. Айхенвальд⁴⁰. Белинский Набокова, как и Белинский Айхенвальда, — фальшивый авторитет, дутая величина; он плохо образован, наивен и нелеп до глупости (Годунов-Чердынцев отмечает, например, что он, изнуренный чахоткой, дрожащий, страшный на вид, часами бывало смотрел сквозь слезы гражданского счастья, как воздвигается вокзал...) (395) или цитирует его

абсурдные высказывания о прекрасном в природе (380)), а его литературная табель о рангах — смехотворна. В качестве иллюстрации Федор приводит его суждения о том, что «Жорж Занд безусловно может входить в реестр имен европейских поэтов, тогда как помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл», и что «не только Сервантес, Вальтер Скотт, Купер, как художники по преимуществу, но и Свифт, Стерн, Вольтер, Руссо имеют несравненно, неизмеримо высшее значение во всей исторической литературе, чем Гоголь» (431). Именно подобным благоглупостям Белинского, согласно книге Федора, и вторил его верный ученик Чернышевский, который усердно развивал идеи своего предшественника об утилитарной ценности искусства как средства выражения определенной идеологии: «<...> пространно рассуждая о Белинском <...>, он ему следовал, говоря, что “Литература не может не быть служительницей того или иного направления идей”, и что писатели “неспособные искренне одушевляться участием к тому, что совершается силою исторического движения вокруг нас ...великого ничего не произведут ни в коем случае”, ибо “история не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеей прекрасного”» (431).

Утилитарный, идеологизированный подход к искусству, убежденность в примате содержания над формой, в необходимости подчинения художника диктату «общих идей», превращающих свободную мысль в «вечную данницу той или иной орды» — вот что, по мнению Набокова, объединяло Мортусов прошлого и настоящего. Он, как кажется, был полностью согласен с оценками Г. Струве, который определил «противопушкинские» высказывания Г. Адамовича и Б. Поплавского как «своеобразный новый вариант “писаревщины”»⁴¹. На глубинную, сущностную близость современной философско-религиозной критики и «общественной» традиции Белинского — Чернышевского — Добролюбова — Писарева (при всех очевидных различиях их идеалов) в «Даре» указывает сам Мортус, когда пишет в рецензии на книгу Годунова-Чердынцева: «Мне кажется, что я буду верно понять <...>, если скажу, что в каком-то последнем и непогрешимом смысле наши и их требования совпадают. О, я знаю, — мы тоньше, духовнее, “музыкальнее”, и наша конечная цель, — под тем сияющим черным небом, под которым струится жизнь — не просто “община” или “низвержение деспота”. <...> но в сущности ведь дело вовсе не в “рационализме” Чернышевского (или Белинского, или Добролюбова, имена и даты тут роли не играют), а в том, что тогда, как и теперь, люди, духовно передовые, понимали, что одним “искусством”, одной “лирой” сыт не будешь. Мы, изощренные, усталые правнуки, тоже хотим прежде всего человеческого; мы требуем ценностей, необходимых душе. Эта “польза” возвышеннее, может быть, но в каком-то отношении даже и насущнее той, которую проповедовали они» (478). Подбирая говорящий псевдоним для «правнука» шестидесятников, Набоков, вполне возможно, имел

в виду старое английское поверье, согласно которому бабочка «мертвая голова», или *Carut Mortuum* — это проклятая душа грешника, вернувшаяся в те места, где прошла ее земная жизнь⁴². По сути дела, Мортус в «Даре» и представлен как проклятая душа своего «прадедушки» и тезки Белинского, которая в очередной раз возвратилась в родную литературу под новой маской.

В этой связи было бы неверно видеть в Мортусе злую карикатуру исключительно на Георгия Адамовича. Подобно другим портретам литераторов-современников в «Даре», Мортус имеет сразу несколько прототипов, ибо высмеивает не столько определенную личность, сколько определенную позицию, а его критические писания пародируют целый круг авторов, и среди них — Н. Оцупа⁴³, Д. Мережковского и особенно Зинаиду Гиппиус. По точному наблюдению Джона Мальмстада, на Гиппиус, публиковавшую статьи и рецензии под псевдонимами «Антон Крайний» и «Лев Пущин», указывает «тот факт, что Мортус оказывается женщиной, которая пишет под мужским псевдонимом»⁴⁴. Добавим, что к Гиппиус, а не к Адамовичу, отсылают и некоторые другие биографические детали: «средний возраст» Мортуса (действие «Дара» заканчивается в 1929 году, когда Гиппиус исполнилось 60 лет), слабое зрение, непосредственное участие в литературной жизни Серебряного века⁴⁵, былая слава автора «отличных стихов»⁴⁶. Скорее всего, имя Мортуса Христофор также намекает на чету Мережковских и выработанный ими особый религиозно-философский жаргон⁴⁷, ибо никто, пожалуй, так часто не апеллировал к Христу, так назойливо не писал и говорил о Нем, как Гиппиус и ее супруг, широко пользовавшиеся основными христианскими понятиями как универсальным языком для описания разнообразных, в том числе далеко не сакральных явлений. Об этой особенности дискурса, насаждавшегося Мережковскими, говорили многие мемуаристы и, в частности Е. Кузьмина-Караваева (Мать Мария), которая так вспоминала о своем первом знакомстве с ними:

«Мы не успели еще со всеми поздороваться, а уже Мережковский кричит моему мужу:

— С кем вы, с Христом или Антихристом?

Спор продолжается. Я узнаю, что Христос и революция неразрывно связаны <...> Слышу бесконечный поток последних, серьезнейших слов. Передо мной как бы духовная обнаженность, все наружу, все почти бесстыдно <...> Разве я не среди безответственных слов, которые начинают восприниматься как кощунство, как оскорбление, как смертельный яд?»⁴⁸

В литературных распрях русского Парижа Гиппиус претендовала на роль верховного арбитра, но ее оценки, как правило, бывали весьма

пристрастными и односторонними. Еще более настойчиво, чем Адамович, она требовала от литературы обращения к тому, что она любила называть «последними вещами» или «самым главным», делила собратьев по перу на «наших» и «не наших»⁴⁹ и готова была простить любые художественные прегрешения, даже полную бездарность, писателям, которые обсуждали декретированные ею темы — Царство Христа и Царство Антихриста, Третий Завет, веру и неверие, гибель Европы, вопросы пола, современную политическую ситуацию и т. п. В программной статье 1930-х годов «Современность» Гиппиус утверждала, что главный источник художественного творчества — это отношение к «общим идеям», а тех писателей, которые «общими идеями» не интересуются, обвинила в «человеческой бездарности». Из поэтов-классиков «человечески-бездарным», по ее определению, был Фет, из символистов — Брюсов, а среди современников особой бездарностью отмечены Ходасевич и Набоков. «В так называемой беллетристике, — писала она, — еще обольщает порою, у того или другого литератора, его специальная способность, словесная и глазная. За умение приятно и красиво соединять слова, “рисовать” ими видимое, мы, по привычке, называем такого находчивого человека “талантливым писателем”. <...> К примеру назову лишь одного писателя, из наиболее способных: Сирина. Как великолепно умеет он говорить, чтобы сказать... ничего! потому что сказать ему — нечего»⁵⁰.

Отвечая на нападки Гиппиус, Ходасевич язвительно заметил, что ее эстетические взгляды, на ее беду, сформировались еще в ту эпоху, когда над умами властвовали идеи Писарева и других шестидесятников: «Ими была проникнута вся “передовая” критика, с варварскою наивностью отделявшая в искусстве форму от содержания. Талантливый писатель, не призывавший “вперед, вперед!” и не проливавший слезы над участью “усталого, страдающего брата”, уподоблялся нарядно одетой, но нравственно грязной женщине. <...> Словом, “форма” считалась делом второстепенным и даже суетным, а “содержание” — перво-степенным и важным. Вот от этих-то эстетических воззрений, воспринятых в молодости, а потому с особою силой, Гиппиус и несвободна до сего дня. Ее религиозно-философские взгляды гораздо новее: она их заимствовала преимущественно у Владимира Соловьева, у Розанова, у Мережковского. В основе же ее специальных эстетических воззрений лежит отделение формы от содержания <...> В конце концов получилось, что ее писания представляют собой внутренне противоестественное сочетание модернистской (порой очень прямой) тематики с “дореформенною” эстетикой»⁵¹.

Возможно, именно эта статья Ходасевича подсказала Набокову важный полемический ход «Дара»: отождествление Мортуса (и тех представлений о литературе, который он олицетворяет) с вульгарно-утилитаристской критикой шестидесятников. Для Набокова, так же, как и для Ходасевича, «творческий акт заключается прежде всего в видении

(с ударением на и) художника. Произведение есть объективация этого видения. Идея произведения возникает на пересечении реального мира с увиденным, преображенным»⁵². Недаром все те, у кого не развито эстетическое видение, представлены в «Даре» как незрячие, слепые, близорукие, незоркие: реальный физический изъян Чернышевского или Гиппиус становится метафорой изъяна художественного. Так, Набоковский Мортус страдает «неизлечимой болезнью глаз»; Белинский смотрит «сквозь слезы»; у Добролюбова — «маленькие близорукие глаза» (436); у Чернышевского — «полуслепые серые глаза» (461) и «взгляд зараз слепой и сверлящий» (427), а одна из сквозных тем книги Годунова-Чердынцева о нем — тема «близорукости», «несовершенства зрения», «очков» (393—394, 401, 466, 475); наконец, прозаик новейшего стиля Ширин «слеп как Мильтон, глух как Бетховен, и глуп как бетон», и за его большими очками «плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям» (490). По сути дела, Набоков отражает (в обоих смыслах этого слова) инвективы Гиппиус, выворачивая их наизнанку и присваивая им противоположные значения: «словесная и глазная способность», которую она связывает с «человеческой бездарностью», в его понимании и есть божественный ДАР художника, «благодать чувственного познания» (490) и игры «многогранной мысли», превращающей, «путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта», сор жизни в нечто «драгоценное и вечное» (344). И напротив, любая «общая идея», независимо от ее политической, философской или религиозной ориентации, — это, по Набокову, та самая разрушительная «частичка гноя», о которой бредит перед смертью Чернышевский (474). Если она обнаружится в крови художника, ему нет спасения, ибо судьба его раз и навсегда решена: лишенный истинного дара, он обречен оставаться Мортусом — либо мертвецом, либо служителем при чумных.

3. ШИРИН

Писатель Ширин — автор романа с нелепым названием «Седина», «очень сочувственно принятого эмигрантской критикой» (489), — появляется лишь в последней главе «Дара» и не принадлежит к числу важнейших персонажей романа. Однако тот факт, что в текст включен фрагмент из его «Седины», который носит явно пародийный характер, заставляет более пристально в него взглянуться. Мы уже знаем, что Ширин «слеп как Мильтон, глух как Бетховен, и глуп как бетон»; вдобавок к этому он еще и шепеляв (489). Конечно, дефект речи в данном случае, подобно другим физическим недостаткам, прежде всего служит сигналом эстетической ущербности, литературной недаровитости Ширина, но, кроме того, намекает на травестийность его облика⁵³. Ведь шепелявый Ширин произносит собственную фамилию как «СЫ-

РИН» и, следовательно, оказывается жалкой травестией, самозванцем, пытающимся претендовать на роль своего создателя — Владимира СИРИНА. Подобно тому, как другой член Берлинского Союза русских писателей — «отвратительно-маленький, почти портативный присяжный поверенный Пышкин» (497) отнюдь не становится Пушкиным оттого, что произносит во всех словах «У» вместо «Ы», Ширин отнюдь не превращается в Сирина из-за фонетического искажения — это, напротив, его комический антипод, отличающийся «полной неосведомленностью об окружающем мире — и полной неспособностью что-либо именовать» (490). Как заметил Набоков в книге о Гоголе, «различие между комической и космической стороной вещи зависит от одной свистящей согласной».

Впрочем, сама фамилия бездарного писателя и без замены «Ш» на «С» вызывает целый ряд немаловажных литературных ассоциаций. Если вспомнить, что в правление Союза писателей вместе с Шириным должны войти его приятели Шахматов и Лишнеvский, то эта тройка напоминает о трех активных членах «Беседы любителей русского слова» — С. А. Ширинском-Шихматове, А. А. Шаховском и А. С. Шишкове, увековеченных пушкинской эпиграммой:

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков,
Уму есть тройка супостатов —
Шишков наш, Шаховской, Шихматов,
Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской!

Вполне возможно, Набоков имел в виду также и современного Ширинского-Шихматова, Юрия Алексеевича, хорошо известного в эмиграции идеолога русского национал-большевизма и редактора журнала «Утверждения: Орган объединения пореволюционных течений» (1931—1932)⁵⁴, одной из главных тем которого была гибель «гниющей» буржуазной цивилизации⁵⁵. Поскольку писания Ширина носят отчетливо антизападный характер, его фамилию можно связать с патриотической концепцией русской «шири», противопоставленной западной «узости», — концепцией, весьма популярной в правом крыле эмиграции. Среди писателей-эмигрантов славой певца «русской шири» пользовался Иван Шмелев, который, как и Ширин у Набокова, вел свою литературную генеалогию от Достоевского. Прочитывая в рецензии на книгу Шмелева «Родное» восклицание Кочина — героя его повести «Розстани», который, вернувшись на родину из-за границы, восхищается русской «тихой ширью», Адамович иронически замечал: «За Кочинным и его восторгом — автор, конечно. Не раз уже мы об этой единственной “шири” слышали. Но когда Шмелев пробует нам объяснить, в чем она, то получается главным образом “соляночка на сковородочке” у

Тестова <...> Здесь мы перестаем верить (или сочувствовать) словам о «шири, недоступной французам»⁵⁶.

Однако здесь, как и в случае с Мортусом, Набоков метит отнюдь не в писателей лишь одной ориентации, одной лишь националистической идеологии, но строит пародийный портрет Ширина как контаминацию разнородных литературных явлений — реалистических и модернистских, эмигрантских и советских, архаических и новомодных, объединяя их по одному — но главнейшему для него — признаку: по «неосведомленности об окружающем мире» и «неспособности что-либо назвать». В этом смысле последовательный антикоммунист и «архаист» Шмелев оказывается близким родственником другого писателя с фамилией на «Ш» — вернувшегося в Совдепию «попутчика», формалиста и новатора Виктора Шкловского, с которым, на первый взгляд, он не может иметь ничего общего. Именно к Шкловскому и его книге «Зоо, или Письма не о любви» отсылает в «Даре» анекдот о Ширине в Берлинском зоопарке, где обнаруживается, что он «едва ли сознавал, что в Зоологическом саду бывают звери»; когда же его собеседник указывает ему на клетку с гиеной, он, вскользь посмотрев на нее, замечает: «Плохо, плохо наш брат знает мир животных» (491). По всей вероятности, Набоков высмеивает здесь не слишком удачную попытку Шкловского свежо и «остраняюще» описать тех же гиен в том же берлинском зоопарке:

«Звери в клетках Зоо не выглядят слишком несчастными. Они даже родят детенышей. <...>

День и ночь, как шибера, метались в клетках гиены.

Все четыре лапы гиены поставлены у нее как-то очень близко к тазу»⁵⁷.

Писатель, который способен был сравнить гиен с немецкими нуворишами-«шиберами»⁵⁸ и допустить столь нелепую ошибку в описании животных (задние лапы, естественно, не могут быть *поставлены* близко или далеко *к тазу*, ибо таз на них опирается!), как раз и относился, по определению Набокова, к числу «глухих слепцов с заткнутыми ноздрями», которым «отказано в благодати чувственного познания», и потому заслуживал публичной порки⁵⁹.

Можно с уверенностью предположить также, что выпад против Шкловского имел не только литературную, но и политическую подоплеку. Для Набокова Шкловский — отступник, который, бежав из России в Берлин, заявлял, что у бедной русской эмиграции «не бьется сердце», и униженно просил пустить его обратно на родину, а, вернувшись в СССР, худо-бедно служил режиму, — принадлежал к разряду презренных «большевианов», а в отношении таких ренегатов Набоков всегда придерживался исключительно строгих нравственных правил. Еще в 1922 году он вместе с шестью другими молодыми писателя-

ми заявил о выходе из литературно-художественного содружества «Веретено» в знак протеста против предложения принять в сообщество «большевиэтан» Алексея Толстого, «прямое личное общение» с которым Набоков и его друзья считали абсолютно невозможным⁶⁰. В одном из интервью он вспомнил об эпизоде, относящемся к тому же времени, когда он оказался в ресторане за соседним столиком с Алексеем Толстым и Андреем Белым, которые собирались тогда вернуться в Россию, и не пожелал с ними разговаривать. «В этом особом смысле, — заметил он, — я до сих пор остаюсь белогвардейцем»⁶¹. Нравственно-политическая брезгливость к «большевиэтану» Шкловскому, вероятно, соединялась у Набокова и с недоверием к его литературной теории и практике. Хотя Набоков, скорее всего, внимательно следил за работами русских формалистов, и в его поэтике можно усмотреть целый ряд точек соприкосновения с их идеями⁶², его близость к формализму не следует преувеличивать. Сам формальный *метод* с его лозунгом «искусство как прием» и установкой на технологию, конструкцию, закономерность был чужд набоковскому складу мышления, для которого категорически неприемлемы всякие «общие идеи», «общие места» и генерализующие методологии, а ценность произведения искусства заключается прежде всего в его неповторимой индивидуальности, нарушающей любой закон⁶³. Как писал Набоков в некрологическом эссе «О Ходасевиче», подлинная поэзия ни в каком определении «формы» не нуждается, ибо в ней существенна только целостность — та «сияющая самостоятельность, в применении к которой определение “мастерство” звучит столь же оскорбительно, как “подкупающая искренность”» (5, 589).

Едва ли случайно Набоков заявил о своем неприятии формального метода именно в связи со смертью Ходасевича. Тем самым он как бы выразил солидарность и согласие с той последовательно критической позицией, которую занимал Ходасевич по отношению к формализму и, особенно, к Шкловскому⁶⁴. С точки зрения Ходасевича, формализм явился таким же проявлением «исконного русского экстремизма», как и «нигилизм» шестидесятников, таким же варварским отсечением формы от содержания, как у Писарева, с той лишь разницей, что теперь «величиною, не стоящей внимания, объявляется содержание, как ранее объявлялась форма. Формализм есть писаревщина наизнанку — эстетизм, доведенный до нигилизма»⁶⁵. Формалисты, писал он, хотят «исследовать одну только форму, презирая и отменяя какое бы то ни было содержание, считая его не более как скелетом или деревянным манекеном для набрасывания формальных приемов. Только эти приемы они и соглашались исследовать: не удивительно, что в глазах Шкловского Достоевский оказался уголовно-авантюрным романистом — не более. Как исследователь литературы Шкловский стоит Писарева. Как нравственная личность Писарев нравится мне гораздо больше»⁶⁶. За технологическим подходом формалистов к литературе Ходасевич видел пренебрежение к человеческой личности, которое, по

его словам, «глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. “Искусство есть прием”. Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: “религия — опиум для народа” и “человек произошел от обезьяны»⁶⁷.

Лидера формалистов Виктора Шкловского Ходасевич обвинял в «младенческом незнании» тем и мотивов русской литературы, в «неподозревании» о смысле и значении ее идей: «Я хорошо знаю писания Шкловского и его самого. Это человек несомненного дарования и выдающегося невежества. О темах и мыслях, составляющих роковую, трагическую ось русской литературы, он, кажется, просто никогда не слышал. Шкловский, когда он судит о Достоевском или о Розанове, напоминает того персонажа народной сказки, который, повстречав похороны, отошел в сторону и в простоте душевной, сыграл на дудочке. В русскую литературу явился Шкловский со стороны, без уважения к ней, без познаний, единственно — с непочатым запасом сил и с желанием сказать “свое слово”. В русской литературе он то, что полатыни зовется homo novus. Красинский блистательно перевел это слово на французский язык: un parvenu. В гимназических учебниках оно некогда переводилось так: “человек, жаждущий переворотов”. Шкловский “жадет переворотов” в русской литературе, ибо он в ней новый человек, parvenu. Что ему русская литература? Ни ее самой, ни ее “идей” он не уважает, потому что вообще не приучен уважать идеи, а в особенности — в них разбираться. С его точки зрения — все они одинаково ничего не стоят, как ничего не стоят и человеческие чувства. Все это лишь “темы”, а искусство заключается в “приеме”. Он борется с самой наличиестью “тем”, они мешают его первобытному эстетству. “Тема заняла сейчас слишком много места”, неодобрительно замечает он»⁶⁸.

«Первобытному эстетству» формалистов, с одной стороны, и идеологической критике, с другой, Ходасевич противопоставлял идею единства и взаимосвязанности «приема» и «темы», формы и содержания.

«В действительности, — постулировал он, — форма и содержание, “что” и “как” в искусстве нераздельны. Нельзя оценить форму, не поняв, ради чего она создана. Нельзя проникнуть в “идею” произведения, не рассмотрев, как оно сделано. В “как” всегда уже заключается известное “что”: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует, — она в значительной степени его выражает. Формальное рассмотрение вещи всегда поучительно <...> потому, что здесь, отсюда, с этой стороны порой открывается самая сердцевина произведения, самая подлинная его “философия”. В искусстве ничто не случайно. Иногда одна маленькая подробность, чисто формальная и с первого взгляда как будто даже незначительная, несущественная, оказывается ключом ко всему замыслу, тем концом нитки, потянув за который, мы разматываем весь “философический” клубок»⁶⁹.

Подобные (так сказать, прото-семиотические) представления Ходасевича о сплошной значимости художественного текста, где едва

заметный и, казалось бы, «чисто формальный» элемент может играть роль «ключа», открывающего доступ к единой семантической системе, соответствуют набоковским эстетическим принципам гораздо лучше, нежели тезис Шкловского, что сознание писателя определяется «бытием литературной формы»⁷⁰. Поэтика Набокова — это прежде всего поэтика скрытых переключек и утаенных множественных значений, уподобляющая художественный текст шахматной задаче с замаскированным «ключом», из которого бьет «ослепительный разряд смысла» (352)⁷¹. И создавалась она в полемике с теми течениями в современной прозе, которые, следуя завету Шкловского, «боролись за создание новой формы» и канонизировали небольшой набор резко маркированных, «модернистских» нарративных приемов: инструментовка и ритмизация фразы, рваный синтаксис, преувеличенный метафоризм, сказ, монтаж. Бездарный Ширин в «Даре» представляет именно за эти враждебные Набокову тенденции: он — писатель-модернист, последователь Белого и Ремизова, приверженец новаторской, острой формы, причем образец его писаний, включенный в текст, пародирует не какого-либо одного автора, но целый круг новомодных литературных явлений, которым набоковский роман противостоит. Приведем эту «сборную» пародию целиком:

«Господи, отче — — ? По Бродвею, в лихорадочном шорохе долларов, гетеры и дельцы в гетрах, дерясь, падая, задыхаясь, бежали за золотым тельцом, который, шуршащими боками протискиваясь между небоскребами, обращал к электрическому небу изможденный лик свой и выл. В Париже, в низкопробном притоне, старик Лашез, бывший пионер авиации, а ныне дряхлый бродяга, топтал сапогами старуху-проститутку Буль-де-Суиф. Господи, отчего — — ? Из московского подвала вышел палач и, присев у конуры, стал тюлюлюкать мохнатого шенка: “Махонький, — приговаривал он, — махонький...” В Лондоне лорды и лэди танцевали шимми и распивали коктейль, изредка посматривая на эстраду, где на исходе восемнадцатого ринга огромный негр кнок-оутом уложил на ковер своего белокурого противника. В арктических снегах, на пустом ящике из-под мыла, сидел путешественник Эриксен и мрачно думал: “Полюс или не полюс?...” Иван Червяков бережно обстригал бахрому единственных брюк. Господи, отчего Вы позволяете все это?» (489—490).

Главный композиционный прием, которым пользуется Ширин, — то, что Тынянов называл «кусковой» конструкцией⁷², Олдос Хаксли — контрапунктом, а ныне принято именовать монтажом: соединение фраз (или пассажей) с различными, фабульно и пространственно никак не

связанными между собой референтами, когда произвольно сопологаются разнородные события, происходящие в разных местах с разными персонажами, на том лишь основании, что они мыслятся более или менее синхронными. Такого рода эмоциональные монтажи, восходящие к нарративным экспериментам в «Симфониях» Андрея Белого и к кинематографическому языку, в двадцатые годы были чрезвычайно модными⁷³. Особенно ими славился Пильняк, у которого, по определению Тынянова, «все в кусках <...> Самые фразы тоже брошены как куски — одна рядом с другой, — и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне»⁷⁴. Конструкциями, подозрительно напоминающими прозу Ширина, изобилует, например, его повесть «Третья столица» (позднее переименованная в «Мать-мачеху»). В одной из монтажных секвенций «Третьей столицы» действие без какой-либо мотивировки перебрасывается из России в Эстонию и в разлагающуюся Западную Европу:

«В черном зале польской миссии, на Домберге темно. <...> В черной миссии — в черном зале в Вышгороде — в креслах у камина сидят черные тени. О чем разговор?

В публичном доме <...> танцует голая девушка, так же, как — в нахт-локалах — в Берлине, Париже, Вене, Лондоне, Риме, — точно так же танцевали голые девушки под музыку голых скрипок, в электрических светах, в комфортабельности, в тесном круге крахмалов и сукон мужчин, под мотивы американских дикарей, ту-стэп, уан-стэп, джимми, фокстрот. <...>

— И еще можно было видеть голых людей <...> В Риме — Лондоне — Вене — Париже — Берлине — в полицей-президиумах — в моргах — лежали на цинковых столах мертвые голые люди <...>

<...> В черном зале польской миссии бродят тени, мрак. Ночь. Мороз. Нету метели. — И вот идет рассвет. Вот по лестнице снизу идет истопник, несет дрова.

<...> И в этот час, в рассвете, под Домбергом идут <...> офицеры русской армии из барачков <...> Впереди их идет с пилой Лоллий Кронидов, среди них много Серафимов Саровских и протопопов Аввакумов, тех, что не приняли русской мути и смуты.

<...> Но в этот миг в Париже — еще полтора часа до рассвета, <...> под Парижем, в Версале, шла страшная ночь <...>»⁷⁵.

Нередко можно встретить подобные конструкции и у других советских писателей — например, у крайне чуткого ко всем переменам литературной моды Эренбурга в «Тресте Д. Е.»⁷⁶ и в «Дне втором» и

даже у иронизировавшего по поводу «кусковой» техники Тынянова в «Смерти Вазир Мухтара»⁷⁷. В эмигрантской литературе монтажные приемы были распространены значительно меньше, поскольку для большинства эмигрантов они ассоциировались со всем комплексом того, что можно было бы назвать «советским модернизмом» двадцатых годов: с деструктивным анти-культурным пафосом, с неуважением к традиции, с жадой переверотов, с политическими симпатиями к большевистскому режиму. Однако некоторые эмигрантские писатели все же старались не отстать от своих советских коллег и перенимали у них стилистические и композиционные новации. В первую очередь среди них следует назвать Романа Гуля (в исторических романах которого чувствуется сильное влияние Ю. Тынянова, а в автобиографической книге «Жизнь на фукса» — Виктора Шкловского⁷⁸), и, особенно, художника Юрия Анненкова (литературный псевдоним «Б. Темирязов»), чья «Повесть о пустяках» была воспринята эмигрантской критикой как прямое подражание советской прозе в том, что касается композиции и стиля. В своей рецензии Ходасевич отметил, что книга Темирязова построена на хорошо известном приеме, изобретенном отнюдь не ее автором: «под именем “монтажа” он широко применяется в советской литературе — если мне память не изменяет, с легкой руки Пильняка. <...> Персонажи <...> связаны между собой очень слабыми фабульными нитями, порой даже и вовсе не связаны. Они сосуществуют более во времени, нежели в интриге. Напротив: их индивидуальные истории теснейшим образом связаны с ходом общих исторических событий, в которых они носятся, как щепки в волнах, то сталкиваясь, то разбегаясь в разные стороны»⁷⁹. Пародия Набокова, безусловно, направлена, среди прочих монтажных текстов, и против «Повести о пустяках», где повествование в каждом смежном абзаце может переноситься в новое место действия. Совсем по-ширински, например, выглядит у Темирязова рассказ о Первой мировой войне:

«Париж (веселый Париж) в предсмертных судорогах проводит свои ночи при потушенных огнях. Беспечные гении Монпарнасса нарядились в синие солдатские шинели. <...>

В Карпатах продолжается метель. Полузамерзший, заиндеветший поэт Рубинчик сочиняет стихи о Санкт-Петербурге. <...>

В Карпатах метель. Впрочем, метель не только в Карпатах. Снежная пороша бежит по России. Скрюченная рука Темномерова Миши второй месяц торчит над сугробом. В Старой Руссе, в душевной квартире булочника Шевырева, работает Коленька Хохлов — десертир...»⁸⁰.

По всей видимости, именно к «Повести о пустяках» отсылает и рефрен отрывка — зывание автора к Богу, хотя постепенное наращи-

вание повторяемой фразы напоминает скорее технику Пильняка или Шкловского. Лamentации некоего обиженного революцией обывателя, взывающего к Господу, занимают в тексте Анненкова небольшую главку:

«Господи, что же это такое! Когда же это кончится? <...> Пожалуйста, послушайте, ну хоть ты выслушай, Господи. Нельзя так! За что, собственно? <...> Господи, ты же видишь, скажите пожалуйста. <...> Господи, Ты же можешь ...кто сказал, что ты можешь?! Ничего Ты не можешь! Сволочь ты, вор, сукин сын! <...> Что я тебе сделал такого? Что? Говори, скажите на милость! <...> Ах, оставьте меня в покое, оставьте в покое, Господи-Боже мой...»⁸¹.

В том, что Ширин манерно обращается к Богу на Вы, по французскому образцу⁸², можно видеть издевательский намек на весьма неяршиливое употребление глагольных форм множественного числа в этом монологе. Сами же сетования на несправедливость божественного миропорядка, составляющие, по-видимому, идейный центр романа Ширина (недаром же ему предпослан эпитафия из книги Иова!)⁸³, по-видимому, передразнивают характерные для «парижской школы» эмигрантской литературы и ненавистные Набокову жалобы на богооставленность, — на то, что, по слову поэтессы Ирины Кнорринг, «Бог не слышит, / Никогда не услышит нас»⁸⁴. В вопросе Ширина «Отчего, Господи?» звучит та же надрывная, форсированная жалость к самому себе, как, допустим, в рождественских стихах Бориса Поплавского: «Рождество, Рождество! Отчего же такое молчанье, / Отчего все темно и очерчено четко везде?»⁸⁵.

Вообще говоря, тематический репертуар набоковской пародии, как и ее стилистика, представляет собой свод «общих мест» текущей эмигрантской и советской литературы, за которым стоит целый ряд разнообразных текстов. Прежде всего обращает на себя внимание обличительный пафос Ширина, направленный против буржуазного Запада. Кризис и разложение современного капиталистического мира, неминуемая «гибель Европы», были в 1920 и 1930-е годы излюбленной темой прежде всего советской литературы. В драматической сцене «Разговор» (1928) Набоков уже высмеивал советских писателей, которые охотно совершают вояжи за границу, а потом гневно обличают капиталистический мир:

Добро еще, что пишут дома, —
а то какой-нибудь Лидняк,
как путешествующий купчик,
на мир глядит и пучит зрак,
и ужасается, голубчик:

куда бы ни поехал он,
в Бордо ли, Токио, — все то же:
матросов бронзовые рожи
и в переулочке притон. (2, 588).

Однако одной лишь только документальной прозой таких писателей как, например, Лидин или Пильняк (превращенные Набоковым в собирательного «Лидняка») западная тема в советской литературе отнюдь не исчерпывалась. Помимо многочисленных романов, повестей и рассказов из западной жизни она часто проникала даже и в такие тексты, основной сюжет которых развивался в пределах отлично охраняемых государственных границ страны победившего социализма: сопоставления с разлагающимся Западом должны были придать действию глобальный характер, ввести его в контекст разворачивающейся мировой исторической драмы. Так, в романе Леонида Борисова «Ход конем» (1927), своего рода компендиуме всех модных нарративных приемов советской прозы двадцатых годов, автор несколько раз прерывает повествование, дабы перенестись на Запад и, так же как Ширин, угостить читателя всеми обязательными атрибутами «буржуазно-загнивания» — развратом, притонами, новейшими танцами, джаз-бандами, коктейлями:

«За всеми русскими станциями, за полями и огородами гуляла накрашенная, короткоюбкая Европа. На Бэкер-стритах, Елисейских полях и Лейтенштрассах лежал серый асфальт, по его утрамбованной сплющенной суше шлялся безвизный ветер, перегоняя жуликоватых богачей и бедных жуликов. <...> Любовь изобрела новую колыбельную песенку для сухоточного Амура, на мотив этой песенки спрессованные пары терлись животами друг о друга, острословя в сторону страшного Востока. Облысевшие юнцы взглядами своими одевали раздетых женщин, разучившихся рожать и быть искренними...»⁸⁶.

Антизападными настроениями была проникнута и значительная часть эмигрантской литературы — от трагической «Европейской ночи» Ходасевича до сменовеховских и евразийских статей и непритязательной беллетристики⁸⁷.

Особо популярной разновидностью антизападной темы была тема антиамериканская, и не случайно именно с нее начинается пародийный «монтаж» в «Даре». Идиотическое изображение Нью Йорка у Ширина пародирует целую традицию новейшей русской литературы от знаменитого очерка Максима Горького «Город Желтого Дьявола» до книги Пильняка «О-кей» — традицию, для которой крайне характерны нелепейшие нагромождения нелепейших метафор и олицетворений,

призванных передать и предать анафеме безумие американского образа жизни, стереотипные, но страстные филиппики о «власти доллара» и «погоне за наживой», клишированные картинки нью-йоркских небоскребов и электрических реклам. Так, ширинская триада дееспричастий «дерясь, падая, задыхаясь» вкупе с образом дельцов, несущихся по Бродвею, явно целит в концовку антиамериканского стихотворения Маяковского «Вызов»:

Но пока
доллар
 всех поэм родовей.
Обирая,
 лапя,
 хапая,
выступает,
 порфирой надев Бродвей,
капитал —
 его препохабие⁸⁸.

В других «Стихах об Америке» у Маяковского над Бродвеем дует «сплошной электрический ветер» (ср. «электрическое небо» у Ширина), а сопливый ребенок сосет не грудь, а все тот же доллар⁸⁹. Не менее абсурдным метафоризмом грешит описание Америки и в поэме Сергея Есенина «Страна негодяев»:

Вся Америка — жадная пасть<...>
Мчат, секундой считая доллар <...>
На цилиндры, шапо и кепи
Дождик акций свистит и льет⁹⁰.

Впрочем, эмигрантские обличители Америки, как правило, пользовались аналогичными риторическими фигурами. Так, например, Игорь Северянин в «Рояле Леандра» именовал США «злым краем, в котором машина вытеснила дух», и в очередной раз ниспровергал власть доллара с помощью банального олицетворения:

<...> мистер Доллар
Блестит поярче, чем из дола
Растущее светило дня⁹¹.

Популярный беллетрист и публицист Владимир Крымов в книге путевых очерков пишет: «Я боюсь улиц Нью-Йорка. Они страшны. Бизнес лязгает и скрежещет зубами. <...> Вампир бизнеса сел на дома и зловеще ворочает и мигает глазами. Внизу хрипит, лязгает и скрежещет стальными зубами американизм»⁹². В Америке он обнаруживает «долларовый пожар, заклеенные долларами чувства и мысли»,

людей, «запряженных в доллары», чья душа «гнусавит, хныкает, воет и плачет»⁹³.

По сути дела, подобные образы и тропы восходят к знаменитому циклу очерков Максима Горького «В Америке» (1906), положившему начало жанру антиамериканской эссеистики. Особенно насыщено смешанными метафорами и сравнениями горьковское описание Нью-Йорка — «Города Желтого Дьявола», который уподоблен прожорливому зверю, заглатывающему свои жертвы: «Вокруг кипит, как суп на плите, лихорадочная жизнь, бегут, вертятся, исчезают в этом кипении <...> маленькие люди. Город ревет и глотает их одного за другим ненасытной пастью». Дикий вой, визг, рев — постоянные его атрибуты: «дикий рев жадности» соседствует с «громким воем электричества», что-то издает «непрерывно воющий звук» и т. п. Центральные же метафоры очерка Горького описывают «золотого тельца» как некое светило или космическое тело, как ядро демонического мира: отовсюду «льется ослепляющий свет расплавленного золота», людей прельщает его «хитрое сверкание», «где-то в центре города вертится со сладострастным визгом и быстротой большой ком Золота, он распыливает по всем улицам мелкие пылинки, и целый день люди жадно ловят, ищут, хватают их. <...> ком Золота увеличивается в объеме, его вращение становится быстрее, громче звучит торжествующий вой железа, его раба, грохот всех сил, поработанных им»⁹⁴. Даже через три десятилетия после Горького Борис Пильняк мог лишь не слишком удачно варьировать гиперболические образы, введенные родоначальником традиции. Его Нью-Йорк «вместе с людьми сошел с ума, стал на дыбы, чтобы улечь в никуда и в нечеловечность, спутав всяческие перспективы»; кругом высятся «заборы долларов»; город «оглушен грохотом», «обманут проститутчей красотой электрических реклам», «превращен в громадную какую-то керосинку копоти и удушья». Это — «взбесившийся город, полезший сам на себя железом, бетоном, камнем и сталью, сам себя задавивший»⁹⁵.

Главным и безошибочным симптомом, указывающим на общую бездарность писателя, Набоков считал грубую ошибку в описании какого-либо явления. Когда автор «до смешного лишен наблюдательности, <...>от его образов веет фальшью и ложью», — отмечал он в рецензии на претенциозный роман В. Яновского «Мир», который, как и «Седина» Ширина, был очень сочувственно принят эмигрантской критикой. В этом романе Набоков обнаружил не только «мертво-рожденных героев», «нудный сумбур», «провинциальные погрешности против русской речи», «надоевшие реминисценции из Достоевского» и «эпиграф из Евангелия», но и, главное, смехотворные ляпсусы в описании футбольного матча. «Любопытное описание это», — саркастически отмечал он, — включает «всякие забавные подробности игры, из которых явствует, что автор не только не знает простейших правил футбола, но вряд ли его видел вообще». Из-за подобных нелепостей

«автору перестаешь доверять, как мужики перестали доверять тому мальчику, который кричал: “Волк, волк!”, — когда никакого волка не было» (3, 702—703).

Невежественная чепуха, которую мелет Ширин, пытаясь описать боксерский поединок, по-видимому, пародирует именно спортивные описания у Яновского — писателя, по мнению Набокова, бездарного⁹⁶. Кроме того, на характерный для прозы Яновского эпатазирующий натурализм, вероятно, указывает сцена избияния проститутки в низкопробном парижском притоне, ибо подобные эпизоды из жизни городского дна занимали центральное место в его творчестве. Особо скандальную славу принесла Яновскому новелла «Тринадцатые», действие которой происходит в борделях и дешевых кабаках. Русский офицер-эмигрант в этой новелле жестоко избивает свою подружку-проститутку: «Схватив за волосы, он нагибал лицо проститутки к земле и бил ногой в живот. Бил не торопясь, с холодной злобой. Зная, что меньше всего побои заставят ее уступить!»⁹⁷. Конечно же, не случайно проститутку из романа Ширина зовут Буль-де-Сюиф или, в стандартном русском переводе, Пышка — как героиню прославленной одноименной новеллы Мопассана, а ее обидчиком оказывается «бывший пионер авиации», чье имя напоминает о названии знаменитого парижского кладбища Пер Лашез: натуралистические сцены и ситуации, подобные тем, которыми славился Яновский, были новинкой во времена Мопассана, но теперь, полвека спустя, они неизбежно превращаются в стертые клише и их место — на литературном погосте.

Не менее стертые темы литературы двадцатых и тридцатых годов Набоков обыгрывает и в тех микро-эпизодах пародии, которые не связаны с критикой загнивающего Запада. Железный герой-чекист, которому, оказывается, отнюдь не чужды человеческие чувства, появившись впервые в «Голом году» Пильняка и «Жизни и гибели Николая Курбова» Эренбурга, быстро стал стереотипным персонажем советской прозы⁹⁸; сама же ситуация, когда палач после убийств ласкает щенка, напоминает о рассказе Е. Замятина «Дракон», где красноармеец, убив ни в чем не повинного «очкарика», отогревает замерзшего воробышка⁹⁹. Весьма распространенным топосом советской литературы были и полярные экспедиции. Так, в финале уже упомянутой нами повести Пильняка «Мать-мачеха» англичанин Смит дрейфует во льдах у Северного полюса; в другой повести Пильняка, «Заволочье», действие происходит на полярной станции¹⁰⁰. Интерес к полярным темам особенно обострился дважды: в связи с операциями по спасению экспедиции Нобиле и гибелью норвежского исследователя Амундсена в 1928 году и в связи со спасением челюскинцев в 1934-ом. Характерные отклики на эти события — повести Бориса Лавренева «Белая гибель» (1929) и «Большая земля» (1935). В первой из них, кстати, один из персонажей, участник норвежской экспедиции, носит фамилию Эриксен, как и полярник в набоковской пародии. Наконец, мотив

единственных поношенных брюк бытовал в нескольких вариантах. В советском контексте он, как правило, являлся злободневным откликом на дефицит одежды в стране, который закрепился в памяти культуры прежде всего благодаря знаменитому объявлению «Штанов нет» из «Золотого теленка» Ильфа и Петрова¹⁰¹; в контексте же заграничном указывал на честную бедность российского изгнанника-интеллигента, которому противопоставлялись хорошо одетые автохтоны-бюргеры. Скажем, Илья Эренбург в автобиографической «Книге для взрослых», описывая свою жизнь во Франции во время Первой мировой войны, особо отмечает, что у него были «рваные башмаки, на штанах бахрома»¹⁰²; а Виктор Шкловский в обращении к советским властям, заключающем книгу «Зоо, или Письма не о любви», просит пустить его домой, в Россию, вместе со всем его «нехитрым багажом», в который входят «синие старые брюки»¹⁰³. Любопытно, что Маяковский в «Стихах об Америке» использовал мотив единственных штанов двояко — с одной стороны, чтобы подчеркнуть нищенское положение эмигрантов из России («Петров Капланом за пуговицу пойман. / Штаны заплатаны, как балканская карта»¹⁰⁴), а с другой — чтобы заявить о своей принадлежности к новой общности «одноштаных» врагов капитала («Посылаю к чертям свиначим / все доллары всех держав. / Мне бы кончить жизнь в штанах, в которых начал, / ничего за век свой не стяжав»¹⁰⁵).

Обилие конкретных — как индивидуальных, так и коллективных — адресатов у пародии Набокова свидетельствует о его пристальном интересе к современной литературе — интересе, противоречащем тому образу литературного анахорета, далекого от «забот текущего дня» и снисходительного до диалога лишь с небожителями, который сам писатель усильно создавал в последние десятилетия жизни. Мощный пародийный пласт в «Даре» и некоторых других произведениях Набокова тридцатых годов полностью подтверждает важное наблюдение Ю. Тынянова, заметившего, что «пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям»¹⁰⁶. Набоков, безусловно, внимательнейшим образом следил за публикациями как своих товарищей по эмиграции, так и советских писателей, реагируя на них не столько в редких критических статьях и выступлениях, сколько в пародиях, встроенных в его собственные тексты. И направлены эти пародии на все основные явления современной литературы — на стилистические модели Андрея Белого и Ремизова, орнаментальную прозу двадцатых годов, эклектику Эренбурга, монтаж Пильняка и его эпигонов и др., — а также на современное отношение к русскому классическому наследию — к Пушкину, Лермонтову, Достоевскому, Толстому. Дальнейшее выявление и изучение пародийного элемента в русских произведениях Набокова представляется задачей чрезвычайной важности, ибо, как за-

метил еще Глеб Струве, «именно в этом элементе, может быть, кроется ключ ко многому в его творчестве»¹⁰⁷.

¹ Все отсылки к роману «Дар» даются в скобках по изданию: *В. Набоков. Собрание сочинений русского периода*: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4.

² Как уже отмечалось ранее, заглавие романа полемически отвечает на стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» (*A. Dolinin. The Gift // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir Alexandrov. N. Y.; L., 1995. P. 166, note 29*). Эту полемику Набоков намеревался эксплицировать в так называемом «Втором добавлении к “Дару”» — трактате Федора Годунова-Чердынцева, где изложены смелые естественнонаучные идеи его отца. Текст «Второго добавления» завершает воспоминание Федора о том, как его отец обсуждал с кем-то пушкинский «Дар напрасный, дар случайный»: «<...> мальчиком лет четырнадцати, я сидел на лавке веранды с какой-то книгой, — которую я, верно, тоже вспомню сейчас, когда все попадет в фокус — и моя мать, как во сне улыбаясь, раскладывала на освещенном столе карты лоснившиеся особенно ярко — по сравнению с густой бархатной, гелиотропом пропитанной пропастью, куда веранда плыла; и я плохо понимал читаемое, ибо книга была трудной и странной — и страницы казались перепутанными, а мой отец с кем-то, с гостем или со своим братом, не могу разобрать, медленно, судя по тихо двигавшимся голосам, шел через площадку сада, и в какую-то минуту его голос приблизился, проходя под раскрытым окном; и словно произнося монолог, — потому что в темноте пахучего черного прошлого я потерял его случайного собеседника, мой отец важно и весело выговорил: «Да, конечно, напрасно сказал: *случайный*, и случайно сказал: *напрасный*, я тут заодно с духовенством, тем более что для всех растений и животных, с которыми мне приходилось сталкиваться, это безусловный и настоящий...». Ожидаемого удара не последовало. Голос, смеясь, ушел в темноту — но теперь я вдруг вспомнил заглавие книги» (*В. Набоков. Второе добавление к «Дару» // Звезда. 2001. № 1. С. 106*). Отметим, что само ключевое слово «Дар» — заглавие той книги, которую герой читал и которую, в то же время, ему суждено написать (в контексте романа «вспомнить» может быть синонимично «придумать», «вообразить», если речь идет о творчестве; так, Федор говорит Зине, что он как будто помнит свои будущие вещи и напишет их, когда вспомнит окончательно [374]), — хотя и опущено в тексте, спрятано в слове «УДАРения». Говоря о том, что он согласен с духовенством, отец героя имеет в виду ответ митрополита Филарета на стихотворение Пушкина, который начинался так: «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана, / Не без воли Бога тайной / И на казнь осуждена...».

³ Различные аспекты темы Пушкина в «Даре» неплохо исследованы, и потому мы не будем их здесь обсуждать. См. в первую очередь: *S. Karlinsky. Vladimir Nabokov's Novels as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // Slavic and East European Journal. Autumn 1963. Vol. 7. № 3. P. 284—296*; *S. Davydov. Weighing Nabokov's «Gift» on Pushkin's Scales // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. California Slavic Studies. Vol. 15 / Ed. by Boris Gasparov et al. Berkeley, 1992. P. 415—430*; *S. Davydov. Nabokov and Pushkin // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 482—496*; *A. Dolinin. The Gift // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 135—169*.

⁴ Ср.: «Но ни один волшебник [милый], / Владелец умственных даров, / Не вымышлял с такою силой, / Так хитро сказок и стихов, // Как прозорливый <и> [крылатый] / Поэт той чудной стороны, / Где мужи грозны и косматы, / А жены гуриям равны» (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: В 17 т. Т. 3. С. 129); «Твой слог могучий и кры<латый> <?> / Какой-то дразнит пародист, / И стих, надеждами <?> <богатый> <?>, / жует беззубый журналист» (Там же. С. 249). Любопытно, что позднее Федор попытается дописать за Пушкина еще одно его незаконченное стихотворение «О нет, мне жизнь не надоела...» (282).

⁵ Аллюзия на строфы X—XII седьмой главы «Евгения Онегина», в которых сообщается о том, что Ольга Ларина после смерти Ленского оказалась «своей печали неверна»: она вышла замуж за улана и уехала с ним в полк.

⁶ Современные записки. 1937. Т. 63. С. 45. Личность Леонида Каннегисера — юноши, убившего Урицкого и принявшего мученическую смерть, — обсуждалась в эмигрантской печати в конце 1920-х годов. В 1928 году в Париже вышел в свет маленький сборник его стихотворений со статьями Г. Адамовича, М. Алданова и Г. Иванова; кроме того, М. Алданов, лично знавший Каннегисера, включил очерк о нем в свою книгу «Современники» (Берлин, 1928. С. 220—270). В рецензии на эту книгу В. Ходасевич, процитировав слова Алданова о том, что вся короткая жизнь Каннегисера «прошла в поисках мучительных ощущений», охарактеризовал его как «детیشه <...> запоздалого и падающего символизма» и поставил в один ряд с чредой «литературных самоубийц» того же склада — Виктором Гофманом, Надеждой Львовой, Андреем Соболев, Ниной Петровской (В. Ходасевич. Пастыри человечества // Возрождение. 1928. 27 ноября). Именно в этом смысле Набоков и упомянул о Каннегисере в связи с Яшей Чернышевским, чья любовная драма, стихотворчество и «литературное самоубийство» также принадлежат к «падающей» традиции символистского жизнотворчества.

⁷ В начале второй главы «Дара» вскользь упоминается о работе Федора над какой-то драмой в стихах (267).

⁸ Набоков актуализирует это значение в описании городской идиллии, когда «тихое сияние солнца» придает «какую-то мирную, лирическую праздничность всякому предмету»: «За ярко раскрашенными насосами, на бензинопое пело радио, а над крышей его павильона выделялись на голубизне неба желтые буквы стойком — название автомобильной фирмы, — причем на второй букве, на “А” (а жаль, что не на первой, на “Д”, — получилась бы заставка) сидел живой дрозд, черный, с желтым — из экономии — клювом, и пел громче, чем радио» (355). Название автомобильной фирмы, конечно же, «Даймлер-Бенц». Как явствует из недатированного письма Набокова Зинаиде Шаховской, написанного, очевидно, в марте 1936 года, именно «Да», а не «Дар» должно было стать заглавием романа по первоначальному замыслу писателя. «Боюсь, — пишет Набоков, — что роман мой следующий (заглавие которого удлинилось на одну букву: не «Да», а «Дар», превратив первоначальное утверждение в нечто цветущее, языческое, даже приапическое) огорчит вас» (The Papers of Vladimir Nabokov // The Library of Congress Manuscript Division. Box 16. № 19).

⁹ Г. Федотов. О парижской поэзии // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 237. В «Даре» парижский критик Мортус (о нем речь впереди) цитирует лермонтовского «Ангела» и заявляет: «...нам <...> Некрасов и Лермонтов, особенно последний, ближе, чем Пушкин» (478).

¹⁰ Адамович повторял одни и те же оценки и формулы, ниспровергающие Пушкина и противопоставляющие ему Лермонтова, в целом ряде критических

статей и эссе. Перечислим лишь наиболее важные из них: Литературные беседы // Звено. 1927. 23 января; Комментарии // Числа. 1930. Кн. 1. С. 136—149; Кн. 2—3. С. 167—176; Лермонтов // Иллюстрированная Россия. 1931. 25 июля; Пушкин и Лермонтов // Последние новости. 1931. 1 октября. О начальной стадии «похода» Адамовича против Пушкина см.: R. Hagglund. A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor, 1985. P. 22—23.

¹¹ Г. Адамович. Пушкин // Современные записки. 1937. № 63. С. 200—201.

¹² Б. Поплавский. По поводу... // Числа. 1930—1931. Кн. 4. С. 171.

¹³ Б. Поплавский. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. Кн. 2—3. С. 309—310.

¹⁴ Г. Адамович. Комментарии. Washington, D. C. 1967. С. 182—183.

¹⁵ О полемике Ходасевича и Адамовича подробнее см.: Г. Струве. Русская литература в изгнании. Нью Йорк, 1956. С. 199—222; Ю. Терапиано. Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12. С. 363—375; R. Hagglund. The Adamovich — Khodasevich Polemics // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239—252; D. Bethea. Khodasevich: His Life and Art. Princeton University Press, 1983. P. 323—331.

¹⁶ См.: В. Ходасевич. Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля.

¹⁷ В. Ходасевич. [Рецензия на альманах] «Круг», кн<ига> 2-я // Возрождение. 1937. 12 ноября.

¹⁸ Г. Федотов. О смерти, культуре и «Числах» // Числа. 1930—1931. Кн. 4. С. 144.

¹⁹ Там же. С. 147—148.

²⁰ См. прежде всего высказывания Адамовича в его регулярных обзорах журнала «Современные записки» и в большой статье «Сирин» (Последние новости. 1934. 4 января). Как отмечал впоследствии В. Вейдле, «парижское отношение» к Набокову — это «в сущности то, что находил нужным говорить и писать о нем Адамович, и что другие больше по недомыслию приняли за чистую монету» (В. Вейдле. Письмо к Ю. Иваску от 7 марта 1955 г // Yuri Ivask Archives. Vaineste Library. Yale University. Box 1. Folder 32).

²¹ См. предисловие Набокова к английскому переводу «Дара»: V. Nabokov. The Gift. N. Y., 1970. P. 9—11.

²² Подробнее об этом см.: A. Dolinin. The Gift. P. 140—151.

²³ Г. Федотов. О парижской поэзии. С. 237.

²⁴ Д. Кнут. Вторая книга стихов. Париж, 1927. С. 12.

²⁵ В. Сирин. Три книги стихов // Руль. 1928. 23 мая.

²⁶ Новый корабль. 1927—1928. № 4. Цит. по: Г. Адамович. Единство. Стихи разных лет. Нью-Йорк, 1967. С. 21.

²⁷ Комментаторы обычно указывают также, что «Благодарность» полемически соотносится с напечатанным в 1839 г. в «Отечественных записках» стихотворением В. И. Красова «Молитва» («Благодарю, творец, за все благодарю...»).

²⁸ Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы / Авториз. пер. Г. Лапиной. СПб., 2001. С. 556.

²⁹ Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) / Публикация Джона Мальмстада // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1987. № 3. С. 281 (письмо от 25 января 1938 г.).

³⁰ Ср. похожее начало у Адамовича: «У Розанова в “Темном лике” — которого к сожалению нет у меня под рукой <...> помещено чье-то письмо...» (Г. Адамович. Люди и книги. 2. Мережковский // Современные записки. 1934. Кн. 56. С. 294). В своей книге мемуаров «Поля Елисейские» Василий Яновский отме-

тил, что неопределенность и неточность при цитировании были излюбленным приемом Адамовича: «Один из любимых оборотов Адамовича “Кстати, где-то когда-то, кажется Розанов сказал...”». И это “кажется” должно было спасти от всякой сознательной неточности. Здесь пример того, что я называю “приблизительным” Адамовича” (*В. Яновский*. Поля Елисейские. Книга памяти. Нью-Йорк, 1983. С. 111—112).

³¹ Некоторые места рецензии Мортуса на книгу Годунова-Чердынцева, как кажется, пародируют статью Адамовича «Несостоявшаяся прогулка» (Современные записки. 1935. № 58. С. 288—296). Характерно, что в обоих случаях цитируется «Ангел» Лермонтова. Ср.:

Мортус: «Наша литература <...> зазвучала такой печалью, такой музыкой, таким «безнадежным» небесным очарованием, что, право же, не стоит жалеть о скучных песнях земли».

Адамович: «...мы готовы все им простить, — кроме одного... Кроме потери музыки. <...> Действительно, это “скучные песни” земли», <...> без ответа и полета».

³² Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938). С. 286. Там же Мальмстад цитирует стихотворение-мистификацию Набокова «Из Калмбрудовой поэмы *Ночное путешествие*» (1931), направленное против Адамовича, чья фамилия обыгрывается в нем аналогичным образом: «К иному критику в немилость /я попадаю оттого, / что мне смешна его унылость, / чувствительное кумовство, / суждений томность, слог жеманный, / обиды отзвук постоянный, / а главное — стихи его / Бедняга! Он скрипит костями, / бренча на лире жестяной, / он клонится к могильной яме / *адамовою головой*».

³³ Г. Федотов. О смерти, культуре и «Числах». С. 143.

³⁴ См. его рецензию на «Числа»: Современные записки. 1931. № 46. С. 505—508.

³⁵ Н. Оцуп. Вместо ответа // Числа. 1930—1931. Кн. 4. С. 158—160.

³⁶ Ср. «...за пятьдесят лет прогрессивной критики, от Белинского до Михайловского, не было ни одного властителя дум, который не поиздевался бы над поэзией Фета» (380).

³⁷ См., например: С. Ашевский. Белинский в оценке его современников. СПб., 1911. С. 123—125; П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 423.

³⁸ Эта фраза показалась редактору «Современных записок» М. Вишняку свято-татственной по отношению к Белинскому, и потому в журнальной публикации была купирована: вместо слов «симпатичный неуч» и «на окровавленных чахоткой устах» в тексте стоят отточия. См.: Современные записки. 1938. № 66. С. 29.

³⁹ В книге «Николай Гоголь» Набоков весьма сочувственно отозвался о благородстве и чистоте помыслов Белинского, особо отметив его знаменитое письмо к Гоголю. Несмотря на наивность и недальновидность его эстетических оценок, писал Набоков, он обладал инстинктивным пониманием свободы и истины, и потому было бы не вполне справедливо рассматривать Белинского только как предшественника тех критиков шестидесятых годов, которые яростно утверждали примат гражданских ценностей над художественными и которые филогенетически действительно были его прямыми наследниками (см.: В. Набоков. Собрание сочинений американского периода. СПб., 1997. Т. 1. С. 494—495).

⁴⁰ В эссе о Белинском, опубликованном в третьем выпуске второго издания «Силуэтов русских писателей» (1913) и вызвавшем громкий скандал в литературных кругах, Айхенвальд доказывал, что Белинский — это легенда, которая рушится, как только начинаешь непосредственно изучать его сочине-

ния, что Белинский «никогда не был умственно взрослым», что «он был несведущ» в тех вопросах, о которых писал, и что его взгляды эволюционировали «в сторону вульгарного утилитаризма» (Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. М., 1995. С. 503—507). Отвечая на нападки со стороны критиков «общественного направления» — Ляцкого, Сакулина, Иванова-Разумника и др., — он отстаивал свои оценки в брошюре «Спор о Белинском» (1914), где, в частности, резко противопоставил Белинского и Пушкина. В двадцатые годы в Берлине Айхенвальд входил в круг постоянного общения молодого Набокова и несомненно повлиял на формирование его литературных взглядов.

⁴¹ Г. Струве. Свообразная писаревщина. Еще о «Числах» // Россия и Славянство. 1930. 11 октября. В письме к Г. Струве от 26 октября 1930 г. Набоков заметил, что эту статью о «Числах» он «вполне оценил» (Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. 1925—1931 // Звезда. 2003. № 11. С. 136).

⁴² См. об этом: P. Lorie. Superstitions. N. Y.; L.; Toronto, 1992. P. 139.

⁴³ См., например, в его статье о Тютчеве рассуждения о глубинной правоте Писарева, устами которого общество требовало от поэта героизма (Н. Оцуп. Ф. И. Тютчев // Числа. 1930. Кн. 1. С. 159—160).

⁴⁴ Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938). С. 286.

⁴⁵ Упоминание об «Аполлоне» позволяет Набокову избежать чересчур прямых ассоциаций с Гиппиус, поскольку журнал воспринимался как главный орган враждебного ей акмеизма, и она в нем не печаталась, хотя ее имя долгое время фигурировало в списке постоянных сотрудников литературного отдела. С другой стороны, Адамович был близок к кругу «Аполлона», но напечатал в нем лишь одно стихотворение.

⁴⁶ В одной из рецензий Набоков назвал Гиппиус «незаурядным поэтом» (см.: 5, 593).

⁴⁷ Сама легенда о Святом Христофоре входила в кругозор символистов, которые переосмыслили ее в духе представлений Достоевского о «богоносности» русского народа. См., например, в статье Вяч. Иванова «О русской идее»: «Если народ наш называли “богоносцем”, то Бог явлен ему прежде всего в лике Христа... и народ наш — именно “Христоносец”, Христофор. Легенда о Христофоре представляет его полудиким сыном Земли, огромным, неповоротливым, косным и тяжким. Спасая душу свою, будущий святой поселяется у отшельника на берегу широкой реки, через которую он переносит на своих богатырских плечах паломников. Никакое бремя ему не тяжело. В одну ненастную ночь его пробуждает из глухого сна донесшийся до него с того берега слабый плач ребенка... неохотно идет он исполнить обычное послушание и принимает на свои плечи неузнанного им Божественного Младенца. Но так оказалось тяжело легкое бремя, им поднятое, словно довелось ему понести на себе бремя всего мира. С великим трудом, почти отчаиваясь в достижении, переходит он речной брод и выносит на берег младенца — Иисуса... Так и России грозит опасность изнемочь и потонуть» (Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 335).

⁴⁸ Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 63—64. Ср. наблюдение В. С. Яновского: «Беседуя, Гиппиус произносила имена св. Терезы маленькой или св. Иоанна Креста, точно дело касалось ее кузенов и кузин... то же о Третьем Завете или первородном грехе» (В. Яновский. Поля Елисейские. С. 138).

⁴⁹ См., например, ее замечание о новых стихах Адамовича, которые она хвалит в частном письме к нему: «“Наши” мой суд разделяют, <...> а “не нашим”

<...> мы их и не показывали» (*T. Pachmuss. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Gippius. München, 1972. P. 370*).

⁵⁰ *А. Крайний. Современность // Числа. 1933. Кн. 9. С. 143.*

⁵¹ *В. Ф. Ходасевич. О форме и содержании // Возрождение. 1933. 15 июня.*

⁵² Там же.

⁵³ Отметим, правда, что шепелявостью страдал Георгий Иванов, один из главных недругов Набокова в русской эмиграции. Его дефект речи стал литературным фактом после появления в 1927 году статьи Игоря Северянина «Шепелявая тень», где Иванову были предъявлены обвинения в зловредном искажении фактов, допущенном в его мемуарах «Петербургские зимы».

⁵⁴ См. о нем: *В. С. Варшавский. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 44—46.*

⁵⁵ В рецензии на первый номер журнала А. Кизеветтер писал в «Руле» (5 мая 1931 г.): «Присмотримся поближе к тезисам “Утверждений”. Тлетворный Запад гниет, если уже не сгнил, а Россия теперь, как никогда прежде, придвинулась к моменту свершения predetermined ей Провидением всемирно-исторической миссии. “Утверждения” о гниении Запада имеют у нас за собою по крайней мере 80-летнюю давность, и выдавать их за по-революционную новость более чем неосторожно. Невольно думаешь: что-то уж очень долго гниет этот Запад и все сгнить не может, да еще за время своего гниения ухитряется обнаруживать замечательные творческие процессы в многообразных областях культуры. Но нам говорят: теперь-то уж Запад несомненно погиб. Почему же, однако? Потому ли, что после войны в западно-европейских странах идет сильное брожение политическое и социальное? Но было бы чудом, если бы после такой встряски, как мировая война, народы спокойно облеклись в халаты и легли спать. Но надо еще доказать, что эти брожения знаменуют гибель Европы, а не несут в себе зародыши ее творческого обновления».

⁵⁶ *Современные записки. 1932. № 49. С. 454—455.* В более поздней статье Адамович назвал Шмелева специалистом по части русской «шири», набившей всем оскомину (см.: *Г. В. Адамович. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 98*).

⁵⁷ *В. Шкловский. Жили-были. М., 1964. С. 143.*

⁵⁸ «Шибер» — нувориш, разбогатевший на спекуляциях, слово из немецкого жаргона 1920-х годов. Ср. в путевом очерке И. Эренбурга (1923): «Поехал я этой зимой в горы, на границу Богемии. Деревушка оказалась переполненной берлинскими шиберами. Жены шиберов, одетые в ярко-лиловые или изумрудные штаны, съезжали на своих собственных задах, весивших не менее трех пудов, со снежных гор...» (*И. Эренбург. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1991. Т. 4. С. 13—14*).

⁵⁹ Набоков, как кажется, начал полемику с «Zoo» Шкловского уже в раннем рассказе «Путеводитель по Берлину», где он изобразил зоологический сад как искусственный рай, напоминающий «о торжественном и нежном начале Ветхого Завета». Если Шкловский, по его собственным словам, использует зоосад лишь как удобный источник параллелизмов, то Набоков в своих описаниях демонстрирует великолепное зрение натуралиста. Свое словесное мастерство в рассказе он имплицитно противопоставляет некоему «языку гугнивого кретина, которого вяло рвет безобразной речью», имея в виду, возможно, книгу Шкловского. «Путеводитель по Берлину» как ответ Шкловскому подробно рассматривается в статье Омри Ронена «Пути Шкловского в “Путеводителе по Берлину”» (*Звезда. 1999. № 4. С. 164—172*).

⁶⁰ См.: *Бойкот сотрудников «Накануне» // Руль. 1922. 12 ноября. С. 9.*

⁶¹ *V. Nabokov. Strong Opinions. N. Y., 1990. P. 85—86.*

⁶² Еще Ходасевич в статье «О Сирине» заметил, что Набоков «выставляет наружу» свои приемы (ср. понятие «обнажение приема» у формалистов) и широко пользуется тем, что «формалисты <...> зовут остранением» (Возрождение. 1937. 13 февраля). О схождениях Набокова с формалистами см. также: *A. Hansen-Löve. Der russische Formalismus. Wien, 1978. S. 580—586; E. Brown. Nabokov, Chernyshevsky, Olesha, and the Gift of Sight // Literature, Culture and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Stanford Slavic Studies. 1992. Vol. 4. Part II. P. 280—294; I. Paperno. How Nabokov's «Gift» Is Made // Ibid. P. 295—322.*

⁶³ В 1962 г., отвечая на письмо американского переводчика «Дара» М. Скэмелла, который увидел в романе иллюстрацию лозунга «искусство как прием» и отметил его сходство с ранними работами Шкловского, Набоков заявил: «То, что называют “формализмом”, содержит тенденции, для меня абсолютно омерзительные» (цит. по: *М. Гришакова. Дар Набокова: Опыт совместного перевода // Studia russica helsingiensia et tartuensia. Vol. VII. Переломные периоды в русской литературе и культуре / Под ред. П. Пессонена и Ю. Хейнонена. (Slavica Helsingiensia 20). Helsinki, 2000. С. 324).*

⁶⁴ О полемике Ходасевича с формалистами см.: *J. Malmstad. Khodasevich and Formalism: A Poetic Dissent // Russian Formalism. A Retrospective Glimpse. A Festschrift in Honor of Victor Erlich. New Haven, 1985.*

⁶⁵ *В. Ходасевич. О формализме и формалистах // Возрождение. 1927. 10 марта.*

⁶⁶ *В. Ходасевич. Книги и люди. [Рецензия на роман А. Куприна] «Юнкера» // Возрождение. 1932. 29 ноября.*

⁶⁷ *В. Ходасевич. О формализме и формалистах.*

⁶⁸ Там же. Ходасевич цитирует книгу В. Шкловского «Гамбургский счет» (Л., 1928. С. 86—87).

⁶⁹ *В. Ходасевич. Книги и люди. [Рецензия на роман А. Куприна] «Юнкера».*

⁷⁰ *В. Шкловский. О теории прозы. М., 1929. С. 205.*

⁷¹ О шахматных параллелях и о мотиве ключей в «Даре» см.: *D. Barton Johnson. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 93—107.*

⁷² См. его рецензию на альманах «Серапионовы братья» и статью «Литературное сегодня»: *Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 134 и 162—163.*

⁷³ О разрушении единства текста и склеивании разнородных кусков или «моментов» как ведущем принципе современного искусства неоднократно писал В. Шкловский. См., например, двадцать второе письмо в «Зоо» (*В. Шкловский. Жили-были. С. 184—186*), автометаописательную «Рецензию на эту книгу» в «Гамбургском счете» (С. 107) или главу «Подписи к картинкам» в «Поисках оптимизма» (М., 1931. С. 64). О непосредственных связях советской «монтажной прозы» с формальным методом см.: *A. Hansen-Löve. Der russische Formalismus. S. 545—570.*

⁷⁴ *Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. С. 162.*

⁷⁵ *Б. Пильняк. Собрание сочинений. М.; Л., 1929. Т. 4. С. 158—164.*

⁷⁶ Ср. синхронный срез одного дня в различных городах Европы — от Бергена и Парижа до Козлова: *И. Эренбург. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1962. Т. 1. С. 243—244.*

⁷⁷ См., например: *Ю. Тынянов. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. Л., 1971. С. 575—576, 707 и 710.*

⁷⁸ Хроникально-исторические монтажи «Жизни на фукса» Набоков пародировал в первой главе «Дара». См. об этом с. 322 наст. изд. (прим. 10).

⁷⁹ В. Ходасевич. Книги и люди. [Рецензия на] «Повесть о пустяках» // Возрождение. 1934. 15 марта. Стилистическое и интонационное родство повести с советской прозой эпохи нэпа отмечали и все другие ее рецензенты. См., например, отзывы М. Осоргина (Последние новости. 1934. 1 марта), С. Шермана (Современные записки. 1934. № 55. С. 427—428; подписан «А. Савельев») и Ю. Фельзена (Числа. 1934. Кн. 10. С. 288—299). Любопытно, что рецензия Фельзена напечатана в «Числах» на той же странице, что и отзыв о «Камере обскуре» Набокова.

⁸⁰ Б. Темиряев. Повесть о пустяках. Берлин, 1934. С. 78—79. Те же монтажные приемы Темиряев использовал и в отрывке из романа «Тяжести», опубликованном в «Современных записках» (1935. № 59) рядом с «Приглашением на казнь». В рецензии на этот номер журнала Г. Адамович, процитировав подобный пассаж, заметил: «...нельзя же, нельзя писать так “шикарно”, так сногшибательно-элегантно, так парадоксально изысканно, с грациозными скачками от предмета к предмету... Ведь это же годится для глухой провинции, где оценили бы такую расфранченную “столичную штучку”! И затем, что это за панибратски-развязное обращение с историей, в этих непрерывных размашистых картинах с птичьего полета, набивших оскомину уже в сотнях книг...» (Последние новости. 1935. 28 ноября.).

⁸¹ Б. Темиряев. Повесть о пустяках. С. 178—190.

⁸² Ср. замечание о стихах Яши Чернышевского в первой главе «Дара»: «...были у него <...> какие-то душевные дразги и обращение на «вы» к другу, как на «вы» обращается большой француз к Богу или молодая русская поэтесса к любимому господину» (225).

⁸³ Использование библейских цитат в качестве эпиграфов было довольно типичным для прозы 1920-х годов явлением. Ср., например, эпиграфы у Пильняка в рассказах «Тысяча лет» или «При дверях», у Эренбурга в романе «День второй», а также в романе В. Яновского «Мир», разруганном Набоковым в газетной рецензии (3, 702—703). Кстати, один из героев «Мира», писатель Изотов, отвергает христианскую идею, ссылаясь в качестве одного из основных аргументов на «Книгу Иова» (см.: В. Яновский. Мир. Берлин, 1931. С. 51—52).

⁸⁴ И. Кнорринг. Стихи о себе. Париж, 1931. С. 47.

⁸⁵ Б. Поплавский. Сочинения. СПб., 1999. С. 150.

⁸⁶ Л. Борисов. Ход конем. Л., 1927. С. 138.

⁸⁷ В качестве примера последней можно привести роман Е. Кельчевского «Дмитрий Оршин», главный герой которого, талантливый русский художник, обличает Париж как «главный храм, воздвигнутый для поклонения чуждому ему богу матерьялизма, храм мамоны», и предсказывает гибель Европы (Париж, 1929. С. 102—105).

⁸⁸ В. Маяковский. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1968. Т. 4. С. 377. Следует отметить также, что пародирование Маяковского здесь соединяется с вероятным пародийным отзвуком стихотворения Бориса Пастернака «Бальзак». Ср. «дельцов, бегущих за золотым тельцом» в пародии с первым стихом у Пастернака: «Париж в златых тельцах, в дельцах...» (Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 234).

⁸⁹ В. Маяковский. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 4. С. 358.

⁹⁰ С. Есенин. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1966. Т. 2. С. 212—213.

⁹¹ И. Северянин. Стихотворения и поэмы. 1918—1941. М., 1990. С. 358—359.

⁹² Вл. Крымов. Люди в паутине. Берлин, 1930. С. 347, 352.

⁹³ Там же. С. 350, 357, 375.

⁹⁴ М. Горький. Полное собрание сочинений. М., 1970. Т. 6. С. 247—248.

⁹⁵ Б. Пильняк. Избранные произведения. М., 1976. С. 482, 498.

⁹⁶ См.: The Nabokov — Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971 / Ed. by Simon Karlinsky. N. Y. a. o., 1980. P. 106. Возможно, Набоков также имел в виду нелепые ошибки, допущенные Борисом Поплавским в очерке о профессиональном боксе, где он неверно перевел и объяснил термины «нокдаут» и «нокдаун». Согласно Поплавскому, если боксер «побит кнок-аутом», это значит, что он «засчитан вне положенного срока»... «если же возобновит сражение ранее девяти секунд, то пребывание на ковре называется кнок-доуном (т. е. сосчитанным вовнутрь)» (*Аполлон Безобразов*. О боксе // Числа. 1930. Кн. 1. С. 260).

⁹⁷ Числа. 1930. Кн. 2—3. С. 141. Ср. также сцену избинения девки в романе Яновского «Мир» (*В. Яновский*. Мир. Берлин, 1931. С. 146).

⁹⁸ Ср. замечание Тынянова в статье «Литературное сегодня»: «Есть вещи <...>, которые так повернуты в нашей литературе, что их уже просто не различаешь. Так произошло с героем-чекистом. Демон-чекист Эренбурга, и мистик-чекист Пильняка, и морально-педагогический чекист Либединского — просто стерлись, сломались. <...> После Эренбурга, и Пильняка, и Либединского мы просто не верим в существование чекистов» (*Ю. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. С. 158).

⁹⁹ В докладе о советской литературе, прочитанном Набоковым в Берлине в 1926 году, он особо отмечал пристрастие современных советских писателей к стереотипному изображению широкой «славянской души», способной одновременно на злодейство и на жалость, в духе «опошленного Достоевского», и приводил в качестве примера «Перегной» Сейфуллиной, где «мужик, укокошив помещика, ласкает заблудшую козу» (*В. Набоков*. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного / Публикация А. Долинина // Диаспора II. Новые материалы. СПб., 2001. С. 14).

¹⁰⁰ Повесть «Заволочье», в которой «ужасы нагромождаются как льдина на льдину», была особо отмечена Набоковым в вышеупомянутом докладе (С. 17—18).

¹⁰¹ См. об этом: *Ю. Щеглов*. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Т. 2. Золотой теленок // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26/2. Wein, 1991. S. 463—464.

¹⁰² *И. Эренбург*. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. С. 531.

¹⁰³ *В. Шкловский*. Жили-были. С. 208.

¹⁰⁴ *В. Маяковский*. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 4. С. 382.

¹⁰⁵ Там же. С. 376.

¹⁰⁶ *Ю. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. С. 294.

¹⁰⁷ *Г. Струве*. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1956. С. 284.

ПЛАТА ЗА ПРОЕЗД

Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова

Яркие, афористичные, часто убийственные высказывания Набокова о литературе и товарищах по литературному цеху — как современниках, так и предшественниках — обычно представляются нам крайним, демонстративным выражением его индивидуального вкуса, гордящегося собственной безупречностью и самобытностью. При ближайшем рассмотрении, однако, многие из этих «резких суждений» (как можно перевести английское название книги его интервью «Strong Opinions») обнаруживают определенную зависимость от чужих критических высказываний, оказываясь их рефлексами — часто полемическими и пародийными, но иногда эти высказывания просто-напросто парафразирующими. Так, например, в своих университетских лекциях о Достоевском Набоков, эпатируя неискушенных американских слушателей, утверждал: «Кажется, судьба российской словесности избрала его на роль величайшего драматурга России, но он свернул не на ту дорогу и стал писать романы»¹.

Однако это «резкое суждение» отнюдь не оригинально, и его непосредственный источник (не говоря уже о более общей концепции романа Достоевского как трагедии у Вячеслава Иванова и Мережковского) устанавливается весьма точно: 20 марта 1931 г. на литературном вечере памяти Достоевского и Лескова в Берлине Набоков, один из двух главных докладчиков, не мог не слышать доклада другого выступавшего, эмигрантского критика С. Г. Шермана, который, как писал «Руль» в своем отчете, «провел весьма убедительно мысль о том, что по складу своего дарования Достоевский не столько романист, как драматург, для которого, однако, рамки театра слишком тесны»².

Реализуя недореализованный метафорический и/или эвфонический потенциал «чужого слова», полемически выворачивая его наизнанку, достраивая недостроенный образ, подхватывая и развивая чужую идею, Набоков умел присваивать чужое и превращать кем-то неплохо замеченное в отлично написанное. Отметив в своем недавнем эссе о Набокове «желчную меткость его определений», Андрей Битов, среди прочих примеров, процитировал хорошо известную набоковскую шпильку из «Других берегов» по адресу Бунина: «парчовая проза»³. Характерно, однако, что это определение нельзя считать вполне самостоятель-

ным, ибо оно восходит к отзыву Юлия Айхенвальда (с которым Набоков был дружен в двадцатые годы) о «Жизни Арсеньева» в берлинской газете «Руль»: «Поистине драгоценную словесную ткань разостлал перед нами Иван Бунин, но ткань эта тяжела. Она тяжела тяжестью спелых колосьев, <...> роскошностью литературной *парчи*»⁴.

Разделявший многие литературные оценки Айхенвальда Набоков в данном случае использовал одну из его метафор, заострив ее и тем самым несколько усилив ее негативную тональность. В главном же — в отношении к стилю Бунина — Набоков с Айхенвальдом солидарен. Чаще, однако, набоковские заимствования подобного типа таят в себе яд полемики. Так, например, обстоит дело с знаменитой фразой о Достоевском из «Дара», которую тоже вспоминает Битов: «<...> даже Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днем горит лампа» (4, 490).

По всей видимости, Набоков откликается здесь на высказывания Георгия Адамовича, который, защищая Достоевского от обвинений в художественной ущербности, писал в парижской газете «Последние новости»: «Но если нам говорят, что “Достоевский не художник”, — спросим, что же такое “художник”? Что такое “Хорошо писать”? Художник в истинном, не ребяческом смысле слова — не тот, кто в своих книгах равномерно распределяет “живые образы”, “бытовые штрихи”, “сочные пейзажи” и прочие пустяки, художник — тот, кто находит ритм до него неизвестный и ритмом этим оживляет, пронизывает созданным им мир. “Плохо пишет”? Да, действительно, Достоевский писал небрежно: диктовал, захлебывался, спешил. Действительно, у него попадаются голословные фразы, вроде пресловутого “нет — сказала она с мукой”. Но какое это имеет значение? Что же, творчество есть отделка, шлифовка, а постоянное *свечение* рассказа *изнутри*, *сквозь мутную, кое-какую оболочку* неударжимым *сиянием* — это “не столь важно”?»⁵.

Противопоставляя Достоевского как художника с «внутренним светом» тем неназванным ремесленником, видящим в творчестве лишь «отделку, шлифовку», Адамович, конечно же, имел в виду прежде всего Набокова, чья проза, по его оценкам, отличалась именно «излишком блеска, излишком гладкости». «Поверхность его романов будто полирована, — писал он об «Отчаянии» и «Камере обскуре». — <...> Без всякой игры парадоксами можно сказать, что понятие безупречности в искусстве требует какой-то ошибки или недоработки <...> Иначе преобладает «красивость», и выделка кажется машинной, а не ручной — ибо одинаково чисто и красиво в грубом бездушии своем работает только машина»⁶.

Набоков, в свою очередь, подхватывает противопоставление Адамовича и его «световую» метафору, выворачивая их наизнанку и обращая против своего оппонента⁷.

В набоковской системе эстетических ценностей то визионерское «свечение изнутри», о котором благоговейно говорит Адамович, есть

не достоинство, а серьезный порок, симптом атрофии «чувственного познания». Набоков признает, что «такой внутренний свет» может быть «поразительно ярко — на зависть любому краснощекому таланту», как в случае с Достоевским, но это отнюдь не искупает губительную для художника «неосведомленность об окружающем мире» и «неспособность что-либо именовать». Если Адамович, признавая, что герои Достоевского «действуют в атмосфере искусственно созданной, “умышленной”», готов простить ему подобную ложь «свидетельства о мире» как нечто внешнее, формальное за истинность постижения глубин человеческих чувств, за «души отчаянный протест», то Набоков, напротив, считает, что сосредоточенность на собственном «Я» подрывает самые основы художественного видения («лампочка днем»).

Спор по поводу Достоевского был лишь незначительной батальей в многолетней литературной войне Набокова с Адамовичем, отголоски которой слышны даже в «Пнине» и «Аде». Начало их вражде положили уничижительные отклики Адамовича и литераторов его круга (в первую очередь Георгия Иванова) на ранние произведения Набокова, а также серьезные идейные разногласия; основные ее эпизоды неоднократно обсуждались ранее, так что мы не будем здесь на них останавливаться⁸.

Добавим лишь, что во второй половине 30-х гг. Адамович предпринял несколько попыток примирения с Набоковым, но всякий раз получал в ответ чувствительный, хорошо продуманный удар. Так, в 1934 г., отзываясь на публикацию «Отчаяния» в «Современных записках», он неожиданно называет роман «подлинно поэтическим произведением», «поэмой жуткой и почти величественной» и отмечает исключительный талант автора⁹.

Именно этот хвалебный отзыв имел в виду Марк Алданов, когда писал Набокову: «Как видите, Адамович (Вы к нему в одном из Ваших писем ко мне были несправедливы) всецело “перешел на нашу платформу”. Давно ли он был в числе тех, кто Вас не признавал. Я два раза говорил с ним о Вас, — в первый раз он еще спорил, а во второй раз почти во всем был со мной согласен. С настоящей статьей его я согласен далеко не во всем. Но могу Вас уверить, что она в литературном Париже произвела впечатление исключительно лестной, — это я особенно почувствовал в разговорах с людьми, которые Вам завидуют, считая себя без всякого основания Вашими конкурентами»¹⁰.

В первом же отзыве о романе «Приглашение на казнь» Адамович признал, что раньше был к Набокову пристрастен и не смог сразу оценить его талант, добавив, что не желает «упорствовать дальше в этом скептицизме». Теперь он проникательно говорит «о необыкновенном даре Сирина», сказывающемся очевиднее всего «в сцеплении фактов и положений, в причудливой и вместе с тем безошибочно-логической их игре», об органичности сирина словесной изысканности, которая «отвечает его основным творческим настроениям»¹¹.

Несмотря на это резкое изменение критической позиции Адамовича, никаких ответных шагов со стороны Набокова не последовало. Более

того, при личной встрече в Париже в марте 1936 г. Набоков был с Адамовичем демонстративно груб¹², после чего уязвленный критик вернулся к прежней «анти-сиринской линии»¹³, но проводил ее теперь более осторожно. Наряду с соображениями о «неблагополучии» и «поверхностности» дарования Сирина, об отсутствии у него душевной связи с «живым миром», о его «сухости» и «бездушии», о «замыкании в самом себе», о том, что «он никуда не ведет» и т. п.¹⁴, Адамович в своих статьях и рецензиях конца 1930-х годов нередко высказывал и похвалы отдельным его сочинениям¹⁵.

Его безоговорочно восторженный отзыв о второй главе «Дара», видимо, был новой попыткой предложить мир (или хотя бы перемирие) опасному литературному врагу: «<...> восхитительный по мастерству, своеобразию и одушевлению, рассказ об отце героя, не менее восхитительные строчки о Пушкине, заслуживают того, чтобы, так сказать, *les saluer au passage*. Газданов, например, тоже очень даровитый стилист. Но здесь, у Сирина, совсем не то. Здесь удивляет и пленяет не стиль, не умение прекрасно писать о чем угодно, а слияние автора с предметом, способность высечь огонь отовсюду, дар найти свою, ничью другую, а именно свою тему, и как-то так ее вывернуть, обглодать, выжать, что, кажется, больше ничего из нее уж и извлечь было невозможно»¹⁶.

Однако уже в третьей главе «Дара» Адамович не мог не заметить обидную пародию на самого себя — рецензию Христофора Мортуса на книгу стихов Кончеева, — которая, по слову Ходасевича, привела его в ярость¹⁷. Рецензируя 65-ю книгу «Современных записок», где была помещена эта глава, он подробно остановился на повести М. Иванникова «Дорога» и фрагменте романа М. Алданова «Начало конца», а Набокову уделил лишь одну фразу: «“Дар” Сирина длится — и сквозь читательский, не магический “кристалл” еще не видно, куда и к чему его клонит»¹⁸.

Столь же демонстративно Адамович игнорировал «Дар» и в обзоре следующего номера журнала, где он мимоходом отозвался о нем как о «литературном упражнении», вызывающем досаду, поскольку в нем отсутствует «то “самое главное”, что всегда одушевляло русскую литературу»¹⁹.

Ответить на выпады Набокова Адамович решился лишь после публикации последней главы «Дара», в которой содержалась еще более ядовитая пародия на его критические статьи. Пытаясь сделать хорошую мину при плохой игре и не выказать личной обиды на собственный «портрет» под именем Христофора Мортуса, он даже снисходительно похвалил набоковские пародии:

«Пародия — самый легкий литературный жанр, и, будем беспристрастны: Сирина его “рецензии” удались. Если все ж эти страницы “Дара” как-то неловко и досадно читать, то потому, главным образом, что они не только портретны, но и автопортретны: ясно, что Лиев,

это — такой-то, Христофор Мортус — такой-то, но еще яснее и несомненное, что Годунов-Чердынцев, это — сам Сириин!.. Ограниченные критики отзываются о Годунове отрицательно, прозорливые и понимающие — положительно: рецепт до крайности элементарен. <...>

Сириин, действительно, исключительно остроумный писатель, остроумный не в смысле зубоскальства или насмешливости, сказавшихся в пародии, а в смысле умения делать из неожиданных наблюдений самые непредвиденные выводы. Остроумно всякое его сравнение, всякое описание. Но остроумие и ум — вовсе не то же самое: порой даже они друг друга исключают. В качестве примера сошлюсь хотя бы на те строки из «Дара», где сказано, что Достоевский «напоминает комнату, в которой днем горит лампа». Очень метко как образ! Но в контексте со всем, что вообще написано Сириным, при сопоставлении с его собственным представлением о человеке и жизни, тут за этой “лампой” разверзается бездна обезоруживающей наивности. К Достоевскому фраза не имеет никакого отношения, но к Сириину в ней — ценнейший комментарий»²⁰.

Характерно, что в качестве доказательства наивности и даже глупости Набокова Адамович приводит именно его фразу о Достоевском. Отдавая должное меткости образа, он дает понять, что узнал его источник, и в то же время отказывается всерьез обсуждать реплику своего оппонента. В то время как Набоков своими острыми выпадами вызывает Адамовича на принципиальный спор, тот делает вид, будто не понимает, о чем идет речь, и от спора уклоняется.

На самом деле, спорить с Набоковым Адамовичу часто было не о чем, ибо их литературные позиции, несмотря на глубокую и длительную вражду, по многим вопросам были чрезвычайно близки. Недаром свои прямые нападки на Адамовича Набоков обычно сопровождал оговорками, отмечая его «интеллектуальный талант» и «необыкновенную точность вкуса по отношению к современной русской поэзии»²¹.

Набокову, например, должны были прийти по вкусу (фразеологизм в данном случае вполне разложим на составные части) весьма критические суждения Адамовича о «мнимо-ширококрылых» стихотворцах, как он именовал Марину Цветаеву и Бориса Пастернака.

В конце 1920-х гг. сам Набоков резко заметил, что «Цветаева пишет для себя, а не для читателя», и назвал ее прозу темной и нелепой (2, 671).

Для Адамовича стихи Цветаевой — «трудные, многословные и по творческому методу явно спорные», а ее автобиографическая проза «чуть-чуть отдает <...> Марией Башкирцевой вместе с доморощенным, сыроватым, московским “нищешанством”»²². Цветаева, по его определению, «принадлежит к тем авторам, которые только о себе и могут писать»²³; в ней всегда сочетаются «блеск, нервы, заносчивость, самолюбленность, обида, замкнутость, полумудрость, полуслепота»²⁴.

О Пастернаке, за которым Набоков всегда следил с ревнивым, но всегда доброжелательным интересом и которого сравнивал с Бенедиктовым²⁵, Адамович тоже был не слишком высокого мнения. Так, в 1934 г.

он писал: «Обыкновенно “новые пути” связываются с именем Пастернака. По глубокому моему убеждению, это — ошибка. Пастернак долгое время был неясен, и, действительно, ему именно по неясности его творческого лица и общей несомненной талантливости можно было приписывать какое-то плодотворное новаторство и считать его будущим Колумбом. Но после “Охранной грамоты”, после “Второго рождения” пора бы уже расстаться с преувеличенными надеждами <...> Пастернак любопытен, интересен. Но в нем нет ничего нового, и вообще это фигура расплывчатая, без стержня, без личной темы. Не спорю, это один из замечательных современных писателей, искусный, душевно-сложный и живой, но это все-таки не “Колумб”, — а главное, это не очень большой поэт. Ему как будто тесно в стихах, ему в стихах не по себе, и когда он упорно в них замыкается, сквозь его черты неожиданно глядит Игорь Северянин, переименованный на романтико-футуристический лад»²⁶.

В тех случаях, когда критические оценки Адамовича не были продиктованы «партийными» пристрастиями и интересами²⁷, за ними обозначалась система вкусов, далеко не во всем чуждая Набокову. Поэтому нет ничего удивительного в том, что именно в статьях Адамовича часто можно обнаружить параллели к набоковским высказываниям поздних лет. В одном из интервью 1960-х гг., например, Набоков хвалит ранние стихи Николая Заболоцкого, которые, по его словам, из цензурных соображений написаны так, «как если бы их “Я” было совершенным кретином, бормочущим во сне, коверкающим слова, играющим со словами, подобно полу-безумцу»²⁸. Едва ли сам Набоков осознал тогда, что его слова — это отголосок давнего замечания Адамовича, писавшего в 1934 г.: «Заболоцкий <...> с таким искусством притворяется кретином и с такой очаровательной непринужденностью сочиняет стихи от лица зощенковского наивно-незадачливого героя, что, наверное, должен быть умнее и острее всех своих «перестроившихся» братьев...»²⁹.

Еще более любопытны разнообразные пересечения с критикой и публицистикой Адамовича в русской прозе Набокова 30-х гг., где они отнюдь не ограничиваются пародиями. Приведем лишь один пример из «Дара» — программное для набоковской эстетики сравнение искусства, преображающего всякий «сор жизни» в нечто «драгоценное и вечное», с «алхимической перегонкой» (см.: 4, 344).

По-видимому, этот образ восходит к эстетическому императиву Адамовича, требовавшего от художника «полной внутренней свободы». «Нужна алхимия, переплавка, чудо, — заявлял он, — из грубой материи должно внезапно получаться золото. иначе все усилия напрасны. Остается лишь мечта о золоте, и какая-то темная, вязкая мысль вместо него»³⁰.

Несомненное сходство двух высказываний едва ли можно считать случайным совпадением, тем более, что в статье Адамовича пассаж об искусстве как алхимическом преображении материала непосредствен-

но предварял подробный разбор глав романа «Отчаяние», который не мог не привлечь внимание Набокова¹.

Как явствует из приведенных выше примеров, литературная вражда иногда оказывается весьма эффективным стимулятором творческой активности. Во-первых, она заставляет противников выискивать любую возможность, дабы «дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага», и многие блестящие страницы у Набокова, даже отдельные рассказы и стихотворения, обязаны своим возникновением его войнам с Адамовичем или Георгием Ивановым. Во-вторых, находясь в состоянии войны, противники пристально следят друг за другом и потому — незаметно для самих себя — могут перенимать у врага тему, мысль, мнение, оборот речи².

Когда вышел в свет отрывок «Дара» с пародией на Адамовича, возмущенный Марк Алданов пенял Набокову: «Зачем Вы это делаете: Разумеется, в редакции “Последних новостей” (и везде) в этом *все*, вплоть до дактилографки “Ляли”, тотчас признали Адамовича (я пытался отрицать, но никто и слушать не хотел), и не скрою, на Вас сердятся. Не мое это, само собой, дело — Вам виднее, — однако я искренне пожалел, что Вы это написали. Надеюсь, Вы на меня не рассердитесь, что пишу Вам это откровенно. Помимо всего прочего, Ваш роман рассчитан на очень долгую жизнь, — что ж связывать его часть с рецензией, которая живет два дня?»³.

В ответном письме Набоков объяснял: «Приводя вымышленные образцы критики <...>, я руководствовался не стремлением посмеяться над тем или иным лицом (хотя и в этом не было бы греха, — не в классе же мы и не в церкви), а исключительно желанием показать известный порядок литературных идей, типичный для данного времени, — о чем и весь роман (в нем главная героиня — литература). Если при этом стиль приводимой критики совпадает со стилем определенных лиц и цац, то это естественно и неизбежно. Моих друзей огорчать это не должно. Улыбнитесь, Марк Александрович! Вы говорите, что “Дар” рассчитан на очень долгую жизнь. Если так, то тем более с моей стороны любезно взять даром в это путешествие образы некоторых моих современников, которые иначе остались бы навсегда дома»⁴.

В споре с Алдановым, как представляется, Набоков был прав во всем, кроме одного: его пассажиры все-таки заплатили за проезд, и потому история литературы обязана воздать им должное.

¹ *V. Nabokov. Lectures on Russian Literature / Edited and with an Introduction by Fredson Bowers. New York; London, 1981. P. 104.*

² *А. Б. В. Литературный вечер журналистов // Руль. 1931. 24 марта.*

³ *А. Битов. Ясность бессмертия — 2 // Звезда. 1996. № 11. С. 135. Ср.: «Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит» (5, 318).*

- ⁴ Ю. Айхенвальд. Литературные заметки // Руль. 1928. 14 марта.
- ⁵ Г. Адамович. Сумерки Достоевского // Последние новости. 1936. 17 сентября. О «свете, которым все творчество Достоевского проникнуто», Адамович писал и в рецензии на вторую книжку «Русских записок» (Последние новости. 1937. 16 декабря).
- ⁶ Г. Адамович. «Современные записки», книга 56. Часть литературная // Последние новости. 1934. 8 ноября. Ср. также скандально известную статью Георгия Иванова о Набокове, опубликованную в первом номере журнала «Числа» (1930), где «Король, дама, валет» и «Защита Лужина» названы «отполированной до лоску литературой» (Г. Иванов. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 523).
- ⁷ Переосмысление и переадресовка враждебного критического высказывания — один из основных полемических приемов Набокова в «Даре». Сходным образом, например, он поступает с направленной против него филиппикой в статье «Без читателя» Георгия Иванова (1931), где утверждалось, что Сирий «блестящими» романами роняет «Современные записки», ибо пишет «с плоской целью» написать «покрепче», «потрафить». «Ключи страдания и величия России, — заявляет Иванов, — даны эмигрантской литературе не затем, чтобы ими бренчал в кармане добродетельный Кульман; <...> даже страшно подумать, под какой ослепительный прожектор истории попадем когда-нибудь все мы, и что если нам что и зачтется тогда, то уж, наверное, <...> не художественное описание шахматных переживаний» (Г. Иванов. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 539). Подхватывая у Иванова метафору ключей и тему суда истории, Набоков устами Годунова-Чердынцева отвечает своему хулителю: «Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, — буду жить там в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя. Вот это уже, пожалуй, надежда историческая, историко-литературная» (4, 526).
- ⁸ См.: С. Давыдов. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. München, 1982; Andrew Field. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. N. Y., 1986. P. 132—135; Brian Boyd. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 343—344, 350—351, 369—371, 479—480, 509—510; Н. Мельников. «До последней капли чернил...» Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73—81; см. также с. 239—245 наст. изд.
- ⁹ Адамович Г. «Современные записки», кн. 56. Часть литературная // Последние новости. 1934. 8 ноября.
- ¹⁰ Письмо М. Алданова В. В. Набокову от 10 ноября 1934 г. // Vladimir Nabokov Papers. The Library of Congress. Box 8. Folder 17.
- ¹¹ Г. Адамович. «Современные записки», кн. 58. Часть литературная // Последние новости. 1935. 4 июля.
- ¹² См. об этом: Andrew Field. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. N. Y., 1986. P. 187; Brian Boyd. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 425.
- ¹³ Выражение принадлежит Н. Андрееву. См. его статью: Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом (Опыт постановки темы) // Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 33, прим. 3.
- ¹⁴ См.: Г. Адамович. Перечитывая «Отчаяние» // Последние новости. 1936. 5 марта; Г. Адамович. «Современные записки», кн. 61. Часть литературная // Последние новости. 1936. 30 июня; Г. Адамович. «Русские записки», часть литературная // Последние новости. 1938. 15 сентября.

¹⁵ См., например, его отзыв о рассказе Набокова «Лик»: «Рассказ В. Сирина “Лик” очень хорош. Бывают у всякого писателя вещи, удавшиеся и неудавшиеся, законченные и как бы невылившиеся. На последней странице “Ли́ка” хочется поставить отметку: пять с плюсом. Мне много раз приходилось писать о творчестве Сирина, всегда с удивлением, не всегда с одобрением. Рад случаю полностью воздать должное его исключительному, “несравненному”, — как говорят об артистах — таланту. Какие бы у кого из нас с ним ни были внутренние, читательские раздоры и счеты, нельзя допустить, чтобы эти расхождения отразились на ясности и беспристрастии суждения. <...> Надо сказать, что редко приходилось читать в последние годы вещь столь ужасную по внутренней своей тональности, леденящую и при том правдивую» (*Г. Адамович. Литература в «Русских записках» // Последние новости. 1939. 16 февраля*).

¹⁶ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 64. Часть литературная // Последние новости. 1937. 7 октября.* Отметим переключку этой характеристики набоковского дара (и «Дара») у Адамовича и творческого манифеста Федора Годунова-Чердынцева в последней сцене романа: «<...> я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль...» (4, 539).

¹⁷ См. письмо Ходасевича Набокову от 25 января 1938 г.: Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) / Публ. Д. Мальмстада // *Минувшее. Вып. 3. Paris, 1987. С. 281.*

¹⁸ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 65. Часть литературная // Последние новости. 1938. 20 января.*

¹⁹ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 66. Часть литературная // Последние новости. 1938. 2 июня.*

²⁰ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 67. Часть литературная // Последние новости. 1938. 10 ноября.*

²¹ *V. Nabokov. Speak, Memory. An Autobiography Revisited. N. Y., 1966. P. 284.* Ср. также его предисловие к английскому переводу рассказа «Василий Шишков» (*The Stories of Vladimir Nabokov. N. Y., 1995. P. 652—653*). В одной из ранних рецензий Набоков назвал Адамовича «тонким, подчас блестящим литературным критиком» (2, 671).

²² *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 54. Часть литературная // Последние новости. 1934. 15 февраля.*

²³ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 51. Часть литературная // Последние новости. 1933. 2 марта.*

²⁴ *Г. Адамович. «Современные записки», кн. 57. Часть литературная // Последние новости. 1935. 21 февраля.*

²⁵ Ср.: «Есть в России довольно даровитый поэт Пастернак. Стих у него выпуклый, забастый, тарашающий глаза, словно его муза страдает базедовой болезнью. Он без ума от громоздких образов, звучных, но буквальных рифм, рокошующих размеров. Синтаксис у него какой-то развратный. Чем-то он напоминает Бенедиктова. Вот точно так же темно и пышно Бенедиктов писал о женском телосложении, о чаше неба, об амазонке. Восхищаться Пастернаком мудрено: плоховато он знает русский язык, неумело выражает свою мысль, а вовсе не глубиной и сложностью самой мысли объясняется непонятность многих его стихов» (2, 638). Следует отметить, однако, что в 1940-е гг. Набоков, как кажется, изменил свое мнение о поэзии Пастернака в лучшую сторону. Так, в 1941 г. в письме к Эдмунду Уилсону он называет его первоклассным поэтом (см.: *The Nabokov — Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson / Edited, Annotated and with an Introductory Essay by Simon*

Karlinsky. N. Y., Hagerstown, San Francisco, London, 1979. P. 37); тогда же Набоков рекомендует директору издательства «New Directions» Джеймсу Лафлину включить в антологию современной русской поэзии по десять стихотворений Ходасевича и Пастернака как крупнейших поэтов новейшего времени (см.: *V. Nabokov. Selected Letters 1940—1977* / Edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Brucoli. San Diego, N. Y., London, 1989. P. 37).

²⁶ Г. Адамович. Стихи // Последние новости. 1934. 8 февраля.

²⁷ Выступая в Нью-Йорке в начале 50-х гг. с чтением своих стихов, Набоков сказал об Адамовиче: «Этот талантливый человек был известен тем, что личные чувства — соображения дружбы и расчет неприязни — руководили, увы, его пером» (*V. Nabokov. Introductory Remarks to Poetry Recital* // Vladimir Nabokov Papers. The Library of Congress. Box 8. Folder 5).

²⁸ *V. Nabokov. Strong Opinions*. N. Y., 1990. P. 88.

²⁹ Г. Адамович. Стихи // Последние новости. 1934. 8 февраля.

³⁰ Г. Адамович. «Современные записки», кн. 55. Часть литературная // Последние новости. 1934. 2 мая. Вероятно, у Адамовича и Набокова в данном случае был общий источник — то место в «Защите поэзии» Шелли, где говорится о «тайной алхимии» поэтического творчества, превращающей отравленные воды, которые текут из смерти через жизнь, в жидкое золото («Poetry <...> transmutes all that it touches, and every form moving within radiance of its presence is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes: its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters that flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its forms»). По интереснейшему замечанию Омри Ронена, именно этот пассаж Шелли оказал огромное влияние на поэтическое самосознание в России начала XX в. и послужил источником двух концепций русского формализма: остранение и обнажение приема (см.: *O. Ronen. The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature* // *Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics*. Vol. 1. Amsterdam, 1997. P. 97, n. 5).

³¹ Отмечая «опустошенность» творчества Сирина и «странный мир» его «одинокого, замкнутого воображения без выхода куда бы то ни было, без связи с чем бы то ни было», Адамович утверждает, что он продолжает «безумную, холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Федором Сологубом. От “Отчаяния” до “Мелкого беса” расстояние вовсе не велико, — если только сделать поправку на разницу в эпохе, в среде и культуре».

³² Читая статьи Адамовича, то и дело наталкиваешься на фразы, заимствованные из набоковской прозы. «Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло», — пишет, например, Адамович о Борисе Поплавском, и сразу вспоминаются предсмертные слова Цинцинната Ц.: «Все сошлось, <...> то есть все обмануло. <...> Все обмануло, сойдясь, все» (см.: *Г. Адамович. Литературные заметки* // Последние новости. 1936. 30 апреля).

³³ *М. Алданов. Письмо В. В. Набокову от 29 января 1938 г.* // Vladimir Nabokov Papers. The Library of Congress. Box 8. Folder 17.

³⁴ Цит. по: *Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы*. М.; СПб., 2001. С. 556 (с уточнением по автографу).

ЗАГАДКА НЕДОПИСАННОГО РОМАНА

— Кое-что дописать, — прошептал полувопросительно Цинциннат, но потом сморщился, напрягая мысль, и вдруг понял, что, в сущности, все уже дописано.

В. Набоков. «Приглашение на казнь»

Семидесятый номер «Современных записок», вышедший в свет в апреле 1940 года, открывался новой публикацией В. Сирина. Заголовок и подзаголовок над текстом гласили:

SOLUS REX

Романь.

Единственное, что отличало форму публикации от всех предшествующих романов Набокова, печатавшихся в журнале, — это отсутствие какой-либо маркировки, делящей текст на главы; можно было подумать, что начало романа представляет собой нечто вроде вступления или пролога, за которым должна последовать его основная часть. На такую возможность указывал и неожиданный, немотивированный перебив в последовательном рассказе о безымянном короле некоей фантастической островной страны — авторское отступление, открывающееся местоимением «Мы» и кончающееся единичным — никак не мотивированным — упоминанием о персонаже, находящемся в иной, «неостровной» реальности:

«Мы склонны придавать ближайшему прошлому (вот я только что держал, вот положил сюда, а теперь нету) черты, роднящие его с неожиданным настоящим, которое на самом деле лишь выскочка, кичащийся купленными гербами. Рабы связности, мы тщимся призрачным звеном прикрыть перерыв.

<...> Так, между прочим, думалось несвободному художнику, Дмитрию Николаевичу Синеусову, и был вечер, и вертикально расположенными рубиновыми буквами горело слово «GARAGE»¹.

Публикация завершалась традиционным для толстых журналом редакционным уверением на странице 36: «Продолжение следует».

Увы, обещанного продолжения не последовало. Семидесятый номер «Современных записок» оказался последним в истории журнала.

В середине мая 1940 года немецкие войска, прорвав линию Мажино, ворвались во Францию, но Набокову, к счастью, не пришлось стать свидетелем их победоносного вступления в Париж. 20 мая на пароходе «Шамплен» он с семьей отплыл в США.

Сведения о предшествующей и последующей судьбе «Solus Rex», которыми мы располагаем, чрезвычайно скудны и противоречивы. Как справедливо замечает биограф Набокова Брайан Бойд, невозможно себе представить, чтобы писатель начинал публикацию романа в «Современных записках», не написав хотя бы вчерне достаточно большую часть текста и не имея четких планов его завершения². Однако в русских архивах писателя, находящихся в Библиотеке Конгресса и Нью-Йоркской публичной библиотеке, нет никаких материалов, связанных с ранним этапом работы над «Solus Rex»³. Через год после переезда в Америку, 29 апреля 1941 года, Набоков писал Эдмунду Уилсону:

«Единственное, что меня по-настоящему беспокоит, — это то, что я, за исключением нескольких мимолетных свиданий украдкой, не имел регулярных сношений с моей русской Музой, и я слишком стар, чтобы перемениться конрадикально (шутка недурна), и уехал из Европы посередине большого русского романа, который скоро начнет сочиться из какой-нибудь части моего тела, если я оставлю его внутри»⁴.

Из слов Набокова явствует, что в это время он еще не отказался от мысли закончить свой роман, написанный, судя по всему, примерно наполовину. В конце октября 1941 года, в ответ на настойчивые просьбы Марка Алданова, затевающего издание русского журнала в США, Набоков посылает ему фрагмент романа, озаглавленный «Ultima Thule», и в сопроводительном недатированном письме поясняет:

«<...> посылаю вам “статью”, как говорил некто Арба-тов, который все называл “статьей”, будь то рассказ или кусок романа, или даже стихи. Простите, что задержал, — я добыл машинку только в субботу.

Я не поместил на манускрипте, но хорошо бы сделать сноску, как бывало:

Отрывок из романа “Solus Rex”, начало которого см. в (последнем, — каком именно?) No. “Современных записок”»⁵.

«Ultima Thule» была напечатана в первом номере «Нового журнала», вышедшем в свет в январе 1942 года, но без сноски, первоначально предложенной Набоковым. Из этого факта можно заключить, что в период между концом октября 1941 года и началом января 1942 года Набоков принял решение не продолжать работу над романом. Не упомянул о романе Набоков и при повторной публикации начала «Ultima

Thule», которое он включил как самостоятельный рассказ в сборник «Весна в Фиальте» (1956). Лишь в 1973 году он предварил публикацию английского перевода обоих известных нам фрагментов романа в сборнике «A Russian Beauty and Other Stories» вступительной заметкой, где рассказал о неосуществленном замысле следующее:

«Зима 1939—40 годов оказалась последней для моей русской прозы. Весной я уехал в Америку, где мне предстояло двадцать лет подряд писать исключительно по-английски. Среди написанного в эти прощальные парижские месяцы был роман, который я не успел закончить до отъезда и к которому уже не возвращался. За вычетом двух глав и нескольких заметок [a few notes] эту незаконченную вещь я уничтожил. Первая глава появилась в печати под названием “Ultima Thule” в 1942 году (“Новый журнал”, 1, Нью-Йорк), глава вторая “Solus Rex” вышла раньше нее в начале 1940 года (“Современные записки”, LXX, Париж) <...> о его незавершенности меня заставляет сожалеть то, что, судя по всему, он должен был решительно отличаться от всех остальных моих русских вещей качеством расцветки, диапазоном стиля, чем-то не поддающимся определению в его мощном подводном течении» (перевод Г. А. Левинтона)⁶.

Разумеется, не все, сказанное здесь Набоковым, следует полностью принимать на веру. Так, его сообщение о последовательности первых двух глав недописанного романа, которое до сих пор никогда не ставилось под сомнение исследователями⁷, опровергается самой формой публикации в «Современных записках» и скорее всего представляет собой намеренную мистификацию. Поскольку в начале 1940 года никто еще не мог знать наверняка, что существование «Современных записок» подходит к концу и что через полгода Франция проиграла войну, Набоков, отдавая «Solus Rex» в журнал, явно намеревался печатать его из номера в номер, и едва ли у него были основания выдавать вторую главу романа за его начало, никак это особо не оговаривая. Следовательно, «Островной» фрагмент, которому в английском переводе Набоков присвоил заглавие всего романа «Solus Rex», вопреки позднейшим утверждениям писателя, следует считать не второй главой, а начальной частью текста, как он был задуман и отчасти написан в то время. Что же касается «Ultima Thule», то и она, как явствует из письма Набокова Алданову, по первоначальному замыслу не была ни отдельной главой, ни продолжением первого фрагмента, но представляла собой некий отрывок, место которого в романной композиции автор не считал возможным указать. Очевидно, что Набоков а posteriori выстраивает два фрагмента в простой хронологической последовательности, объясняющей фабульную связь между ними: в «Ultima Thule»

художник Синеусов, у которого недавно умерла любимая жена, пытается вызнать тайну жизни и смерти у безумца Фальтера и собирается приняться за работу над серией иллюстраций к поэме о каком-то северном короле «в тумане моря, на грустном и далеком острове», заказанных ему (как, по легенде, «Реквием» Моцарту) странным незнакомцем, «известным писателем» из неизвестной далекой страны; в «Solus Rex» мы попадаем в мир, созданный фантазией Синеусова, на остров «Ultima Thule», «родившийся в пустынном и тусклом море» его тоски. Сюжетное же построение недописанного романа, его общее композиционное устройство так и остаются загадкой. Набоков лишь смутно намекает на то, что по своему стилю и структуре «Solus Rex» должен был отличаться от всего написанного им ранее.

Значительно более важным представляется мне указание Набокова на то, что, уничтожив черновики романа, он сохранил, помимо двух фрагментов, еще и несколько заметок к нему. К 1973 году основная часть русского архива писателя, тщательно отобранная и рассортированная им самим, находилась в Библиотеке Конгресса, и потому упоминание о сохранных заметках можно рассматривать как приглашение к архивным разысканиям, обращенное к будущим исследователям. Однако изучение набоковского архива показывает, что писатель не оставил нам не только никаких записей, связанным с известными нам фрагментами романа «Solus Rex», но и вообще никаких предварительных заметок, набросков, планов, относящихся к какому-либо его русскому тексту. Единственное исключение из этого неукоснительно соблюдавшегося правила составляет школьная тетрадка в розовой обложке — «розовая тетрадь», как называет ее Джейн Грейсон, подробно описавшая содержащиеся в ней уникальные материалы⁸. Они полностью подпадают под набоковское определение: «a few notes», ибо это, действительно, несколько заметок, которые относятся примерно к тому же времени, что и «Solus Rex». Однако связь их с известными нам фрагментами незаконченного романа отнюдь не очевидна, так как все записи в «розовой тетради», на первый взгляд, представляют собой рудимент другого неосуществленного замысла Набокова конца тридцатых годов — второй части или второго тома романа «Дар».

Если не считать нескольких коротких заметок, «розовая тетрадь» содержит материалы трех типов:

- 1) наброски нескольких сцен, в которых появляются или упоминаются персонажи «Дара»: Федор Годунов-Чердынцев и Зина (теперь они женаты), сестра Федора, мать Зины и ее муж Щеголев;
- 2) окончание пушкинской «Русалки», которое должно было войти в текст романа как сочинение Годунова-Чердынцева⁹;
- 3) план, или, вернее, краткий конспект предполагаемой последней главы книги.

Действие второй части «Дара» должно было происходить в конце тридцатых годов в Париже, куда Федор Годунов-Чердынцев и его жена

Зина «недавно приехали из Германии». Постаревший Федор — известный писатель, автор нескольких романов. «Каков бы он ни был в молодости, это был теперь крупный, чуть что не дородный сорокалетний мужчина с густыми жесткими, коротко стриженными волосами и шероховатой розовостью на шее и по щекам. Тяжелый, рассеянный, по-волчьи переливчатый и уклончивый блеск в темных глазах, странно натянутая кожа на лбу, диковатая белизна зубов и горб тонкокрылого носа — а главное <,> общее выражение усилья, надменности и какой-то насмешливой печали, — обыкновенно произвели впечатление почти отталкивающее на свежего человека, и особенно почему-то, на таких, кто был без ума от его книг, от его дара. В его облике находили что-то старомодное, крамольно-боярское в грубом забытом смысле, и в совмещении с силой его движений, с писательской сутуловатостью, с неряшливой одеждой, с легкой поступью <,> которую можно было бы назвать спортивной, если бы это слово не спорило с угрюмой русскостью его лица, эта его осанка была тоже с первого взгляда неприятна и даже несносна». Его отношения с Зиной далеко не безоблачны — в Париже они бедствуют, живут в крохотной однокомнатной квартире, и он бывает раздражен и даже груб. В нескольких отдельных набросках Набоков описывает мимолетное, но очень сильное увлечение Федора молодой парижской проституткой, о которой он не может забыть даже через год после двух их коротких встреч.

Для понимания авторского замысла особо важное значение приобретает план окончания романа, начинающийся со следующей заметки: «Встречи с (воображаемым) Фальтером (навеванные встречей с П., говорившее о jogger'e < >). Почти дознался».

Именно эта заметка и являет собой единственное связующее звено между «розовой тетрадью» и известными нам фрагментами «Solus Rex», поскольку в ней упоминается Фальтер — безумец из «Ultima Thule», случайно разгадавший «тайну мира». По всей видимости, во второй части «Дара» Фальтер — это персонаж, воображенный Федором под впечатлением какого-то рассказа; с ним герой (или его «представитель») ведет воображаемые беседы о «тайне мира», пока в них не вторгается жестокая реальность жизни. Согласно плану Набокова, диалог с Фальтером прерывала следующая череда событий:

«Вышел вместе с Зиной, расстался с ней на углу (шла к родителям); зашел купить папиросы (русские шоферы играют стоя у прилавка в поставляемые кабаком кости), вернулся домой, увидел спину жилицы, уходящей на улицу, у телефона нашел записку: только что звонили из полиции (на такой-то улице), просят немедленно явиться, вспомнил драку на улице (с пьяным литератором) на прошлой неделе, и немедленно пошел. Там на кожаном диване завернутая в простыню (откуда у них простыня?) лежала мертвая Зина.

За эти десять минут она успела сойти с автобуса прямо под автомобиль. Тут же малознакомая дама, случайно бывшая на том автобусе. Теперь в вульгарной роли утешительницы. Отделался от нее на углу. Ходил, сидел в скверах. (*Фальтер распался*). Пошел к одним, там ничего не знали. Посидел. Пошел к *O*, посидел; когда оказалось, что уже знают, ушел. Пошел домой к сестре, не застал, встретил ее потом внизу. Пошел с ней домой за вещами (главным образом хотел избежать тестя и тещу). Поехал к ней, у нее ночевал в одной постели. (Чепуха с деньгами). Рано утром уехал на юг. Ее нет, ничего не хочу знать, никаких похорон, некого хоронить, ее нет.

В St (придумать: смесь Freijus и Cannes. Или просто Mentone?) бродил и томился. Как-то (дней через пять) встретил Музу Благовещенскую (или Благово?). Зимой что-то быстрое и соблазнительное — но ничего особенного — минутное обаяние — ни в чем не откажет — было ясно. Тут сидела в пляжном полуплатье с другими в кафе. Сразу оставила их — и к нему. Долго не говорила, что знает (из газеты), а он гадал, знает ли. Сонно, мерзко. У меня в пансионе есть свободная комната. Потом лежали на солнце. Отвращение и нежность. Ледяная весна, мимозы, потом стало вдруг тепло (сколько — неделю длилась эта связь — и стыдно, и все равно вся жизнь к черту), случайно в роще увидел *S<allorphrys> avis*, о которой так в детстве мечтал. Страстный наплыв. Все лето совершенно один (муза занималась ссыском <sic!>) провел в Moulinet. 1939. Осенью “грязнула война”, он вернулся в Париж. Конец всему, “трагедия русского писателя”. А погода...

Последние страницы: к нему зашел Концевев <sic!> (тот с которым все не мог поговорить в “Даре” — два воображаемых разговора, теперь третий — реальный). Между тем завывали сирены, мифологические звуки. Говорили и мало обратили внимания. Г.: Меня всегда мучил оборванный хвост “Русалки”, это повисшее в воздухе, опереточное восклицание “откуда ты, прекрасное дитя” (А-а! Что я вижу... как ласково и похабно тянул X в полупьяна, завидя хорошенькую). Я продолжил и закончил, чтобы отделаться от этого раздражения. К.: Брюсов и Ходасевич тоже. Куприн обозвал В. Ф. нахальным мальчишкой — за двойное отрицание.

Г.: читает свой конец. К.: мне только не нравится насчет рыб.

Оперетка у вас перешла в аквариум¹⁰. Это наблюдательность двадцатого века. Отпускные сирены завывали ровно. К. потянулся: пора домой. Г., держа для него пальто: Как вы думаете, — *донесем*, а? К. напряженным русским подбород-

ком прижимая шарф, исподлобья усмехнулся: Что ж, все под немцем ходим. (Он не совсем до конца понял то, что я хотел сказать.)

Все».

Тематическая связь этого плана с незавершенным романом «Solus Rex» не вызывает сомнений. У обоих героев — Федора Годунова-Чердынцева и художника Синеусова умирает жена; оба не могут прийти в себя после ужасной потери и сначала маются в тоске на Лазурном берегу, а затем возвращаются в Париж; для обоих спасением оказывается творческий импульс, полученный от чужого текста — от незавершенной «Русалки» или загадочной иноязычной поэмы. Наконец, оба пытаются вызнать у Фальтера некую тайну бытия, хотя в этом случае ситуация зеркальна: в «Ultima Thule» смерть жены Синеусова *предшествует* его встречам с Фальтером, причем эти встречи изображены повествователем как *реальные*, тогда как в продолжении «Дара» *после* гибели Зины *воображаемый* Фальтер (то есть такая же фантазия Федора, как Кончеев или отец в первой части) «распадается».

Пытаясь объяснить переключку заметок ко второй части «Дара» с опубликованными фрагментами незавершенного романа и установить место всех этих материалов в запутанной (и, главное, крайне слабо документированной) истории писательских занятий Набокова во второй половине 1939 — начале 1940 года, Брайан Бойд предположил, что «Solus Rex» явился своего рода тематической филиацией более раннего проекта. Согласно его гипотезе, Набоков обдумывал продолжение «Дара» летом и в сентябре 1939 года, когда и были сделаны тетрадные заметки; затем он прерывает подготовительную работу, в октябре-ноябре пишет повесть «Волшебник» и после этого уже не возвращается к идее продолжить «Дар»; вместо этого он принимается за новый роман «Solus Rex», который немедленно печатает в «Современных записках», начиная почему-то не с первой, а со второй главы¹¹.

На мой взгляд, однако, эту гипотезу никак нельзя признать убедительной, ибо она не учитывает следующие обстоятельства:

1. Как явствует из вышеприведенного конспекта, разговор Годунова-Чердынцева с Кончеевым происходит во время воздушной тревоги в Париже, причем оба героя относятся к «мифологическим звукам» сирен как к вполне привычному, обыденному явлению. Следовательно, этот фрагмент мог быть написан Набоковым, самое раннее, в конце осени или, что более вероятно, зимой 1939—1940 года, когда воздушные тревоги стали проводиться в Париже более или менее регулярно. На то, что заключительная сцена романа происходит поздней осенью или зимой, косвенно указывает и одежда Кончеева; во всяком случае, для сентября в Париже пальто и шарф — явный анахронизм.

2. Поскольку 70-й номер «Современных записок» вышел в свет в апреле 1940 года, напечатанное в нем начало романа «Solus Rex», как

справедливо отмечает сам Бойд, должно было поступить в редакцию не позднее февраля. Но тем самым его гипотеза оставляет писателю всего-навсего два месяца (декабрь 1939 — январь 1940) на то, чтобы детально проработать сюжет и общую композицию сложнейшего, «небывалого» романа, придумать язык, географию, историю фантастического северного острова, написать вчерне изрядную часть текста и подготовить для немедленной публикации фрагмент объемом в два печатных листа — скорость, которая была не под силу даже быстро писавшему Набокову. Если для сравнения мы обратимся к творческой истории «Приглашения на казнь» — романа, который Набоков, по его собственным словам, написал быстрее всех прочих, в невероятном порыве поэтического вдохновения, — то увидим, что между началом работы над рукописью и отсылкой первой ее части (примерно те же два листа) в «Современные записки» прошло более полугода.

Из вышеизложенного следует, что Набоков начал работу над «Solux Rex» не позднее июля-августа 1939 года и что заметки ко второй части «Дара» (или, по крайней мере, конспект ее последней главы) делались одновременно с подготовкой к печати нового романа. Объяснить же это необычное для Набокова совмещение, как мне представляется, можно только если предположить, что речь шла об одном и том же замысле, об одном и том же трехплановом романе — романе, который должен был вобрать в себя и линию Годунова-Чердынцева, и историю художника Синеусова, и воображаемый мир северного острова. Повидимому, «Solux Rex» был задуман и отчасти написан как продолжение «Дара» или, парафразируя финал «Истинной жизни Себастьяна Найта», вторая часть «Дара» — это и есть «Solux Rex», а «Solux Rex» — это и есть вторая часть «Дара». Показательно, что, делая заметку о Кончееве в конспекте последней главы, Набоков говорит о нем как о персонаже «Дара», а не первой части или первого тома; это значит, что у второй части должно было быть собственное заглавие. «Solux Rex» вполне годится на эту роль, ибо в мире Набокова «одиноким королем» может быть назван любой истинный художник, и в первую очередь герой «Дара» Годунов-Чердынцев, который к концу книги должен был, потеряв Зину, остаться в полном одиночестве, не до конца понятый даже умным сподвижником, — наедине со своим «королевским искусством»¹².

Наше предположение, сколько бы неожиданным оно ни казалось, подтверждается одним важным документальным свидетельством. 14 апреля 1941 года Марк Алданов писал Набокову из Нью-Йорка:

«Не забудьте, что Вы твердо обещали нам новый роман — продолжение “Дара”. Я сегодня получил письмо от Бунина, он сообщает, что уже выслал мне “Темные аллеи”»¹³.

Само построение фразы («обещали *нам*») не оставляет никаких сомнений в том, что речь идет об обещании, которое Набоков дал Алда-

нову как члену редакционной коллегии журнала или издательства, занятой поиском материалов для публикации. Об этом же свидетельствует и упоминание об отправке Буниным в США рукописи «Темных аллей» — последней, никому еще не известной книги писателя¹⁴. А поскольку Алданов впервые начал заниматься журнально-издательской деятельностью только в 1941 году после переезда в Америку, когда он вместе с несколькими другими эмигрантами затеял издание русского литературного журнала по образцу «Современных записок» — будущего «Нового журнала»¹⁵, то и датировать это обещание можно лишь первыми месяцами 1941 года¹⁶. Именно в это время Набоков часто встречался с Алдановым в Нью-Йорке и, по всей видимости, раскрыл ему тайну своей недописанной книги, назвав ее продолжением «Дара» и пообещав по завершении передать новому изданию. Показательно, что Набоков делится с Эдмундом Уилсоном своим беспокойством о судьбе незаконченного русского романа, не оставляющего его воображения, сразу же после получения письма от Алданова. По-видимому, напоминание о недавних планах быстро завершить работу над второй частью «Дара», как и поданная Алдановым надежда на скорое возрождение литературной жизни эмиграции под американским флагом вызвали у Набокова острое желание возобновить связь с заброшенной «русской Музой» и дописать роман — желание, которое в конце концов так и осталось неутоленным.

Разумеется, нам остается только гадать, какое место могли бы занять дошедшие до нас, разрозненные фрагменты и наброски в общей композиции романа и каким образом Набоков намеревался соединить его сюжетные линии. Однако аналогия с первой частью «Дара» все-таки позволяет нам сделать некоторые гипотетические предположения на этот счет. Как известно, «Дар» построен как роман «литературного воспитания», как история литературного становления героя, и потому его большую часть составляют вставные тексты, написанные Годуновым-Чердынцевым — его стихи, его недописанная книга об отце, его новелла о Яше Чернышевском, наконец, его «Жизнеописание Чернышевского». Все главные события романа происходят в творческом сознании начинающего писателя; когда он трансформирует свой жизненный и читательский опыт во «вторую реальность» искусства; когда на наших глазах рождаются его «творческие сны», стихотворения, прозаические тексты. По сравнению с этими событиями вся внешняя, чисто биографическая сторона его существования за три года романного времени (включая даже любовь к Зине) отступает на второй план или, вернее, получает роль хранилища или накопителя информации, подлежащей творческой переработке.

Даже те небольшие наброски ко второй части «Дара», которыми мы располагаем, убедительно свидетельствуют о том, что и на этот раз в центре романа должны были оказаться литературная личность Годунова-Чердынцева и его рождающиеся на глазах читателя сочинения. На-

бросок сцены, где Зина беседует с докучным визитером по фамилии Кострицкий, племянником ее отчима Щеголева, апологетом силы и большим поклонником нацистского режима, начинается с упоминания о книгах Федора, осуществившего свою мечту и ставшего известным прозаиком:

«О нет, ответила Зина. Книги, романы».

Кострицкий или вроде Кострицкого ухмыльнулся, показав розовую дыру вместо рта: видите ли, жизнь у нашего брата так складывается, что русская книжка, как таковая, попадает не часто. Имя, конечно, слышал, но...»

Когда Федор возвращается домой и застаёт незваного и омерзительного гостя, он приходит в ярость, потому что это отвлекает его от работы:

«<...> я прихожу домой, сказал он вполголоса, после мерзкого дня у мерзких киноторгашей, я собирался сесть писать, я мечтал, что сяду писать, а вместо этого нахожу этого сифилитического прохвоста, которого [только] ленивый с лестницы не спускал <...>».

Группа набросков трех эпизодов, связанных с проституткой Ивонн (или Колет, как первоначально назвал ее Набоков) и озаглавленных «Встречи с Колет», открывается стихотворным отрывком, в котором Федор, по-видимому, пытается передать шок узнавания в вульгарной уличной девке своей «прекрасной дамы»:

все в ней — ударило, рвануло,
до самой глубины прожгло,
все по пути перевернуло,
еще глагольное на —гло,
на гладком и прямоугольном
— на чем? на фоне мглы моей.

Описания обычных прелиминарий и самого совокупления в комнате отеля пронизаны словесной игрой, метаописаниями, литературными реминисценциями. Годунов-Чердынцев цитирует, например, лицейское стихотворение «смуглого подростка» Пушкина «Князю А. М. Горчакову» («Спешите любить и, счастливый вчера, / Сегодня вновь будьте счастливы осторожно»), «Каменного гостя» («Ты молода и будешь молода...»), пушкинское «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» («торопит миг последних содроганий»), «Сияла ночь. Луной был полон сад...» Фета («И так хотелось жить, чтоб звука не роняя...»), «Свое нравное прозвание...» Баратынского, «Воспоминание» Жуковского; он

пародирует «максимально горького» Максима Горького и Блока; он благодарит русскую словесность за то, что она и ее «соловое слово» спасают его от искушения банальностью: «Русская словесность, о русская словесность, ты опять спасаешь меня. Я отвел наваждение лубочной жизни посредством благородной пародии слова». Как и в первой части «Дара», проза тут незаметно перетекает в стихи, а стихи, как пишет Набоков на полях рукописи, постепенно переходят в прозу. Завершающее «Встречи с Колет» стихотворение, по замыслу автора, должно было быть написано в строчку:

«<...> О русское слово, соловое слово, о западные импрессионисты!

И мимо столиков железных
все пьющих рюмочками губ
сок завсегдаев полезных —
за светлым трупом темный труп
и мимо палевых бананов
рекламных, около живых
и многоногих барабанов
твоих уборных угловых,
Париж! я ухожу без гнева
с бывшего свиданья в мир,
где дева не ложится слева...

Разумной рифмы не оказалось при переключке, и собрание было распущено, — а сколько раз он давал себе зарок не соблазняться возможностью случайного сброда образов, когда вдохновение только раб на поверхности, а внутри не тем занят, совсем не тем».

Наконец, последняя глава романа, как мы видели, должна была включать в себя некие воображаемые беседы Федора (или его героя?) со всезнающим Фальтером; после смерти Зины и короткой связи с Музой Благово Федор уединяется с другой, подлинной своей музой в Moulinet и все лето что-то пишет (ср.: «муза (слово написано с маленькой буквы) занималась сыском»); возможно, некоторые результаты этого «сыска» он и демонстрирует Кончееву в Париже, когда читает ему завершение «Русалки». Как и финал первой части «Дара», финал всей книги снова отсылал к Пушкину, причем не только прямо — через «Русалку», но и косвенно — через скрытую реминисценцию в странном вопросе Федора: «Донесем?» Ключ к его разгадке, не замеченный Кончеевым, содержится в первых четыре строках стихотворения Пушкина «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной», где мотив провиденциального спасения впрямую связывается с главным для Набокова понятием ДАРА:

Земли достигнув наконец.
От бурь спасенный Провиденьем,
Святой владычице пловец
Свой дар несет с благоговеньем.

Спасет ли Провиденье русскую литературу «от бурь»? Донесем ли мы до «святой владычицы» — вечности — дар, завещанный нам от Пушкина? — вот вопросы, которые тревожат Годунова-Чердынцева и его создателя перед лицом «конца всему».

Демонстративная литературность и металитературность набросков к продолжению «Дара» (как и насыщенность их стихотворными вставками и пародиями) заставляют предположить, что «Solux Rex», как и собственно «Дар», не мог не включать и вставных прозаических текстов, написанных или задуманных Федором, — скорее всего, фрагментов романа или романов (едва ли случайно эпизод с Кострицким открывался упоминанием о Федоре как романисте), а быть может, и некоего целостного «текста в тексте», наподобие «Жизнеописания Чернышевского». Как явствует из набросков, основное действие второй части должно было охватывать весьма длительный промежуток времени; возможно, те же три с небольшим года, что и собственно «Дар». Разговор Зины с Кострицким происходит летом 1936 или 1937 года, вскоре после переезда Годуновых-Чердынцевых в Париж; встречи Федора с проституткой относятся к более позднему времени, когда Зина находится на Лазурном берегу, хотя датировать эпизоды точнее, к сожалению, не представляется возможным; еще год спустя Федор приходит на то же место, надеясь снова встретить там Ивонн; Зина погибает в 1939 году, ранней весной; финальная беседа с Кончеевым — это конец того же 1939 года. Таким образом, в общей конструкции романа было оставлено достаточно свободных ячеек, которые могли заполнить сочинения его главного героя. Вероятно, начало «Solux Rex», напечатанное в «Современных записках», и отрывок «Ultima Thule», переданный Алданову в «Новый журнал», как раз и представляют собой единственные дошедшие до нас фрагменты некоего «романа в романе» — той главной книги, которая занимала писательское воображение Федора Годунова-Чердынцева в предвоенные годы.

Известно, что, задумав в 1933 году «Дар», Набоков начал осуществление замысла именно со «вставных текстов». На раннем этапе работы он как бы перевоплощается в своего героя, сочиняя *за него* серию стихов (некоторые из них впоследствии не вошли в роман), «Жизнеописание Чернышевского», рассказ о Яше Чернышевском (опубликованный как отдельная новелла под названием «Треугольник в круге»), и только после этого «обстраивает, завешивает, окружает» их «чащей жизни» Годунова-Чердынцева. В связи с этим уместно предположить, что, задумав продолжение «Дара», Набоков применил тот же метод и написал вначале ряд сочинений *за Федора*¹⁷, отдельные осколки кото-

рых успели попасть в печать до того, как он принял решение прекратить работу над романом. Что же касается основной сюжетной линии романа, то он, видимо, планировал завершить ее разработку позднее, и потому никаких ее следов, за исключением набросков в тетради, не сохранилось.

Напомню, что сюжетный механизм «Дара» приводит в движение тема благосклонной судьбы: подобно хитроумному художнику, преодолевающему косность своего материала, судьба с помощью разнообразных «приемов» сводит героя и героиню, и в конце книги, разгадав этот замысел, Федор собирается положить его в основу будущего «замечательного романа» — воображенного и воображаемого текста, который изоморфен собственно «Дару», но не тождествен ему. О попытках ретроспективно выявить в собственном прошлом связный «текст судьбы», подготавливающий и предвосхищающий настоящее, размышляет в самом начале «Solux Rex» художник Синеусов. «Оглядываясь, мы видим дорогу и уверены, что именно эта дорога нас привела к могиле или к ключу, близ которых мы очутились, — думает он. — Дикие скачки и провалы жизни переносимы мыслью только тогда, когда можно найти в предшествующем признаки упругости или зыбучести»¹⁸. Упоминание о могиле и ключе как альтернативных вариантах настоящего прямо отсылает к финалам обеих частей «Дара»: собственно «Дар» заканчивался тем, что Федор и Зина направлялись домой, не подозревая, что у них нет *ключа* от квартиры¹⁹, тогда как продолжение должно было завершиться смертью Зины.

Судя по плану последней главы продолжения «Дара», судьба в нем уже не награждает героя и не беззлбно подшучивает над ним, оставляя без ключей, а сурово карает его (за измену? за иссякание любви? за попытки «дознаться?»), отбирая у него Зину, и потому вся композиция «Solux Rex», вероятно, должна была инвертировать построение первой части. Если в «Даре» «маневры судьбы» предшествуют роману Федора, то в «Solux Rex», по-видимому, роман, написанный или задуманный героем, предвосхищает и предугадывает удар, который наносит ему судьба. В воображенных Федором двух «реальностях» умирает жена Синеусова и, как сообщил Набоков, должна погибнуть жена короля на «северном острове»²⁰; потери вымышленные отзываются потерей действительной, на которую герой отвечает символическим литературным актом: он дописывает незавершенную драму Пушкина о человеке, мучимом раскаянием, — драму, которая, по предположению Ходасевича, «должна была стать *трагедией возобновившейся любви к мертвой*»²¹.

Прекратив работу над «Solux Rex» и уничтожив большую часть написанного, Набоков тоже совершил символический литературный акт, но только противоположный по смыслу. Отречением от романа, герой которого находит последнее прибежище в русской словесности и надеется, вопреки всем ударам судьбы, «донести» ее дары, русский писа-

тель В. Сирин заявлял о том, что он слагает с себя подобную «ношу» и прекращает собственное существование. После долгих, мучительных колебаний Набоков все-таки решил выйти из прибежища русской литературы и положить конец «истинной жизни» В. Сирина: она оставалась позади, в довоенной Европе, и ее логично завершал итоговый роман «Дар», который в таком случае не требовал продолжения. На смену Сирину пришел американский писатель Vladimir Nabokov, развивший главные темы недописанного по-русски романа «Solux Rex» в написанных по-английски романах «Bend Sinister», и «Pale Fire»²². Отдельные отголоски того же замысла слышны и в «Лолите»²³. Однако сохранившиеся фрагменты вместе с черновыми заметками и неясными, намеренно двусмысленными указаниями самого писателя возвращают продолжение «Дара» в русскую литературу, где оно попадает в особый класс фантомных или полужанровых текстов, которые входят в ее основной состав в качестве нереализованных потенциалов. Загадка недописанного романа Набокова сродни загадкам второго тома «Мертвых душ» и «Братьев Карамазовых», пушкинской незавершенной прозы и «Русалки», лермонтовского «Штоса», романа Толстого о декабристах или романа, о котором мечтал Чехов, — одним словом, всех тех книг, отсутствие которых нам дано ощутить как потерю, но не дано восполнить. Недописанные тексты суть упущенные возможности литературы, свидетельствующие о многовариантности ее путей. Они постоянно ставят перед нами сакраментальный вопрос: «Что было бы, если?», на который нет и не может быть окончательного ответа, ибо ушедший писатель, как Пушкин в ремарке, завершающей набоковское окончание «Русалки», всегда будет недоуменно пожимать плечами из своего инобытия.

¹ Современные записки. 1940. № 70. С. 9.

² *Brian Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 517.*

³ Я искренне благодарю Д. В. Набокова, который разрешил мне ознакомиться с этими архивами и процитировать некоторые документы в этой работе.

⁴ *The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971 / Edited, annotated and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1979. P. 44.*

⁵ Цит. по публикации Андрея Чернышева: «Как редко теперь пишу по-русски...». Из переписки В. В. Набокова и М. Алданова // Октябрь. 1996. № 1. С. 129 (подчеркнуто в подлиннике).

⁶ Цит. по: *The Stories of Vladimir Nabokov. New York, 1995. P. 653—654.*

⁷ См., например: *D. Barton Johnson. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, Michigan, 1985. P. 206—223; Brian Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years. P. 517—520.*

⁸ См.: *Jane Grayson. Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's «Gift» in the Library of Congress // Nabokov Studies. 1994. Vol. 1. P. 21—68.* В этой работе исправлены существенные неточности, допущенные Брайаном Бойдом, который первым упомянул о существовании черновых заметок к продолжению «Дара»,

но описал их весьма небрежно (см.: *Brian Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years.* P. 516—517). Грейсон, в отличие от Бойда, верно передает общее содержание набросков, хотя некоторые предложенные ею прочтения автографа вызывают возражения. Благодаря любезному разрешению Д. В. Набокова, я получил возможность самолично ознакомиться с «розовой тетрадью» (*Nabokov's Papers in the Library of Congress. Box 6. Folder 6d*) и все выдержки из нее, приводимые ниже, являются результатом изучения рукописи.

⁹ Набоков напечатал заключительную сцену «Русалки» под своей подписью во втором номере «Нового журнала» (1942) без каких-либо указаний на ее связь с незаконченным романом. Как отметила Джейн Грейсон, журнальный текст существенно отличается от неотделанного черновика. Прежде всего обращают на себя внимание разные финалы сцены: если в опубликованном варианте Русалочка уводит Князя на речное дно, где над ним склоняется Царица-Русалка, то в черновом наброске Князь с криком «О смерть моя!.. Стинь, страшная малютка» убегает и вешается, а Царица «лютой мукой дочку мучит / Упустившую отца» (см.: *Jane Grayson. Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's «Gift» in the Library of Congress.* P. 31—32).

¹⁰ Кончееву не понравилось следующее место из монолога Русалочки: «В младенчестве я все на дне сидела / И вокруг остановившиеся рыбки / Дышали и глядели <...>». Набоков исключил эти строки из опубликованного в «Новом журнале» варианта.

¹¹ *Brian Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years.* P. 516—520.

¹² Преображение действительности художником уподоблено в «Даре» «мгновенной алхимической перегонке» или «*королевскому опыту*» (4, 344), как называли алхимики получение философского камня.

¹³ «Как редко теперь пишу по-русски...». С. 128.

¹⁴ Публикация «Темных аллей» началась в первом номере «Нового журнала» с рассказа «Руся».

¹⁵ О своих попытках создать русский литературный журнал Алданов упоминает в письме Бунину из США, датированном 1 февраля 1941 года. «Если журнал создастся, — пишет он, — то мы хотим в первой же книге поместить начало «Темных аллей» <...>» (см.: Октябрь. 1996. № 3. С. 128).

¹⁶ Понимая, что письмо Алданова противоречит выстроенной им гипотезе, Бойд произвольно относит упомянутое в нем обещание, данное Набоковым, к 1939 году (см.: *Brian Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years.* P. 505.). Однако в 1939 году Алданов не входил ни в одну из редакций русских журналов и потому едва ли мог вести переговоры с Набоковым от лица какого-то редакционного коллектива или издательства. Более того, Набоков в то время был связан обязательствами перед двумя журналами — «Современными записками» и «Русскими записками», где немедленно печатались все его новые произведения, и, следовательно, никогда не стал бы обещать продолжение «Дара» кому-то другому. Тот факт, что Алданов упоминает о «Темных аллеях» Бунина без пояснений, как о новинке, известной адресату, доказывает, что он обсуждал с Набоковым портфель редакции «Нового журнала».

¹⁷ Не исключено, что к ним относится и повесть «Волшебник», написанная осенью 1939 года.

¹⁸ Современныe записки. 1940. № 70. С. 9 (курсив мой. — А. Д.).

¹⁹ О тройственном мотиве ключей в «Даре» — потерянный или забытый ключ от дома, ключ как отгадка и ключ как источник — см.: *D. Barton Johnson. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* P. 93—111.

²⁰ Искусство Синеусова, пишет Набоков в предисловии к английскому переводу «Solus Rex» и «Ultima Thule», помогает ему «воскресить покойную жену в облике королевы Белинды — жалкое свершение, которое не приносит ему торжества над смертью даже в мире вольного вымысла. В главе III ей предстояло снова погибнуть от бомбы, предназначавшейся ее мужу, на Эгельском мосту буквально через несколько минут после возвращения с Ривьеры. Вот, пожалуй, и все, что удается разглядеть в пыли и мусоре моих давних вымыслов» (перевод Г. А. Левинтона) (The Stories of Vladimir Nabokov. P. 654).

²¹ *Владислав Ходасевич*. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 148 (курсив автора).

²² См. об этом: *D. Barton Johnson*. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. P. 206—223; *Andrew Field*. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 340—342.

²³ Как отмечают Б. Бойд и Дж. Грейсон, Набоков перенес целый ряд деталей из набросков сцен, описывающих встречи Федора с Ивонн, в тематически близкий эпизод «Лолиты» (глава 6 первой части), где Гумберт Гумберт вспоминает о своих свиданиях с парижской проституткой Моникой (см.: *Brian Boyd*. Vladimir Nabokov. The Russian Years. P. 517; *Jane Grayson*. Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's «Gift» in the Library of Congress. P. 40—41). Следует отметить, однако, что в русской версии «Лолиты» нарративная часть эпизода почти полностью лишена стилистических и лексических совпадений с черновыми набросками «Встреч с Колет». Обыгрываются в «Лолите» и мотивы пушкинской «Русалки»: Гумберт Гумберт называет Шарлотту «ундиной» (*Владимир Набоков*. Лолита / Перевел с английского автор. Анн Арбор, 1976. С. 74—75), а после ее смерти видит во сне «русалкой в зеленоватом водоеме» (117); Лолита движется словно «под водой» (107) и получает в подарок «Русалочку» Андерсена (156); по определению Гумберта Гумберта, нимфетка — «прекрасное демонское дитя» (155; ср. последние строки у Пушкина, упомянутые Набоковым в плане последней главы «Откуда ты, прекрасное дитя?»), а ее опекун отращивает «пару сизых крыл» (155; ср. слова безумного старика-мельника у Пушкина: «<...> два сильные крыла / Мне выросли внезапно из-под мышек»); в одной из ключевых сцен романа герой замечает «миллионы мотельных мотылей, называемых “мельниками”» (222) и т. п. В известном смысле в «Лолите» можно усмотреть проекцию сюжета «Русалки»: Гумберт Гумберт совмещает в себе черты преступного Князя и безумного Старика-отца, обманутая Шарлотта, как Русалка, с того света использует свою дочь, чтобы отомстить обидчику, герой пытается скрыть свой грех, свою вину и раскаяние за «ожерельями» затейливого слога, но в конце концов угрызения совести увлекают его в «глубокие и темные воды» (286).

«ДВОЙНОЕ ВРЕМЯ» У НАБОКОВА

От «Дара» к «Лолите»

...if there were no future, then one had the right of making up a future, and in that case one's very own future did exist, insofar as one existed oneself.

V. Nabokov. «Ada»

В своих университетских лекциях о творчестве Льва Толстого Набоков уделил большое внимание проблемам времени в «Анне Карениной» и, в частности, датировке ее первой части. Заметив, что действие романа начинается в пятницу и что Стива Облонский читает в утренней газете сообщение об отбытии австрийского посланника при английском дворе фон Бейста в Висбаден, он на основании исторических фактов установил, какой именно день мог иметь в виду Толстой: 23 (11) февраля 1872 г. «Некоторые из вас могут удивиться, почему мы с Толстым упоминаем подобные пустяки, — добавил он, обращаясь к студентам. — Для того чтобы волхование, вымысел казались реальными, художник иногда помещает их, как это делает здесь Толстой, в некоторую определенную, особую историческую систему отсчета, ссылаясь на какой-то факт, который можно проверить в библиотеке, этой цитадели иллюзий. Случай с графом фон Бейстом способен послужить отменным примером в любом обсуждении вопроса о так называемой реальной жизни и так называемом вымысле. С одной стороны, у нас имеется исторический факт: некий фон Бейст, государственный деятель и дипломат, который не только существовал, но и оставил после себя два тома мемуаров, где он подробнейшим образом вспоминает все остроумные реплики и политические каламбуры, произнесенные им по тому или иному поводу за долгие годы своей карьеры. А с другой стороны, перед нами Стива Облонский, которого с головы до пят создал Лев Толстой, и вопрос заключается в том, кто из них двоих — «реальный» граф фон Бейст или «вымышленный» Стива Облонский — более существен, более реален, более достоверен. Несмотря на свои мемуары — нудную книгу, изобилующую мертвыми штампами, — милейший фон Бейст так навсегда и остался неясной и условной фигурой, тогда как никогда не существовавший Облонский — вечно яствен и бессмертен»¹. Упоминание о конкретном историческом факте, дающее возможность соотнести начальную границу повествования с определенным моментом календарного времени, для Набокова есть не более чем функциональный литературный прием, единственная цель которого — мимикрия, маскировка художественного вымысла под эмпирическую действительность. Подобным же образом, хотя и с мень-

шей точностью, датируется и финальная сцена «Анны Карениной»: аллюзия на политические события в канун русско-турецкой войны относит ее к июлю 1876 г. Однако внутри этой исторической рамы, в созданном творческим воображением Толстого мире, который, согласно Набокову, являет собой высшую реальность, «хронология основана на чувстве художественного времени» и потому соответствует не календарю, а психологическим законам восприятия временного континуума как бергсониянской «чистой длительности». Подробно анализируя структуру романа, Набоков показывает, что каждая из двух основных групп персонажей живет в нем по своим собственным часам, и сравнивает их асинхронное существование с гонкой, участники которой то догоняют друг друга, то растягиваются по дистанции. «Духовное время» Левина и Китти, утверждает он, течет намного медленнее, нежели «физическое время» Анны и Вронского, и к концу романа расходится с ним на целый год. Даже очевидный анахронизм, вероятно по ошибке допущенный Толстым в первой части, где один и тот же день оказывается пятницей в доме Облонских («Была пятница, и в столовой часовщик немец заводил часы») и четвергом в доме Щербацких («Четверг, как всегда, мы принимаем»)², может быть переосмыслен как значимый, ибо, по наблюдению Набокова, «время Левина на протяжении всей книги отстает от времени других персонажей»³.

Подобно большинству других высказываний Набокова о литературе, его суждения о времени в «Анне Карениной» носят отчетливо авторефлективный характер. Недаром писатель почти дословно повторил их в романе «Пнин»⁴, где они вложены в уста главного героя и служат не только свидетельством его аналитического ума, соприродного авторскому, но и «ключом» к игре с датами в самом тексте, которая пародирует толстовский прием: в отличие от Стивы Облонского, герой Набокова читает в третьей главе не «реальную», а вымышленную газету, день выхода которой — суббота, 12 февраля 1953 г. — указан, наоборот, полностью, но при проверке в «цитателе иллюзий» оказывается фикцией⁵. Противопоставление объективной и субъективной темпоральности, разрывы хронологической последовательности, асинхронность развития сюжетных линий, совмещение различных временных планов, использование исторических аллюзий для создания условной «системы отсчета» — все эти особенности художественного времени, обнаруженные Набоковым у Толстого, в значительно большей степени присущи его собственной прозе. Если Толстой, по выражению Набокова, создал сложную временную структуру романа «как бы мимоходом, вполне бессознательно», то сам он делает это осознанно и расчетливо; если для Толстого время — не более чем одно из «орудий художника», то для Набокова оно еще и важнейшая тема, и конструктивный принцип, и объект изошренной литературной игры.

Временные параметры организации текста, приобретающие в романах Набокова ведущую роль, непосредственно связаны с тремя ос-

новными темами его творчества, которые составляют неизменное ядро всего набоковского универсума, — темой «потерянного рая», метафизической утраты гармонии (в плане сюжета выступающей как утрата детства, родины, отца, невинности, возлюбленной, языка, свободы и т. д.), темой соотношения эмпирической и вымышленной действительности и темой «потусторонности». На более высоком уровне абстракции эта триада может быть представлена как единая метатема «полиреальности» — параллельного существования двух или нескольких миров, противопоставляемых друг другу на основе пространственных (тут/там), временных («настоящее»/«прошлое», «момент»/«длительность»), гносеологических («я»/«не-я», «иллюзия»/«действительность») и поэтико-риторических (автор/персонаж, дискурс/повествование, текст/нетекст) оппозиций. При этом надо учитывать, что само понятие «реальность» у Набокова имеет относительный характер: мир, порожденный в сознании персонажа, будь то сон, бред, воспоминание или творческий вымысел, очень часто меняется признаками с объективно сущим, в результате чего это последнее начинает восприниматься либо как «театр земной привычки, мундир временного естества» (4, 530), либо как некий непостижимый свертхтекст, творение чужого, высшего разума.

Хотя в некоторых рассказах и романах Набокова мета-тема «полиреальности» конституируется почти исключительно через пространственные образы и метафоры (см., например, рассказ «Terra Incognita», герой которого умирает сразу в двух локусах — в комнате и в тропическом лесу, или роман «Приглашение на казнь» с его основополагающими символами тюрьмы-крепости, горы, лестницы, сада, города и т. п.), большинство из них строит параллельные миры по принципу хронотопа, причем доминантой обычно становятся временные характеристики⁶. Уже в «Машеньке» — самом первом, во многом ученическом романе писателя — переход героя из «мнимой» реальности эмигрантского быта, из «дома теней» к подлинной действительности яркого воспоминания о первой любви и утраченной родине описывается как выпадение из «дурного», «кинематографического» настоящего: «Воспоминание так занимало его, что он не чувствовал времени. Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России, переживал воспоминанье свое как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья, которое развевывалось постепенно. И хотя роман его с Машенькой продолжался в те далекие годы не три дня, не неделю, а гораздо больше, он не чувствовал несоответствия между действительным временем и тем другим временем, в котором он жил, так как память его не учитывала каждого мгновения, а перескакивала через пустые, непамятные места, озаряя только то, что было связано с Машенькой, и потому выходило так, что не было несоответствия между ходом прошлой жизни и ходом настоящей <...> Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо “интенсивнее” — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени» (2, 85).

«Действительное время» в «Машеньке» — это враждебная человеку сила, которую он тщетно пытается укротить с помощью механических средств (все персонажи романа постоянно считают дни или часы); оно немисливо без физического пространства и слито с ним (каждые пять минут мимо дома, где живет Ганин, пронесится поезд; шесть комнат пансиона пронумерованы листками из старого календаря, и им соответствуют, с одной стороны, шесть дней «реальной» жизни героя, а с другой — шесть лет его эмиграции). Время же воспоминания — это упорядоченная, структурированная человеком длительность, чувственно им переживаемая и потому не требующая ни часов, ни календарей, ни пространства. Только «нырнув» в него, Ганин получает возможность вырваться из плена «действительного времени» и в конце концов подчинить его себе: в финале романа он испытывает момент преобразования в потенциального творца⁷, готового строить свой собственный мир — мир, который метафорически сопоставлен к Дому и к Книге.

В «Машеньке» мы имеем дело еще с относительно простым, эксплицитным противопоставлением двух реальностей и, соответственно, двух времен — «истинного» прошлого и «мнимого» настоящего. Значительно более сложный вид приобретает временная структура в последующих русских романах Набокова, и особенно в «Даре», где она создается за счет частой смены планов и «челночного» движения точки зрения по темпоральной оси координат. Как показал Ю. Левин, временная позиция повествователя и наблюдателя в тексте непрерывно изменяется: повествователь то и дело переходит из неопределенного будущего дискурса в «основное время» текста, а герой-наблюдатель совершает скачки из своего «настоящего» в «будущее», в «прошлое», в «историческое время», во «время воспоминаний», во время художественного вымысла, во время сновидения. Более того, в повествование вводится ряд мета-текстов, которые оправдывают «уравнение в правах непосредственной реальности и воспоминания, действительно бывшего и воображенного, исторического и непосредственно переживаемого времени»⁸.

В этой связи весьма наивной представляется попытка американского исследователя Р. Петерсона установить хронологию «Дара», отталкиваясь лишь от некоторых исторических аллюзий, который он а priori считает «реальными», независимо от того, к какому модусу повествования и какой пространственно-временной позиции они принадлежат⁹. Прежде всего он правильно определяет общую длительность основного действия, начинающегося, как сказано в первой же фразе романа, 1 апреля 192... года и заканчивающегося через три с небольшим года 29 июня, а затем, манипулируя датами, приходит к выводу, что Набоков имел в виду период с 1925 по 1928 г. Главными основаниями для этого ему служат перечень исторических событий, произошедших после гибели Яши, в первой главе романа и упоминание о столетней годовщине Н. Г. Чернышевского в главе пятой (4, 483).

Нетрудно, однако, убедиться, что все без исключения исторические аллюзии, отсылающие к конкретным событиям 1920-х гг., носят в тексте подчеркнуто условный характер и создают эффект временной неопределенности. Так, в монтаж разнородных фактов из разряда газетных сенсаций Набоков включает несколько заведомых анахронизмов, не позволяющих считать его хроникой какого-то определенного (по Петерсону, 1924-го) года: «...В России наблюдалось распространение абортов и возрождение дачников, в Англии были какие-то забастовки, кое-как скончался Ленин, умерли Дузе, Пуччини, Франс, на вершине Эвереста погибли Ирвинг и Маллори, а старик Долгорукий, в кожаных лаптях, ходил в Россию смотреть на белую гречу, между тем как в Берлине появились, чтобы вскоре исчезнуть опять, наемные цикло-нетки, и первый дирижабль медленно перешагнул океан, и много писалось о Куэ, Чан-Солине, Тутанкамене...» (4, 236)¹⁰. Если смерть Ленина, Дузе, Пуччини и Франса, а также трагически закончившееся восхождение английских альпинистов на Эверест действительно относятся к 1924 г., то все прочие поддающиеся датировке аллюзии выводят нас за рамки предполагаемого времени: крупные забастовки в Англии происходили в 1925—1926 гг., тогда же совершил нелегальный переход советской границы старейший деятель кадетской партии П. Д. Долгоруков, год спустя схваченный при повторной попытке проникнуть в СССР и расстрелянный; первый дирижабль «перешагнул» Атлантический океан еще в 1919 г., а Северный Ледовитый — в мае 1926 г. (знаменитый перелет Р. Амундсена из Европы в Америку через Северный полюс), в 1926 г. умер французский психиатр Э. Куэ, о чем много писали газеты, гробницу Тутанхамона раскопали в 1922 г., а китайский генерал Чжан Цзолинь захватил власть лишь через пять лет после этого. Очевидно, что перед нами квазихроника, иронический взгляд повествователя на двадцатые годы из неопределенного будущего — взгляд, пародирующий чуждую герою точку зрения «газетного сознания», и характерно, что этот перечень заканчивается развернутым рассказом о бессмысленном преступлении берлинских «купчиков», который, как явствует из контекста, представляет собой авторскую перифразу рассказа редактора газеты Васильева.

Такую же неопределенность по отношению к объективному историческому времени создает и упоминание о столетии Н. Г. Чернышевского, включенное в авторское описание рецензий на книгу Годунова-Чердынцева: «В “большевизанствующей” газете “Пора” <...> в статье о праздновании столетней годовщины рождения Чернышевского, в конце говорилось так: “В богоспасаемой нашей эмиграции тоже зашевелились...”» (4, 483). Как сама вводная фраза, так и последующая цитата построены таким образом, что нельзя однозначно решить, идет ли речь о подготовке к юбилею или, наоборот, о том, как его отметили в СССР. При этом более правдоподобной представляется вторая версия, ибо она лучше согласуется с самим текстом книги Годунова-Чердынцева,

основанной на материалах, вышедших лишь в 1928—1930 гг.¹¹ Как бы то ни было, очевидно одно: когда историческое время в «Даре» не осмыслено, не пережито повествователем или персонажем, оно превращается в фикцию и потому лишено единой, непротиворечивой системы отсчета. В этом смысле ироническое замечание Набокова об «оригинальной честности» русских писателей, «не договаривающих» единиц в датах, которое открывает роман, в полной мере относится и к самому «Дару» — с точки зрения исторической реальности он действительно начинается и заканчивается в 192... г.

Однако в «Даре» есть и другая, внутренне когерентная хронология, которая ведет счет другому, субъективно переживаемому и потому — в мире Набокова — более реальному времени, связанному не с газетными новостями, а с важнейшими событиями биографии главного героя. Исчисление в ней восходит к решающим, поворотным моментам судьбы: к потере и смерти первой возлюбленной, к роковому дню получения известия о гибели отца, которая в сознании Годунова-Чердынцева отождествляется с потерей родины, к встрече с Зиной, к творческой истории задуманных или написанных произведений — и герой воспринимает время как ряд определенных интервалов, истекших между подобным моментом и «настоящим»¹². Так, в самом начале повествования Годунов-Чердынцев безусловно знает, что идет «Год Семь» его эмиграции (4, 204) и что «вот уже лет восемь» он оплакивает свою первую любовь (4, 239); аналогично, во второй главе, действие которой происходит полтора года спустя, он, вспоминая приезд матери в Берлин на прошлое Рождество, высчитывает, что минуло почти восемь лет («вот уже скоро девятый год») с того рокового дня, когда ей сообщили о гибели мужа (4, 270), или в финале романа точно помнит, что они с Зиной знакомы ровно четыреста пятьдесят пять дней (4, 537), т. е. 65 недель. А поскольку датировка всех инициальных событий, от которых ведется отсчет интервалов, содержится в разных местах текста¹³ и без труда сводится воедино, то с помощью несложных арифметических подсчетов мы можем установить, что по внутреннему календарю романа его основное время начинается 1 апреля 1926 г. и заканчивается 29 июня 1929 г.¹⁴.

Парадоксальным образом у Набокова объективное, календарное, историческое время становится иллюзорным, хаотическим, а время вымышленное — реальным, упорядоченным, хотя календарь последнего отнюдь не совпадает с действительным. Едва ли случайно те немногие даты, которые приведены в «Даре» с указанием дня недели (1 апреля 1926 г. — вторник и 18 апреля 1923 г. — четверг), фактически неточны¹⁵. Этим еще раз подчеркивается, что перед нами — «вторая реальность», «обман», осуществление писательского замысла Федора — замысла преображенной, «истолченной в пыль» автобиографии, которая описывает собственную предысторию, прослеживая «линию судьбы», приведшую к превращению персонажа в автора¹⁶. Финал «Дара»

— это момент рождения еще не воплощенной «второй реальности», «продленного призрака бытия», когда, по определению Набокова, «прошлое, настоящее и будущее (сама книга) сходятся во внезапной вспышке, и тем самым постигается весь круг времен или, говоря другими словами, время перестает существовать»¹⁷. Конечная точка «вымышленного» времени персонажа, таким образом, совпадает с инициальной точкой времени дискурса; «прошлое» (прочитанный нами текст) оказывается «будущим» (с точки зрения персонажа), и мы возвращаемся к началу повествования, прочитывая его во второй раз как книгу героя¹⁸.

Этот набоковский парадокс двойного или обратимого времени типологически весьма близок к многократно описанному в психологии парадоксу особого рода сновидений, когда человек видит во сне связанный сюжет, состоящий из ряда последовательных событий, последнее из которых, как он обнаруживает проснувшись, было вызвано неким импульсом извне (например, шумом или прикосновением). Тем самым именно финальный момент сна, совпадающий с моментом перехода в состояние бодрствования, непостижимым образом мотивирует его предшествующее развитие, словно бы обращая время вспять¹⁹. Согласно гипотезе Б. А. Успенского, это происходит потому, что образы, возникающие во сне, семантически поливалентны — «в том смысле, что они легко трансформируются (переосмысливаются) и в принципе способны ассоциироваться — соединяться, сцепляться — друг с другом самыми разнообразными способами»; конечное же восприятие «оказывается, так сказать, семантической доминантой, которая сразу освещает предшествующие события — оставшиеся в нашей памяти <...> мы видим их сразу как бы озаренными внезапной вспышкой прожектора. Таким образом задается семантическая установка (семантический код), которая определяет прочтение увиденного: события воспринимаются постольку, поскольку они связаны с конечным результатом»²⁰. На принципиально сходный механизм восприятия как раз и ориентирован набоковский текст: при первом чтении он должен казаться семантически двусмысленным, противоречивым, амбивалентным; при повторном — после того как нам уже стал известен семантический код — связным, целостным, структурированным.

Впервые опробованный в «Даре» парадокс «двойного времени», в различных вариантах обыгрывался Набоковым во всех его позднейших романах (наиболее явственно — в «Аде» и «Просвечивающих предметах»), но нигде, пожалуй, он не играет столь важную роль, как в «Лолите». Абстрагируясь от очевидного несходства материала, фабулы, композиции, общего тона, мы осмелимся утверждать даже, что «Лолита» в ряде существенных моментов перекликается с «Даром» и может рассматриваться как его травестия, где высокие темы снижены за счет перенесения действия в эротическую сферу, а основные приемы инвертированы. В самом деле, главные герои обоих романов — поэты

(хотя один наделен подлинным талантом, а другой — стилизаторски-ми, обезьяньими способностями), которые берутся за автобиографическую прозу, восстанавливая узор своих судеб; обоим, хотя и в разной степени, переданы некоторые устойчивые черты авторской творческой личности: воспоминание о «потерянном рае» детства, вкус к слову, эрудиция, особая восприимчивость к «магии игр», нетерпимость к пошлости. Годунов-Чердынцев, как мы знаем, проходит путь к роману за три с небольшим года, и почти столько же (на одиннадцать дней меньше) длится после потери Лолиты «подготовительный период» Гумберта Гумберта, в течение которого у него вызревает замысел будущей книги (как и герой «Дара», он сочиняет стихи, «погружается в чужую поэзию», пишет нехудожественную прозу, посещает места событий и даже изучает документальные источники, просматривая подшивки старых газет). Если в начале «Дара» повествование ведется в третьем лице и затем неожиданно соскальзывает в перво-личную форму, то в «Лолите» обратная картина — текст начинается как традиционная автобиография (ср. клише, открывающее вторую главу: «Я родился в 1910 году, в Париже»²¹), но уже в пятой главе повествователь без какой-либо мотивировки переходит на третье лицо («Гумберт Гумберт усердно старался быть хорошим...») и впоследствии регулярно чередует обе эти формы. Зеркальный характер приобретает и игра с читательскими жанровыми ожиданиями: «Дар» в конечном счете оказывается трансформированной автобиографией персонажа, загримированной под традиционный роман, а «Лолита», наоборот, — романом, загримированным под автобиографию-исповедь.

В предисловии к английскому переводу «Дара» Набоков заметил, что его главная героиня — не Зина Мерц, а русская литература, и характерно, что уже самая первая фраза романа содержит литературную аллюзию, отсылающую к «Капитанской дочке» Пушкина и «Детству» Л. Толстого. Точно так же — с литературной аллюзией, отсылающей к нескольким подтекстам и жанровым моделям, — начинается «Лолита». Ее подзаголовок: «Исповедь белокожего вдовца» — не только пародирует стандартные названия дешевых порнографических романов, но и намекает, с одной стороны, на вполне конкретный источник — прозаический сборник «Записки вдовца» П. Верлена²², а с другой — на всю традицию светской исповедальной литературы от Ж.-Ж. Руссо до А. Жида или, вернее, на ту ее ветвь, которая связана с эпатажно откровенными признаниями.

В системе эстетических взглядов Набокова прямая «исповедальность» есть свойство неподлинной, фальшивой, пошлой литературы. Цель искусства, писал он, «лежит напротив его источника, то есть в местах возвышенных и необитаемых, а отнюдь не в густонаселенной области душевных излияний» (5, 587), и советовал молодым писателям «оставить модные клише, содомы, задушевные сетования» (3, 695). Когда в тридцатые годы В. Ходасевич вступил в полемику с Г. Адамовичем,

оспаривая его идею, что в современной литературе требуются прежде всего искренние «человеческие документы», Набоков едко высмеял последнего в «Даре», где он выведен под видом недалекой и манерной литературной мэтрессы, пользующейся псевдонимом Мортус²³. Эстетическая слепота Мортуса (он, кстати, страдает «неизлечимой болезнью глаз») как раз и проявляется в том, что он хулит великолепные «сновидческие» стихи Кончеева, предпочитая им любую «бесхитростную и горестную исповедь», даже «частное письмо, продиктованное отчаянием и волнением» (4, 349). Для Набокова, как и для его единомышленника Ходасевича, «произведение искусства есть преображение мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений такую, какова она открывается художнику»²⁴, и потому, с его точки зрения, единственные эстетически допустимые типы автобиографии — это отнюдь не исповеди, а такие тексты, в которых писатель либо преображает себя и обстоятельства своей жизни в новую реальность, как в «Даре», либо в мельчайших подробностях воссоздает утраченный им мир и исследует прихотливые узоры своей судьбы без какой-либо эмоциональной рефлексии на личное поведение, как в «Других берегах».

«Всякая, пусть малейшая рефлексия на свое поведение — есть уже стилизация, — заметил Г. Винокур. — Она, очевидно, имеет место всякий раз, когда собственное поведение становится событием в личной жизни и как событие переживается»²⁵. От подобных стилизаций всего один шаг до осознанной организации и театрализации событий по определенным эстетическим моделям — т. е. того, что принято называть жизнестроительством или жизнетворчеством. История культуры последних двух веков знает немало таких попыток — иногда комических, чаще трагических — отождествить жизнь и искусство, разрушить границу между ними, использовать реальность как экран для проекции своих фантазий и прихотей, причем чаще всего «жизнетворческая» деятельность сводилась к демонстративному нарушению существующих в данном социуме норм и табу (в том числе и в эротической сфере). Волна самоубийств, прокатившаяся по Европе после выхода «Вертера»; жестокое сексуальное лицедейство маркиза де Сада; скандал вокруг «Люцинды» Фр. Шлегеля, в которой автор обнародовал некоторые факты своей приватной жизни; Байрон и его последователи, провоцировавшие и культивировавшие «преступную страсть»; французские дамы, изменявшие, подобно Эмме Бовари, своим мужьям по рецептам, вычитанным из романов Жорж Санд и Бальзака; странные отношения П. Верлена и А. Рембо; лондонские эстеты 1890-х гг. во главе с О. Уайльдом и О. Бердслеем, склонные отождествлять «парадокс в сфере мысли с извращением в сфере страсти»²⁶; опасные эксперименты русских декадентов и символистов, которых, по словам Ходасевича, влекло «к непрестанному актерству перед самими собой — к разыгрыванию собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций»²⁷; неоруссоистские утопии Д.-Г. Лоуренса, которого Набоков

считал «порнографом», — все эти сюжеты и персонажи, которые так или иначе упоминаются и обыгрываются в «Лолите», типологически сходны между собой, ибо в основе каждого из них лежит представление о возможности и необходимости «преднамеренного построения в жизни художественных образов»²⁸.

Набоков, во многих отношениях продолжатель романтической и символистской традиций, перенявший у них основополагающую концепцию «двоемирия», решительно расходился с ними как раз в вопросе о жизнетворчестве, о тождестве личной биографии и художественного текста. Отлично тренированное, дисциплинированное зрение естествоиспытателя, всегда утверждавшего «примат детали над общим, части над целым», и «английская» сдержанность писателя-аристократа, тщательно оберегающего свою приватность, заставляли его с крайним скепсисом относиться к любым попыткам создавать поэмы из собственной жизни, навязывать реальности литературные сценарии, смешивать слово и дело. Для него это равносильно слепоте, незрячести, солипсистской невосприимчивости к «впечатлениям живого мира», из которых истинный художник творит с помощью воображения и памяти свои модели мира. В этом смысле Набоков солидарен не с романтиками и символистами, а с такими их критиками, как Пушкин и Флобер, как акмеисты и Ходасевич или, скажем, как Г. Г. Шпет, писавший по этому поводу: «Извращенный крик: жизнь — искусство! Такие обращения-извращения повторяются <...> Это признак эпохи, когда ложь дешева. Это — вопль вырождающихся <...> Жизнь — искусство, “создание” из жизни искусства, жизнь даже величайшее из искусств — все это типичное декадентство. Вне декадентства “искусство жизни” — фатовство и пошлость»²⁹.

В целом ряде интервью, эссе и рецензий, а также в своих лекционных курсах (особенно в лекциях о «Мадам Бовари») Набоков последовательно подвергал жесткой критике как сам тип «романтического», жизнестроительного солипсизма, так и связанные с ним разновидности исповедальной литературы, навязывающей читателю определенные модели стилизованного поведения. Его Яша Чернышевский, чья «простая и грустная история» рассказана в первой главе «Дара», — юный поэт-эпигон, живущий по правилам «поздней петербургской романтики» и предающийся «сентиментально-умственным увлечениям», — оказывается, в конечном счете, жертвой той же «книжной болезни», что и Эмма Бовари (вряд ли случайно вульгарные предметы страсти обоих носят одинаковое имя — Рудольф). Следуя декадентскому и символистскому канону, он и его друзья разыгрывают извращенную любовную драму, отдаленно напоминающую тот треугольник (М. Кузмин — В. Князев — О. Глебова-Судейкина), о котором напишет А. Ахматова в «Поэме без героя», — драму с бессмысленным, банально-литературным самоубийством в финале. Однако если для участников и зрителей подобных спектаклей жизненный сюжет такого рода стано-

вится идеальной фабулой «исповедального» текста, то Набоков вводит его в роман лишь как объект полемики, как антитезу естественной творческой метаморфозе Федора Годунова-Чердынцева, который готов писать жизнеописание Николая Гавриловича Чернышевского, но не его однофамильца: «Это был банальный треугольник трагедии, родившийся в идиллическом кольце, и одна уже наличность такой подозрительной ладности построения, не говоря о модной комбинационности его развития, — никогда бы мне не позволила сделать из всего этого рассказ, повесть, книгу» (4, 229).

Именно эту, в общем-то побочную тему «Дара» Набоков подхватывает и выводит на первый план в «Лолите», которая может быть понята как культур-философский роман о художнике, возмнившем, по формуле Вяч. Иванова, облечь свои замыслы в «облик лучших воплощений» и «возжаждавшем человека». Недаром «исповедь» эротомана и эстета-извращенца Гумберта Гумберта отсылает к целому пласту «жизнетворческих» текстов из разных литератур и периодов (от предромантизма до наших дней), а сам повествователь постоянно именуется себя «романтической душой», «поэтом», «мечтателем», «великим грешником».

Герой «Лолиты» отнюдь не скрывает, с кем из писателей, художников и литературных персонажей его соединяет избирательное средство. Среди тех, в кого он играет и под кого явно или неявно стилизует себя, Байрон и Эдгар По, Ставрогин и Свидригайлов, Верлен и Рембо, Уайльд и Бердслей, «поэт-паук» Бальмонта и Пьеро Блока, персонаж драматических монологов Р. Браунинга и «красивый брюнет бульварных романов»³⁰. Кроме того, в «исповеди» Г. Г. явственно ощущаются тематические и интонационные переключки с эротической поэзией и прозой русских символистов — в частности, с «Зачарованным гротом» Бальмонта (ср. многократно обыгрываемое в «Лолите» название отеля «Привал Зачарованных Охотников»), с повестью Л. Зиновьевой-Аннибал «33 уroda» (написанной, кстати, в форме дневника, которая пародируется в первой части «Лолиты»), где «романтическая» лесбиянка мечтает остановить время и вечно наслаждаться «нежной плотью» развращенной ею девушки, с рассказами и романами Ф. Сологуба, с циклом «В буйной слепоте» и многими другими произведениями В. Брюсова³¹. И, наконец, на жанрово-сюжетном уровне главными подтекстами и объектами пародирования в «Лолите» оказываются знаменитые исповеди двух писателей, к творчеству которых Набоков неизменно относился с подчеркнутой антипатией: «Исповедь Ставрогина» Достоевского — признание героя «Бесов» в растлении двенадцатилетней девочки (возраст Лолиты!), которое было воспринято в двадцатые годы как самостоятельный текст, свидетельствующий о «слишком близком знакомстве» автора с актом и психологией этого греха³², и написанная в тюрьме «De profundis» Оскара Уайльда (вероятно, одного из двух неназванных английских писателей в галерее Гастона Годэна), отличающаяся крайней степенью самолюбования и самовосхваления³³. Все

эти подтексты образуют в романе сложную систему историко-культурных и литературных «зеркал», отражающих безумную попытку героя создать из неподатливой реальности «рай, небеса которого рдеют, как адское пламя» (186).

В русский период творчества Набоков дважды (за вычетом нескольких рассказов) избирал аналогичную форму повествования в виде записок от лица персонажа, и оба раза — в повести «Соглядатай» и романе «Отчаяние» — она служила ему способом дискредитации точки зрения повествователя, обнаружения его неспособности правильно воспринимать мир, его эстетической, экзистенциальной, метафизической «слепоты». И подлец Смуров в «Соглядатае», и неудачливый убийца-писатель Герман в «Отчаянии» пребывают в плену превратных, искаженных представлений о самих себе и о других людях, об искусстве и реальности и потому терпят унижительные поражения в схватках с судьбой. Они претендуют на роль гениев-провидцев, а на самом деле оказываются самозванцами, позерами, имитаторами, проецирующими вовне свое гипертрофированное «я» и порождающими ложную картину мира.

Гумберт Гумберт продолжает этот ряд самовлюбленных лжехудожников³⁴, которым в «большой вселенной» Набокова противопоставлены художники истинные — Годунов-Чердынцев и Кончеев, Себастьян Найт («Истинная жизнь Себастьяна Найта»), Джон Шейд («Бледный огонь») и т. п. Подобно Герману из «Отчаяния»³⁵, он совершает ряд безумных гносеологических ошибок, когда, например, принимает «наполовину раздетого мужлана, читающего газету», за «полуголую нимфетку с длинными волосами» (обман зрения, дважды описанный в романе: 33, 291), узнает в Лолите свою воскресшую «ривьерскую любовь» (53) или же заблуждается насчет собственной внешности — Г. Г. кажется, что он «исключительный красавец» (37—38), и только после того, как Лолита начинает передразнивать его, внезапно обнаруживает, что его лицо постоянно обезображивает нервный тик (180, 214). Подобно Смурову из «Соглядатая», он ищет в других людях лишь лестные отражения собственного образа и потому особенно жесток с Лолитой, что она, в отличие от Шарлотты, относительно быстро распознает в нем подделку, ничтожество, «старого павиана», а отнюдь не «сумрачного романтика».

Наделенный, вслед за другими героями-жизнестроителями Набокова, немалыми творческими задатками и эстетическим чувством, Г. Г. не способен распорядиться этими дарами как подобает: вместо того чтобы переплавлять драгоценные воспоминания, наблюдения и вымысел в инобытие искусства, он абсолютизирует и обожествляет свою детскую влюбленность; вместо того чтобы «останавливать время» в творчестве, он пытается остановить его в жизни; вместо того чтобы созерцать и «прочитывать» внешний мир, он навязывает ему маниакальные фантазии и литературные клише; вместо того чтобы «улавливать бие-

ние чужих душ» (как сформулирована задача художника в «Истинной жизни Себастьяна Найта» и к чему постоянно стремится Годунов-Чердынцев в «Даре»), он убажывает и ласкает душу собственную (ср.: «...я взял в привычку не обращать внимания на состояние Лолиты, дабы не расстраивать подлого Гумберта» — 316). По сути дела, безумие Г. Г., его болезнь, тот «бесплодный и эгоистический порок», который он сам в конце концов «вычеркивает и проклинает» (306), есть болезнь «романтического» сознания, имманентный порок эстетического миропонимания определенного типа, с которым Набоков вел многолетнюю тяжбу и которому противопоставлял свой собственный, так сказать, классический вариант панэстетизма³⁶. Преступна не сама по себе эротическая греза героя (на ее место можно подставить любую другую фантазию) — преступно его стремление навязать ее внешнему миру, воплотить не в творчестве, а в плохо познанной, а priori опредмеченной и эстетизированной действительности. «Зачарованному охотнику» Г. Г. нужна не «реальная» Лолита, а ее фантом, та измышленная им демоническая «нимфетка», которая, по его словам, «была не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мною и ею; лишенной воли и самосознания — и даже всякой собственной жизни» (77). В этом смысле его отношение к Лолите пародирует различные жизнетворческие программы и, в частности, известную декларацию Блока, писавшего в статье «О современном состоянии русского символизма»: «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами <...> Жизнь стала искусством, я произвел закланья, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю “Незнакомкой”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо»³⁷. Для Набокова любые подстановки такого рода — будь то блоковская Незнакомка или гумбертовская «нимфетка» — свидетельствуют не о силе, а, напротив, о слабости и ущербности воображения, не способного проникнуть в суть феномена, который внеположен сознанию «мечтателя».

Коренное различие между двумя типами воображения у героев-художников Набокова отчетливо выявляется при сопоставлении функционально сходных эпизодов «Дара» и «Лолиты», которые, подобно самим романам, соотносятся друг с другом как высокий оригинал и его травестия. Когда Федор Годунов-Чердынцев в первый раз приходит к Щеголевым, чтобы снять у них комнату, его раздражают и пошляк-хозяин, и вся квартира, и он сразу же решает, что «ее не наймет ни за что». Однако в последний момент он замечает, что в столовой «у дальнего окна, где стояли бамбуковый столик и высокое кресло, вольно и воздушно лежало поперек его подлокотников голубоватое газовое платье <...> а на столике блестел серебристый цветок рядом с ножни-

цами» (4, 326), — замечает, и тут же дает согласие переехать во «враждебный, отталкивающий дом».

По нескольким незначительным деталям его поэтическое воображение создает образ девушки, предназначенной ему судьбой, и после знакомства с Зиной ему кажется, что «он уже много знает о ней, что и имя ее ему давно знакомо, и кое-какие очертания ее жизни» (4, 358). В награду за внимание к «знакам и символам» судьба дарит Годунову-Чердынцеву счастливую любовь, хотя впоследствии выясняется, что «бальное голубоватое платье на стуле» принадлежало вовсе не Зине, а ее кузине, и, следовательно, явилось «очаровательным обманом» (в том числе и на фонетическом уровне: Зина — кузина), «тончайшим штрихом» в остроумной игре судьбы (4, 539).

Точно так же приходит снимать комнату к Шарлотте Гейз Гумберт Гумберт; точно так же его раздражает и вульгарная хозяйка, и вся обстановка в доме; точно так же судьба посылает ему знаки, по которым может быть воссоздан образ «реальной» Лолиты, — он видит теннисный мячик (а именно в пластике тенниса, напомним, Лолита выражает неразвитые, подавленные потенции своей личности), огрызок яблока, истрепанные журнальчики на каждом стуле, белый носок на полу, сливовую косточку в вазе; он даже слышит имя Ло (50—53). Но, в отличие от Годунова-Чердынцева, Г. Г. остается слеп и глух к этим новым для него зрительным и слуховым впечатлениям — его воображение питается исключительно уже известным, прежде испытанным, санкционированным чувственным опытом или культурной традицией (отсюда, кстати, вторичность большинства его литературных произведений). Оно ориентировано на стереотипы идентификаций, на поиск грубых аналогов, на тождественность целого и потому автоматически приписывает другой, новой, уникальной Лолите полное сходство с «умершей невестой», которую он при этом не может как следует вспомнить и в свою очередь отождествляет с литературным прототипом — Аннабел Ли из стихотворения Эдгара По. Игнорируя детали и подменяя индивидуальные различия видовыми (нимфетка — не-нимфетка), Г. Г. впадает в самый страшный, по Набокову, гносеологический грех — грех генерализации, из-за чего мир и его тайны остаются для него непроницаемыми.

Согласно Набокову, подлинный творческий акт — это момент эпифании, слияния субъекта и объекта, познающего и познаваемого, когда «вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься во вселенной, тебя окружающей. Тогда тюремная стена нашего “Я” внезапно рассыпается, а снаружи врывается “Не-Я”, торопясь на помощь узнику, который уже пляшет на свободе»³⁸. Иными словами, в творчестве он видит осуществленную способность любить, а любовь понимает как высшую онтологическую ценность — как преодоление самости и выходение из времени в вечность. Отношение же Г. Г. к «Не-Я» представляет собой полную противоположность любви-творчеству: он

пытается утверждать себя, поставить все и всех под свой контроль, подчинить других, использовать их для собственных целей и, как следствие этого, творит абсолютное зло во всех сферах бытия — оскверняет природу и «прекрасную, доверчивую, мечтательную, огромную страну» (195); профанирует высокую классическую традицию в литературе³⁹; обманывает и доводит до гибели простодушную Шарлотту; наконец, терзает и насилует беззащитную Лолиту, стремясь превратить ее в послушную куклу и причиняя ей только боль (она плачет по ночам — «каждой, каждой ночью — как только я притворялся, что сплю» — 196). В ответ на это «Не-Я», управляемое в романе полновластным автором — «Мак Фатумом», не только не приходит на помощь узнику «склепоподобной темницы», но, напротив, наносит ему удар за ударом, издевается над ним, глумится, разрушает все его планы и иллюзии. И только потерпев полное поражение в этой неравной схватке, только навсегда потеряв Лолиту, Г. Г. постепенно восстанавливает в памяти «тематические узоры» своей судьбы и пробует вырваться из заколдованного круга. Его взгляд на «Не-Я» в обратной перспективе претерпевает существенные изменения: Лолита в его сознании ретроспективно превращается из «нимфетки» в равное «Ты», в другое «Я», где «за невыносимыми подростковыми штампами <...> есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне, оскверняющему жалкой спазмой свои отрепья» (313). Тем самым Г. Г. обретает способность любить, и это освобождает его от маниакального страха перед временем: мечтавший прежде избавиться от Лолиты, когда она перейдет возрастной порог «нимфетки», теперь он признается в любви рано увядшей беременной женщине: «...я глядел, и не мог наглядеться, и знал — столь же твердо, как то, что умру, — что я люблю ее больше всего, что когда-либо видел или мог вообразить на этом свете или мечтал увидеть на том <...> Неистово хочу, чтобы весь свет узнал, как я люблю свою Лолиту, *эту* Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем, но все еще сероглазую, все еще с сурмянистыми ресницами, все еще русую и миндальную, все еще Карменситу, все еще мою, мою... Все равно, даже если эти ее глаза потускнеют до рыбьей близорукости, и сосцы набухнут и потрескаются, а прелестное, молодое, замшевое устье осквернят и разорвут роды — даже тогда я все еще буду с ума сходить от нежности при одном виде твоего дорогого, осунувшегося лица, при одном звуке твоего гортанного молодого голоса, моя Лолита» (306—307).

Однако эта запоздалая любовь не только не спасает Г. Г., но и ставит его в трагическое положение — трагическое, во-первых, потому, что «реальная» Лолита потеряна для него навсегда, а во-вторых, потому, что, вырвавшись за пределы своего «Я», он впервые начинает понимать самого себя и вместе с Лолитой обнаруживает в «нарядном

хрупком слабого здоровья джентльмене в бархатном пиджаке» мучителя, изверга, «маньяка, лишившего детства северо-американскую малолетнюю девочку» (312). Его прозрение, описанное в финале романа, — это не миг счастья, а мгновение полного отчаяния, когда он, прислушиваясь к «мелодии, составленной из звуков играющих детей», вдруг осознает, что «пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре» (338). В отличие от других набоковских лжехудожников, Г. Г. оказывается способным на сострадание и раскаяние и, следовательно, переходит на новый, более высокий уровень сознания, приближающий его к художникам истинным (недаром в последнем абзаце «исповеди» он неожиданно воздает хвалу «благословенной материи мира», в котором до того видел лишь «мразь гниль, смерть», и, значит, становится на позицию самого автора и таких его героев, как Годунов-Чердынцев). По замечанию Набокова в одном из интервью, «Гумберт Гумберт в своей финальной стадии — нравственный человек, ибо он понимает, что любит Лолиту той любовью, какой следует любить женщину. Но слишком поздно — он уже разрушил ее детство. Безусловно, в этом смысле книга имеет некую мораль»⁴⁰.

Впрочем, с точки зрения ряда американских критиков, раскаяние главного героя «Лолиты» есть лишь очередной обман, фикция, расчетливая игра, с помощью которой Г. Г. водит за нос легковверных читателей, вызывая у них сочувствие к себе. Сама «затейливость» композиции и стиля «исповеди», ее откровенная литературность, считают они, ставят под сомнение любые самооценки рассказчика, которые должны рассматриваться как риторические приемы, искусно используемые им для самооправдания и самовосхваления. Хотя, на наш взгляд, подобные интерпретации в принципе ошибочны, они отталкиваются от действительных свойств текста и, в первую очередь, его повествовательной структуры. В терминах, принятых англоязычным литературоведением, Г. Г. как повествователь является так называемым «ненадежным рассказчиком» (*unreliable narrator*), чья субъективная версия событий нарушает презумпцию истинности и может исказить, скрывать или маскировать информацию, смешивать вымыслы и реальность, давать ложную картину и ложные объяснения происходящего. На психологическом уровне «ненадежность» рассказчика «Лолиты» мотивируется его душевной болезнью и романтической мечтательностью, а на фабульном — предшествующим написанию «исповеди» опытом фантазера и лгуна (ср.: «...настроичил сплошь выдуманный и очень красочный рапорт» (47); «Муза вымысла протянула мне винтовку, и я выстрелил в белого медведя...» (59); «...мне пришлось выдумать или бессовестно разукрасить целый ряд любовниц» (96); «Настолько художественно изобразил я спокойствие предельного отчаяния...» (119) и т. п.), причем эти мотивировки, а также несколько маловероятных эпизодов в начале романа (арктическая экспедиция, судьба Валерии и ее

мужа и т. п.) заставляют с подозрением относиться к любому высказыванию Г. Г. и учитывать вероятность того, что оно ложно.

При этом принципиальное отличие «Лолиты» от большинства других текстов с «ненадежным рассказчиком» заключается в том, что само повествование здесь отнюдь не выявляет «логику бреда», «систему» безумия или обмана (как это происходит, скажем, в «Записках сумасшедшего» Гоголя или в «Повороте винта» Г. Джеймса), а, напротив, тщательно скрывает ее. Г. Г. столь часто противоречит самому себе и говорит столь разными голосами, что его личность теряет определенность, как бы раздваивается на «Гумберта-пишущего» и «Гумберта-описываемого», каждый из которых в свою очередь раскалывается еще на несколько «Гумбертов». На это указывает, в частности, двойное имя героя, а также те многочисленные эпитеты, прозвища и определения, которыми он себя наделяет (ср., например: «...и во весь путь Валерия говорила, а Гумберт Грозный внутренне обсуждал с Гумбертом Кротким, кого именно убьет Гумберт Гумберт...» (42); «...сказал тот Гумберт, который сидел на суше, тому Гумберту, который барахтался бог знает где...» (254) и т. п.).

По сути дела, отношение Гумберта-пишущего к Гумберту-описываемому имеет мало общего с авторефлексией и самоанализом традиционных исповедей, хотя нередко их пародирует. Скорее, оно напоминает отношение автора к своим персонажам, когда в повествовании чередуются внешняя и внутренняя точки зрения. Гумберт-пишущий не восстанавливает, а пересоздает свое прошлое, играет им, строя одновременно несколько противоречивых образов самого себя. В основном сюжетном времени текста он неизменно прячет свое лицо, выступая под целым рядом мистифицирующих театральных масок — комических, трагических, мелодраматических (ср. одну из ключевых фраз романа: «Не в этом ли слове “маска” кроется разгадка?» — 67), причем каждая из них получает свою антитезу. Маску глумливого шута на его лице сменяет маска трагического героя, жертвы рока; маску обманутого Пьеро — маска плута и обманщика Арлекина; маску мстителя Гамлета — маска несчастного Короля Лира; маску «сказочного вурдалака», Синей Бороды, — маска «зачарованного охотника» и т. п.⁴¹

Что же касается Гумберта-пишущего, то он иногда полностью сливается с маской, но во многих случаях отделяется от нее, дает ей название или определение, фиксируя дистанцию между позициями «теперь» (время дискурса) и «тогда» (сюжетное время). Так, приводя записи из своего дневника, он мимоходом замечает, что в некоторых местах «кое-что автором подправлено» (56), а затем, несколькими главами позже, объявляет весь «дневничок» стилизацией, подделкой и отмежевывается от представленной в нем точки зрения: «Тем большего усилия воли мне потребовалось, чтобы в сих записках настроить их слог на хамский лад того дневника, который я вел еще в те дни, когда госпожа Гейз была для меня всего лишь препятствием. Этого дневника уже не суще-

ствует; но я почел за долг перед искусством сохранить его интонации, какими бы фальшивыми и брутальными они ни казались теперь. К счастью, мой рассказ достиг теперь того пункта, где я могу перестать поносить бедную Шарлотту ради ретроспективной правды» (87). Однако чаще смена точки зрения и, соответственно, временной позиции повествователя не эксплицируется столь явно, но остается малозаметной; в пределах одного абзаца и даже фразы «я» может указывать на разные его ипостаси и маски, из-за чего трудно определить, что именно является референтом данного высказывания — какое-то событие в основном сюжетном времени текста или сам процесс его разыгрывания во времени дискурса. Скажем, подробно изображая первое «осязательное взаимоотношение» с Лолитой (самая, пожалуй, рискованная сцена романа), Г. Г. пишет: «Я перешел в некую плоскость бытия, где ничто не имело значения, кроме настоя счастья, вскипающего внутри моего тела. То, что началось со сладостного растяжения моих сокровенных корней, стало горячим зудом, который *теперь* достиг состояния совершенной надежности, уверенности и безопасности — состояния, не существующего в каких-либо других областях жизни» (74—75, курсив Набокова). На первый взгляд, речь здесь идет исключительно о сексуальном возбуждении, но выделенное курсивом наречие «теперь», а также глагол «перешел» намекают на то, что повествователь незаметно соскользнул из «прошедшего» в другой временной план и начал описывать состояние творческого экстаза, испытываемое им в данный момент его «настоящего».

Подобно Гумберту-описываемому, не имеет определенного лица и Гумберт-пишущий. Он тоже играет разными «масками», постоянно варьируя тон, интонацию, стиль повествования. «О, дайте мне хоть разок посентиментальничать! Я так устал быть циником!» (127), — восклицает он в один из поворотных моментов «исповеди», но и его чувствительные излияния часто представляют собой маскировку, стилизацию, призванную ввести в заблуждение доверчивого читателя. С первых же фраз книги Г. Г. ведет диалог с подразумеваемыми адресатами текста, находящимися как внутри, так и вне его — с одной стороны, он обращается к Лолите, к Шарлотте, к самому себе, к второстепенным персонажам, а с другой — к «присяжным заседателям» и «судьям», т. е. к читателям, чьи стандартные реакции он предугадывает и провоцирует. В зависимости от адресата изменяется и повествовательная маска: если все обращения Г. Г. к Лолите (два из них образуют кольцевую рамку текста, который открывается и закрывается ее именем) подчеркнуто серьезны и патетичны, то в остальных случаях преобладают ирония, пародия, игра, хотя они нередко перемежаются с жалобами, инвективами, просьбами и исповедальными клише. Структура повествования еще более усложняется вследствие того, что в него вплетается и едва заметный голос его подлинного хозяина — всемогущего автора, на чье присутствие намекает сам Г. Г.,

когда уже во второй главе книги признается: «...пишу под надзором» (22). Заметим, кстати, что авторское вмешательство в текст особенно ошутимо в русском переводе «Лолиты», где на него указывают ничем не мотивированные, скрытые цитаты из русской литературы, число которых возрастает к концу книги⁴².

Это многоголосье — в еще большей степени, чем игра точками зрения в «Даре», — делает текст при первом чтении семантически неопределенным, поливалентным, ставит его элементы на разных уровнях в отношении оксюморона. Главный парадокс «Лолиты» заключается в том, что повествование от первого лица содержит множество взаимоисключающих, логически несовместимых утверждений по поводу ряда основных сюжетных событий, дифференциальных признаков персонажей (в том числе самого рассказчика), их поступков и мотивов. Так, например, Г. Г. многократно и настойчиво именуется убийцей, но в одном месте «исповеди» неожиданно ставит это, казалось бы, бесспорное утверждение под сомнение: «...если когда-нибудь я совершу всерьез убийство» — и добавляет: «отметьте это “если”» (62), — а в другом категорически опровергает его: «Подчеркиваю — мы ни в коем случае не человекоубийцы. Поэты не убивают» (105). Однако, определяя себя как поэта, Г. Г., в свою очередь, противоречит другой автохарактеристике: «Но я не поэт. Я всего лишь очень добросовестный историограф» (88).

По сути дела все подобные противоречивые высказывания повествователя отражают основополагающее противоречие между двумя статусами текста — декларированным и подразумеваемым. С одной стороны, «Лолита» изначально выдается за спонтанную исповедь, за хронику «реальных» событий, где актуально только линейное «рассказанное» время, и при таком статусе Г. Г. действительно есть «историограф», «убийца», «не-поэт». Но с другой стороны, сама структура «Лолиты» с ее множественностью масок, «тематическими узорами», разветвленной интертекстуальной игрой и, главное, с огромным количеством автометаописаний, которыми прослоена каждая глава книги, заставляют видеть в ней текст совершенно иного рода — так называемую «самосознающую фикцию», для которой релевантна ситуация собственного создания и, следовательно, само время дискурса⁴³. Именно в этом времени или, точнее, в точке его пересечения с основным сюжетным временем, как в «Даре», и следует тогда искать ту семантическую установку, которая способна снять амбивалентность текста и обеспечить его непротиворечивое повторное прочтение.

Может показаться, что, в отличие от «Дара», все обстоятельства написания и издания «Лолиты» изложены в ней с достаточной полнотой, а важнейшие события, имеющие отношения к последним месяцам жизни Г. Г. и Лолиты, точно датированы. Согласно календарю Гумберта Гумберта и его «издателя» Джона Рэя, они располагаются в следующей последовательности:

22 сентября 1952 г. — Г. Г. получает письма от Джона Фарло и Лолиты («миссис Ричард Ф. Скиллер») и отправляется в путь (292).

23 сентября — встреча Г. Г. с Лолитой в Коулмонте.

24 сентября — Г. Г. посещает Рамздэль и едет в Паркингтон.

25 сентября — Г. Г. убивает Клэра Куильти и сдается полицейским. Тогда же (или, что более правдоподобно, через несколько дней) его отправляют на экспертизу в «лечебницу для психопатов», где он и начинает писать «Лолиту».

16 ноября — Г. Г., переведенный к тому времени в тюрьму, ставит последнюю точку в рукописи и умирает «от закупорки сердечной аорты».

25 декабря — Лолита умирает «от родов, разрешившись мертвой девочкой, ...в далеком северо-западном поселении Серой Звезде» (18)⁴⁴.

Таким образом, нам известно, что Гумберт Гумберт мог приступить к работе над книгой, самое раннее, 26 сентября и, следовательно, писал ее не более пятидесяти двух дней. Однако в финале «исповеди» он сообщает, что начал писать «Лолиту» ровно «пятьдесят шесть дней тому назад» (338) — т. е., как показывает несложный подсчет, не 25-го или 26-го, а 22 сентября.

Конечно, можно не придавать большого значения этому расхождению, посчитав, что оно вызвано ошибкой памяти запутавшегося в календаре героя или недосмотром автора, как полагают К. Проффер и Б. Бойд⁴⁵. Но поскольку во второй части «Лолиты» Г. Г. соблюдает абсолютную хронологическую точность (например, он правильно называет понедельником 4 июля 1949 г. — день исчезновения Лолиты и даже подсчитывает, что к моменту, когда он узнал о ее побеге, ее возраст составил ровно пять тысяч триста дней⁴⁶), такое объяснение не выглядит убедительным. Комментаторы, кажется, упустили из вида и тот факт, что сама протяженность времени дискурса — пятьдесят шесть дней — исчисляется, кроме того, и в неделях ($56 : 7 = 8$), а это не только уменьшает вероятность погрешности в счете, но и служит знаком «реальности» переживаемого времени, подобно тому как в «Даре» 455 дней, кратные семи, обозначали «реальный» временной интервал. Трудно представить, чтобы столь важное расхождение в датах, определяющих точку пересечения сюжетного времени с временем дискурса, не входило в замысел Набокова. Скорее, мы снова имеем дело с хорошо продуманной игрой «двойным временем», двумя хронологиями — виртуальной и «реальной», напоминающей временную структуру «Дара». Об этом свидетельствует, в частности, русский перевод «Лолиты», который, как и другие набоковские авто-переводы, служит своего рода ретроспективным авторским комментарием к оригиналу. Работая над ним, Набоков, по его словам, исправил в тексте ряд анахронизмов, напомнивших ему об аналогичных ошибках в «Анне Карениной» («Tolstoy-time items»)⁴⁷, но не изменил ни одной из противоречивых датировок в конце романа. Более того, сама ключевая дата — 22 сентября 1952 г. — в русском переводе маркирована гораздо сильнее: здесь

она вводится непосредственно в описание основных событий этого дня (301), тогда как в оригинале передвинута в следующую главу, да и то спрятана в скобках.

От того, какую из двух хронологий мы примем за «истинную», во многом зависит интерпретация всего романа в целом. Ведь если Г. Г. перед смертью уже не лукавит и говорит правду, то из этого следует, что весь его рассказ об истории написания «Лолиты» и событиях, заставивших его в конце сентября 1952 г. взяться за перо, может быть поставлен под сомнение. Американская исследовательница Элизабет Брусс первой выдвинула гипотезу, согласно которой замаскированное указание на то, что герой «Лолиты» начал писать свою «исповедь» именно 22 сентября, — это не случайное следствие недосмотра Набокова, а «имплантированный» в текст ключ, меняющий интерпретацию его последних глав. Приняв эту дату за отправную точку, — утверждала она, — мы должны отнестись ко всем событиям, которые согласно Гумберту и Джону Рэю, произошли после 22 сентября, — к встрече с беременной Долли Скиллер, поездке в Рамздэль и Коулмонт, убийству Куильти, аресту и тюремному заключению, — как к фантазиям повествователя, к его чистому вымыслу⁴⁸. Гипотеза Брусс была подхвачена и развита еще в нескольких работах о «Лолите», хотя никаких новых доказательств в ее пользу представлено не было⁴⁹. Наоборот, последующие исследователи изрядно дискредитировали исходную идею, пытаясь предложить свои произвольные версии того, что же произошло «на самом деле», — версии, для которых текст не дает оснований.

Между тем искомые доказательства, как нам кажется, дает анализ 27-ой главы второй части романа, в которой сам Г. Г. рассказывает, что происходило с ним 22 сентября. Хотя он, на первый взгляд, долго описывает мало интересные пустяки — устройство почтового ящика, неприятный разговор со швейцаром, письмо от Джона Фарло — и пускается в рассуждения на литературные темы, не имеющие отношения к делу, вся глава — от начала и до конца — может быть прочитана как инсказание, темой которого являются отнюдь не бытовые или юридические проблемы, а проблемы писательские, стоявшие в тот решающий момент перед Гумбертом-романистом.

Повествовательную стратегию, избранную здесь Гумбертом, раскрывает последняя фраза предшествующей, 26-й главы, где он заявляет, что истинный «художник-мнемонист» не должен брезговать «смешением смазанных красок», или, иначе говоря, совмещением двух разных планов содержания, двух «реальностей» («...у меня безнадежно спутались два разных эпизода» (290), — констатирует Г. Г.). На этом приеме он и строит свой рассказ о событиях 22 сентября, причем в нем с самого начала задаются мотивы ложного зрения, обмана, иллюзии, симуляции, которые соединены с мотивом письма во всех значениях этого слова («почтовый ящик с моим именем»; «арлекинская игра света, упавшего сквозь стекло, на чей-нибудь почерк»; «детские кара-

кули превращались опять <...> в скучный почерк»). Г. Г. вторично вспоминает эпизоды своего «до-долоресового былого», когда его «рыщущее око» высматривало в каком-нибудь освещенном окне полуголую нимфетку, вскоре превращающуюся в «наполовину раздетого мужлана, читающего газету» (291, ср. 33), но если в первый раз они имели лишь прямое значение, то теперь в них выявляется прежде латентный переносный смысл — само описание конструируется таким образом, чтобы его можно было прочесть как метафору творческих мук художника, его колебаний между двумя «реальностями», между «огненным видением» и «тем немногим, что дарится», между фантазией и памятью. На это указывают и литературные аллюзии в данном пассаже: упоминание об «Алисе в стране чудес» отсылает нас к сказке, к чистому вымыслу, а контаминация «Mes fenêtres», обыгрывающая названия автобиографической книги П. Верлена «Mes prisons» (ср. прим. 22) и знаменитого стихотворения С. Малларме «Les fenêtres», — одновременно к жизни и к ее поэтическому преображению. Когда Г. Г. говорит, что 22 сентября он участвовал в «гонке между вымыслом и действительностью», а его «фантазия подвергалась прустовским пыткам на прокрустовом ложе», он имеет в виду, конечно же, не утренний поход к почтовому ящику и не стычку с желчным швейцаром, а нечто совсем иное — свою писательскую борьбу с материалом, с хаосом собственной биографии, из которого он пытается создать некий порядок художественного текста.

Главный предмет его размышлений в этой главе — «устойчивость свойств и судьбы, которую приобретают литературные герои в уме у читателя»:

«Сколько бы раз мы ни открыли “Короля Лира”, никогда мы не застанем доброго старца, забывшим все горести и подымавшим задрывную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми и их комнатными собачками. Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Н. Никогда не поправится Эмма Бовари, спасенная симпатическими солями в своевременной слезе отца автора. Через какую бы эволюцию тот или другой известный персонаж ни прошел между эпиграфом и концом книги, его судьба установлена в наших мыслях о нем; и точно так же мы ожидаем, чтобы наши приятели следовали той или другой логической и общепринятой программе, нами для них предначертанной. Итак, Икс никогда не сочинит того бессмертного музыкального произведения, которое так резко противоречило бы посредственным симфониям, к которым он нас приучил. Игрек никогда не совершит убийства. Ни при каких обстоятельствах Зет нас не предаст <...> Всякое отклонение от выработанных нами судеб кажется нам не только ненормальным, но и нечестным. Мы бы предпочли никогда прежде не знать соседа — отставного торговца сосисками — если бы оказалось, что он только что выпустил сборник стихов, непревзойденных никем в этом веке» (292—293).

Очевидно, что это рассуждение, весьма небрежно заграммированное под комментарий к письму от Джона Фарло, адекватно описывает именно ту ситуацию, в которой находился сам Г. Г. в преддверии «звездной вспышки» вдохновения, если он навсегда потерял Лолиту и единственная цель его жизни — найти «паллиатив словесного искусства», написать «нечестную», небывалую книгу о ней и о себе и тем самым вырваться из прокрустова ложа «предначертанной» для него программы. Как художник, он, естественно, хочет оказаться «Иксом», сочиняющим, вопреки всем ожиданиям, гениальное произведение, «отставным торговцем сосисками», удивившим весь мир своей книгой. Но поскольку Г. Г. лелеет замысел автобиографического романа, то для его осуществления он должен не только пересоздать и структурировать хаос прошлого, но и придумать для себя и Лолиты, как литературных героев, эстетически полноценное будущее, тот «конец книги» (и, следовательно, конец жизни), который закрепит его судьбу «в уме у читателя». В известном смысле все три его примера знаменитых литературных финалов — безумный Лир, оплакивающий мертвую дочь, самоубийство Эммы Бовари и, наконец, отвергнутый Онегин на коленях перед замужней Татьяной (пример, добавленный в русском переводе) — могут рассматриваться как модели-прообразы для возможного «конца книги» Гумберта. Из них он выбирает в качестве модели наименее трагический, открытый финал «Евгения Онегина» (с ним явно перекликается его рассказ об объяснении с замужней Лолитой), к которому добавляет мотив мести за смерть дочери из «Короля Лира»⁵⁰.

Три письма, о которых идет речь в 27-й главе (и которые «рифмуются» с письмами, полученными Г. Г. в первой части романа, — от МакКу, от Шарлотты и от Лолиты), — это и есть три варианта будущего для Гумберта-описываемого, причем все они, как того требует романтическая традиция, предполагают супружество. Первый из них — женитьба на Рите — равнозначен забвению, отказу от прошлого (символический плод их союза — обнаруженный в двуспальной постели Г. Г. и Риты «Гумбертсон», прыщавый альбинос, страдающий полной потерей памяти), и потому герой его с презрением отбрасывает. Куда больше ему импонирует банальный happy ending — счастливое воссоединение с Лолитой, вступление в брак и отъезд за границу. Общие контуры этого будущего намечены в письме от Джона Фарло, который извещает Г. Г., что женился на «совсем молоденькой» испанке из Чили, дочери графа и крупного богача (напомним, что Гумберт был однажды увлечен «испанской девочкой, дочкой аристократа» (181) — так сказать, заместительницей Лолиты). Однако в тот самый момент, когда Г. Г. готов приступить к разработке этого сюжета и взяться за перо («теперь по крайней мере мы выследим...» — думает он, «прочитав» письмо Фарло), его сознание вдруг прорывается сквозь «стены тюрьмы» и создает образ «живой», семнадцатилетней Лолиты, обладающей истин-

ной, неподвластной ему человеческой индивидуальностью, — он вдруг слышит ее «деловитый голосок», и это решает судьбу его будущей книги.

В моральном плане письмо от миссис Ричард Ф. Скиллер, «услышанное» (т. е. воображенное) Гумбертом, отмечает его выход за пределы собственного «я», скачок от эгоизма к любви, смысл которой, по определению Вл. Соловьева (близком к тому, как понимал любовь Набоков), «состоит в том, что она заставляет нас действительно, всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самих себе. Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни»⁵¹. Вообразив «реальную» Лолиту и ее судьбу, заговорив не своим, а ее голосом, Г. Г. совершает подобную перестановку и «с предельной простотой и ясностью видит теперь и себя и свою любовь» (311). Поэтому-то самые первые фразы его «исповеди» («Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя») звучат как отчаянный отклик на воображенный призыв Лолиты («Напиши мне, пожалуйста. Я узнала много печали и лишений»), которую только теперь, после «толчка узнавания», Гумберт начинает любить.

В плане же эстетическом (который здесь, как, впрочем, и всегда у Набокова, изоморфен моральному) тот миг, когда в сознании Г. Г. «заговорил» голос Лолиты, есть момент «звездной вспышки» вдохновения, слияния прошлого и воображенного будущего, рождения замысла книги, финальные главы которой нам еще предстоит прочитать: «Все попало на свое место, и получился, как на составной картинке-загадке, тот узор ветвей, который я постепенно складывал с самого начала моей повести с таким расчетом, чтобы в нужный момент упал созревший плод...» (300)⁵². Едва ли можно сомневаться в том, что именно к этому моменту, с которого, собственно, и начинается отчет времени дискурса, многократно возвращается повествователь, но только не называет его впрямую, а находит ему всевозможные метафорические замены. Так, на слияние прошлого и будущего в творческом акте намекает эссе Гумберта с мифологическим названием «Мимир и Мнемозина», где он развивает идею «перцепционального времени», основанного на «чувстве кровообращения» (286)⁵³; сходное значение в контексте романа получает и бракосочетание некоего Мурфи (видимо, от древнегреч. *morphe* — «форма» и *Morpheus* — Морфей) с одноклассницей Лолиты Стеллой Фантазией, поскольку звезда (лат. *stella*) у Набокова всегда знак поэтического вдохновения (ср. «Серая Звезда» — название поселения, в котором, согласно Джону Рэю, умирает Лолита).

Перейдя в другой план существования, Г. Г. обретает и относительную творческую силу. Теперь им движет не только самолюбование, но и любовь, превращающая его из «романтического» эпигона в мастера (отсюда, по-видимому, значимая фамилия Лолиты — Скиллер; ср. англ. *skill* — мастерство). Его высшее художественное достижение — это сцена

встречи со взрослой Лолитой, лежащая всецело в сфере чистого вымысла. Он придумывает Лолите такую судьбу, в которой ему самому нет места и которая, хотя и выглядит правдоподобно банальной, по сути дела, осуществляет ее желания. Г. Г. дарит своей потерянной возлюбленной не только 4500 долларов, но и собаку, о которой она прежде мечтала, и «очки в розовой оправе», ибо когда-то она «увлекалась портретами провинциальных невест, некоторые из которых были <...> с очками на носу» (185), и, главное, заботливого мужа, у которого «морского цвета глаза» и «черный ежик» (301) — почти как на любимой картинке ее детства, где изображен был «темноволосый молодой муж» с «ирландскими» глазами (84). Все эти повторы показывают, что Г. Г. строит образ изменившейся Лолиты — строит из обрывков воспоминаний, случайных наблюдений, даже газетной хроники. Потому-то брюхатая Лолита напоминает увиденную им в касбимском мотеле «молодую женщину на сносках», нежно улыбающуюся нерожденному ребенку (237; кстати, ее муж — тоже «крепко сложенный молодой человек с черным коком и синими глазами»); потому-то у нее жесты Шарлотты («Она направила в камин стрелу папиросы, быстро постукивая по ней указательным пальцем, совершенно как это делала ее мать, и совершенно так же, боже мой, ногтем соскребая частичку папиросной бумаги с нижней губы» — 304); потому-то оторванная рука соседа Скиллеров отождествляется с оторванными пальцами «грузового шофера Франка» из мотеля в Эльфинстоне (303, ср. 271)⁵⁴. Вся эта сцена для Г. Г. — акт самоотречения, и, хотя он не может удержаться от иронии по отношению к мужу Лолиты, его взгляд на себя удивительно трезв: «Ногти у него были черные и подломанные, но фаланги и суставы запястья, сильная, изящная кисть — были гораздо благороднее, чем у меня. Я слишком много терзал человеческих жертв моими бедными искривленными руками, чтобы гордиться ими: французские фразы, крупные костяшки дорсетского крестьянина, приплюснутые пальцы австрийского портного — вот вам Гумберт Гумберт» (302). Стоило жизненному и эстетическому интересу передвинуться с «я» на другого, как вымышленная «реальность» стала намного реальнее эмпирической — вообразив *такую* Лолиту и *такого* Гумберта, Гумберт-пишущий продемонстрировал истинный потенциал своего сознания.

Однако замысел «бессмертной» книги, возникший у Г. Г. 22 сентября, отнюдь не ограничивается одной любовной темой, одной, пусть центральной для него сюжетной линией, которую он теперь получает возможность довести до логического конца. Пользуясь творческой свободой, он жаждет, кроме того, осуществить «поэтическое возмездие» (329) и свести счеты со всеми своими врагами и обидчиками — прежде всего с той противостоящей ему, внешней по отношению к его «я» силой, которую он сам окрестил Мак Фатумом и которая отняла у него Лолиту. Хотя Г. Г. и ощущает себя втянутым в некий «хитроумный спектакль», где он против воли играет написанную для него роль, он,

в отличие от истинных художников Набокова, не способен на сверхчувственное прозрение высшего мира, на «космическую синхронизацию»⁵⁵. Потусторонность для него не «сонный, выпуклый, синий» мир, «где разлита <...> лучающаяся, дрожащая доброта» и где все поражает «простотой совершенного блага» (4, 101), как для Цинцинната Ц. в «Приглашении на казнь», а сумрачный заколдованный лес, кишаший злыми эльфами, бесами и ведьмами, которые строят против него свои козни. Ему кажется, что он ретроспективно, в момент прозрения, разгадал замысел Мак Фатума и «задним числом расшифровал сбывшуюся судьбу» (233) — подобно тому как читатель детективного романа в финале узнает имя убийцы, — но на самом деле попадает в гносеологическую ловушку, поставленную всемогущим автором, и, хватаясь за услужливо подsunутые ему ложные намеки, проходит мимо правильного решения, мимо указывающих на него «знаков и символов» (например, бабочек или анаграммы «Вивиан Дамор-Блок»).

Ошибочно полагая, что он проник в замысел Мак Фатума и, следовательно, может взять у него реванш, Г. Г. вводит в свою книгу сюжетную линию, построенную по принципам классического детектива: он играет со своими читателями, повсюду расставляя «путеводные намеки» на заготовленную финальную разгадку, но оттягивает раскрытие тайны почти до самого конца. Он хочет как бы поменяться местами с Мак Фатумом, низвести его до положения своего персонажа, подвергнуть травестийному разоблачению, а затем — в эффектно задуманной заключительной сцене — расправиться с ним и тем самым выйти победителем из схватки «в уме читателя». Дело остается за малым — за сутью разгадки, за утаенным именем «беса», и вот тут-то хитроумного Г. Г. ожидает жестокое разочарование. Роль своего главного противника, организатора заговора с целью похитить Лолиту он отводит одному из ее кумиров, американскому драматургу Клэру Куильти, чей портрет украсил ее комнату, но, ничего толком не зная ни о нем, ни о его пьесах, сам не замечает, что, пытаясь изобразить злодея-похитителя, создает лишь злой шарж на самого себя. Персонафикация непознанного объекта, по злой иронии истинного Мак Фатума, оборачивается гротескным отражением субъекта, вторым «я» замкнутого на себе, «слепого» повествователя, и потому то, что Г. Г. мыслил своим апофеозом, превращается в его сокрушительное поражение — воображая схватку с Куильти, он вдруг понимает, что и он, и его противник — это куклы-двойники, которыми руководит невидимый пуппенмейстер, чьи замыслы так и остались для него тайной: «Я перекатывался через него. Мы перекатывались через меня. Они перекатывались через него. Мы перекатывались через себя <...> Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками» (328). Поэтому воображенное убийство не приносит ему удовлетворения и облегчения — напротив, оно лишь еще раз доказывает его нравственную и эстетическую ущербность, возвращая его в «тюрьму».

Исследователи «Лолиты» не раз отмечали, что сцена убийства Клэра Куильти написана как фантазмагорическое видение повествователя, как его галлюцинация или кошмар⁵⁶: пространство меняет очертания, движения героев напоминают пантомиму и балет, предметы одушевляются, причинно-следственные связи нарушены. На это же прямо указывают и сравнения: «...дверь <...> подалась, как в средневековой сказке» (323); «...он стал подниматься с табурета все выше и выше, как в сумасшедшем доме старик Нижинский <...> как какой-то давний кошмар мой» (332); «...дверь, как во сне, была не плотно затворена» (332) и т. п. Однако аналогичные, иногда повторяющиеся знаки «вымышленности» текста имеются и в других главах романа, действие которых происходит после 22 сентября. Так, встречу с Лолитой предваряет тот же каламбур, — что и сцену убийства: «Никовновья» (297, 323); в обеих сценах фигурирует «черная качалка» — «притихшая, до смерти испуганная» у Лолиты и «ходуном ходящая» у Куильти. В ответ на приглашение задержаться у Скиллеров Г. Г. объясняет им, что «заехал на часок по дороге в Лектобург» (т. е. Град Читателей)⁵⁷, где его «ожидают друзья и поклонники» (302), а во время визита в Рамздэль пользуется «дивной свободой свойственной сновидениям» (319) и испытывает «дивное чувство сонной свободы» (321).

Решающие аргументы в пользу предложенной интерпретации последних сцен «Лолиты» как художественного вымысла повествователя, на наш взгляд, дает сравнение английской и русской версий романа. Оно показывает, что из целого ряда мелких исправлений и добавлений, внесенных Набоковым в русский перевод заключительных глав романа, ни одно не вступает в противоречие с этой интерпретацией, а несколько ее явно поддерживают. Особо важное значение имеют два дополнения, прямо противоречащие декларированной истории создания «исповеди» и ее «тюремной» хронологии.

Во-первых, в начале двадцать пятой главы, когда русский Гумберт уведомляет читателей, что переходит к новой части своей книги о Лолите, которую, вторя Прусту, хотел бы назвать «*Dolorès disparue*»⁵⁸, он не просто пишет, как в оригинале: «...теперь ...подробное описание последних трех пустых лет ...не имело бы смысла», но еще и уточняет, какой промежуток времени имеется в виду: «от начала июля 1949 до середины ноября 1952» (280, курсив мой. — А. Д.). Ясно, что говорить о середине ноября, то есть о конце романного времени, может не автор еще недописанной исповеди, которому не дано знать собственное будущее, но только хитроумный сочинитель, уже спланировавший финал своей книги (и, соответственно, собственную смерть). Более того, распространяя свое определение «пустого» времени как вакуума, в котором отсутствует Лолита, на осень 1952 года, Гумберт, по сути дела, признает, что никакой встречи с Долли Скиллер и последовавших за ней событий на самом деле не было и что это лишь фантомы, которыми он заполнил пустоту.

Во-вторых, в последнем абзаце русской версии романа Г. Г., обращаясь к Лолите, пишет: «Но откуда у меня кровь играет в еще пишущей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира, и я в состоянии сноситься с тобой, хотя я в Нью-Йорке, а ты в Аляске» (338). Подставив Нью-Йорк на место ожидаемой тюрьмы (или хотя бы названия того города или штата, где он должен, согласно основной «легенде», ожидать суда за убийство Куильти), повествователь не просто еще раз подрывает правдоподобие своего рассказа, но и незаметно отсылает нас назад, к единственному эпизоду, действие которого происходит в Нью-Йорке — к тому самому утру 22 сентября 1952 года, когда Г. Г. спустился за почтой из своей нью-йоркской квартиры и услышал «деловитый голосок» Лолиты.

Все эти факты, на наш взгляд, достаточно убедительно свидетельствуют о том, что Набоков, по крайней мере, учитывал возможность повторного прочтения последних глав романа как чистого вымысла «ненадежного рассказчика» и соответственно такой его интерпретации, которая сжато изложена выше. Заметив введение второй хронологии и приняв 22-е сентября за начало времени дискурса, мы получаем новый семантический код, объясняющий и снимающий многие противоречия в тексте, а сам он обнаруживает структуру, отчасти напоминающую «ленту Мебиуса», которой часто уподобляют структуру «Дара», но имеющую более сложную конфигурацию «восьмерки». Если в «Даре» главный герой на стыке сюжетного времени с временем дискурса превращается в автора и читатель должен вернуться к началу книги, чтобы прочитать роман Годунова-Чердынцева, а не Набокова, то в «Лолите» метаморфоза имеет три стадии — парадокс «двойного времени» превращает автора «исповеди» в автора «самосознающей фикции», а тот, в свою очередь, трансформируется в персонажа «чужого» текста, подлинный автор которого — «Вивиан Дамор-Блок» — распоряжается его судьбой. Для того чтобы не поддаться на обман хитреца Гумберта, читатель должен прежде всего найти верную хронологию и, вернувшись к ее точке отсчета, к дню 22 сентября, начать движение от этого центра «восьмерки» по всем ее изгибам. При таком подходе текст становится чем-то вроде палимпсеста, где на месте одного полустертого слоя возникает другой, чтобы смениться третьим, и, расшифровывая его, мы научаемся познавать реальность (без кавычек), главные свойства которой, согласно Набокову, — многослойность и многоцветность.

¹ *V. Nabokov. Lectures on Russian Literature / Ed., with an introduction, by Fredson Bowers. N. Y.; London, 1981. P. 213.*

² Ср. стихотворение героя «Дара» Федора Годунова-Чердынцева: «По четвергам старик приходит, / учтивый, от часовщика, / и в доме все часы заводит / неторопливая рука...» (4, 202).

³ *V. Nabokov. Lectures on Russian Literature. P. 196—197, 220.*

⁴ См.: *V. Nabokov. Pnin. N. Y., 1969. P. 120—121, 128—129.*

⁵ По реальному календарю 12 февраля в 1953 г. пришлось не на субботу, а на четверг. Это обстоятельство чрезвычайно важно для понимания главы, ибо в ней несколько раз подчеркнуто, что ее действие происходит во вторник. Следовательно, события получают две равнозначные и равноправные датировки: «календарную» — вторник, 10 февраля, т. е. день смерти Пушкина, о котором говорит Пнин в своей лекции, не успевая его назвать, и «фиктивную» — вторник, 15 февраля, т. е. день пятидесятилетия героя (см. подробнее: *G. Barabtarlo. Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's «Pnin». Ann Arbor, 1989. P. 121—123*). Двойной календарь в «Пнине», как представляется, непосредственно связан с раздвоением образа рассказчика, который выступает в романе то как всезнающий и всеисильный автор, властвующий над романным временем, то как его земной «представитель», конкурент героя, собирающий искаженные сведения о нем из вторых рук и существующий в одной «реальности» с ним. Когда в последней главе «Пнина» роль рассказчика полностью передается «представителю», все даты начинают соответствовать реальному, а не фиктивному календарю.

⁶ Уже после того, как эта статья была написана, я познакомился с замечательной работой Ю. И. Левина «Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова» (*Russian Literature. 1990. Vol. XXVIII. P. 45—124*), в которой двоемирие Набокова рассматривается исключительно в пространственных категориях. Мне кажется, что мои наблюдения не противоречат его концепции, а лишь дополняют ее.

⁷ Этот момент обозначен в романе характерным для Набокова цифровым шифром: стрелки огромных часов показывают 6:36 (ср. упомянутое выше членение пространства и времени на шесть частей, а также три стадии метаморфозы героя) — магическое число, которое одинаково прочитывается слева направо и справа налево, а при переворачивании дает две девятки, т. е. год рождения Набокова. Сходный шифр, как мы увидим далее, появляется и в русском варианте «Лолиты».

⁸ *Ю. Левин. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» // Russian Literature. 1981. Vol. IX—XI. P. 201.*

⁹ См.: *Ronald E. Peterson. Time in The Gift // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1982. № 9. P. 36—40.* От своих выводов Р. Петерсон не отказался и после того, как С. Карлинский отметил, что сам Набоков датировал время действия «Дара» иначе: *Ibid. 1983. № 11. P. 9.*

¹⁰ Этот перечень разных исторических событий пародирует прежде всего хроникальные «врезки» под Дос Пассоса в автобиографической книге Р. Гуля «Жизнь на фукса», изданной в СССР и резко отрицательно воспринятой эмигрантской критикой (см., например: *Ю. Оффросимов. «Жизнь на фукса». (Дневник падшей) // Руль. 1928. 11 января*). Ср. в главах «1919 год» и «1920 год»: «Англия корчилась в стачке транспортников, звавших к солидарности пролетариев мира. Французская палата ратифицировала “Версаль”. Габриэль д’Аннунцио аннексировал Фиуме и провозглашал “Венецианскую республику”. Окруженное штыками, в Веймаре заседало германское национальное собрание. Берлин дрожал в голоде и холоде. Глава советской Баварии, Курт Эйсер, пал на улице от руки графа Арко. ...Русские эмигранты ставили в Берлине “Вишневый сад”. Антанта свозила оружие в Польшу, где в пышной шляхте стоял Пилсудский <...> Президент Франции Дешанель упал в пруд и умер.

Вильсон говорил о пунктах. В Петрограде люди умирали с голоду. В Париже затанцевал балет Дягилева. В Швейцарии родилась Лига Наций. А в Москве Восьмой Съезд Советов открылся речью Ленина» (*Р. Гуль. Жизнь на фукса*. М.; Л., 1927. С. 128, 159).

¹¹ Годунов-Чердынцев прямо ссылается на следующие издания: *Н. Г. Чернышевский. Литературное наследие* / Под ред. Н. А. Алексеева. М., 1928—1930. Т. 1—3; *Ю. М. Стеклов. Н. Г. Чернышевский: Его жизнь и деятельность. 1828—1889*. 2-е изд. М.; Л., 1928. Т. 1—2; *Ю. Стеклов. Еще о Н. Г. Чернышевском: Мыслитель, революционер, человек*. Сб. статей. М.; Л., 1930; *А. В. Луначарский. Н. Г. Чернышевский*. М., 1928 и др. Отметим, что в третьей главе повествователь цитирует письмо Герцена (4, 381), которое впервые было опубликовано только в 1933 г (см.: Звенья. М.; Л., 1933. С. 370). Сама отсылка к «большевизанствующей» газете «Пора» здесь должна восприниматься как намеренный анахронизм, ибо берлинская сменовеховская газета «Накануне» — ее единственный реальный прототип — прекратила свое существование в начале 1924 г.

¹² Ср. замечание А. Бергсона: «...мы не считаем концов интервалов, мы чувствуем и переживаем сами интервалы. И у нас существует сознание об этих интервалах, как об интервалах определенных» (*А. Бергсон. Творческая эволюция*. М.; СПб., 1914. С. 302).

¹³ Приведем опорные даты в хронологической последовательности: зима 1917/1918 г. — отъезд возлюбленной Годунова-Чердынцева из Петербурга в Новороссийск (4, 331); самый конец 1919 г. — получение известия о гибели отца (4, 317—318); весна 1920 г. (не позднее 1 апреля) — отъезд Годуновых-Чердынцевых за границу (4, 318); 18 апреля 1923 г. — самоубийство Яши Чернышевского (4, 232); конец 1923 г. — переезд матери и сестры Федора из Берлина в Париж (4, 269).

¹⁴ Точно так же датировал основное время «Дара» и сам Набоков в предисловии к английскому переводу рассказа «Круг». См.: *V. Nabokov. A Russian Beauty and Other Stories*. Penguin Books, 1973. P. 225.

¹⁵ По григорианскому календарю 1 апреля в 1926 г. пришлось на четверг, по юлианскому — на среду. О том, что даты основного времени романа даны по новому стилю, свидетельствует немаловажная деталь: Годунов-Чердынцев понимает, что с ним сыграли первоапрельскую шутку, взглянув на число в немецкой газете. В период с 1920 по 1928 г. 18 апреля ни разу не приходилось на четверг. Отметим также, что последний день романа — 29 июня 1929 г. — в действительности был субботним, что противоречит реплике Зины: «Жалованье я получаю только завтра» (4, 535).

¹⁶ См. об этом: *С. Давыдов. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова*. München, 1982. С. 194—199.

¹⁷ *V. Nabokov. Lectures on Literature* / Ed. by F. Bowers. San Diego; N. Y.; London, 1980. P. 378.

¹⁸ Впоследствии я уточнил свою концепцию повествовательной структуры «Дара» и пришел к выводу, что она требует еще и третьего чтения с точки зрения подразумеваемого автора, которая приближена к точке зрения героя, но не равна ей и трансцендентна по отношению к романному времени. Подробнее см. об этом в четвертой главе «Истинной жизни писателя Сирина» (с. 136—143 наст. изд.) и в работе: *A. Dolinin. «The Gift» // The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. by Vladimir Alexandrov. N. Y.; L., 1995. P. 159—165.

¹⁹ См. незавершенную работу П. Флоренского «Иконостас», где высказана мысль, что в сновидениях подобного типа «время бежит, и ускоренно бежит,

навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы». Для Флоренского, как, впрочем, и для Набокова, сновидения — «суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так к миру тому» (*П. Флоренский. Собрание сочинений: Статьи по искусству. Париж, 1985. С 201—202*).

²⁰ *Б. А. Успенский. История и семиотика. (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. С. 72.*

²¹ *В. Набоков. Лолита / Вступит. статья и коммент. А. Долинина. М., 1991. С. 21.* Далее все ссылки на роман даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

²² Среди целого ряда исторических лиц и литературных персонажей, с которыми на протяжении «Лолиты» отождествляет себя ее главный герой, Поль Верлен, чьи стихи неоднократно цитируются в тексте, занимает особое место. Широко известный эпизод его бурной биографии, когда он выстрелом из пистолета ранил своего «злого гения» и любовника, поэта А. Рембо, и был приговорен за это к двухлетнему тюремному заключению, во время которого испытал религиозное обращение и написал цикл покаянных стихов, прямо перекликается с тем, как представлены в романе обстоятельства написания «исповеди» Г. Г. В «Записках вдовца» Верлен с нежностью описывает свою дочь, одиннадцатилетнюю девочку, имеющую некоторое портретное сходство с Лолитой: «У нее серые глаза, и зрачки светятся, как острые стрелы <...> ресницы, громадные и черные, как крылья ворона, трепещут...» (ср.: «Будучи а *mes heures* поэтом, я посвятил мадригал черным, как сажа, ресницам ее бледно-серых <...> глаз» — 58). Название этой миниатюры Верлена — «Моя дочь», как и повторяющееся «моя Лолита» Г. Г., означает «моя фантазия», «мое художественное сознание», поскольку в неожиданной концовке текста выясняется, что сероглазая девочка на самом деле «никогда не существовала и, вероятно, уже никогда не родится» (*П. Верлен. Записки вдовца. М., 1911. С. 49*). В главе 29 второй части романа, когда Г. Г. проклинает свой «грех», в котором он задним числом видит лишь «бесплодный и эгоистический порок» (306), он цитирует слова «*mon grand péché radieux*» (в пер. Набокова «Мой великий, лучезарный грех» — 355) из стихотворения П. Верлена «*Laeti et egrabundi*» («Счастливые и странствующие»), написанного, когда поэт получил известие о смерти Рембо в Африке (впоследствии оказавшееся ложным): «*Je n'y veux rien croire. Mort, vous, / Toi, dieu parmi les demi-dieux! / Ceux qui le disent sont des fous. / Mort, mon grand péché radieux, // Tout ce passé brûlant encore / Dans mes veines et ma cervelle / Et qui rayonne et qui fulgure / Sur ma ferveur toujours nouvelle!*» (*P. Verlaine. Oeuvre complète. Paris, 1959—1960. Vol. II. P. 80.* «Я не хочу в это верить. Вы мертвы, мертв ты, бог среди полубогов! Те, кто это говорит, безумцы. Мертв, мой великий, лучезарный грех, мертво минувшее, по-прежнему горящее в моих венах и мозгу, минувшее, которое лучится и вспыхивает в моей всегда новой лихорадке»). Этой цитатой, как кажется, Набоков в очередной раз намекает, что Г. Г. пишет свою исповедь, зная, что Лолита мертва, но не желая в это верить.

²³ Подробнее см. в «Трех заметках о «Даре»» (с. 239—245 наст. изд.).

²⁴ Статья Ходасевича о С. Юшкевиче цит. по: *В. Ходасевич. Собрание сочинений / Под ред. Джона Мальмстеда и Роберта Хьюза. Ann Arbor, 1983. Т. 1. С. 341.*

²⁵ Г. Винокур. Биография и культура. М., 1927. С. 67.

²⁶ O. Wilde. The Works. N. Y., 1954. P. 857.

²⁷ В. Ф. Ходасевич. Некрополь: Воспоминания. Париж, 1976. С. 13.

²⁸ См.: Л. Я. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1977. С. 27—29.

²⁹ Г. Г. Шпет. Сочинения. М., 1989. С. 352.

³⁰ Основной круг подтекстов «Лолиты» был выявлен американскими исследователями К. Проффером и А. Аппелем, а также немецким переводчиком Набокова Д. Циммером. См.: С. Proffer. Keys to Lolita. Bloomington, 1968 (рус. пер.: К. Проффер. Ключи к «Лолите». СПб., 2000); V. Nabokov. The Annotated Lolita / Ed. by A. Appel. N. Y., 1970; V. Nabokov. Gesammelte Werke. Hamburg, 1989. Band 8: Lolita. S. 531—654. Ряд дополнений и уточнений к их разысканиям предложен в нашем комментарии к роману (В. Набоков. Лолита. М., 1991. С. 356—414).

³¹ Ср., например: «Итак, это сон, моя маленькая, / Итак, это сон, моя милая, / Двоим нам приснившийся сон! / Полоска засветится аленькая, / И греза вспорхнет среброкрылая, / Чтоб кануть в дневной небосклон. /<...> Так где ж твои губы медлительные? / Дай сжать твои плечики детские! / Будь близко, ресницы смежив...» — или: «Безумие белого утра смотрело в окно, / И было все странно-возможно и все-все равно / И было так странно касаться, как к тайным мечтам, / К прозрачному детскому телу счастливым губам...» («В буйной слепоте»). «Нимфетолжубские» мотивы нередко встречаются и в других стихах Брюсова: «Продажная» («Едва ли ей было четырнадцать лет — / Так задумчиво gasли линии бюста...»), «Девочка» («Что же ты плачешь. / Девочка — во сне? / Голову прядешь / На грудь ко мне?..»), «Портрет» («Ей лет четырнадцать; ее глаза /<...> Но взгляд ее, порой, так странно-груб... / Иль поцелуя было бы ей мало?»), «Квартет» («Четыре девочки по четырнадцать лет / На песчаной площадке играют в крокет. / Молоточек поставят между ног, и — стук! / Шар чужой далеко отлетает вдруг. / А солнце, лучи посылая вкось, / Белые платья пронзает насквозь, / Чтоб каждый мечтатель видеть мог / Детские формы художавых ног») и т. п. Сама личность Брюсова — жизнетворца, эротомана, аморалиста, имитатора, — возможно, послужила Набокову одним из прототипов главного героя «Лолиты». Как писал Ходасевич, «в эротике Брюсова есть глубокий трагизм, но не онтологический, как хотелось думать самому автору, — а психологический: не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему “припадать на ложе”. Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую, как две капли воды: это потому, что он ни одной не любил, не отличил, не узнал» (В. Ходасевич. Некрополь. С. 38). Точно так же не любит и не чтит людей Гумберт Гумберт и потому совершает роковую ошибку — принимает Лолиту за точную копию, за повторение своей детской возлюбленной, и, только потеряв ее, начинает понимать, что она — другой, ни на кого не похожий человек, достойный внимания и любви.

³² См.: Ю. Александрович. Матрешкина проблема: «Исповедь Ставрогина» Ф. М. Достоевского и проблема женской души. М., 1922. С. 33. Отметим, что пропущенная глава «Бесов» под названием «Исповедь Ставрогина» была перепечатана берлинским «Рулем» в конце марта — начале апреля 1922 г., одновременно с известиями о гибели В. Д. Набокова и многочисленными некрологическими материалами, посвященными его памяти, и потому могла вызывать у сына погибшего чисто личные, неприятные ассоциации. Как бы то ни было, Достоевский для Набокова — это скорее идеолог-публицист, нежели художник, «весьма посредственный писатель с вспышками блестящего юмора, между которыми, увы, тянутся пустыни и пустыни банальностей» (V. Nabokov.

Lectures on Russian Literature. P. 98). Именно в связи с Достоевским он говорил о возможности получать художественное наслаждение от дурных книг, воображая, как иначе и лучше выразить то, о чем пытается писать ненавистный автор (Ibid. P. 105), и в «Лолите» нетрудно увидеть такого рода перелицовку тем «Исповеди Ставрогина» или «Преступления и наказания». К Достоевскому отсылает целый ряд аллюзий в романе: так, именуя себя «великим грешником», заявляя, что ему «все позволено» и что он «отказывается принять загробную жизнь», Г. Г. пользуется знаменитыми формулами из «Бесов» и «Братьев Карамазовых»; постоянно обращаясь к читателям «сударь вы мои», «милостивые государи», «господа» и т. п., он пародирует типичное для Достоевского построение повествования «с оглядкой на другого» (см.: *М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского*. 3-е изд. М., 1972. С. 407); описывая свое путешествие по Америке, повествователь упоминает «человека, бьющегося в бурном эпилептическом припадке на голой земле, в штатном парке Русской Теснины» (176), что не только намекает на эпилепсию Достоевского и его персонажей (о которой Набоков говорит в своих лекциях как о «таинственной болезни» — *V. Nabokov. Lectures on Russian Literature*. P. 99, 107), но и дает метафорическое определение его «тесного» и «голового» мира. Наконец, в поворотный момент своей жизни Г. Г. прямо сравнивает себя с героем Достоевского: «...я некоторое время размышлял, ерошил себе волосы, дефилировал в своем фиолетовом халате, стонал сквозь стиснутые зубы, — и внезапно... Внезапно, господа присяжные, я почуял, что сквозь самую эту гримасу, искажавшую мне рот, усмешечка из Достоевского брезжит как далекая и ужасная заря» (86). В обеих фразах пародируются характерные черты стиля Достоевского: эмфатическое «внезапно» (= «вдруг»), повторенное дважды, пристрастие к уменьшительным суффиксам и повествовательным клише (так, кривая усмешка — постоянный атрибут героя-грешника, в том числе и Ставрогина).

³³ Уайльд, как и герой «Лолиты», восхищается своей гениальностью и красотой, сравнивает себя с Байроном и Верленом, сетует на то, что эпоха представила его величие в шутовском обличье. Эстетизируя порок и страдание, он любит себя и в новой для себя роли кающегося грешника.

³⁴ Возможно, сама рискованная идея отождествить эстетический идеал с «нимфеткой», а романтическое житиетворчество — с сексуальным извращением была подсказана Набокову заметкой в газете «Последние новости» от 9 июня 1934 г., где сообщалось о том, как русский эмигрант по фамилии Артов (ср. англ. art — искусство; artist — художник), «хорошо одетый господин», в английском приморском городке «остановил игравшую на улице двенадцатилетнюю девочку и, пообещав ей подарить золотую рыбку, завлек ее к себе домой <...> и здесь изнасиловал. Потом насильник застрелился». Незадолго до этого в альманахе «Числа» был опубликован рассказ некоего В. Самсонова «Сказочная принцесса» (Числа. Кн. 9. Париж, 1933. С. 84—90), герой которой — педофил, похитивший двенадцатилетнюю девочку, чтобы испытать с ней «рай на земле». Об этом рассказе как возможном источнике «Лолиты» см.: *A. Dolinin. Nabokov and «Third-Rate Literature» (On a Source of «Lolita») // Elementa. 1993. Vol. 1. P. 167—173.*

³⁵ В предисловии к английскому переводу «Отчаяния» Набоков заметил, что Герман и Гумберт сходны между собой 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 году побродить в сумерках, Германа же Ад никогда не помилует» (*V. Nabokov. Despair*. N. Y., 1979. P. 8; пер. Г. А. Левин-

тона). Отметим, что в русском варианте «Лолиты» Набоков дал машине героя такое же название «Икар», как и в «Отчаянии», и что Герман, подобно Г. Г., соотносит свои «записки» с Достоевским и Уайльдодом. Кстати, эссе последнего «Перо, карандаш, яд» из сборника «Интенции», где речь идет об английском художнике-отравителе Томасе Гриффите Уэйнрайте — денди, эстете, ценителе романтической поэзии, живописце, графике, критике, который хладнокровно убил несколько человек, и где сформулирована «жизнетворческая» идея преступления как искусства, должно, на наш взгляд, учитываться как один из вероятных источников «Отчаяния», «Лолиты» и ряда других текстов Набокова.

³⁶ Сходная точка зрения на «болезнь» Г. Г. была высказана американской исследовательницей Присциллой Мейер (см.: *P. Meyer. Nabokov's «Lolita» and Pushkin's «Onegin»: McAdam, McEva and McFate // The Achievements of Vladimir Nabokov. Cornell University Press, 1984. P. 179—211*). Однако, на наш взгляд, она допускает серьезную ошибку, усматривая в «Лолите» лишь своего рода перевод антиромантической проблематики «Евгения Онегина» на язык американской культуры. Как показывает хотя бы цитатный репертуар «Лолиты», основной объект полемики и пародирования здесь — «романтизм» не в историко-литературном, а в культурно-типологическом смысле этого термина (ср. набоковское определение романтизма как «мечтательных привычек сознания», ориентированных главным образом на литературные модели, в его лекции о «Мадам Бовари»: *V. Nabokov. Lectures on Literature. P. 132*): тот длинный ряд «романтических» текстов и биографий, который охватывает различные эпохи и страны, на равных правах включая в себя как высокие, так и низкие образцы, как истоки традиции, так и ее выродившиеся современные модификации (ср. двойную аллюзию в романе «Просвечивающие предметы»: «Супермен, несущий душу младую в своих объятиях», соединяющую «Ангела» и «Демона» Лермонтова с популярным комиксом, и ее аналог в «Лолите»: «Супермен в голубой пелерине», отсылающий уже не к собственно романтическому, но к символическому образу — к Голубому из «Незнакомки» Блока). Скажем, Эдгар По играет в «Лолите» крайне важную роль не столько потому, что Набокову, по предложению П. Мейер, требовался американский медиатор «для включения в текст критики европейского романтизма», сколько потому, что он оказался в истории культуры посредником между романтизмом и символизмом, любимым поэтом Ш. Бодлера, К. Бальмонта или В. Брюсова, много о нем писавших и переводивших его прозу и стихи.

³⁷ *А. Блок* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 429. В «Лолите» отразилось двойственное отношение Набокова к поэзии Блока, в которой он видел одновременно «разнородную мешанину виол и вульгарности» (*V. Nabokov. Cabbage Soup and Caviar // The New Republic. 1944. № 3. P. 92*) и «духовное стремление к чему-то божественно реальному и безнадежно недостижимому, что спрятано где-то в красках и звуках мира» (цит. по: *Б. Бойд. Владимир Набоков: Русские годы / Пер. Г. Лапиной. М.; СПб., 2001. С. 115*). С одной стороны, псевдоним-анаграмма Вивиан Дамор-Блок (= Владимир Набоков), под которым автор появляется в собственном тексте среди противников героя, намекает на определенное родство Набокова и Блока; вероятно, именно поэтому Г. Г. с такой ненавистью и злобой отзывается о «Прекрасной даме в синем» (270) — очевидная аллюзия на блоковскую лирику. Но, с другой стороны, сама исповедь героя содержит ряд пародийных переключений с произведениями Блока и его «жизнетворческими» масками. Так, вульгарная американская песенка «Кармен» отсылает к его одноименному циклу, иронические форму-

лы «Мария — звездное имя» (37) и «Супермен в голубой пелерине» (282) — к драме «Незнакомка», а сквозные мотивы лилового, синего и фиолетового цветов (ср. фиолетовый халат у Г. Г. и Клэра Куильти, лиловые капсулы со снотворным, «грезовосиний» автомобиль и т. п.) — к блоковской цветовой символике. См. также мой доклад «Набоков и Блок» (с. 331—337 наст. изд.).

³⁸ *V. Nabokov. Lectures on Literature. P. 378.*

³⁹ Ср. его профанические рассуждения о Данте и Петрарке как о любителях «нимфеток» (32) или нападки на Р. Браунинга. Высшая степень профанации — это каламбур Клэра Куильти, переиначивающего строку из «Макбета» в английском оригинале «Лолиты» и из «Евгения Онегина» в русском ее переводе («...но ничего, буду жить долгами, как жил его отец по словам поэта — 331). Для Набокова именно Шекспир и Пушкин — величайшие художники, достигшие полного совершенства в искусстве, его неизменные учителя и спутники. Ср. в стихотворении «Вот это мы зовем луной...» (1942): «В ложбине мрак остроугольный / ползет по белизне рябой. / У нас есть шахматы с собой, / Шекспир и Пушкин. С нас довольно» (*В. Набоков. Стихи. Анн Арбор, 1979. С. 269.*)

⁴⁰ Цит. по: *D. Rampton. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge University Press, 1984. P. 202, note 34.*

⁴¹ Любопытно, что в докладе о Блоке, прочитанном 11 сентября 1931 г. в Берлине, Набоков определил его как поэта-романтика, «игравшего образами, как масками, за которыми он то и дело скрывал свое лицо», и перечислил «несколько таких “масок” — Гамлет, Пьеро, паж» (*Я. Вечер памяти Блока и Гумилева // Руль. 1931. 16 сентября.*)

⁴² Приведем несколько примеров. Фраза «Верлэновская осень звенела в воздухе, как бы хрустальном» (288), как отметил Г. Барабтарло, содержит реминисценцию строки из стихотворения Тютчева «Есть в осени первоначальной...»: «Весь день стоит как бы хрустальный...» (*G. Barabtarlo. Onus Probandi: On the Russian «Lolita» // The Russian Review. 1988. Vol. 47. P. 238.*) Жалуюсь на то, что Лолита «выдала негодяю жалкий шифр ласковых имен и своенравных прозвищ, которые я ей давал» (277), Г. Г., сам того не подозревая, цитирует Е. Баратынского (ср.: «Своенравное прозвание / Дал я милой в ласку ей...»), а его слова о Клэре Куильти «...ведь участь его решена» (311) перекликаются с первой фразой пушкинского прозаического отрывка «Участь моя решена».

⁴³ См. об этом: *R. Alter. Partial Magic: The Novel as a Selfconscious Genre. University of California Press, 1975.*

⁴⁴ В послесловии к роману Набоков назвал поселение Грэй Стар («серая звезда») «столицей книги» (346), имея в виду, как кажется, авторское сознание, «серое вещество», в котором происходит «звездная вспышка», то есть порождается, как новая звезда, «тайная система» текста. В этом смысле смерть Лолиты следует понимать как рождение «Лолиты». Не случайно по фиктивной хронологии Джона Рея она умирает в день Рождества, ровно через сорок дней после Гумберта Гумберта, что отсылает к христианским представлениям о том, что душа покойного уходит в мир иной на сороковой день после смерти.

⁴⁵ *К. Проффер. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 282, прим. 7; B. Boyd. «Even Nomais Nods»: Nabokov's Fallibility; or, How to Revise «Lolita» // Vladimir Nabokov's «Lolita». A Casebook / Ed. by Ellen Pifer. Oxford University Press, 2003. P. 57—82.*

⁴⁶ Крайне любопытно, что этот подсчет содержится в стихотворении Г. Г., написанном спустя полгода после исчезновения Лолиты, в квебекском санатории, где он провел «остаток зимы и весну» 1950 г.: «Ищут, ищут Долорес Гейз; / Кудри: русы. Губы: румяны. / Возраст: пять тысяч триста дней. / Род

занятий: нимфетка экрана» (282). Поскольку нам известно, что Лолита родилась 1 января 1935 г. (80), то 5300 дней — это ее возраст на 5 июля 1949 г., то есть на тот день, когда Г. Г. узнал, что она накануне «выписалась из больницы» (272). Это может означать, что Г. Г. на самом деле высчитал продолжительность жизни Лолиты — со дня ее рождения до дня, когда ему сообщили о ее «выписке» — то есть, скорее всего, о ее смерти. Как он сам признается, его воспоминания об этом дне в Эльфинстоне имеют несколько «пробелов и провалов, свойственных эпизодам в снах» (272).

⁴⁷ *V. Nabokov. Selected Letters 1940—1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San Diego; N. Y.; L., 1989. P. 434.*

⁴⁸ См.: *E. W. Bruss. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore, 1976. P. 145—146.*

⁴⁹ См.: *C. Tekiner. Time in «Lolita» // Modern Fiction Studies: Special Nabokov Issue / Ed. by Charles S. Ross. 1979. Vol. 25. № 3. P. 463—469; L. Toker. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1989. P. 209—211.*

⁵⁰ Напомним, что в финале «Короля Лиры» безумный герой, обращаясь к мертвой дочери, умоляет ее: «Корделия, Корделия, побудь еще немного! Ведь я убил раба, который тебя повесил». В русском переводе «Лолиты» прямая параллель между Гумбертом и Лиром эксплицирована в главе 32 второй части, то есть между двумя вымышленными рассказчиком событиями — объяснением с Долли Скиллер и убийством Куильти: «...я утешал и баюкал сиротливую, легонькую Лолиту лежавшую на мраморной моей груди, и урча, зарывал лицо в ее теплые кудри, и поглаживал ее наугад и как Лир просил у нее благословения...» (314).

⁵¹ *В. С. Соловьев. Собрание сочинений: В 10 т. 2-е изд. СПб., [1913]. Т. 7. С. 21.*

⁵² Ср. тот же образ в заключительной фразе «Других берегов»: «...на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, кто Спрятал Матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (5, 335). Вероятно, он восходит к наблюдению М. Гершензона, заметившего, что «иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: «Где тигр?»» (*М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122*).

⁵³ В скандинавской мифологии Мимир — таинственный хозяин медвяного источника мудрости, находящегося у корней мирового дерева Иггдрасиль. Мед из источника дает Мимиру знание будущего. Согласно Набокову, только художник в процессе создания «второй реальности» соединяет в себе свойства Мимира и Мнемозины — предвидит и помнит. Само же «перцепционное время» для него есть «становящаяся память» субъекта. Наиболее последовательно эта концепция изложена в романе «Ада» (см.: *V. Nabokov. Ada or Ardor: A Family Chronicle. Greenwich, Conn., 1969. P. 405—418*).

⁵⁴ Более подробный анализ повторов в финальных сценах «Лолиты» см. в статье: *J. W. Connolly. «Nature's Reality» or Humbert's «Fancy»? Scenes of Reunion and Murder in «Lolita» // Nabokov Studies. 1995. Vol. 2. P. 41—61. В результате этого анализа Дж. Коннолли тоже приходит к выводу, что рассказ Гумберта о поездке к Долли Скиллер и об убийстве Клэра Куильти есть плод его воображения, своего рода «словесный спектакль» (a verbal performance).*

⁵⁵ О концепции «космической синхронизации» у Набокова см.: *V. Alexandrov. Nabokov's Otherworld. Princeton University Press, 1991. P. 163—166.*

⁵⁶ См., например: *J. W. Connolly. «Nature's Reality» or Humbert's «Fancy»? Scenes of Reunion and Murder in «Lolita». P. 54—58.*

⁵⁷ В оригинале Readsburg, то есть опять-таки «Читательбург». Отметим, что это единственный топоним в романе, значение которого Набоков передал в русском переводе.

⁵⁸ Аллюзия на роман М. Пруста «*Albertine disparue*» (букв.: «Исчезнувшая Альбертина») здесь едва ли случайна, поскольку его сюжет может быть истолкован как параллель к скрытой фабуле «Лолиты». Когда Альбертина, любовница героя-рассказчика, внезапно покидает его, он испытывает смешанные чувства. С одной стороны, он чувствует некоторое облегчение от того, что их мучительные для обоих отношения прервались, а с другой — тоскует без нее, просит вернуться и подозревает, что стал жертвой заговора, организованного с целью их разлучить. Вскоре Марсель получает известие о внезапной гибели Альбертины и впадает в полное отчаяние: его любовь к ней обостряется; в воображении она представляется ему более живой и желанной, чем это было на самом деле; он еще сильнее ревнует ее к другим и жалеет, что в прошлом не сумел проникнуть в ее внутренний мир. Не в силах смириться с ее смертью, герой даже убеждает себя, что Альбертина жива, но скрывается от него, и должна прислать ему покаянное письмо с просьбой о встрече. Очевидно, что после исчезновения (и, возможно, смерти) Лолиты Гумберт находится в состоянии, подобном состоянию героя Пруста, а эпизод с получением письма от нее реализует несбывшиеся мечты Марселя. Кроме того, некоторые подробности этого эпизода — разговор со швейцаром и ошибка Гумберта, якобы не узнавшего «любимые ...каракули» и принявшего их за «скучный почерк» ритинной матери, — напоминают о более поздней сцене в «*Albertine disparue*», когда швейцар в венецианской гостинице передает Марселю (успевшему к тому времени разлюбить и забыть Альбертину), телеграмму, которая, как ему кажется, подписана ее именем и извещает, что она жива. Только потом герой понимает, что телеграфист неверно воспроизвел подпись Жильберты, другой его возлюбленной, а он сам неверно истолковал полученное сообщение. Рассказ Гумберта подхватывает и инвертирует важную для Пруста тему ошибочного чтения, основанного на ложных предпосылках: если Марсель принимает телеграмму от Жильберты за послание от «воскресшей», но разлюбленной Альбертины, то Г. Г., наоборот, хочет уверить нас, что не узнал почерк «воскресшей» и все еще любимой Лолиты на конверте.

НАБОКОВ И БЛОК

В. Набоков принадлежал к тому поколению, юность которого, говоря его словами, «прошла среди стихов Блока». Выстраивая в «Других берегах» автобиографическую легенду о себе как абсолютно независимом художнике, изначально свободном от каких-либо влияний, он демонстративно не упомянул никого из своих старших современников, поэтов Серебряного века (круг юношеского чтения, в отличие от детского, вообще не очерчен), но для Блока сделал исключение. Один из важнейших эпизодов книги — последняя встреча с «Тамарой» в поезде летом 1917 г. на фоне провиденциального пейзажа, предвещающего катастрофу: «темного дыма горящего торфа» над «синеватым болотом» (ср. в «Даре»: «голубизна блоковских болот») и «широкого оранжевого заката» — прямо отсылает к блоковскому дневнику. «Интересно, — замечает Набоков, — мог ли бы я доказать ссылкой на где-нибудь напечатанное свидетельство, что как раз в тот вечер Александр Блок отмечал в своем дневнике этот дым, эти краски». По всей вероятности, речь идет о записи от 16 июня 1917 г. «За окнами — деревья и дымный закат», которая, в свою очередь, ассоциируется с предвоенными «дымными закатами» из стихотворения «Петроградское небо мутилось дождем... (ср.: «В этом поезде тысячью жизней цвели / Боль разлуки, тревоги любви, / Сила, юность, надежда... В закатной дали / Были дымные тучи в крови») и «Возмездия» (ср.: «Пожары дымные заката / Пророчества о нашем дне»). У нас есть все основания предполагать, что Набоков намеренно сдвинул датировку этого эпизода к началу лета, чтобы он совпал по времени с блоковской записью и, тем самым, возникла точка пересечения «тематического узора» судьбы молодого поэта с жизнью и поэзией Блока.

Для Набокова, ценившего превыше всего индивидуальность художника и отвергавшего любые «общие пути», Блок был одним из очень немногих русских писателей XX века, которые смогли преодолеть диктат группы, направления, школы, и проложить свой собственный путь в литературе. Противопоставляя Блока другим символистам, он видел в нем «истинного поэта», создателя «просодических чудес», пророка (ср. замечание об «очередном припадке провидения» у Блока в рассказе «Адмиралтейская игла» или фразу в «Других берегах»: «...уже погромывивал закулисный гром в стихах Александра Блока»). Только Блок,

Ходасевич и Белый, как писал он М. М. Карповичу, достойны включения в его курс лекций по русской литературе, тогда как Сологуб, Брюсов, Бальмонт и прочие кумиры Серебряного века, заслуживают лишь «крупниц критической соли, добытой из собственных солончаков», в общем обзоре. По его определению, главное в поэзии Блока — это «духовный порыв к чему-то божественно реальному и безнадежно недостижимому, к тому, что скрывается среди красок и звуков мира», и в том, как трактуется в романах Набокова центральная для них тема «потусторонности», можно увидеть определенные параллели к блоковскому двомирию. Так, среди вероятных источников пространственной антитезы «тут» («темная тюрьма») — «там» («сонный, выпуклый, синий мир») в «Приглашении на казнь» следует учитывать и целый ряд стихов Блока с их повторяющимся мотивом «лазурного сновидения» и сходными оппозициями («Сны раздумий небывалых», «Влюбленность», «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь», «Там неба осветленный край» и т. п.). В финальной сцене этого же романа, когда «реальность» начинает рушиться и расползаться как театральная декорация, явственно слышны отголоски финала «Балаганчика», где «даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге» и лопаются, «декорации взвиваются и улетают вверх», «все бросаются в ужасе в разные стороны», «маски разбегаются», и Пьеро остается один на пустой сцене. Несколько раз обыгрываются у Набокова и мотивы «Незнакомки» (строку из нее «И странной близостью закованный...» он в 1923 г. использовал как эпиграф к стихотворению «Встреча»). См., в частности, чрезвычайно важный эпизод в «Аде», когда герой «сквозь оптический туман» (ср.: «в туманном движется окне» и «дыша духами и туманами») замечает в ресторане Люсетту — «passing alone, drinking alone, always alone, like Blok's *Incognita*» (несколько ниже платье Люсетты названо «страусовым», что должно напомнить о «перьях страуса» на шляпе Незнакомки).

Однако, отдавая должное пророческому дару и «порывам» Блока, Набоков далеко не однозначно оценивал его роль в развитии русской литературы — Блок для него еще и «злой гений» новой поэзии, испортивший ее вкус, прививший ей страсть к ложно-романтической позе, к ресторанной цыганщине, к «тяжелому и туманному строю чувств». «Большая часть блоковских сочинений являет собой разнородную мешанину виол и вульгарности», — заявил он в статье «Щи и икра», написанной вскоре после переезда в США, а чуть позже в письме Э. Уилсону выстроил крупнейших русских поэтов по такому ранжиру: «Пушкин — это море, Тютчев — родник, неглубокий, но чистый, Блок же — крылатый челнок из «Пьяного корабля» Рембо, пущенный детской рукой в сточную канаву». Реминисценция здесь, по-видимому, имеет типично набоковское двойное дно: кроме челнока Рембо (ср. в переводе самого Набокова: «Из европейских вод мне сладостна была бы / та лужа черная, где детская рука, / среди грустных сумерек, чел-

нок пускает слабый, / напоминающий сквозного мотылька») подразумевается также и челнок Блока — «легкий челнок искусства» из 6-го стихотворения цикла «Флоренция», особо любимого Набоковым и биографически для него значимого (именно стихи о Флоренции он читал вслух матери, когда им сообщили о трагической гибели отца). Очевидно, что поэзию Блока Набоков оценивает подчеркнуто амбивалентно: метафоры, с одной стороны, указывают на ее одухотворенность, подвижность, красоту, детскость, а с другой — на искусственность, легковесность, пошлость; в сравнении с Пушкиным и Тютчевым Блок явно мал и поверхностен; в отличие от них, он принадлежит не вечности, а времени и причастен к «грязи мира».

Причины этой амбивалентности, по-видимому, следует искать в раннем периоде творческой биографии Набокова, когда он выступал преимущественно как поэт, и Блок оказывал на него самое непосредственное, весьма сильное воздействие. «Я рад, что вы изучаете Блока, — писал он Э. Уилсону в январе 1943 года, — но будьте осторожны: он один из тех поэтов, которые проникают в плоть и кровь, и все остальное начинает казаться небоковидным и плоским. Я, как и большинство русских прошел через эту стадию примерно 25 лет назад». Действительно, в лексике, метрике, семантике, синтаксисе, интонациях набоковских стихов второй половины 1910-х — первой половины 1920-х годов очень много банальных, ученических переключек с Блоком¹. О несамостоятельности, вторичности поэзии Набокова говорили едва ли не все рецензенты его сборников «Гроздь» и «Горний путь» (оба 1923), часто называя Блока среди тех, кому он пытается подражать. «...Его мир смахивает скорей на посредственную бутафорию. Все его эпитеты взяты от раннего символизма (багряные тучи, лазурные скалы, лазурные страны, лучезарные щиты, полнолунья и т. д.), многие строки навеяны Блоком», — например, резюмировал А. Бахрах².

Единственным, пожалуй, произведением Блока, вызвавшим у юного Набокова резкий протест, оказалась поэма «Двенадцать». Восприняв ее как апологию зверств и разрушений, Набоков не принял и ее поэтический язык (впоследствии он определит его как «вымученный псевдо-народный тон»). В начале 1919 г. он пишет свой полемический ответ Блоку — никогда не публиковавшуюся поэму «Двое» с эпиграфом из «Двенадцати», главные герои которой — молодой ученый Андрей Карсавин, недавно защитивший диссертацию о мимикрии, и его жена Ирина — становятся жертвами кровожадных блоковских Ванек и Петрух с их «стальными винтовочками» и ножами. По наблюдению Брайана Бойда, обнаружившего эту поэму в набоковском архиве, она противостоит «Двенадцати» не только идейно, но и стилистически — полемику с Блоком Набоков ведет от имени классической традиции, строя поэтический текст в подчеркнуто-пушкинском регистре.

Резкое неприятие «Двенадцати», однако, не смогло повлиять на его зависимую позицию по отношению к поэзии Блока в целом, о чем, в

частности, свидетельствуют два стихотворения на смерть поэта. В этих стихах Набоков создал весьма банальный, стилизованный образ Блока — певца «лазурных стран», «неземной и нездешней весны», «мечты несказанной»; «бледного рыцаря» Прекрасной Дамы, узнающего ее «в метелях чародейной отчизны своей»; небожителя «в трепетно-лазоревых одеждах». Первое из них, написанное блоковским трехстопным анапестом (ср. особенно отмеченное в «Даре» «Облака небывалой услады...»), представляет собой монтаж маркированной лексики, рифм, синтаксических структур «Стихов о Прекрасной Даме» и «Распутий» (см., например, восходящий к Блоку набор прилагательных: лазурные, неземная, лунный, розоватый, чародейный, белоснежная, лучезарный, несказанный, туманный, молитвенный и т. д.) во втором, варьирующем тему загробной встречи великих поэтов (ср. начало «Андрея Шенье»), подобных прямых заимствований меньше, но оно, по точному определению Г. Струве, грешит «сентиментальностью и слащавостью, подходящей даже до безвкусицы»³.

Эти стихи, вероятно, показали самому Набокову, что механическое следование блоковскому канону сковывает его развитие и граничит с эпигонством. Едва ли случайно сразу же вслед за ними он пишет послание Бунину — самому яркому противнику и критику Блока, как бы присягая на верность новому королю: «Безвестен я и молод в мире новом, / кошунственном, — но светит все ясней / мой строгий путь: ни помыслом, ни словом / не согрешу пред музою твоей». Преклонение перед Блоком сменяется преклонением перед Буниным, менее жестко-нормативная поэтика которого оставляет больше простора для саморазвития и потому играет для Набокова роль скорее катализатора, чем образца. «Стихи Бунина — лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий, — заявляет он уже в 1929 году. — Когда-то, в громкие петербургские годы, их заглушало блестящее бряцание модных лир; но бесследно прошла эта поэтическая шумиха — развенчаны или забыты “слов кошунственных творцы”, нам холодно от мертвых глыб брюсовских стихов, нестройным кажется нам тот бальмонтовский стих, что обманывал новой певучестью; и только дрожь одной лиры, особая дрожь, присущая бессмертной поэзии, волнует, как и прежде, волнует, сильнее, чем прежде, — и странным кажется, что в те петербургские годы не всем был внятн, не всякую изумлял душу голос поэта, равного которому не было со времен Тютчева». И хотя Блок здесь прямо не назван, переадресованная ему цитата из его же стихотворения «За гробом» демонстрирует, что Набоков теперь включает его вместе с другими символистами в ряд развенчанных или забытых «творцов кошунственных слов». Как свидетельствуют набоковские стихи 1923—1930-х годов, отречение от Блока не ограничивается декларациями, но влечет за собой трансформацию всей поэтической системы: прозаизируется и очищается от символистских штампов словарь, исчезают прямые интонационные и тематические переключки с Блоком,

лирический герой постепенно уступает место ироническому повествователю. Если поэзия Набокова этого периода и остается стилизованной, то ориентируется она на другие, анти-блоковские модели — на того же Бунина, на Ходасевича, даже на Пастернака.

Однако столь подчеркнутое «отсутствие Блока» есть не что иное, как признак «озабоченности влиянием» (по терминологии Г. Блума). По-видимому, лишь с окончательным переходом Набокова к прозе в конце 1920-х годов, когда поэзия стала для него побочным занятием романиста, он смог преодолеть эту озабоченность и оценить как поэтику Блока, так и свое собственное отношение к ней не «изнутри», а «извне», с необходимой дистанции. К сожалению, нам неизвестен текст доклада о Блоке, с которым Набоков выступил в Берлине в сентябре 1931 года, но уже сам факт развернутого публичного высказывания достаточно красноречив. Судя по краткому газетному отчету, Набоков говорил о Блоке как о «поэте-романтике», вознесшем «русских стих до музыкальности исключительной», и особо подчеркивал его склонность играть «образами, как масками, за которыми он то и дело скрывал свое лицо»⁴.

Эволюция творческих отношений с поэзией Блока молодого поэта и начинающего прозаика Федора Годунова-Чердынцева, который в ряде аспектов представлен как второе «я» автора, — один из важных подсюжетов «Дара», итогового русского мета-романа Набокова, чьей главной героиней, по его словам, является русская литература. Как вспоминает герой, в юности он воспринимал «восхищенно, благодарно, полностью, без критической затей, всех пятерых, начинающих на “Б” — пять чувств новой русской поэзии» (ср. сходное замечание М. Цветаевой о пяти «Б» русского символизма в очерке «Герой труда»), причем Блок назван «лучшим из них», писал подражательные стихи «все о закатах, закатах» и наделял свою вполне прозаическую любовницу романтическими свойствами Незнакомки. Некритическое увлечение метрикой Блока было для него «уродливой и вредоносной школой», ибо дело не ограничивалось имитацией «мечтательной запинки блоковского ритма»: «...как только я начинал пользоваться им, незаметно вкрадывался в мой стих голубой паж, иннок или царевна...». Первый импульс к критической рефлексии по поводу Блока герой «Дара» получает от горячо любимого отца, который в романе последовательно ассоциируется с Пушкиным, — в сцене, когда тот, перелистывая лежащие на столе сына книги, натывается на «самое скверное» блоковское стихотворение: «там, где появляется невозможный, невыносимый “джентльмен” и рифмуется “ковер” и “сер”» («Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...»). В начале основного романного действия Годунов-Чердынцев, автор сборника стихов в нео-классическом стиле, уже способен на ироническое дистанцирование от своего прежнего кумира (ср. реплику в воображаемом разговоре с Кончеевым: «Интересно, которому именно из пятерки “новых поэтов” вы

отводите вкус...»), но еще не до конца свободен от глубоко врезающихся в его память блоковских навязчивых ритмов и образов. Так, сочиняя стихи перед свиданием с Зиной Мерц, он начинает с рифмованного пятистопного ямба, но вскоре незаметно соскальзывает в белый стих, подражающий «Вольным мыслям» (любопытно, что в белых ямбах Ходасевича Набоков отметил «смутное влияние Блока»). Процесс порождения поэтического текста прерывает указание на источник подражания — фраза «Посвящено Георгию Чулкову», которая совпадает в романе с изменением временной позиции повествователя, с его скачком из основного времени действия в «будущее» рассказывания. По-видимому, зависимость своих белых ямбов от Блока замечает не автор-поэт, но автор-прозаик, создатель того автобиографического романа, замысел которого он излагает Зине в последней главе «Дара». Только пройдя весь путь от подражательной поэзии к самостоятельной прозе, от «модернизма» к Пушкину, Годунов-Чердынцев вырабатывает окончательную, объективную точку зрения на «новых поэтов», близкую к отцовской, но вносящую в нее существенные коррективы: «...когда я подсчитываю, что теперь для меня уцелело из этой новой поэзии, то вижу, что уцелело очень мало, а именно только то, что естественно продолжает Пушкина, между тем, как пестрая шелуха, дрянная фальшь, маски бездарности и ходули таланта — все то, что когда-то моя любовь прощала или освещала по-своему, а что отцу моему казалось истинным лицом новизны... теперь так устарело, так забыто, как даже не забыты стихи Карамзина; и когда мне попадаетея на чужой полке сборник стихов, некогда живший у меня как брат, то я чувствую в них лишь то, что тогда, вчуже, чувствовал мой отец. Его ошибка заключалась не в том, что он свально охаял всю “поэзию модерн”, а в том, что он в ней не захотел высмотреть длинный животворный луч любимого своего поэта». Если сопоставить все разбросанные по роману оценки «новых поэтов», то следует предположить, что слова о пушкинском «животворном луче» относятся в первую очередь к «лучшему из них» — то есть к Блоку.

Двойственное отношение зрелого Набокова к поэзии и философии Блока отразилось и в «Лолите», которая в некотором смысле может рассматриваться как травестия «Дара». С одной стороны, псевдоним-анаграмма Вивиан Дамор-Блок (= Владимир Набоков), под которым автор появляется на периферии собственного текста, в лагере противников главного героя, намекает на определенное родство Набокова и Блока; вероятно, именно поэтому Гумберт Гумберт с такой злобой отзывается о «Прекрасной даме в синем», о «докторе Блю» и о «супермене в голубой пелерине» (аллюзия на Голубого из «Незнакомки») — в его глазах все они так или иначе причастны к похищению Лолиты. Но с другой стороны, Блок — вместе с Байроном, Э. По, Верленом, Уайльдом и другими «романтическими поэтами», отождествляющими жизнь и искусство, — входит в ряд прототипов, с которыми идентифицирует

себя Г. Г., на что указывает несколько реминисценций и аллюзий в романе. Так, среди масок, под которыми герой скрывает свое подлинное лицо (ср.: «Не в этом ли слове «маска» кроется разгадка?»), — Гамлет и Пьеро, особо отмеченные в докладе Набокова о Блоке; американская песенка «Кармен», перефразированная Г. Г., отсылает к блоковскому одноименному циклу, а ироническая формула «Мария — звездное имя» — к драме «Незнакомка»; наконец, о цветовой символике Блока (ср., в частности, статью «О современном состоянии русского символизма») — напоминают устойчивые мотивы синего, фиолетового и лилового цветов (особо отметим, что в русском варианте «Лолиты» Набоков назвал автомобиль героя «грезово-синим Икаром»); на нем герой отправляется в последнее путешествие «с глыбой синего льда вместо сердца». Ср. в этой связи стихотворение Б. Садовского «Крылья», где Блок сравнивается с Икаром: «В груди поэта мертвый камень / И в жилах синий лед застыл, / Но вдохновение, как пламень, / Над ним взвевает ярость крыл...». Очевидно, что здесь имеется в виду отнюдь не «животворный луч» пушкинской традиции в поэзии Блока, а его «жизнетворческое» поведение — «романтическому поэту» Гумберту Гумберту, как и всем его реальным прототипам, вменяется в вину то, что Ходасевич назвал «разыгрыванием собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций».

¹ Характерные примеры см.: *Г. Струве*. Русская литература в изгнании. Изд. 2-е. Париж, 1984. С. 168—169.

² Дни. 1923. № 63. 14 января. С. 17; ср. сходную оценку в рецензии К. В.: Звено. 1923. № 12. 23 апреля.

³ Русская мысль. 1923. Кн. I—II. С. 297.

⁴ Руль. 1931. № 3285. 16 сентября. С. 4.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СЛОВАРЮ НАБОВОКА

Кубовый цвет

Пристрастие Набокова к редким и устаревшим словам, которые он умел выискивать в словаре Даля, хорошо известно. Одно из них — прилагательное «кубовый», то есть ярко-синий (от названия синей растительной краски из растения индиго или куб), — заслуживает и литературоведческого комментария. В набоковской изощренной цветописи это слово из лексикона старых русских иконописцев используется нечасто, но, как правило, в особо значимых ситуациях. Так, например, свидания Федора Годунова-Чердынцева и Зины Мерц в «Даре», когда герой читает своей возлюбленной только что написанные страницы биографии Чернышевского, происходят в пустом кафе, «где стойка была выкрашена в кубовый цвет» (4,384). В важнейшей некрологической сцене, завершающей первую главу «Других берегов», «кубовый» — это цвет летнего неба, куда, в идиллическом пространстве детских воспоминаний, взлетает отец Набокова, которого качают благодарные крестьяне, и одновременно цвет небес на росписях в церкви, где по нему десять лет спустя служат последнюю панихиду:

«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 мрени ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу» (5, 155).

В статье об автобиографиях Набокова Жорж Нива высказал предположение, что «кубовый» в «Других берегах» должно напоминать об Андрее Белом и служить «скрытым знаком» его влияния, поскольку Набоков в разговоре с ним отметил курьезную ошибку в каком-то ан-

глийском переводе романа Андрея Белого «Петербург», где это прилагательное было передано как *cubic* (кубический)¹. Хотя этот перевод обнаружить не удалось, само слово в «Петербурге», действительно, имеется: когда в пятой главе Николай Аполлонович Аблеухов, глядя на тикающую сардинницу, уносится мыслью в «космическую безмерность», ему мнится, что «сама старинная старина стояла небом и звездами: и оттуда бил *кубовый* воздух, настоящий на звезде»². Внимательный к цветовым оттенкам, Андрей Белый использовал его и в других произведениях — в стихотворении «Христиану Моргенштерну» («Ты — весь живой звездой бытия / Мерцаешь мне ...из *кубового* гроба»³), в цикле «Москва» (например, в «Московском чуде»: «...и кровавой казалась на *кубовом* фоне широкого кресла домашняя куртка, кирпичного цвета, вся в пятнах»⁴), в книге «Мастерство Гоголя», где отмечен характерный для ранней гоголевской прозы ночной фон — «*кубово-синий* c серебряным просверком»⁵.

Еще в русский период творчества Набоков как-то связывал слово «кубовый» с «Петербургом», о чем свидетельствует его письмо В. Ходасевичу от 26 апреля 1934 г., в котором он откликнулся на публикацию очерков последнего об Андрее Белом в газете «Возрождение»:

«Так как я покупаю по четвергам “Возрождение” — а в исключительных случаях и в другие дни, — то не пропустил ваших замечательных статей о Белом. Я читал “Петербург” раза четыре — в упоении — но давно (“*Кубовый куб кареты*”, “барон — борона”, какое-то очень хорошее красное пятно — кажется, от маскарадного плаща, — не помню точно; фразы на дактилических рессорах; тиканье бомбы в сортире...)»⁶.

Любопытно, однако, что каламбура «кубовый куб кареты» в «Петербурге» нет и быть не может, потому что карета Аполлона Аполлоновича Аблеухова у Андрея Белого — это не синий, а черный куб: «И вот, глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил <...> Здесь, в карете, Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу без дум четырехугольными стенками, пребывая в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба...»⁷. Очевидно, что Набоков контаминировал, по созвучию, «кубовый воздух» из пятой главы романа и повторяющийся в первой главе образ «куба кареты», скорее имитируя характерный для стиля Андрея Белого прием «окаламбурирования», нежели вспоминая какие-то конкретные сцены и образы⁸. Можно предположить поэтому, что словосочетание «на кубовом фоне» в «Других берегах», имеющее точный аналог в «Москве», едва ли было осознано Набоковым как цитата, тем более что словом «кубовый» писатели обозначали разные оттенки синего цвета: в «Других берегах» речь идет о летнем полуденном небе, а у Андрея Белого, как правило,

— о небе ночном, усеянном звездами. Пользуясь раритетом из лексикона «автора “Москвы”», Набоков должен был учитывать вероятность того, что «кубовый» может вызвать у читателя ассоциацию с Андреем Белым, но, по-видимому, считал ее факультативной, не имеющей серьезных интертекстуальных последствий.

Сильным аргументом в пользу нашего предположения является самое раннее использование Набоковым прилагательного «кубовый» в романе «Подвиг», где оно введено как библеизм, вне всякой связи с Андреем Белым. Рисуя героя романа Мартына Эдельвейса весьма искусным и тонким читателем, который в литературе «искал не общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин, где можно было вытянуться до хруста в суставах и упоенно замереть», Набоков, среди прочих примеров его читательских находок, упоминает обнаруженные им в Новом Завете «зеленую траву» и «кубовый хитон» (3, 143). Безукоризненный вкус, однако, не мешает Мартыну делать фактические ошибки в литературных разговорах — так, он путает Плутарха с Петраркой, а Кальдерона называет шотландским поэтом. Подобную же ошибку допускает и повествователь «Подвига» в случае с «кубовым хитоном», ибо такого словосочетания (в отличие от «зеленой травы»; см. Марк 6: 39) в Новом Завете не имеется. Ложная отсылка к Писанию скрывает здесь истинные источники образа, которые обнаруживаются в стихах и прозе Бунина.

Набокову, безусловно, было отлично известно бунинское стихотворение «Христос» (1907), впоследствии переименованное в «Новый храм», где «кубовый хитон» Девы Марии — это яркая деталь в детских воспоминаниях Иисуса:

По алтарям пустым и белым
Весенний ветер дул на нас,
И кто-то сверху капал мелом
На золотой иконостас.

И звучный гул бродил в колоннах,
Среди лесов. И по лесам
Мы шли в широких балахонах,
С кистями, в купол, к небесам.

И часто, вместе с малярами,
Там пели песни. И Христа,
Что слушал нас в веселом храме,
Мы написали неспроста.

Нам все казалось, что под эти
Простые песни вспомнит Он
Порог на солнце в Назарете,
Верстак и *кубовый хитон*⁹.

Тем же словосочетанием Бунин воспользовался и в очерке «Море богов» (1907), который вошел в его цикл «путевых поэм» «Храм солнца»¹⁰, описывающий путешествие по Ближнему Востоку. Когда корабль, плывущий из Греции в Александрию, приближается к берегу Африки, в воображении повествователя возникает сцена отдыха святого семейства под пальмовым деревом на пути в Египет, как ее рисует апокрифическое евангелие от Псевдо-Матфея:

«...и вот я увидел на песке, в сквозной тени твердого, тонкоствольного и чешуйчатого дерева голубого ослика, седого курчавого старика в кунбазе, — легкой, до колен рубахе, — с раскрытой и бурой от загара грудью, молодую женщину в *кубовом хитоне*, с прелестными, скорбно опущенными глазами, черноглазого Ребенка на ее коленях...»¹¹.

С воображаемым кубовым хитоном Девы Марии, напоминающим о ее канонических изображениях в живописи и иконописи, у Бунина перекликаются живописные одеяния современных жителей Ближнего Востока — «полиявшая *кубовая* рубаха» каирской женщины, «*кубовая* кофта» бедуина и «*кубовые* линючие балахоны» идумейцев¹². В кубовый цвет окрашивает он и море у «ханаанско-аравийских берегов»: «вода <...> стала тяжелой, *кубовой*»¹³. В контексте ветхозаветных и евангельских ассоциаций выбор слова «кубовый» для описаний Египта и Иудеи становится особо значимым: его экфрастические коннотации подчеркивают не только живописность экзотических деталей, но и их глубинный смысловой план¹⁴.

Как представляется, «кубовый» со всеми его ассоциациями пришло к Набокову непосредственно от Бунина, которого он недаром называл «цветовидцем»¹⁵, и может указывать на связь — осознанную или неосознанную автором — с какими-то бунинскими текстами. В этом смысле весьма показательно процитированное выше описание церковной панихиды из «Других берегов», которое вводится словосочетанием «кубовой фон». Жорж Нива справедливо заметил, что оно перекликается с тем, как Бунин в «Жизни Арсеньева» описывает купол деревенской церкви «с грозным седовласым Саваофом, простершим длани над сиреневыми клубами облаков и над своими волнистыми, веющими ризами...»¹⁶. Еще более близкую параллель к набоковскому образу небожителей, которые «царят на церковных сводах в звездах», дает стихотворение Бунина «Саваоф» (печатавшееся также под заглавием «В детстве»), где поэт вспоминает ту же церковь:

Я помню купол грубо-голубой:
Там Саваоф с простертыми руками,
Над скудную старушечью толпой,
*Царил меж звезд, повитых облаками*¹⁷.

Появление этих реминисценций в кратком, сдержанном, но проникнутом глубокой скорбью воспоминании Набокова о самых трагических днях молодости, когда ранней весной 1922 года ему пришлось хоронить безвременно погибшего отца, объясняется, по-видимому, тем, что в «Жизни Арсеньева» есть главы, в которых рассказывается о сходном психологическом опыте молодого героя: весной, в дни Пасхи, скоропостижно умирает его близкий родственник, еще не старый, полный сил человек, и он — «впервые за все свое молодое существование» — сталкивается с реальностью физической смерти. Бунин стремится воссоздать смятение чувств героя, воспринимающего происходящее с необыкновенной остротой, всю гамму новых для него впечатлений и мыслей. В изображении панихид, выноса тела, отпевания в церкви доминируют зрительные подробности: герой видит темный зал, где «было мутно от ладана, и сквозь эту темноту и мусть у всех в руках золотисто горели восковые свечки»; он смотрит «туда, где в дымном блеске и сумраке тускло и уже страшно мерцал как-то скорбно поникший, потемневший за день лик покойника»; он отводит взгляд от «этого чернородого лика с запавшими и почерневшими веками, металлически лоснящегося сквозь теплый, душный дым и горячий дрожащий блеск»; в его глазах «от новых слез» лучисто дрожит огонек; ему кажется, что в «огромном бархатно-фиолетовом ящике с мерзкими серебряными лапками лежит нечто священное, но вместе с тем и непристойно-земное, непотребное»¹⁸. Именно эти страницы книги Бунина Набоков особо отметил в рецензии на очередную книжку «Современных записок», в которых печаталась «Жизнь Арсеньева»: «О смерти и о соловьях, о “бархатно-фиолетовом ящике”, где лежит “нечто, с покорно скрещенными и закаменевшими в черных сюртучных обшлагах руками”, и о “весенней свежести, отовсюду веявшей в дом” равно прекрасно пишет Бунин; страшным великолепием, томным великолепием, но всегда великолепием полон его мир» (2, 669).

Нельзя не заметить, что сцена панихиды в «Других берегах» при всей ее сжатости содержит несколько прямых совпадений в деталях с похоронными эпизодами у Бунина:

«Другие берега»

«Жизнь Арсеньева»

...загораются в смертных руках восковые свечи

у всех в руках <...> горели восковые свечи

образуя рой огней в мрени ладана

было мутно от ладана

и лоснящиеся траурные лилии зас-
тят лицо

этого лика <...> лоснящегося <...>
сквозь горячий, дрожащий блеск

среди плывучих огней

огонек лучисто задрожал у меня в
глазах от новых слез

Более того, Набоков перенимает у Бунина не только отдельные слова и мотивы, и не только акцентирование визуальных деталей, поданных с точки зрения участника панихиды, но и торжественную интонацию лирических описаний, которая создается с помощью удлинения фразы до размеров периода. Если в концовке третьей части тринадцатой главы «Других берегов» Набоков пародировал лексику и ритмико-синтаксический строй бунинских периодов с их многократным сочинительным соединением («...и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» — 5, 319), то здесь, в концовке первой главы, он — осознанно или неосознанно, но уже без всяких пародийных интенций, — воспроизвел тот же самый стилевой рисунок «парчовой прозы», от которой впоследствии будет столь рьяно отрешиваться¹⁹.

Судя по количеству переключек, автобиографическая проза Бунина все-таки оказала на «Другие берега» значительно большее воздействие, чем Набоков был готов признать. Можно утверждать даже, что в данном случае мы имеем дело с таким типом интертекстуальности, который Вольф Шмид, обсуждая перелицовку старых сюжетов в «Повестях Белкина», назвал контрафактурой²⁰. Однако в «Других берегах» обновление модели, заданной авторитетным предшественником, достигается не сюжетными сдвигами и усложнением психологических мотивировок действия, как у Пушкина, а стилевой компрессией и смысловой переакцентировкой. Так, в концовке первой главы Набоков, с одной стороны, предельно сжимает описание панихиды, как бы очищая бунинский нарратив от излишних подробностей и психологического анализа, а с другой, нагружает его дополнительными значениями, полемическими по отношению к трактовке темы смерти в «Жизни Арсеньева».

В похоронных сценах у Бунина подчеркивается омертвление телесного, превращение живого в безобразное, ужасное «нечто», которое вовлечено в вечный природный круговорот; его героя пугают «непотребство» мертвого тела, необратимые изменения лица покойника, «непостижимая противоположность» распада материи «тому живому, весеннему, теплому, что так сладко и просто веяло в решетчатые окна церкви». Лишь однажды Арсеньев думает о том, что покойник «теперь навеки приобщен как бы к лику святых»²¹, но эта мысль не получает в тексте ни развития, ни какого бы то ни было образного воплощения. Сын, оплакивающий отца в «Других берегах», напротив, не видит лица «того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу»; образ *покойника* в его памяти замещается символическим образом живого тела, возносящегося к небу и «*покоящегося*, как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня»; сама смерть значима для него как вознесение, как переход в вечность, как приобщение к лику бессмертных «небожителей», о чем возвещают росписи на церковных сводах.

На бунинский ужас перед реальностью физической смерти Набоков, пользуясь теми же изобразительными приемами, отвечает стоическим императивом ее приятия и преодоления — в памяти, в искусстве, в предположениях об инобытии.

Подводя итоги, нельзя не согласиться с Жоржем Нива в том, что «кубовый» в «Других берегах» — это важный интертекстуальный сигнал, но отсылает он, как мы установили, не столько к Андрею Белому, сколько к Бунину. Тот факт, что Набоков был готов назвать источником этого слова Новый Завет или «Петербург», но только не прозу своего литературного учителя, едва ли можно считать простой аберрацией памяти. Скорее, Набоков, осознанно или неосознанно, хотел скрыть свои связи с Буниным, что соответствует его общей интертекстуальной стратегии. Как правило, тексты Набокова позволяют идентифицировать объекты пародирования и источники цитат, но маскируют или прячут именно случаи контрафактуры. Как показывает разобранный нами пример из «Других берегов», отталкивание от прозы Бунина было для Набокова столь важным творческим стимулом, что он мог опасаться подозрений в подражании и потому всеми силами делал вид, что ничем — даже одним-единственным редким словом — ей не обязан.

¹ The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. N. Y.; L. P. 683.

² Андрей Белый. Петербург. (Литературные памятники). М., 1981 С. 237. (Курсив здесь и далее мой.)

³ Андрей Белый. Стихотворения. М., 1988 [репринт изд. 1923 г.]. С. 468. Я благодарен А. В. Лаврову за указание этого источника.

⁴ Андрей Белый. Москва. М., 1989. С. 62. Следует особо отметить ряд примеров в восьмой главе романа «Маски», где кубовый цвет становится доминирующим. Ср.: «...кубовый, темный диван; и такая же ало-лимонная радость на кубовом ситчике кресел, как бы растворяемых в кубово-черных обоях» (Там же. С. 646); «кубово-черные фоны дрожат, драгоценно играя...» (С. 648); «кубово-белесоватые хлопья» (С. 650); «из кубовых дымов» (С. 655); «в дали кубовые, руки кубовые» (С. 670) и т. п.

⁵ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Л., 1934. С. 131.

⁶ Цит. по: Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) / Публикация Джона Мальмстада // Минувшее. Исторический альманах. Paris, 1987. № 3. С. 278.

⁷ Андрей Белый. Петербург. С. 21.

⁸ Сходные каламбуры, правда, несколько раз повторяются в романе «Маски»: «Кубовый куб бремениет...»; «тумбочка в кубовых кубиках»; «по кубовым кубикам»; «лиловые кольца из кубовых кубиков»; «летающей кругом на кубовых кубиках» (Андрей Белый. Москва. С. 586, 651, 652, 653, 655).

⁹ И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1987—1988. Т. 1. С. 210. Под явным влиянием этого стихотворения Бунина написано раннее стихотворение Набокова «На Голгофе» (1921), которое также заканчивается воспоминанием Иисуса о детстве в Назарете: «Да, — с умиленьем сладостным и острым /

(колени сжав, лицо склонив во мглу...), / он вспомнил домик в переулке пес-
тром, / и голубей, и стружки на полу» (1, 546).

¹⁰ Этот цикл имеет довольно сложную творческую и издательскую историю, поскольку Бунин неоднократно менял его состав и заглавие, внося существенные изменения и в текст очерков. Под заглавием «Храм солнца» он был впервые опубликован в полном собрании сочинений писателя, вышедшем в 1915 г. как приложение к журналу «Нива»; в одноименный сборник 1917 г. Бунин вместе с очерками включил и стихи на восточные темы. Затем, в 1931 г., вышла в свет новая редакция цикла под заглавием «Тень птицы». Эту книгу, кстати сказать, Бунин прислал Набокову, который откликнулся на подарок благодарственным письмом (см.: *Maxim D. Shrayer. Vladimir Nabokov and Ivan Bunin: A Reconstruction // Russian Literature. 1998. Vol. XLII. P. 352*). В первом томе берлинского собрания сочинений (1936) первоначальное заглавие цикла было восстановлено.

¹¹ *И. Бунин. Полное собрание сочинений: В 6 т. Пг., 1915. Т. 4. С. 141.*

¹² Там же. С. 154, 196, 197.

¹³ Там же. С. 187—188.

¹⁴ В «Подвиге», как кажется, есть еще одна скрытая цитата из «путевых поэм» Бунина. Влюбленный в героиню романа Сою писатель Бубнов, говоря о ее имени, вспоминает Айя-Софию: «Ее имя как купол, как свист голубиных крыльев, я вижу свет в ее имени...» (3, 201). Ср. описание храма в очерке «Тень птицы»: «Шестьдесят окон пробили купол, и никогда мне не забыть радостного солнечного света, который столпами озаряет из этой опрокинутой чаши всю середину храма! И светлая безмятежная тишина, чуждая всему миру, царит кругом,—тишина, нарушаемая только плеском и свистом голубиных крыльев в куполе...» (*И. Бунин. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. С. 120*). В раннем стихотворении «Как воды гор, твой голос горд и чист», обращенном к Бунину, Набоков отмечал: «Ты любишь снежный шелест голубиный / вокруг лазурных влажных куполов» (1, 450).

¹⁵ В письме к американской исследовательнице Е. Малоземовой. См.: *Maxim D. Shrayer. Vladimir Nabokov and Ivan Bunin: A Reconstruction. P. 349.*

¹⁶ *The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 683.*

¹⁷ *И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. С. 228.*

¹⁸ *И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 91—93, 95.*

¹⁹ Ср. в «Других берегах»: «Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит» (5, 318).

²⁰ *В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 80.*

²¹ *И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 95.*

ПРОЗА НАБОКОВА И «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В примечании к работе 1984 года «Петербург и “петербургский текст” русской литературы (введение в тему)» В. Н. Топоров заметил, что вопрос об отношении Набокова к петербургскому тексту должен решаться особо¹. За прошедшие 20 лет, однако, этот важный вопрос не только остался нерешенным, но и фактически не был как следует поставлен. В единственной работе на данную тему — статье финского исследователя Пекки Тамми «The St. Petersburg Text and Its Nabokovian Texture»² — перечислены почти все упоминания о Петербурге у Набокова, а также достаточно точно (хотя и кратко) охарактеризованы основные способы введения петербургской темы в его стихах и прозе, но совсем не отражено отношение набоковских образов Петербурга к тому «кросс-жанровому, кросс-темпоральному и кросс-персональному» циклу, который Топоров и назвал «петербургским текстом» русской литературы. Тот общеизвестный факт, что Набоков родился и вырос в Петербурге и потому довольно часто вспоминает о родном городе в своих произведениях — особенно в тех, которые в той или иной степени носят автобиографический характер («Машенька», «Дар», «Другие берега» и др.), сам по себе ничего не доказывает, поскольку для петербургского текста факультативен. Писатель может быть петербуржцем, может писать о Петербурге, но при этом его произведения не будут входить в «петербургский текст» (далее ПТ), ибо, как указывает Топоров, единство последнего определяется «не столько единым объектом описания», сколько семантической связностью, повторяемостью мотивов, общностью смысловой установки и наличием глубинных сакральных структур, восходящих к исходным петербургским мифам и пророчествам³.

Подобный взгляд на единый образ Петербурга в русской литературе от Пушкина и Гоголя до символистов был Набокову в принципе не чужд. В книге «Николай Гоголь» (1944), адресованной англоязычным читателям, он, следуя традиции, мифологизировал историю создания и местоположение города и подчеркивал его исконную «странность», выявленную главными авторами ПТ (исключив только нелюбимого им Достоевского):

«Пропущенный через восприятие Гоголя, Петербург приобрел ту репутацию странного города, которую он сохранял почти столетие и утратил, когда перестал быть столицей империи. Главный город России был выстроен гениальным тираном на болоте и на костях рабов, в этом болоте гниющих; тут-то и есть корень его странности — и его изначальный порок. Нева, затопляющая город, уже до Гоголя стала видеться неким призрачным мифологическим возмездием (как это показал Пушкин): боги болот постоянно пытаются вернуть себе то, что им принадлежало, и видение их схватки с медным царем сводит с ума первого “маленького человека” русской литературы, героя “Медного всадника”. Пушкин почувствовал какой-то изъян в Петербурге; заметил странный бледно-зеленый ответ его неба и таинственную мощь медного царя, который вздергивает своего скакуна на зыбком фоне городской пустыни с ее широкими улицами и просторными площадями. Но подлинная странность города была по-настоящему понята и передана, когда по Невскому проспекту прошел такой человек, как Гоголь. Рассказ, названный именем этого проспекта, выявил ее с такой животворной, незабываемой силой, что стихи Блока и роман Андрея Белого “Петербург”, написанные на заре нашего века, кажется, лишь полнее открывают Петербург Гоголя, а не создают какие-то новые образы его тайн. <...> Немудрено, что Петербург обнаружил всю свою причудливость, когда по его улицам стал гулять самый причудливый человек во всей России, ибо таким он и был, Петербург: отражение в мутном зеркале, призрачная неразбериха предметов, используемых не по назначению; вещи, тем безудержнее несущиеся вспять, чем быстрее они движутся вперед; бледно-серые — а не заурядно черные — ночи и черные дни — как “черный день” жалкого, униженного чиновника»⁴.

По сути дела, Набоков возводит к Пушкину и Гоголю те характерные для ПТ топосы смерти и призрачности, которые, по Топорову, образуют «негативный полюс» описаний Петербурга: «темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме морков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, подразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах, “петербургская чертовня”）」⁵.

Однако, если мы с этой точки зрения взглянем на творчество Набокова, то отчетливые следы цикло-образующей топики ПТ обнаружатся лишь в его самых ранних — и весьма слабых стихах. Так, в юношеском стихотворении «Столице» (1916) Петербург, в согласии с канонem, изоб-

ражен как Некрополь, пустынный, нереальный, сновидческий город смерти: «Волны стальные в гранитных оковах /.../ Где-то смеются и где-то тоскуют. / Здесь же пустыня и тени могил; / Только безумно друг друга целуют / Облики снов у гранитных перил»⁶. В стихотворении «Петербург» (1922) Набоков — кажется, в первый и в последний раз — непосредственно обращается к петербургским креационным и эсхатологическим мифам и к основополагающей для ПТ антиномии природы и культуры:

Он на трясине был построен
среди бури творческих времен:
он вырос — холоден и строен
под вопли нищих похорон.

Он сонным грезам предавался,
но под гранитную пятой
до срока тайного скрывался
мир целый — мстительно-живой.

Дышал он смертною отравой,
весь беззаконных полон сил.
А этот город величавый
главу так гордо возносил.

И оснеженный, в дымке синей,
однажды спал он, недвижим,
как что-то в сумрачной трясине
внезапно вздрогнуло под ним.

И все кругом затрепетало,
и стоглагольный грянул зов:
раскрывшись, бездна отдавала
завороженных мертвецов.

И пошатнулся всадник медный,
и помрачился свод небес,
и раздавался крик победный:
«Да здравствует болотный бес!» (I, 587)

Историческая гибель Петербурга осмысляется молодым Набоковым в символистском духе как демоническая месть «мертвецов», на чьих костях построен город, как победа сил хаоса и мрака — «болотного беса» — над творческой волей. В революции, уничтожившей Петербург, Набоков видит осуществление эсхатологических пророчеств, подобных тем, которыми прежде пугали современников Мережковский в «Зимних радугах» («Бесчисленные мертвецы, чьими костями “забу-

цена топь”, встают в черно-желтом, холерном тумане, собираются в полчища и окружают глыбу гранита, с которой Всадник вместе с конем падает в бездну»⁷) или Зинаида Гиппиус в концовке «Петербург» (1909):

Нет, ты утонешь в тине черной,
Проклятый город, Божий враг,
И червь болотный, червь упорный
Изъест твой каменный костяк⁸.

Впрочем, в ранней поэзии Набокова общие места петербургской эсхатологии играют отнюдь не первые роли. Значительно более заметны в ней ностальгически окрашенные «перечни» утраченного, воссоздающие зрительные и звуковые подробности городского пейзажа и быта в их светлой, дневной ипостаси, — сияющий купол Исаакиевского собора, лубочные вывески над лавками, преисполненные «прелести родной», продавец воздушных шаров, баржи на реке, оборванец с птицей в клетке перед Вербным Воскресеньем, «рысаки под сетками цветными», зимняя переправа через Неву, каток в Юсуповском саду, дребезжание пролетки на камнях, шуршащий метлой дворник, и т. п. (см. поэму 1921 г. «Петербург» — 1, 576—580, а также одноименное стихотворение 1923 г. — 1, 597—599).

Как показал Р. Тименчик на весьма представительном и малоизвестном материале, подобной «консервации» урбанистических импрессий с большим или меньшим успехом занимались в 1920-е годы едва ли не все молодые петербургские поэты-изгнанники⁹. Не избежала коллекционирования петербургских впечатлений (по большей части детских) и эмигрантская проза. Главным их собирателем и каталогизатором был тогда берлинский приятель Набокова Сергей Горный, специализировавшийся на описаниях петербургского быта в мемуарно-идиллическом модусе¹⁰. В предисловии к сборнику его эссе «Санкт-Петербург: Видения» (1925) Иван Лукаш, еще один берлинский друг Набокова, писал, что у Горного словно бы есть чудесная шкатулка, подаренная ему феей Воспоминание: «А в шкатулке сложены маленькие человечки, солдатики, игрушечные шарманки, крошечные дома, нитки набережных, дуги мостов, малютки-экипажи, малютки-фонари, углы вывесок, кусочки синих трамвайных билетов, пара ржавых коньков “Джаксонкэй”, резиновый мяч, чья-то калоша с медной буквой, капли дождя, горсть петербургского снега, осколки петербургских гранитов... Это *маленький Санкт-Петербург* из шкатулки детства...»¹¹.

Книга Сергея Горного, видимо, показала Набокову, что содержимое всех петербургских «шкатулок детства» (включая его собственную) мало чем отличается друг от друга и потому быстро обесценивается. После ее выхода он пишет в письме к Г. Струве: «Берлинская литература хромает. <...> Сергей Горный все тот же нестерпимо-однообраз-

ный популяризатор частных воспоминаний»¹². Этот упрек Набоков, как кажется, адресовал не только книге Сергея Горного, но и своим стихам о Петербурге, в которых «частные воспоминания» тоже приобретали характер общих мест. Самоирония явно слышна и в саркастическом отзыве о молодых берлинских поэтах в романе «Подвиг». Один из персонажей романа, прозаик Бубнов, прототипом которого был Иван Лукаш, выслушивает их стихи о Петербурге («с непременным присутствием Медного Всадника»¹³) и затем комментирует: «Неплохо ... Только, знаете, слишком у вас Петербург *портативный*. ... Все это не то, все это ненужно» (3, 201). Подхватывая формулу Лукаша из предисловия к книге Горного и придавая ей сугубо пейоративное значение, Набоков задним числом отрекается от своих ранних петербургских стихов, которые теперь кажутся ему банальными и «ненужными»¹⁴.

Не случайно, конечно, после 1924 г. петербургские мотивы появляются в поэзии Набокова лишь однажды — в стихотворении «*Ut pictura poesis*», посвященном художнику М. В. Добужинскому (2, 555), а в его прозе отодвигаются на задний план и строго дозируются. Как заметил Пекка Тамми, в Петербурге проводят детские и юношеские годы почти все главные герои набоковских русских романов и рассказов — Ганин в «Машеньке», Лужин и его жена в «Защите Лужина», Смуров в «Соглядатае», Мартын Эдельвейс в «Подвиге», Федор Годунов-Чердынцев в «Даре», даже полу-немец Герман в «Отчаянии» и др., но крайне редко «город становится локусом нарратива на первичном уровне. Чаще Петербург функционирует как элемент вложенной нарративной реальности второго уровня: как предмет воспоминаний, снов, галлюцинаций, историй и рассказов в рассказе»¹⁵. К этому верному наблюдению следует добавить, что даже и в реальности «второго уровня», то есть в воспоминаниях, грезах и снах петербургских изгнанников о детстве и юности в дореволюционной России, доминируют загородные — усадебный и дачный — локусы, а отнюдь не Петербург, описания и топонимика которого у Набокова сведены до минимума, а то и полностью отсутствуют.

В «Машеньке», например, есть только краткая картина наступления зимы в Петербурге («Выпал первый снег, и чугунные ограды, спины понурых лошадей, дрова на баржах покрылись белым, пухловатым снегом»), небольшой эпизод на «замызанной платформе» Варшавского вокзала и упоминание о том, что первое городское свидание героя с его возлюбленной произошло «под той аркой, где — в опере Чайковского — гибнет Лиза» (ср. образ Зимней канавки с отсылкой к «Пиковой даме» Чайковского в «Петербург» Андрея Белого), и что Ганин «жил на Английской набережной, она на Караванной» (2, 96—97, 100). Главному герою «Защиты Лужина» задается несколько петербургских маршрутов (прогулки с гувернанткой по Невскому и Набережной, когда Лужина пугает выстрел петропавловской пушки; прогулка с отцом в солнечный день Пасхи, по мостовым, которые «отливали лиловым блес-

ком», близ «Дворцовой Арки»; бегство из школы по Караванной на Сергиевскую, где находится «дом, сливовый, с голыми стариками, напряженно поддерживающими балкон, и с расписными стеклами в парадных дверях», и потом в Таврический сад); а его жене — мимолетное воспоминание о здании гимназии, в которой она училась, — «с необычным плющом по фасаду на короткой, пыльной, бестрамвайной улице»), и этим описания Петербурга ограничиваются (2, 313, 327, 331—332, 355—356). В «Даре» (если исключить несколько эпизодов «Жизнеописания Чернышевского», стилизованных под петербургские повести Гоголя) Федор Годунов-Чердынцев — поэт и писатель, который, как сказано в романе, шеголяет «петербургским стилем», — тоже вспоминает родной город нечасто и неподробно, сетуя на то, что уже забывает «соотношение и связь еще в памяти здравствующих предметов, которые вследствие этого и обрекаю на отмирание» (3, 205). Точечные, дискретные образы города, возникающие в его сознании, — это, по сути дела, те же «частные воспоминания», которые ранее встречались в стихах и прозе Набокова: особняк на Английской набережной, как у Ганина (заменяющий фамильный особняк Набоковых на Большой Морской), зимние пейзажи Петербурга «где-то поблизости памятника Петра», как в «Машеньке» (3, 205), продавец воздушных шаров и катание на санках в Александровском саду, у памятника Пржевальскому, как в стихах о Петербурге (3, 207), и т. п. Единственный прорыв за пределы этого «портативного Петербурга» — великолепный моментальный снимок Невского проспекта «в последних числах марта, когда разлив торцов синел от сырости и солнца», и «высоко пролетала над экипажами вдоль фасадов домов, мимо Городской Думы, липок сквера, статуи Екатерины, первая желтая бабочка» (3, 290) — ведет нас от сидящей мостовой ввысь, к летящей бабочке, которая как бы минует главную улицу Петербурга и, соответственно, главный локус ПТ. В контексте «Дара» полет бабочки — у Набокова постоянной эмблемы автора и его творческой свободы — над торцами Невского противостоит банальному стихоплетству петербургского поэта-эпигона Яши Чернышевского, который, в отличие от Федора Годунова-Чердынцева, воспевал «снежок на торцах акмеизма и тот невиский гранит, на котором едва уж различим след пушкинского локтя» (3, 225)¹⁶.

Создается впечатление, что Набоков в прозе совершенно сознательно избегает не только пространных описаний, но часто даже упоминаний тех петербургских зданий, площадей, улиц, памятников, садов — Медного всадника, Александровской колонны, Летнего сада, Петропавловского собора, Адмиралтейства, набережных рек и каналов (кроме Английской), линий Васильевского острова, Михайловского замка, Сенной площади, мостов через Неву и т. п., — которые являются постоянными предметами изображения и мифологизации в ПТ. Если, по Топорову, конкретные тексты, образующие ПТ, отличает «удивительная близость друг другу разных описаний Петербурга», причем их ис-

точники «не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру»¹⁷, то Набоков в этой игре демонстративно не участвует. Поэтому на уровне референции связь его петербургских описаний с ПТ почти не прослеживается — более того, фрагментарные описания города в набоковской прозе, как правило, индивидуализированы и свободны от каких-либо литературных аллюзий и цитат.

На общем фоне заметное и потому заслуживающее пристального внимания исключение составляют два рассказа: «Адмиралтёйская игла» (1933), само заглавие которого — центральная для ПТ пушкинская цитата, и «Посещение музея» (1938), где герой как бы выполняет желание «чужого безумия», загаданное еще в стихотворении «*Ut pictura poesis*» — «перешагнуть, пролезть» в петербургский пейзаж Добужинского, «там постоять, где спят сугробы / и плотно сложены дрова» (2, 555).

«Адмиралтёйская игла» — это заглавие не только самого рассказа, написанного в форме письма, но и некоего дурного дамского романа, к автору которого и обращается нарратор. То, что писательница вынесла в заглавие знаменитый стих из «Медного всадника», десятка если не сотни раз цитировавшийся в ПТ¹⁸, для него есть дурной знак, предвестие банальности и фальши очередной «петербургской повести». «Заглавие ладное, — пишет он “коллеге”, — хотя бы потому, что это четырехстопный ямб, не правда ли, — и притом знаменитый. Но вот это-то ладное заглавие и не предвещало ничего доброго» (3, 620)¹⁹. В дрянном романчике, сшитом «проворной иглой», он с ужасом обнаруживает опошленную, мелодраматизированную версию своей юношеской любви, свое «оплеванное прошлое», которое в его памяти выглядит совсем иначе. Подозревая, что под псевдонимом «Сергей Солнцев» скрывается его бывшая возлюбленная Катя, он пытается «вызволить ...прошлое из унизительного плена, спасти [ее] образ от пытки и позора [ее] же пера» (3, 629). Среди его «истинных» воспоминаний появляются и зарисовки Петербурга революционных лет: «грузовик, набитый революционными весельчаками, который на Миллионной улице «нарочно раздавил пробегавшую кошку»; торцы, покрытые «желтоватой пеленой, смесью снега и навоза»; Катя в серых ботиках на «очень скользкой панели»; «все те же огромные петербургские предметы, одинокие здания легендарных времен, украшавшие теперь пустыню, становившиеся к путнику вполоборота, как становится все, что прекрасно»²⁰; «колонны безмолвного, огромного отсутствующего собора» (3, 626—627).

Именно в этих виньетках, полемически противопоставленных «условной изобразительности» дамского романа, появляются явственные отголоски ПТ. Эпизод с раздавленной кошкой, который в свое время поразил рассказчика «каким-то сокровенным смыслом», иронически варьирует один из сквозных мотивов петербургской прозы — «лошади давят человека», — идущему от «Преступления и наказания» Достоев-

ского (смерть Мармеладова) к «Петлистым ушам» Бунина, где герой, проходя по Невскому, становится свидетелем подобной сцены («до слуха Соколовича донеслось, что задавлен какой-то переходивший улицу старик с белой бородой и в длинной енотовой шубе, будто бы знаменитый писатель»). «Желтоватая пелена, смесь снега и навоза» на петербургских улицах перекликается с началом «Санкт-Петербурга» Саши Черного («Белые хлопья и конский навоз / Смесились в грязную желтую массу и преют»²¹) и с петербургской желтизной у И. Анненского («Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты...»). Катины серые боты напоминают одновременно о серых гетрах ее тезки в «Двенадцати» Блока и о серых ботах в петербургском стихотворении Мандельштама «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» («Ходят боты, ходят серые / У Гостинного Двора...»).

Набоков отбирает из ПТ яркие, незатасканные, зрительно представимые образы (подобную операцию герой «Дара» в воображаемом разговоре с Кончеевым проделывает со всей русской литературой) и, помещая их в новый, полемически ориентированный контекст, присваивает их себе. В этом смысле раскавыченная в заглавии рассказа «королева цитат» становится своего рода эмблемой набоковской стратегии по отношению к ПТ — он как бы отнимает знаменитый пушкинский стих у своих многочисленных предшественников и делает его частью своего нарратива, тем острием, на которое насаживаются поэтические и прозаические штампы Серебряного века.

Не менее интересную игру с ПТ Набоков ведет в рассказе «Посещение музея», действие которого начинается в вымышленном французском городке Монтизер (возможно, от фр. *top* + англ. *teaser* дразнилка, головоломка, загадка; ср. также петергофский Монплефир). Выполняя поручение приятеля, желающего выкупить портрет деда, «скончавшегося в свое время в петербургском доме во время японской войны», рассказчик — русский эмигрант — заходит в местный музей, куда случайно попала картина, но безобидная экскурсия по залам внезапно принимает фантазмагорический характер, все больше и больше напоминающая блуждание по кругам какого-то странного ада: залы, проходы и экспонаты увеличиваются в размерах, множатся, обретают черты реальности; все попытки героя вернуться назад «по уже пройденным переходам» оказываются тщетными, ибо он всякий раз попадает в новое, еще невиданное место. Чертовщина заканчивается тем, что рассказчик выбирается из «музейного» лабиринта в некое городское пространство, в котором он постепенно узнает окраины своего родного Петербурга, ставшего теперь чужим Ленинградом. Рассмотрим эту кульминационную сцену рассказа более подробно:

«Наконец, я вбежал в помещение, где стояли вешалки, чудовищно нагруженные черными пальто и каракулевыми шубами; там, в глубине за дверью, вдруг грянули аплодис-

менты, но, когда я дверь распахнул, никакого театра там не было, а просто мягкая муть, туман, превосходно подделанный, с совершенно убедительными пятнами расплывающихся фонарей. ...Камень под моими ногами был настоящая панель, осыпанная чудно пахнущим, только что выпавшим снегом, на котором редкие пешеходы уже успели оставить черные, свежие следы. ...Доверчиво я стал соображать, куда я, собственно, выбрался, и почему снег, и какие это фонари, преувеличенно, но мутно лучащиеся там и сям в коричневом мраке. Я осмотрел и, нагнувшись, даже тронул каменную тумбу ...Продолжая неторопливый осмотр, я оглянулся на дом, у которого стоял, — и сразу обратил внимание на железные ступени с такими же перилами, спускавшиеся в подвальный снег. Что-то меня кольнуло в сердце и уже с новым, беспокойным любопытством я взглянул на мостовую, на белый ее покров, по которому тянулись черные линии, на бурое небо, по которому изредка промахивал странный свет, и на толстый парапет поодаль: за ним чудился провал, поскрипывало и булькало что-то, а дальше, за впадиной мрака, тянулась цепь мохнатых огней. Промокшими туфлями шурша по снегу, я прошел несколько шагов и все поглядывал на темный дом справа: только в одном окне тихо светилась лампа под зеленым стеклянным колпаком, — а вот закрытые деревянные ворота, а вот, должно быть, — ставни спящей лавки...и при свете фонаря, форма которого уже давно мне кричала свою невозможную весть, я разобрал кончик вывески "...инка сапог", — но не снегом, не снегом был затерт твердый знак. "Нет, я сейчас проснусь", — произнес я вслух и, дрожа, с колотящимся сердцем, повернулся, пошел, остановился опять, — и где-то раздавался, удаляясь, мягкий, ленивый и ровный стук копыт, и снег ермолкой сидел на чуть косою тумбе, и он же смутно белел на поленнице из-за забора, и я уже непоправимо знал, где нахожусь. Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная. Полупризрак в легком заграничном костюме стоял на равнодушном снегу, октябрьской ночью, где-то на Мойке или на Фонтанке, а может быть, и на Обводном канале, — и надо было что-то делать, куда-то идти, бежать, дико оберегать свою хрупкую, свою незаконную жизнь. О, как часто во сне мне уже приходилось испытывать нечто подобное, но теперь это была действительность, было действительным все: и воздух, как бы просеянный снегом, и еще не замерзший канал, и рыбный садок, и особенная квадратность темных и желтых окон. На-

встречу мне из тумана вышел человек в меховой шапке, с портфелем под мышкой и кинул на меня удивленный взгляд, а потом еще обернулся, пройдя» (5, 405—407).

О. Сконечная в комментариях к рассказу (5, 738) отметила, что образ квадратных — темных и желтых — окон отсылает к ПТ: к «желтым окнам» в «Фабрике» Блока («В соседнем доме окна желты...»), к «квадратным окошкам» О. Мандельштама («Вы, с квадратными окошками, / Невысокие дома, — / Здравствуй, здравствуй, петербургская / Несуровая зима...») и к знаменитому стихотворению И. Анненского «Квадратные окошки»²². Это, безусловно, верное наблюдение, но к нему следует добавить, что все описание в целом пронизано мотивами, повторяющимися в описаниях Петербурга в ПТ. Прежде всего крайне важно, что герой вбегает в город, как опоздавший зритель — в театр (который, как известно, начинается с вешалки), что вводит тему театральности, которая, как отметил Ю. М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» является определяющей особенностью петербургской пространственности. Перемещая своего героя из одной реальности в другую, превращая его из действующего лица в зрителя и снова в действующее лицо, Набоков словно бы реализует определяющий принцип петербургской поэтики, сформулированный Лотманом: «Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей с точки зрения другой представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности»²³.

Вырвавшись на сцену ленинградской реальности, набоковский «посетитель музея» (или «города-музея»²⁴) вовлекается в атмосферу ПТ. Октябрьская непогода, бурое небо, муть, мрак, туман, снег, фонари, еще не замерзший канал — все это обязательные элементы «ночной» петербургской топики, обычно приуроченной к поздней осени и канально-речным пейзажам. Основной моделью для Набокова здесь, как кажется, служит пятая глава «Двойника» Достоевского, действие которой происходит на Фонтанке, «мокрой, туманной, дождливой, снежливой ночью», при свете «тощих фонарей набережной», когда навстречу Голядкину из «мутной влажной дали» дважды выходит прохожий и, обернувшись, глядит на него. Однако, кроме этого очевидного подтекста, Набоков явно учитывает еще целый ряд вторичных описаний со сходным набором признаков — от «Петербурга» Андрея Белого, «Двойника» и «Плясок смерти» Блока (ср.: «Однажды в октябрьском тумане...»; «Вдруг вижу из ночи туманной ...»; «Выходит из ночи туманной / И прямо подходит ко мне...»; «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет»; «Ночь, ледяная рябь канала / Аптека, улица, фонарь...»; «Старый, старый сон. Из мрака / Фонари бегут — куда? / Там — лишь черная вода, / Там — забвенья навсегда») до «Петербургских зим» Георгия Иванова²⁵ и, видимо, подражающей им «По-

вести о пустыях» Ю. Анненкова²⁶. Вполне традиционен для ПТ и мотив камня — антитезы воды (благодаря греческой этимологии имени Петра, он может считаться главной эмблемой города и его основателя). В этом контексте даже незакрепленные детали могут осмысляться как петербургские аллюзии. Так, удаляющийся стук копыт вызывает в памяти «Медного всадника», а горящая в окне лампа под зеленым абажуром — ночные пирушки «Зеленой лампы» у Никиты Всеволожского в доме на Екатерининском канале²⁷.

Откровенная литературность всего описания позволяет увидеть в фантастическом сюжете рассказа и в его образной структуре своего рода мета-рефлексию по поводу ПТ. На одном уровне «реальности» демонический туманный Петербург, сконструированный русской литературой, — это один из залов гигантского музея, страшного кладбища мировой культуры, где покоятся отработанные ею, стертые образы («Все было как полагается: серый цвет, сон вещества, обеспредметившаяся предметность...»). На другом — в историческом времени — он экспроприрован «безнадежно рабской Россией» или, вернее, советской литературой; пытающейся переписывать ПТ по новой орфографии. Для того, чтобы вызволить петербургское наследие как из музейных залов, так и из советского ада, требуется сдвиг, смешение планов, нарушение инерции. Пародируя ПТ на уровне описания и глубинных семантических структур, разрывая связи с петербургским мифом, Набоков при этом остается верным его поэтике. «Петербургский текст, — заметил Топоров, — разделяет с городом его “умышленность”, метафизичность, миражность, фантастичность и фантазмагоричность (в данном случае речь идет не только о некоей отвлеченной, метафизической характеристике ПТ, но и о вполне конкретной и “реальной” роли “фантастического” — обилие видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес...)»²⁸. Именно эти свойства ПТ Набоков, как известно, культивирует в своей более чем «умышленной» прозе, и фантастический сюжет «Посещения музея» лишь обнажает ее генетическую связь с петербургской «чертовщиной», вполне осознанную писателем. Не случайно единственные параллели к этому сюжету в русской литературе дают две фантастические повести, написанные, так же как «Посещение Музея», в перволичной форме: во-первых, «Призраки» Тургенева, в которой вампирическая дьяволица, демонстрируя рассказчику весь мир, как «пошлую выставку», переносит его из Западной Европы в омертвелый, ночной Петербург, не сразу им узнанный²⁹, и, во-вторых, «Стереоскоп» А. П. Иванова, где герой чудесным образом попадает в зал Эрмитажа, запечатленный на картинке в магическом стереоскопе, и, объятый ужасом, долго блуждает по застывшему, мертвому пространству огромного музея, «посреди урн, статуй и саркофагов», а потом и по призрачному, безжизненному Петербургу своего детства.

Весьма показательно, что при повторном чтении «Посещения музея», когда мы уже знаем, что посещенным музеем в конечном итоге оказался Петербург/Ленинград, скрытые отсылки к ПТ обнаруживаются в описаниях провинциального французского городка. Так, например, «шпиль одного и того же длинношеего собора, выраставшего в каждом пролете, куда ни повернешь» теперь невольно воспринимается как «двойник» шпиля Петропавловского собора; некоторые петербургские черты обретает и само здание музея: «дом с колоннами ...и с двумя каменными скамьями на львиных лапах по бокам бронзовой двери». Львиные лапы под каменными скамьями, стоящими с двух сторон у входа, — это, так сказать, метонимия прославленных петербургских парных сторожевых львов, которые украшают подъезды нескольких домов с колоннами, прежде всего, Русского музея, дома Лавалля на Английской набережной³⁰ и дома Лобанова-Ростовского на углу Сенатской площади и Адмиралтейского проспекта, упомянутого в «Медном всаднике» («Тогда, на площади Петровой, / Где дом в углу вознесся новый, / Где над возвышенным крыльцом / С подъятой лапой, как живые, / Стоят два льва сторожевые...»). Поскольку во время наводнения пушкинский Евгений *сидит*, «как будто околдован, как будто к мрамору прикован», на одном из этих львов, то незаметная при первом чтении деталь — каменная скамейка с львиными лапами у входа в дом с колоннами — приобретает значение литературной реминисценции. К другому классическому петербургскому тексту Пушкина — к «Пиковой даме» — отсылает «королевская» фамилия французского художника Леруа, написавшего портрет «мужчины в сюртуке, с бакенбардами». Напомню, что в спальне графини «на стенах висели два портрета писанные в Париже m-me Lebgun», а «по всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы *славного Leroy* и прочие безделушки³¹. Наконец, демонические свойства портрета, вместо которого в каталоге музея значится «деревенский мотив “Возвращение стада”», не могут не вызвать ассоциацию с «Портретом» Гоголя, особенно с финалом его первой редакции, где таинственный портрет ростовщика, выставленный на аукционе, внезапно превращается в «какой-то незначащий пейзаж»³².

Нетрудно заметить, что почти все подтексты и претексты «Адмиралтейской иглы» и «Посещения музея» — это составные части ПТ, образующие его основное ядро. Примерно тот же цитатный репертуар — «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», петербургские повести Гоголя, петербургские романы и повести Достоевского, «Петербург» Андрея Белого, петербургские стихи Пушкина, Некрасова, Блока, Гумилева, Мандельштама и ряда других поэтов первой четверти XX века — встречается в большинстве других текстов Набокова. В общем и целом, как по набору источников, так и по способам обращения с ними набоковская проза мало чем отличается от «резонантно-го» ПТ, которому свойственна, по словам Топорова, «принципиальная

установка ...на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии, ...к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению их знакового ранга в целом Петербургского текста, ср. Германна, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу, ... в отдельных случаях к анаграммированию ключевых слов...»³³. Все это у Набокова, как известно, имеется в изобилии, но с одной существенной разницей: «резонаторами» петербургских текстов в его прозе, как правило, выступают персонажи, ситуации, сюжеты, локусы, которые не имеют прямого отношения к Петербургу и его мифологии. Реминисценции ПТ в таких случаях либо скрадываются, камуфлируются, либо подаются в необычных комбинациях и контекстах, с полемической и пародийной окраской.

К первому типу принадлежит, например, реминисценция петербургских стихотворений Блока в пролептическом эпизоде «Защиты Лужина», когда молодая жена героя, ожидая первой брачной ночи, входит в спальню новой берлинской квартиры и застаёт мужа крепко спящим. Она подходит к окну и смотрит вниз — на то самое место, где вскоре будет лежать мертвое тело Лужина, о чем возвещает ключевое слово «лужа»:

«В темной глубине двора ночной ветер трепал какие-то кусты, и при тусклом свете, неведомо откуда лившемся, что-то блестело, быть может — лужа на каменной панели вдоль газона, и в другом месте то появлялась, то скрывалась тень какой-то решетки (2, 418)».

Если сама ситуация героини иронически переключается с началом блоковских «Окон во двор» («Одна мне осталась надежда: / Смотреться в колодезь двора...»), то «тусклый свет, неведомо откуда лившийся», отсылает к «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет...». Поскольку сцена предвещает неизбежную гибель Лужина, которая в финале романа осмысливается как возвращение фигуры на шахматную доску вечности (то есть, в шахматных терминах, начало новой партии), реминисценция получает сильную мотивировку: благодаря ей, стихотворение с его кольцевой композицией и темами циклического времени, безысходности и вечного повторения («Все будет так. Исхода нет. // Умрешь — начнешь опять сначала, / И повторится все как встарь...») проецируется на построение и темы «Защиты Лужина», проясняя смысл ее финала.

Множество примеров цитатности второго типа дает роман Набокова «Отчаяние». Уже само имя безумного героя-рассказчика романа: Герман, равно как и его полу-немецкое происхождение прямо указывают на «Пиковую даму», а в сюжете, строящемся вокруг идеи двойника, пародийно обыгрываются параллели с «Двойником» и «Преступле-

нием и наказанием» Достоевского. С помощью аллюзий, цитат и ситуационных «рифм» Набоков последовательно отождествляет Германа, претендующего на роль гениального художника, со всеми архетипическими безумцами ПТ, но это родовое сходство остается незамеченным самим «слепым» рассказчиком, хотя в его помраченном сознании то и дело возникают всевозможные петербургские ассоциации. Рассмотрим более подробно лишь один, но весьма выразительный пример.

Когда Герман приезжает на встречу со своим «двойником» Феликсом в немецкий городок Тарниц, ему кажется, что «онный городок ...был построен из каких-то отбросов моего прошлого, ибо я находил в нем вещи, совершенно замечательные по жуткой и необъяснимой близости ко мне» (3, 438). Среди этих вещей, однако, он не отмечает увиденный им памятник, напомнивший ему Медного Всадника:

«Наконец в конце бульвара встал на дыбы бронзовый конь, опираясь на хвост, как дятел, и если бы герцог на нем энергичнее протягивал руку, то при тусклом вечернем свете памятник мог бы сойти за петербургского всадника. ...Я дважды, трижды обошел памятник, отметив придавленную копытом змею, латинскую надпись, ботфорту с черной звездой шпоры. Змеи, впрочем, никакой не было, это мне почудилось» (3, 437).

Именно около памятника он встречается с Феликсом и некоторое время беседует с ним, пока не наступают сумерки:

«Между тем завечерело, воробьи исчезли давно, всадник потемнел и как-то разросся» (3, 443).

Разговор с «двойником» Герман продолжает в трактире, где ему снова вспоминается Петербург («Как-то в Петербурге, будучи в гостях...») и «застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского». Наконец, на обратном пути в гостиницу, как отмечает рассказчик, он снова проходит мимо «двойника медного всадника» (3, 444, 450, 453)³⁴.

Приписывая конной статуе какого-то немецкого герцога сходство с Медным Всадником (как он приписывает Феликсу сходство с самим собой), Герман, однако, не осознает, что ямбическое начало его фразы «Я дважды, трижды обошел» перекликается с пушкинскими стихами «Кругом подножия кумира / *Безумец бедный обошел*» и тем самым имплицитно дает ему определение «бедного безумца». Не случайно рядом с памятником у него, как у Евгения, на мгновение «проясняются мысли», и он думает, что «все прежнее было обманом, галлюцинацией» и что Феликс — «никакой ...не двойник» и так же на него похож, «как был бы похож первый встречный». Ускользает от рассказчика и

то немаловажное обстоятельство, что, проходя мимо памятника до и после посещения кабака, он повторяет последовательность событий в начале пятой главы «Петербурга» Андрея Белого, где Николай Аполлонович сначала проезжает мимо Медного Всадника, покрытого тенью, потом ведет в «адском кабачке» беседу в духе Достоевского со своим «лже-братом»³⁵, сыщиком Павлом Яковлевичем Морковиним, и, наконец, на обратном пути, снова смотрит на памятник, и «на мгновение» все ему становится ясно: «судьба его озарилась: да — он должен; и да — он обречен»³⁶.

Пародируя Андрея Белого, Набоков спорит с его отношением к петербургской классике, которая в «Петербурге» служит поводом для символических интерпретаций и апокалиптических пророчеств о судьбах России и ее столицы. Отсылки к «Медному всаднику» у него, в отличие от Андрея Белого, изымаются из привычных контекстов и никак не связываются ни с петербургским периодом русской истории, ни с оппозициями порядка и хаоса, культуры и природы, камня и воды, ни с противопоставлением Петербурга Москве³⁷, ни с темами государства, власти, маленького человека, которые автоматически ассоциируются с пушкинской поэмой. В контексте «Отчаяния» «Медный Всадник» значим лишь постольку, поскольку кощунственный бунт безумца против создателя города в поэме может быть отождествлен с кощунственным бунтом безумца Германа против своего создателя, с набоковским конфликтом между автором и его претендующим на авторство персонажем. Точно так же многочисленные отсылки к Достоевскому в романе отнюдь не воскрешают религиозно-философскую проблематику «Преступления и наказания» или «Бесов» и не мотивируют апокалиптическую символику, как в «Петербурге», а лишь подчеркивают банальность художественного мышления рассказчика-убийцы, который, подобно многим русским и советским писателями 1900—1920-х годов, постоянно впадает в «мрачную достоевщину»³⁸.

Если персонажи «Петербурга» призваны разыгрывать мистерию петербургского мифа, и потому Андрей Белый постоянно подчеркивает их сходство с литературными прототипами, то подобное же родство в «Отчаянии», наоборот, тщательно маскируется, ибо связано не с мистерией русской (и, шире, мировой) истории, а с «мистериями» самого текста. Поясняя свой замысел, Андрей Белый писал в «Мастерстве Гоголя»: «Ряд фраз из “Ш[инели]” и “Н[оса]” — зародыши, вырастающие в фразовую ткань “Петербурга”; у Гоголя по Невскому бродят носы, бакенбарды, усы; у Белого бродят носы “утиные, орлиные, петушинные”; бредут “котелок, трость, пальто, уши, нос и усы”. <...> “Пет[ербург]” претворяет высокопарницу “Ш[инели]” в окаламбуренный “Носом” бред, которого тема — “З[аписки] с[умасшедшего]”. Поприщин у Гоголя вообразил себя королем; Неуловимый, вообразивши себя Евгением из “Медного всадника”, вообразил себя и Петром, когда в него металлами пролилась статуя <...> Неуловимый кон-

чает Поприциным»³⁹. По сути дела, рассказ героя в «Отчаянии» тоже представляет собой окаламбуренный бред, скрытая тема которого — «Записки сумасшедшего»; набоковский Герман тоже вначале воображает себя «царем», а «кончает Поприциным», но все это есть часть игры автора с читателем, своего рода интертекстуальная загадка, которая разгадывается только с помощью едва заметных гоголевских «ключей», искусно вплетенных в повествование⁴⁰.

Обращаясь к произведениям, составляющим ядро ПТ, Набоков всякий раз подвергает их своего рода смысловой разгрузке или фильтрации, в результате чего они десакрализируются, теряют статус откровений о «душе Петербурга» и его судьбе. Как же в таком случае следует решать вопрос об отношении русской прозы Набокова к ПТ? Очевидно, что если мы согласимся с Топоровым в том, что определяющими свойствами ПТ являются семантическая связанность, обусловленная постоянными оппозициями и единой смысловой установкой («путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром»⁴¹), и опора на петербургскую мифологию и историософию, то нельзя не признать, что проза Набокова не только не входит в ПТ, но и противостоит ему. Однако, как нам представляется, основная модель, предложенная Топоровым, полностью приложима лишь к ограниченному кругу текстов — от Достоевского до символистов — и не вполне адекватна как ранней петербургской классике (Пушкин, Гоголь), так и пост-символистским образам города. Вообще говоря, постулируемая в работе Топорова глубинная смысловая структура ПТ, порождающая сходные описания Петербурга у различных авторов, рано или поздно приводит к тому, что формалисты называли автоматизацией, — то есть к формированию клише, особых петербургских штампов с однообразными значениями. Именно это мы наблюдаем в русской литературе 1910—1920-х годов, так сказать, после «Петербурга» Андрея Белого, который, с одной стороны, впервые свел воедино, синтезировал все основные семантические элементы ПТ, а с другой, спровоцировал множество подражаний (Б. Пильняк, И. Лукаш, Ю. Анненков и т. п.). Отказ Набокова от основных оппозиций ПТ, от петербургской мифологии и эсхатологии и был, по-видимому, реакцией на автоматизацию, попыткой обновить петербургскую традицию. Тот факт, что параллельно с ним (и независимо от него) подобные же попытки предпринимали и другие «поздне-петербургские прозаики» — К. Вагинов, Ю. Тынянов, В. Каверин и др. — говорит о том, что продуктивность главной — достоевско-символистской ветви ПТ — к тому времени была полностью исчерпана.

С другой стороны, как у Набокова, так и, скажем, у Вагинова, на первый план выходят те свойства ПТ, которые Топоров, тоже отмечает, но, по-видимому, считает второстепенными: игровые установки, цитатность, мета-литературность, пародийность, акцентирование ав-

торского присутствия в тексте и т. п. С точки зрения Набокова, это и был тот самый «петербургский стиль», с неодобрением отмеченный «рязанцем» Кончеевым у Федора Годунова-Чердынцева в «Даре» (4, 516), — стиль, который он — через голову Достоевского и символистов — возводил непосредственно к Пушкину и Гоголю и в котором находил свою литературную «идентичность». Если мы определим ПТ не через его семантику, а через его «резонантную», саморефлективную поэтику, то тогда Набоков, безусловно, один из его основных авторов.

¹ В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 335, прим. 37.

² Pekka Tammi. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays. Tampere, 1999. P. 65—90, 137—146.

³ В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 279—280.

⁴ V. Nabokov. Nikolai Gogol. N. Y., 1961. P. 11—12.

⁵ В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 294.

⁶ В. В. Набоков. Стихи. СПб., 1997. С. 29.

⁷ Д. С. Мережковский. Полное собрание сочинений. Т. 12. Большая Россия. В тихом омуте. СПб.; М., 1913. С. 11.

⁸ З. Н. Гиппиус. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 93.

⁹ Р. Тименчик. Петербург в поэзии русской эмиграции // Звезда. 2003. № 10. С. 194—205.

¹⁰ Отношения Набокова и Сергея Горного, впрочем, никогда не были особенно близкими. Об этом свидетельствует, в частности, отзыв С. Горного о Набокове в письме к А. В. Амфитеатрову от 12 ноября 1933 г.: «Сирин, — мастер, ювелир, взысканный Богом художник, — в жизни “англизирован”, сдержан, — несколько опьянен успехом, поэтому чуть-чуть генеральствует (это должно быть скоро пройдет), учтив, чуть аффектирован, насквозь джентльмен (кровь отца), но, как и в творчестве своем, холоден абсолютно. Тепло, мягкость к людям — для него просто “неряшливость” характера, вроде расстегнутого воротничка или распахнутого пальто. Человеческое тепло ему органически чуждо. От него веет предельным холодом. Но общение с ним (“светское”) весьма приятно. Сказывается воспитание Оксфорда. Как писателя я ставлю его на одно из первых мест. Человек? С “человеком” хотел бы встречаться только в салоне» (Amfiteatrov mss. Additional materials // Lilly Rare Books Library. Я благодарен Р. Тименчику, который нашел это письмо и прислал мне выписку из него).

¹¹ Сергей Горный. Санкт-Петербург. Видения. СПб., 2000. С. 25. Здесь и далее курсив мой.

¹² Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. 1925—1931 // Звезда. 2003. № 11. С. 121.

¹³ Ср. перифрастические описания Медного Всадника у Набокова в «Петербург» (1923): «Я помню все: Сенат охряный, тумбы / и цепи их чугунные вокруг / седой скалы, откуда рвется в небо / крутой восторг зеленоватой бронзы» (1, 598) или в стихотворении «Исход» (1924): «Словно ангел на носу фрегата, / бронзовым протянутым перстом / рассекая звезды, плыл куда-то / Всадник в изумлень неземном» (1, 627).

¹⁴ Свои ранние стихи о Петербурге Набоков снова припомнит в некрологической статье «О Ходасевиче», когда заговорит о «внутреннем заказе», в двадца-

тые годы побуждавшем эмигрантских поэтов «к рифмованной тоске по ростральной колонне» (5, 588). Эта саркастическая фраза вызвала недоумение у Нины Берберовой. В письме к Набокову от 29 июня 1939 г. она писала: «Читала в верстке Вашу статью о В. Ф. — случайно увидела, читая свою в типографии. Блестяще и матово, — как только Вы умеете. Но кто воспел ростральную — хоть убейте не вспомню!!» (Nabokov Archives // The Library of Congress. Box 8. Folder 15). Едва ли Набоков честно ответил на вопрос Берберовой, потому что «тоска по ростральным колоннам» была его собственным вкладом в петербургскую ностальгическую лирику. См. в «Петербурге» 1921 г. («Так вот он, прежний чародей...»): «... Там, вдоль сада, / над обольстительной Невой, / в весенний день пройдешь, бывало: / дворцы как призраки легки, / весна гранит околдовала, / и риза синяя реки / вся в мутно-розовых заплатках. / Два смуглых столбика крылатых / за ней, у биржи различишь» (1, 578). «Два смуглых столбика крылатых» у здания Биржи — это, безусловно, попытка описания ростральных колонн, хотя и в высшей степени неуклюжая.

¹⁵ Pekka Tammi. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. P. 81.

¹⁶ Отсылка к четвертому стихотворению цикла «Столица на Неве» Г. Иванова: «Опять на площади Дворцовой / Блестит колонна серебром. / На гулкой мостовой торцовой / Морозный иней лег ковром» (Г. Иванов. Собрание стихотворений / Ed. by V. Setchkarev and M. Daton. Würzburg, 1975. С. 69) и к «Санкт-Петербургу» (1924) самого Набокова: «Орлы мерцают вдоль опушки. / Нева, лениво шестая, / как Лета, льется. След локтя / оставил на граните Пушкин» (1, 623).

¹⁷ В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 278.

¹⁸ Ряд выразительных примеров из поэзии первой четверти XX века см. в главе «Адмиралтейская игла» книги А. Осповата и Р. Тименчика «Печальную повесть сохранить...» (Изд. 2-е. М., 1987. С. 310—317).

¹⁹ Трудно сказать, знал ли Набоков о том, что в 1907—1908 гг. Андрей Белый задумывал исторический роман «Адмиралтейская игла» (о его предстоящем выходе даже было объявлено в печати), а потом намечал это же заглавие для романа «Петербург» (см.: Л. К. Долгополов. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Петербург. (Литературные памятники). М., 1981. С. 534—535). Скорее всего нет, хотя параллель между искажением прошлого в романе «госпожи Солнцевой» и в первом томе мемурной трилогии Андрея Белого выглядит довольно соблазнительно, тем более что связать образ автора «Золота в лазури» с образом солнца не составит никакого труда.

²⁰ Ср. описание петроградской зимы 1920—1921 гг. в рассказе И. Лукаша «Куранты»: «Светлая тишина ступила в Санкт-Петербург. Столица ржавеет, обнажая линейные перспективы, стройные анфилады дворцов, — прекрасная, светлая, мертвая...» (И. Лукаш. Дворцовые гренадеры. Париж, 1928. С. 26). В мемуарном очерке Ходасевича «Диск» (1937) говорилось, что «именно в эту пору сам Петербург стал так необыкновенно прекрасен, как не был уже давно, а может быть, и никогда. ...Дома, даже самые обыкновенные, получили ту стройность и строгость, которой ранее обладали одни дворцы. Петербург обезлюдел ...по улицам перестали ходить трамваи, лишь изредка цокали копыта либо гудел автомобиль, — и оказалось, что неподвижность более пристала ему, чем движение. ...Есть люди, которые в гробу хорошеют; так, кажется, было с Пушкиным. Несомненно, так было с Петербургом» (цит. по: В. Ходасевич. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 412—413). Красота опустошенного

города подчеркнута и в воспоминаниях позднейшей мемуаристики: «Город был пустынен и прекрасен. Ни прохожих, ни лошадей, ни машин. Петербург превратился в декорацию. Он стал архитектурным организмом в его первородном существе» (*И. М. Нанпельбаум. Памятка о поэте // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 91*).

²¹ *Саша Черный. Стихотворения. (Библиотека поэта. Изд. 3-е). СПб., 1996. С. 208.*

²² См. также: *О. Ронен. Идеал. (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки») // Звезда. 2001. № 5. С. 231.*

²³ *Ю. М. Лотман. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 290.*

²⁴ Уподобление послереволюционного Петрограда-Ленинграда музею нередко встречается в литературе 1920—1930-х годов. Так, в концовке стихотворения И. Эренбурга «Провижу грозный город-улей...», напечатанном в той же антологии Г. Алексеева «Петербург в стихотворениях русских поэтов» (Берлин, 1923. С. 98), что и поэма «Петербург» Набокова, музейным экспонатом становится эмблематическая змея, придавленная Медным всадником: «Где сечи шли, где деды умирали, / На бархате покоится музейная змея, / Погладь ее — она уже не жалит / Копыта опустившего коня». В этом городе «все как музей — улицы, фонарь, решетка, памятник, липы», — думает герой повести Н. Никитина «Шпион», пробравшийся в Ленинград белогвардеец (*Н. Никитин. Шпион. Берлин, 1929. С. 159*). Сходство Ленинграда с музеем отмечали и иностранные путешественники (см., например: *E. Lyons. Assignment in Utopia. N. Y., 1937. P. 587*).

²⁵ Ср.: «Классическое описание Петербурга почти всегда начинается с тумана. Туман бывает в разных городах, но петербургский туман — особенный. ...Там, в этом желтом сумраке, с Акакия Акакиевича снимают шинель, Раскольников идет убивать старуху, Иннокентий Анненский... падает с тупой болью в сердце на грязные ступени Царскосельского вокзала.

<...> На Невском шум, экипажи, свет дуговых фонарей ...И туман здесь “не тот” — европеизированный, нейтрализованный. Может быть, “тот” настоящий петербургский туман и не существует больше?

Нет, он тут, рядом, в двух шагах. В двух шагах от этого блеска и оживления — пустая улица, тусклые фонари и туман.

В тумане бродят странные люди» (*Г. Иванов. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М., 1994. С. 31—32*).

²⁶ Ср.: «Когда на город ложится туман, Мойку можно принять за черную асфальтовую дорогу.

Обводный канал омывает пустыри и заборы заводских дворов и железнодорожных построек. В этой части города туманы неизбежны. ...

Над Петербургом плывет туман. Петербургский туман похож на лондонский, как канцелярия Акакия Акакиевича на контору Скруджа. ...Множество замечательных происшествий случилось почти ежедневно, — действие тумана не подлежало сомнению. Нынче чудес не бывает, но туман остался таким же. Его хлопья, лоскутья — серо-желтые призраки — заволакивают город, медленно изгибаясь, меняя очертания, становясь все плотнее и непроницаемее. Город плывет, покачиваясь, пустой, холодный, беззвучный. Плывет воспоминание о городе, пропавшем в тумане. ...Люди возникают в тумане подобно актерам из-за складок занавеса» (*Ю. Анненков (Б. Темирязев). Повесть о пустяках. СПб., 2001. С. 14—15*).

²⁷ В эмигрантском контексте эта ассоциация подкреплялась известностью парижской «соименницы» петербургской «Зеленой лампы» — литературного общества, основанного З. Гиппиус и Д. Мережковским (см о нем: *Ю. Терапиано*. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 38—79). На первом собрании общества В. Ходасевич выступил с докладом об исторической «Зеленой лампе» и участии в ней Пушкина, а Д. Мережковский — с речью, в которой эксплицировал символику названия: «Пламя нашей лампы сквозь зеленый абажур — вера сквозь зеленый цвет надежды. Вера в свободу, с надеждой, что Свобода и Россия будут одно. <...> Итак, что же значит: “за здравие тех и той”? Это значит: при свете “Зеленой лампы”, огня сквозь зеленый абажур, мы пьем за Свободу-Россию, Россию-Свободу — как одно существо, мы пьем за ее великое умолчанное слово. Пьем за здоровье тех, кто к Ней идет, все равно здесь ли, на чужбине, или там, на родине» (Новый корабль (Париж). 1927. № 1. С. 31—37; перепечатано в: *Ю. Терапиано*. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 42—49).

²⁸ *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 282—283.

²⁹ Ср.: «Высокий золотой шпиль бросился мне в глаза: я узнал Петропавловскую крепость. <...> Так вот Петербург! Да, это он, точно. Эти пустые, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их впальными окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками; эти фронтоны, надписи, будки, колоды...» (*И. С. Тургенев*. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1955. Т. 7. С. 33). В «Лолиту» Набоков ввел реминисценцию другого, итальянского эпизода «Призраков»: «Как в тургеневской повести, поток итальянской музыки лился из растворенного окна» (*В. Набоков*. Лолита. М., 1991. С. 318. См. мой комментарий: Там же. С. 409).

³⁰ Львы у дома Лавала упомянуты в «Русских женщинах» Некрасова («Богатство! Блеск! Высокий дом / На берегу Невы, / Обита лестница ковром, / Перед подъездом львы») и в «Петербурге» Андрея Белого: «...с подъезда насмешливо полагают лапу на лапу два меланхолических льва с гладкими гранитными гривами» (*Андрей Белый*. Петербург. С. 47, 48).

³¹ Интересно, что в предисловии к книге петербургских повестей «Черт на гауптвахте» (1922) Иван Лукаш (видимо, неверно вспомнив Пушкина) назвал «нежного Лероя» создателем «фарфоровых пастушек» (цит. по: *Стереоскоп*. Антология петербургской фантастики. СПб., 1992. С. 113).

³² Ср. также рассказ «Портрет» И. Лукаша, своего рода продолжение гоголевской повести, где магический портрет «старика в азиатских одеждах» сводит с ума молодого художника Чарткова, который в бреду залезает на памятник Петру и пророчит гибель Петербургу (*И. Лукаш*. Дворцовые гренадеры. С. 31—38). Действие рассказа происходит в октябре 1904 г., то есть во время русско-японской войны, которая упомянута в «Посещении музея».

³³ *В. Н. Топоров*. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 288.

³⁴ Отметим слияние двух архетипических для ПТ заглавий: «Двойник» и «Медный всадник». Мысль о родстве героев «Двойника» и «Медного всадника» как петербургских безумцев, «бледных Всадников», не выдержавших столкновения со своими «медными двойниками», впервые высказал Е. П. Иванов в своем эссе «Всадник. Нечто о городе Петербурге» (1907), повлиявшем на трактовку темы «петербургского ужаса» у символистов. Ср.: «...как в Голядкине-господине не узнать все того же бледного-бедного Евгения, “оглушенного шумом внутренней тревоги”, которого “смятенный ум не устоял против ужас-

ных потрясений” петербургских “наводнений”. Голядкин в роковую для него ночь также остается нечувствителен к атакующим его ветру, снегу и дождю, как и Бледный Всадник, Евгений, сидящий на “звере мраморном верхом”... И образ одного Всадника вызывает образ другого, вместе с надвигающимся наводнением...» (цит. по: Москва — Петербург: Pro et contra. Антология. СПб., 2000. С. 316).

³⁵ Еще Бердяев в статье «Астральный роман (Размышления по поводу романа А. Белого “Петербург”» (1916) заметил, что сцена в трактире «прямо скопирована с манеры Достоевского» и нарушает ритм «романа-симфонии» (цит. по: *Н. А. Бердяев. О русских классиках.* М., 1993. С. 314).

³⁶ *Андрей Белый.* Петербург. С. 215.

³⁷ В. Н. Топоров, правда, утверждает, что у Набокова есть немало «уколов» в сторону «московского», приводя пример из «Отчаяния» (3, 415): «Питался он в русском кабачке, который когда-то “раздраконил”: был он москвич и любил слова этикие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуриной» (*В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 329). Необходимо учесть, однако, что эта фраза безумного рассказчика в романе относится к его антагонисту, художнику Ардалиону, которого он ненавидит и всячески пытается принизить. Ардалион при этом всякий раз выходит победителем в поединке с героем, боящимся его «опасных глаз»: он настаивает ему рога, пишет его пророчески-разоблачительный портрет «с намеками... на виселицы»; распознает в нем пошлую привязанность к «мрачной достоевшине» и сходство с «большим страшным кабаном с гнилыми клыками» (отзвук «Петербурга» Андрея Белого, где с «диким кабаном, готовым вонзить клык в какого угодно преследователя» сравнивается омерзительный провокатор Липпанченко). В контексте романа точка зрения москвича Ардалиона часто совпадает с имплицитной авторской оценкой, и потому антитеза «Москва — Петербург» для «Отчаяния» нерелевантна. Набоков снимает это противопоставление и в «Даре», где литературным союзником петербуржца Годунова-Чердынцева оказывается «рязанец» (так сказать, почти москвич) Кончеев, а главным противником — петербургский критик и поэт Мортус.

³⁸ Подробнее об этом см.: *A. Dolinin.* Parody in Nabokov's «Despair» // *Hypertext «Отчаяние»/Сверхтекст «Despair».* Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel / Herausgegeben von Igor Smirnov (Die Welt der Slaven. Bd. 9). München, 2000. S. 15—42.

³⁹ *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 304—305.

⁴⁰ Основные гоголевские «ключи» отмечены в нашем с О. Сконечной комментарии к «Отчаянию» (см.: 3, 757, 766, 772—774).

⁴¹ *В. Н. Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 279.

III

ПРЕДИСЛОВИЯ К ПУБЛИКАЦИЯМ

ДОКЛАДЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В БЕРЛИНСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ КРУЖКЕ

Создавая в «Других берегах» в высшей степени стилизованный, эллиптический образ молодого писателя-эмигранта Сирина, Набоков представил его героическим одиночкой, сторонившимся своих собратьев по перу. «С писателями я видался мало», — сообщает он, упоминая лишь о единичных встречах с Цветаевой, Куприным, Буниным и Ремизовым, а также о более близких отношениях с Алдановым, Айхенвальдом и Ходасевичем. На самом же деле все обстояло совсем иначе, и в двадцатые годы Набоков был погружен в литературную жизнь русского Берлина. Некоторое представление об этом может дать роман «Дар», герой которого, с одной стороны, декларирует великолепное презрение ко всяким «духовным организациям и сообществам поэтов», а с другой, читает свои стихи на открытом литературном вечере, посещает литературный салон четы Чернышевских, ходит на собрания Общества русских литераторов в Германии, с членами которого он хорошо знаком, и мечтает о дружбе с талантливым поэтом Кончеевым. Как и Федор Годунов-Чердынцев, сам Набоков состоял в Союзе русских журналистов и литераторов в Германии¹ и часто выступал на устраиваемых Союзом собраниях, не пропустив, кажется, ни одного мемориального и юбилейного вечера (Гете, Пушкин, Некрасов, Толстой, Достоевский, Блок, Саша Черный и др.). Бывал он и в литературных салонах и, более того, — в отличие от героя «Дара» — был членом нескольких объединений и кружков.

Еще в 1922 году Набоков вступает в содружество эмигрантских писателей и художников «Веретено», организованное А. М. Дроздовым, и читает свои стихотворения на первом публичном вечере объединения². После сближения Дроздова с просоветски настроенными сотрудниками газеты «Накануне» Набоков и шестеро других молодых берлинских литераторов — В. Амфитеатров-Кадашев, Сергей Горный (псевдоним Александра Оцуца), И. Лукаш, Г. Струве, В. Татаринов и Леонид Чацкий (псевдоним Леонида Страховского) — в знак протеста выходят из «Веретена»³ и образуют свой собственный тайный кружок — «Братство Круглого Стола». Восьмым учредителем кружка был примкнувший к молодежи литератор старшего поколения, московский издатель и поэт-символист Сергей Кречетов, а на его заседания, как

вспоминает Г. Струве, приглашались и другие: «Например, Владимир Корвин-Пиотровский, который на одном заседании читал свой рассказ; а также Н. С. Арбузов, у которого был потом книжный магазин. <...> Кажется, был на одном или двух заседаниях Н. В. Яковлев, преподаватель русской литературы в русской гимназии». По свидетельству Струве, кружок продолжал собираться и в 1923 году, причем «его заседания все больше и больше носили характер дружеских литературных встреч, на которых участники читали свои произведения в стихах и в прозе»⁴.

В том же, 1923 году Набоков был, кроме того, одним из шестидесяти пяти членов берлинского «Клуба писателей», объединившего под одной крышей, как вспоминал его секретарь А. Бахрах, «столь далеких со всех точек зрения людей, как, например, Алданов с Эренбургом, Шкапская с профессором Карсавиным или Таиров с Мельгуновым»⁵. Едва ли молодой, застенчивый Сири́н выступал на заседаниях клуба (во всяком случае, Бахрах его чтений не запомнил), но здесь он мог не без интереса наблюдать и слушать Андрея Белого и Пастернака, Ходасевича и Шкловского, Эренбурга и Чайнова.

Когда жестокий экономический кризис заставил большинство писателей-эмигрантов покинуть Германию и русский Берлин опустел, центром неофициальной литературной жизни стал новый кружок, основанный известным критиком Ю. И. Айхенвальдом и Р. А. Татариновой (1889—1961), женой сотрудника «Руля» Владимира Татарина (как мы помним, одного из членов «Братства Круглого Стола»). После смерти Айхенвальда в декабре 1928 г. кружку было присвоено его имя.

Об участии в кружке Айхенвальда-Татариновой Набоков рассказывал своему первому биографу Эндрю Филду, который, к сожалению, смог записать лишь самые обрывочные сведения⁶. Брайан Бойд, автор намного более толковой и точной биографии писателя, сообщает, что кружок просуществовал с конца 1925 до начала 1933 года и собирался примерно два раза в месяц в чьей-нибудь квартире или в кафе по обычному ритуалу: кто-то выступал с чтением, а потом все вместе пили чай и обсуждали услышанное⁷. Хотя постоянный состав участников пока не установлен, среди них можно с уверенностью назвать Сергея Горного, В. Татарина, В. Корвин-Пиотровского, Н. Яковлева (отменно образованного человека, консультациями которого Набоков неоднократно пользовался), а также философа и публициста Г. Ландау, прозаика В. Ирецкого, театрального критика, режиссера и поэта Ю. Офросимова, литературного критика С. Шермана, поэтов Н. Белоцветова, Р. Блох и М. Горлина. Вспоминая о кружке Айхенвальда — Татариновых, а также о возникшем несколько позже кружке молодых берлинских поэтов (где Набоков, кстати сказать, тоже любил появляться в роли мэтра и наставника)⁸, Ю. Офросимов писал: «Здоровая атмосфера этих кружков была лишена кружковщины и узкого литературного политиканства»⁹. Несомненно, так оно и было, ибо Набоков, литературное политиканство не-

навидевший, кружок Айхенвальда — Татариновых посещал регулярно и часто выступал там с чтением своих произведений.

По-видимому, огромное значение для Набокова имело дружеское внимание и поддержка Юлия Айхенвальда, который относился к начинающему писателю с почти отцовской теплотой. Известно, например, что Айхенвальд — по определению Набокова, «человек мягкой души и твердых правил» — с энтузиазмом принял «Машеньку», прочитанную автором на заседании кружка 23 января 1926 года, и воскликнул, изящно спародировав знаменитый возглас Некрасова по поводу «Бедных людей»: «Новый Тургенев явился!» На «Университетскую поэму» Айхенвальд откликнулся не только хвалебной рецензией, но и подаренным Набокову стихотворением, которое заканчивалось следующими строками:

Как Сирина вешей небылицы,
В родимый край она манит...
О, русских далей вереницы,
Невы поруганной гранит!..

Я эхо пушкинской цевницы
Ловлю обласканной душой...
Тяжеле мгла чужой столицы,
И сердце просится домой¹⁰.

В лице Айхенвальда и других участников кружка Набоков явно нашел благожелательных слушателей и умных, понимающих собеседников — если угодно, нашел себе коллективного Кончеева. Об этом лучше всего свидетельствует тот факт, что в кружке он читал не только свои стихи и прозу, но и специально для этого написанные доклады и эссе на разные темы. Как сообщает Брайен Бойд, первым из них был доклад о боксе «Игра», позже напечатанный как отчет о бое «Брайтенштретер — Паолино» в рижской газете «Слово»¹¹. В набоковском архиве Нью-Йоркской публичной библиотеки хранятся тексты еще нескольких выступлений Набокова в кружке. Три из этих «маленьких докладов» (как назвал сам Набоков доклад о Гоголе) и предлагаются читателю.

Написанные быстрым пером и предназначенные не для пристального чтения, а для восприятия на слух, этюды Набокова, тем не менее, служат весьма важным дополнением к известному нам корпусу его ранних произведений, ибо позволяют увидеть круг идей и представлений, лежащих в основе его художественного мышления, впрямую, — в той стадии, когда они еще не подверглись многократной «алхимической» перегонке. С этой точки зрения наибольший интерес представляет доклад с английским названием «On Generalities», своего рода манифест писателя, где Набоков впервые формулирует свою позицию по отношению к истории и историзму — позицию, которая останется не-

изменной на всем протяжении его творческой жизни. Он полемически направлен против исторического детерминизма и особенно тех его секулярно-эсхатологических разновидностей, которые в двадцатые годы пользовались огромной популярностью: марксизма и шпенглеризма. Вслед за Марком Алдановым (чьи исторические концепции на него, вероятно, повлияли) Набоков отрицает какую-либо общую закономерность в историческом процессе, рассматривая его как бесконечную череду случайностей, которые не поддаются ни систематизации, ни прогнозированию. Эту мысль он еще более заострит в «Соглядатае», где сторонники историзма — будь то Лев Толстой, потешающийся над теми, кто верит в случайные факторы, в «насморк Наполеона», или «брюзгливый буржуа» Карл Маркс, возмнивший, что он вывел абсолютный закон истории, — названы «нищими духом»: «Глупо искать закона, еще глупее его найти. Надумает нищий духом, что весь путь человечества можно объяснить каверзной игрой планет или борьбой пустого с тугонабитым желудком, пригласит к богине Клио аккуратного секретарчика из мещан, откроет оптовую торговлю эпохами, народными массаами, и тогда несдобровать отдельному индивидууму, с его двумя бедными “у”, безнадежно аукающимся в чашобе экономических причин. К счастью, закона нет никакого — зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж, — все зыбко, все от случая, и напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа в клетчатых штанах времен Виктории, написавший темный труд “Капитал”, — плод бессонницы и мигрени» (3, 57).

Если в истории «все от случая», то всякая попытка выявить общий смысл современной «эпохи» и предсказать дальнейший ход событий заранее обречена на провал. Как всегда, Набоков идет наперекор общему мнению, отказываясь видеть в послевоенной ситуации признаки эпохального сдвига, кризиса западной культуры или заката Европы. В его докладе звучат изыскательные намеки на эсхатологические прогнозы Шпенглера, которыми тогда увлекались русские эмигранты, на идеи Н. Бердяева, полагавшего, что Европа вступает в эпоху «нового Средневековья»¹², на страхи Андрея Белого, усмотревшего в «танцевальных кабаках на Курфюрстендамм» окончательную победу варварства над цивилизацией¹³. То, в чем его неназванные оппоненты обнаруживают симптомы распада и неминуемой гибели западной культуры, — например, увлечение негритянской музыкой, фокстротом или спортом, — для Набокова есть всего лишь очередной сдвиг маятника моды, которая как сказано в его рассказе «Письмо в Россию», представляет собой «творчество человеческой посредственности». Послевоенные годы, утверждает он, не менее романтичны, духовны и прекрасны, чем любая другая эпоха; как и всякий век, они обладают «привкусом вечности», который только и должен интересовать художника.

Эта апология своего времени предвосхищает одну из главных тем романа «Подвиг» (который, по первоначальному замыслу Набокова,

должен был называться «Романтический век»), где рассуждения «о закате Европы, о послевоенной усталости, о нашем слишком трезвом, слишком практическом веке, о нашествии мертвых машин», а также о «какой-то дьявольской связи между фокстротом, небоскребами, дамскими модами и коктейлями» вложены в уста тупого швейцарского буржуа, не замечающего, что его собственное безмятежное, пасторальное бытие выявляет абсурдность банальных обобщений. С другой стороны, Мартын, главный герой романа, — вполне современный юноша, спортсмен, путешественник, любитель «танцев под граммофон», — умеет чувствовать «принцип вечности» в окружающем мире, и потому в его внешне бессмысленных и бестолковых скитаниях постепенно выявляется вечный архетип героического самоосуществления. Он словно бы реализует известный афоризм Максима Горького: «В жизни всегда есть место подвигу», инвертируя его смысл: сама его жизнь, — с точки зрения истории, пустая и незаметная, — становится подвигом-путем, с точки зрения вечности¹⁴.

Над бесом исторических обобщений Набоков смеется и в докладе «Человек и вещи», когда отрицает какое-либо принципиальное отличие наиновейших технических достижений от машин и инструментов былых времен. Всякая вещь, по его определению, — это лишь подобие человека, отражение его сознания, и сама по себе вообще не существует. Доклад этот, безусловно, связан с замыслом романа «Король, дама, валет», над которым Набоков начал работать в январе 1928 года и в котором ведущую роль играет тема человекоподобных автоматов и автоматоподобных людей. Обсуждение Набоковым проблемы вещи, однако, имеет самое непосредственное отношение и к глубинным основам его поэтики, ибо для нее характерно именно пристальное внимание к предмету как некоему образу и подобию человека. «Я не знаю другого писателя, — заметил П. Бицилли, — у которого бы нашла столь полное разрешение одна из главных задач искусства: воспроизведение безусловной взаимозависимости телесного и душевного. У Сирина всякий образ, рисуемый им, мы воспринимаем эмоционально, и всякая эмоция, всякая мысль у него находят себе телесное воплощение единственно адекватное и безусловно необходимое»¹⁵. Переадресуя творчеству Набокова определения из его доклада, можно сказать, что для него вещь не существует вне человека: она либо служит «уличным мальчишкой памяти», вызывая к жизни прустинский поток ассоциаций, либо обнаруживает вдруг антропоморфные и зооморфные свойства, будоражащие воображение, либо окрашивается эмоцией, если ускользает в небытие, разрушается, теряет хозяина. Достаточно взглянуть на первые страницы «Дара», переполненные разнообразными вещами, чтобы найти множество примеров того, как Набоков реализует принципы, сформулированные в докладе. Здесь имеется и трактор «с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией» — машина, подражающая животному, по образу и подобию которого ее при-

думал хитрый ум изобретателя, и «притворство кариатиды», и зеркальный шкаф, в котором «с человеческим колебанием» отражаются ветви, небо и фасад дома, и антропоморфное «пианино, так связанное, чтобы оно не могло встать со спины», и чудные детские игрушки, внезапно оживающие в пробудившейся памяти. Изображение вещи у Набокова, не теряя конкретности, всегда стремится к многомерности и многоплановости, а в ряде контекстов становится как бы двойным тропом: метонимией и метафорой одновременно — метонимией, потому что представляет за мир своего создателя или владельца, и метафорой, потому что воспринимающее вещь сознание улавливает в ней некое неожиданное сходство.

Оригинальность изобразительных приемов — это то, что Набоков более всего ценил в своих предшественниках по русской литературной традиции и чему у них старательно учился. Как показывает доклад о «Мертвых душах», в молодые годы он воспринимал Гоголя именно под таким углом зрения, восхищаясь исключительно его «прекрасной прихотливостью», его «великолепным полетом фантазии». Почти тот же ряд примеров и наблюдений — «одноразовые» персонажи, посторонние к фабуле неожиданные переходы, развернутые сравнения, детальные и многоцветные описания — Набоков использовал и в более поздней книге о Гоголе (1944), где значительно расширил и углубил анализ «Мертвых душ», так что на первый взгляд доклад может показаться не более чем эскизом будущей работы. Однако при сравнении доклада и книги нельзя не заметить что набоковское отношение к Гоголю и к его поэме за двадцать лет существенно изменилось. В книге, написанной не без воздействия идей Мережковского, Чижевского и особенно Андрея Белого, Набоков подчеркивает прежде всего амбивалентность Гоголя, демоничность его миропонимания; «Мертвые души» для него теперь не только великолепный компендиум «оригинальнейших приемов», но и эпическая поэма об «идиотизме мировой пошлости»; наконец, безоговорочное восхищение уступает место отчужденному, холодноватому любопытству. По-видимому, в тридцатые годы Набокова насторожили попытки ряда эмигрантских критиков, и, прежде всего Г. Адамовича, возвести к Гоголю его собственную литературную генеалогию¹⁶, и он стал все более и более дистанцироваться от предписываемого ему предка. Уже в американские годы он заявит, что Гоголь — «сомнительный и опасный учитель», у которого он ничему не научился, и, оценивая русских классиков по пятибалльной шкале, выставит ему четверку с минусом, худшую из всех — кроме, конечно, тройки Достоевского — оценку. Доклад о Гоголе — непосредственный, местами даже наивный читательски-писательский отклик, еще не отягощенный ни чужими интерпретациями, ни стратегией литературной самообороны, ни проблематикой зла, — интересен как раз тем, что допускает нас в классную комнату молодого Набокова, где он с упоением внимает урокам, от которых впоследствии будет всеми силами отрешиваться.

- ¹ В 1930 г. Набоков был избран членом Ревизионной комиссии Союза, а в 1931 г. — одним из пяти членов правления (см.: Руль. 1930. 1 мая; 1931. 12 мая).
- ² О А. М. Дроздове и «Веретене» см.: Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз. Русский Берлин 1921—1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris, 1983. С. 80—87. Отчет о первом вечере «Веретена», где выступал Сирин, содержится в журнале сообщества «Веретеныш» (1922. № 3 [ноябрь]. С. 6).
- ³ Их совместное заявление приводится в заметке: Бойкот сотрудников «Накануне» // Руль. 1922. 12 ноября.
- ⁴ Г. Струве. Из моих воспоминаний об одном русском литературном кружке в Берлине // Три юбилея Андрея Седых. Нью-Йорк, 1982. С. 191—193. Там же приведены два дружеских шаржа Страховского-Чацкого на Набокова.
- ⁵ А. Бахрах. Берлинский «Клуб писателей» // Новое русское слово. 1981. 6 сентября.
- ⁶ См.: А. Field. VN. Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 109—110.
- ⁷ В. Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton, N. J., 1990. P. 256—257. Б. Бойд ссылается на две заметки в берлинском еженедельнике «Наш век» (1932, 1 января; 1933, 23 апреля), в которых рассказывалось о работе кружка. Во второй из этих заметок, в частности, говорилось: «Кружок имени Ю. И. Айхенвальда, во главе которого стоит Р. А. Татарина, заканчивает седьмой год своего существования. За это время Кружок организовал 175 собраний с докладами на научные, философские, литературные, публицистические, политические и иные темы, а также ряд чтений новых произведений русских писателей и поэтов, находящихся в Берлине».
- ⁸ См. об этом: Е. Каннак. Берлинский кружок поэтов (1928—1933) // Русский альманах / Под ред. З. Шаховской, Р. Гера, Е. Терновского. Париж, 1981. С. 363—266. По воспоминаниям Евгении Каннак, «Владимир Набоков — тогда еще Сирин — высокий, худой, стремительный — появлялся в кружке довольно часто, охотно читал нам свои стихи и любил поспорить о поэзии. Хотя он был тогда еще очень молод, и напечатанных произведений за ним числится немного, <...> его блестящий, оригинальный дар, стилистическое богатство и своеобразие и авторитетный тон сразу создали ему в кружке особое положение: он считался “мэтром”» (с. 364).
- ⁹ Ю. Офросимов. Памяти поэта // Новый журнал. Нью-Йорк, 1966. Кн. 84. С. 83.
- ¹⁰ Ю. Айхенвальд. Сирину // Vladimir Nabokov Archive. Library of Congress. Box 8. Folder 17.
- ¹¹ В. Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years. P. 257. Очерк из «Слова» был опубликован Б. Равдиным в журнале «Даугава» (1993. № 3 [май-июнь]. С. 166—171). См.: 1, 749—754.
- ¹² См.: Н. Бердяев. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европе. Берлин, 1924.
- ¹³ См.: А. Белый. «Одна из обителей царства теней». М., 1924.
- ¹⁴ Подробнее об этом см. в статье «Клио смеется последней», с. 177—198 наст. изд.
- ¹⁵ Л. Биццли. Жизнь и литература // Современные записки. 1933. Кн. 51. С. 279.
- ¹⁶ Сирин и Гоголя как художников, бессильных добиться правдивости, Г. Адамович впервые сопоставил еще в 1934 году (см. его статью «О Сирине»: Последние новости. 1934. 4 января) и после этого неоднократно говорил о том, что Сирин «продолжает именно “безумную”, холостую, холодную гоголевскую линию» (Последние новости. 1934. 24 мая), что Сирин вышел не из гоголевской «Шинели», а из гоголевского «Носа» (Последние новости. 1934. 8 ноября), что «ключ к Сирину — скорее всего у Гоголя» (Последние новости. 1936. 5 марта) и т. п.

ПИСЬМА В. В. НАБОКОВА К Г. П. СТРУВЕ

По странному стечению обстоятельств читатели знакомятся с письмами Владимира Владимировича Набокова (1899—1977) к Глебу Петровичу Струве (1898—1985) в обратном хронологическом порядке. Сначала в «Звезде» и таллиннском «Вышгороде» были опубликованы письма за 1936—1975 гг.¹, и только сейчас «Звезда» приступает к публикации 60 писем, охватывающих период с июля 1925-го по конец 1935 г.

В учтивых набоковских письмах последних четырех десятилетий, особенно после переезда обоих корреспондентов в Америку, временами прорывается раздражение и горечь оттого, что они с «дорогим Глебом Петровичем» говорят на разных языках и их связывают только общие воспоминания. «Грустно. Мне иногда кажется, что я ушел за какой-то далекий, сизый горизонт, а мои прежние соотечественники все еще пьют морс в приморском сквере»², — однажды напишет он Г. Струве. Многолетние перерывы в переписке, холодноватый, сдержанный тон писем свидетельствуют о том, что, говоря набоковскими словами, между мирами старых друзей за долгие годы образовались такие «заторы и зазоры»³, которые уже не поддавались расчистке.

В мемуарной лекции о своих отношениях и переписке с Набоковым, которую Глеб Струве подготовил после смерти писателя, он попытался объяснить причины их очевидного охлаждения. Он говорит о том, что, оглядываясь назад, не видит «особенно много общего» между собой и Набоковым, что литературные вкусы их с годами сильно разошлись и «крайней точкой... расхождения оказалось... диаметрально-противоположное отношение к роману Пастернака “Доктор Живаго”», что «как-то выходило, что наши пути разминовались, не сходились»⁴. Очевидно, что он обижен на Набокова и подозревает, что тот, став американской и мировой знаменитостью, зазнался, задрал нос, потерял интерес к скромному профессору русской литературы («Набоков даже не все свои книги мне присылал. Большею частью на них уже не было, как раньше, милых дарственных надписей. А на тех, что выходили, когда он уже снова жил в Европе, надписей и не могло быть — они приходили от издательств, с вложенной по поручению В. В. карточкой»⁵).

Кое-какие причины обижаться у Струве действительно были. Набоков, например, никак не откликнулся на его главный труд «Русская

литература в изгнании» (1955), хотя никогда не забывал вежливо поблагодарить за присланные статьи и другие книги; издавая свои русские рассказы по-английски, он забраковал два перевода Струве, которыми когда-то, в тридцатые годы, восхищался; уже в Швейцарии он не приехал на лекцию старого товарища об Ахматовой.

В свою очередь и Набоков имел некоторые основания обидеться на Струве — как намекает Э. Филд, прежде всего из-за той самой «Русской литературы в изгнании», на которую он демонстративно не откликнулся⁶. В этой книге русское творчество Набокова (во всяком случае, по количеству посвященных ему страниц) занимает центральное место, но представлено весьма своеобразно. Струве уделяет непропорционально большое внимание ранним — и весьма слабым — набоковским стихам, обильно их цитируя, а говоря о зрелой поэзии Набокова, подчеркивает прежде всего ее «переимчивость», несамостоятельность, зависимость от чужих голосов. Повторяя оценки и фразеологию Г. Адамовича 1930-х гг. (от которых сам Адамович к тому времени отказался), он пишет, что даже прекрасным стихам Набокова «в конечном счете... чего-то не хватает, какой-то последней музыки»⁷. В главе о набоковской прозе Струве тоже много говорит о влияниях, замечая, например, что «по-кафковски звучит очень уж многое в “Приглашении на казнь”», что не могло не взбесить Набокова⁸, и настойчиво повторяет тезис о «не-русскости» Сирина. Уклоняясь от анализа и прямых оценок, он вместо этого много цитирует эмигрантских критиков 1930-х гг., причем не только сторонников Набокова — В. Ходасевича, Н. Е. Андреева, самого себя, но и его противников из журнала «Числа» — Г. Адамовича (который, по замечанию Струве, «при всех своих капризных противоречиях и оговорках» сказал «много верного и тонкого о Сирине»), В. Варшавского, Ю. Терапиано. Он напомнил читателям даже об одиозной статье Г. Иванова в первом номере «Чисел» (о которой, кажется, даже ее автор, не говоря о Набокове, предпочел бы забыть) и привел обширные выдержки из нее. Создается впечатление, что Струве, раньше резко полемизировавший с врагами Набокова и защищавший его от их нападков, в 1950-е гг., задним числом, признал, хотя бы отчасти, их правоту. Как некогда Г. Адамович, он говорит о неспособности Набокова «выйти на путь “человечности”», ссылаясь в подтверждение на «Другие берега», в которых он обнаруживает «совершенно нестерпимую... слащавую сентиментальность» и «феноменальный эгоцентризм... временами граничащий с дурным вкусом, как часто граничит с дурным вкусом его пристрастие к каламбурам»⁹.

В письме к В. Маркову от 29 июля 1952 г. Струве признался, что его отношение к творчеству Набокова с годами сильно переменилось; «...есть в его таланте какая-то исконная порочность. Я в свое время много писал о его ранних вещах (я был в русской критике одним из первых его пропагандистов), но писал больше в положительном смысле, а сейчас

меня позоывает написать по-иному, но я должен сначала для себя это осмыслить»¹⁰. Читая «Русскую литературу в изгнании», Набоков не мог этого не почувствовать и, должно быть, расценил перемену как измену прежней дружбе, ибо, как показывают публикуемые письма, их со Струве в молодости связывала дружба литературная.

Хотя отцы Глеба Петровича и Владимира Владимировича — Петр Бернгардович Струве (1870—1944) и Владимир Дмитриевич Набоков (1870—1922), известные общественные и политические деятели, публицисты, редакторы — были знакомы еще с гимназических лет (оба учились в петербургской Третьей гимназии) и тесно сотрудничали в журналах и в кадетской партии¹¹, их старшие сыновья познакомились после отъезда из России, в Англии, куда приехали учиться (Струве — в Оксфорд, а Набоков — в Кембридж). Сошлись же Г. Струве и Набоков только в Берлине, осенью 1922 г., найдя друг в друге «к литературе равную любовь». До переезда Струве в Париж весной 1924 г. они встречались очень часто, печатались в одних и тех же изданиях (газета «Руль», журнал «Русская мысль», альманахи «Веретено», «Медный всадник» и др.), участвовали в одних и тех же литературных кружках и акциях, даже обменялись стихотворными посланиями в печати¹². Поскольку литературное развитие Набокова началось с изрядным опозданием, в это время он относился к Струве как к старшему, более искусному в литературе товарищу, ментору, у которого есть чему научиться. В их берлинских стихах нередко обнаруживается известное тематическое сходство, но у Струве (писавшего намного меньше) почти нет срывов вкуса, столь характерных для раннего Набокова, и чувствуется большая поэтическая культура, та акмеистическая выучка, которую Набокову еще предстояло пройти. С позиции старшего, более опытного собрата, благожелательного, но взыскательного знатока поэзии, Струве пишет свой первый отзыв о стихах Набокова, в котором отмечает как многие мелкие недостатки, «простительные по молодости», так и «главный грех»: чисто внешний подход к миру, бедность внутренней символики, отсутствие подлинного творческого огня. У Сирина, — констатирует Струве, — «есть и техническое умение, и острое чувство языка, и вескость образов. Но чего-то ему недостает. <...> От чтения его стихов — часто очень хороших, умелых стихов! — становится тяжело и душно, захочется какого-то прорыва, зияния, хотя бы ценой нарушения гармонии»¹³.

По всей видимости, молодой Набоков внимательно прислушивался к критике Струве и принимал ее. В самых первых письмах к «дорогому брату» он еще весьма ироничен по отношению к своим собственным «все тем же правильным стихам» и, наоборот, неизменно вспоминает и хвалит стихи Струве, сетуя лишь на то, что «непостоянная муза» покидает того на долгие сроки. Постепенно, однако, роли корреспондентов изменяются, и их дружеские отношения принимают иной характер. В то время как литературная карьера Набокова начинает стре-

мительный подъем, Струве, напротив, почти полностью отходит от поэзии и посвящает себя издательской работе, журналистике и критике. Теперь он становится опекуном, покровителем и своего рода литературным агентом подающего большие надежды молодого писателя и поэта. Судя по письмам, именно ему Набоков посылает новые стихи и отрывки из романов для публикации в тех парижских газетах, которые издавал П. Б. Струве и в редакциях которых Глеб Петрович работал. Более того, после выхода «Машеньки» (1926), на которую Струве написал очень теплую рецензию, — по мнению самого автора романа, «самую умную и тонкую из всех появившихся статей», — он не оставляет без своего сочувственного отклика ни одного крупного произведения Набокова, беря на себя роль его постоянного критика-«пропагандиста», искренне восхищающегося талантом своего подопечного. За рецензией на «Машеньку» следует небольшая, но весьма зоркая заметка о «Короле, даме, валете», где Струве пишет: «Новый роман В. Сирина показывает, что те возможности и обещания, которые были заложены в его романе “Машенька”, полностью оправдались и осуществились. Сирин нашел себя в прозаическом повествовании. Новый роман его не только занимателен, не только умело и хорошо написан и архитектурно строен и выдержан, но и внутренне значителен. <...> Особенность романа Сирина — именно в сочетании внешнего реализма с внутренней призрачностью. Это вроде картин Питера Брейгеля, где реальны все мелочи, а общее впечатление — сугубой нереальности»¹⁴. Через десять дней появляется хвалебная рецензия на «Университетскую поэму»; потом — отповедь Владимиру Познеру, который в своей книге на французском языке «Панорама современной русской литературы» не заметил Сирина: «Историко-литературный подход казалось бы требовал упоминания о Сирине, который дал в “Машеньке” очень хорошую повесть, в которой есть много от Бунина, но много и своего, а в “Король. Дама. Валет” он обнаружил весьма незаурядное литературное мастерство и большое разнообразие в выборе и использовании сюжета. Этот роман, как и некоторые другие рассказы Сирина — настоящая литература, не уступающая многому из того, что пишут любезные сердцу Познера советские писатели»¹⁵. Очень высоко оценил Струве и последние стихи Набокова, включенные в сборник «Возвращение Чорба».

Особое значение имела обзорная статья Струве «Творчество Сирина», написанная в связи с окончанием журнальной публикации «Защиты Лужина» и, бесспорно, явившаяся одной из лучших работ о Набокове в эмигрантской критике. Это была блестящая апология молодого писателя, которого Струве, полемизируя с Г. Ивановым и Г. Адамовичем, назвал «самым большим подарком Зарубежья русской литературе». В статье очень точно выделены определяющие свойства набоковской прозы: «зоркость к миру, особенно к мелочам его»; «умение самому заурядному, ничтожному, казалось бы, эпизоду дать неужи-

данное развитие»; «комбинационная радость»; искусная игра с сюжетами, темами и характерами, в которое всегда «чувствуется творческая, направляющая и оформляющая воля автора». Не соглашаясь с известным замечанием Бориса Зайцева, сказавшего, что «Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть, и дьявола», Струве обращает внимание на то, что в прозе Набокова есть скрытые, спрятанные смысловые планы: «Сирин писатель крайне целомудренный... он не раскрывает нам себя, а если и раскрывает, то делает это не до конца, постепенно, поскольку того требует его творческое задание». С этим, по мысли Струве, и связано художественное пристрастие писателя к «отрицательным» персонажам, к которым он относится холодно и безжалостно, без той «любви к человеку», которая характерна для классической русской литературы. Однако в «Защите Лужина» (которую критик считает «произведением выдающимся», закрепляющим за Набоковым «право на совершенно особое и большое место в русской литературе»), — заключает Струве, — «Сирин — может быть, вопреки своей воле — выходит как будто из этого круга “нелюбви к человеку”»: в судьбе душевно и духовно незащитного урода и морального недоноска Лужина есть что-то подлинно и патетически человеческое»¹⁶.

Когда в романе Набокова «Дар» его главный герой, образцово-показательный молодой писатель-эмигрант Федор Годунов-Чердынцев, читает хвалебную рецензию Кончеева на свою книгу, он чувствует, «как вокруг его лица собирается некое горячее сияние, а по рукам бежит ртуть». Прочитав статью Струве, Набоков, вероятно, должен был почувствовать нечто подобное, но в отличие от своего героя, раздумавшего благодарить критика, дабы не вносить «нестерпимый человеческий душок в область свободного мнения», послал другу растроганное письмо. Из этого — столь несвойственного писателю — открытого изъявления благодарности видно, что суждения Струве удивили и обрадовали Набокова полным совпадением с его собственным художническим самопониманием. «Мне неловко это писать, — признается он, — но ваше проникновенье в меня граничит с телепатией: есть слова в вашей рецензии обо мне, которые настолько тонко и метко попадают в точку, что прямо поразительно».

Судя по количеству, тону и содержанию писем с осени 1930-го по зиму 1931—1932 гг., именно на это время приходится апогей литературной дружбы Струве и Набокова. Воодушевленный успехами «своего» писателя, Струве начинает «лансировать» его во Франции и Англии: публикует две статьи о нем во французском журнале «Le Mois», переводит «Возвращение Чорба» на английский язык, ведет переговоры с английскими издательствами. Набоков, со своей стороны, не устает благодарить друга за поддержку, много шутит, делится с ним творческими планами, обсуждает литературные новинки, обещает написать предисловие к предполагаемому (но так и не вышедшему) сборнику его стихов. Очевидно, что он теперь видит в Струве не старшего «собрата», а

верного союзника и единомышленника, помогающего ему в борьбе за место на литературном Олимпе, а тот, очарованный магией его таланта и успеха, подчиняется мягкому диктату бывшего подопечного.

Пути Набокова и Струве начинают расходиться в 1932 г., после того как Глеб Петрович получает место преподавателя русской литературы в Лондонском университете (с чем Набоков его искренне поздравляет) и переезжает из Франции в Англию. Занявшись научной и преподавательской деятельностью, он все дальше и дальше отходит от текущей литературной жизни, из-за чего его связи с Набоковым заметно ослабевают. Правда, и в Англии Струве продолжает помогать Набокову с изданиями, переводами, организацией чтений, но это уже далеко не тот дружественный (и взаимовыгодный) союз писателя и критика, как раньше. Ослабевает со временем и очарованность Струве набоковским даром, что он, как кажется, пытается скрыть от старого и теперь знаменитого друга. Не случайно он так долго тянет с отсылкой Набокову своей английской статьи о нем, вышедшей в январе 1934 г. Повторив в ней все то, что он сказал о ранних романах Набокова в «Творчестве Сирина», Струве весьма прохладно отозвался о последних произведениях писателя. «Соглядатай» для него — это «странное и не очень убедительное исследование раздвоения личности»; «Подвиг» тоже «несколько разочаровывает», «Камера обскура» — всего лишь попытка освоить новый, «кинематографический» жанр¹⁷. Нет каких-либо новых, интересных идей и былого энтузиазма и в более поздних статьях Струве о Набокове, опубликованных в лондонской газете «Русский в Англии»¹⁸. Здесь он тоже в основном повторяет положения своих старых работ и известной статьи В. Ходасевича «О Сирине», определяя основное свойство творчества Сирина как «радостный и сознательный творческий произвол», но несколько меняет акценты. Струве теперь уже не ставит под сомнение тезис о «нерусскости Сирина, о его оторванности от традиций русской литературы» и проводит, говоря его словами, «далеко идущую параллель» между творческими приемами Набокова и преступными замыслами Германа, героя его романа «Отчаяние» (который он, впрочем, называет замечательным). Кроме того, в статье «О В. Сирине» Струве впервые сообщает недавно услышанное от кого-то (вероятно, от Адамовича) мнение, что «Сирин многим обязан Францу Кафке», хотя и оговаривается, что «все эти “влияния” ограничиваются чисто внешним и что в европейской литературе, как и в русской, Сирин стоит сам по себе».

Прочитав наконец английскую статью Струве через два года после ее выхода, Набоков ответил вежливым комплиментом: «...она умна, изящна и образчики моей прозы отлично переведены»¹⁹. Однако, сравнив этот отклик с тем, что Набоков писал другу по поводу «Творчества Сирина» или «портрета» в «Le Mois», нельзя не заметить резкую перемену интонации. Чувствительный и самолюбивый писатель, Набоков не мог не понять, что Струве отказывается от роли его чуткого истол-

кователя и преданного «пропагандиста» и что от него уже нельзя ждать «граничащего с телепатией» сочувствия и понимания. Нам не дано знать, как он пережил потерю своего ближайшего союзника и лучшего критика, но кое-какие отголоски истории их взаимоотношений можно расслышать в «Даре». «Довольно божественная... связь», крепнущая «таинственно и невыразимо» между Годуновым-Чердынцевым и его идеальным критиком, поэтом Кончеевым, которые только шапочно знакомы друг с другом и ведут лишь воображаемый диалог, свободный от каких-либо внелитературных, личных факторов, по сути дела, представляет собой инвертированный вариант литературной дружбы Набокова и Струве, которая была отягощена многолетними личными отношениями и, наоборот, не окрепла, а ослабла с годами.

Подражая набоковской поэтике, жизнь *mutatis mutandis* повторила этот сюжет второй раз уже на американском континенте — в истории дружбы Набокова с Эдмундом Уилсоном, которая прошла примерно те же стадии и тоже закончилась взаимным разочарованием. Однако если в случае с Уилсоном Набокову пришлось, по его слову, публично «отшлепать» неожиданного обидчика и фактически прервать с ним всякие отношения, то остатки теплого, дружеского чувства к Струве он, по-видимому, сохранял всю жизнь и ни разу не написал ни единого слова, которое могло бы задеть бывшего «собрата».

После смерти Набокова, в ответ на выражение соболезнований, Струве получил от Веры Евсеевны Набоковой карточку с приглашением на похороны и с надписью: «Несмотря на долгие годы, В. В. сохранил о Вас память как о старом друге». Наверное, так оно и было.

¹ В. Набоков. Письма к Глебу Струве / Публ. Е. Б. Белодубровского // Звезда. 1999. № 4. С. 23—39; Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве / Публ. Е. Белодубровского. Прим., вступ. заметка, пер. с англ. Г. Утгофа // Вышгород. 2000. № 5—6. С. 47—58.

² В. Набоков. Письма к Глебу Струве. С. 35.

³ Там же. С. 33.

⁴ [Г. Струве. Лекция о Набокове. Машинопись.] // Gleb Struve Archive. Hoover Institution. Box. 50. Folder 27. С. 6, 7, 22.

⁵ Там же. С. 21.

⁶ См.: A. Field. VN: The Life and Vladimir Nabokov. N. Y., 1986. P. 296.

⁷ Г. Струве. Русская литература в изгнании. Изд. 2-е. Париж, 1984. С. 171.

⁸ В письме к Г. Струве, написанном через четыре года после выхода «Русской литературы в изгнании», Набоков упоминает «Приглашение на казнь» и как бы некстати замечает в скобках: «Эта прекрасная книга не имеет, конечно, ничего общего с Кафкой» (В. Набоков. Письма к Г. Струве. С. 33). Этой ремаркой, равно как и английским предисловием к «Приглашению на казнь», где писатель издевается над критиками, обнаружившими в его романе разнообразные литературные влияния, включая и влияние Кафки, Набоков явно отвечал на задевшие его утверждения Струве.

⁹ Г. Струве. Русская литература в изгнании. С. 288.

¹⁰ Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000. С. 612.

¹¹ См.: П. Струве. Памяти Владимира Дмитриевича Набокова // Русская мысль. 1922. Кн. IV—V [апрель].

¹² В. Сирин. Размеры. (Глебу Струве) // Русская мысль. 1923. Кн. 1—2. С. 117; Г. Струве. Дактили. (В. Сирину) // Руль. 1923. 3 марта.

¹³ Г. Струве. Письма о русской поэзии. II // Русская мысль. 1923. Кн. 1—2. С. 297. Заметим, что в той же статье Струве с восторгом пишет о новых книгах двух своих любимых поэтов — «Тяжелой лире» Ходасевича и «Tristia» Мандельштама, — которых Набоков открыл для себя только в эти годы, скорее всего, не без влияния старшего друга.

¹⁴ Россия. 1928. 1 декабря.

¹⁵ Россия и славянство. 1929. 8 апреля.

¹⁶ Россия и славянство. 1930. 17 мая. Статья перепечатана (к сожалению, не вполне исправно) в: Классик без ретуши. С. 181—186.

¹⁷ G. Struve. Current Russian Literature. II. Sirin // The Slavonic and East European Review. 1934. Vol. XII. №. 35. P. 442—443.

¹⁸ Г. Струве. О В. Сирине // Русский в Англии. 1936. 15 мая; Г. Струве. Владимир Сирин-Набоков. (К его вечеру в Лондоне 20 февраля) // Русский в Англии. 1937. 16 февраля.

¹⁹ В. Набоков. Письма к Глебу Струве. С. 25.

БИБЛИОГРАФИЯ

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О НАБОКОВЕ, ВКЛЮЧЕННЫЕ В КНИГУ

Истинная жизнь писателя Сирина. — В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999—2000. Т. 1. С. 9—25; Т. 2. С. 9—41; Т. 3. С. 9—41; Т. 4. С. 9—43; Т. 5. С. 9—39.

Печатается в новой редакции, с дополнениями и исправлениями.

Клио смеется последней: Набоков в споре с историзмом. — А. Dolinin. *Clio laughs last: Nabokov's answer to historicism // Nabokov and His Fiction: New Perspectives / Ed. by Julian W. Connolly. Cambridge University Press, 1999. P. 197—215.*

Печатается в новой, расширенной редакции.

Набоков, Достоевский и достоевщина. — Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38—45. Англ. перевод: А. Dolinin. *Nabokov, Dostoevsky, and «Dostoevskyness» // Russian Studies in Literature. 1999 (fall). Vol. 35. № 4. P. 42—60.*

Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь». — Пушкин и культура Русского Зарубежья. Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. М.: Русский путь, 2000. С. 64—85.

Три заметки о романе «Дар». — В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных исследователей. Антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 697—740.

Печатается с небольшими исправлениями и дополнениями.

Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова. — Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб.: Дорн, 1998. С. 5—15.

Загадка недописанного романа. — Звезда. 1997. № 12. С. 215—224.

«Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите»). — Пути и мифы русской культуры. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 283—322. Англ. редакция: А. Dolinin. *Nabokov's Time Doubling: From «The Gift» to «Lolita» // Nabokov Studies. 1995. Vol. 2. P. 3—40.*

Печатается с исправлениями и дополнениями по англ. редакции.

Набоков и Блок. — Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 36—44.

Из комментария к словарю Набокова. (Кубовый цвет). — Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag / Hgg. L. Fleishman, C. Götz, A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. S. 563—573.

Проза Набокова и «Петербургский текст» русской литературы.

Публикуется впервые.

Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке. — Звезда. 1999. № 4. С. 7—11.

Печатается с исправлениями и дополнениями.

Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. — Звезда. 2003. № 11. С. 115—118.

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О НАБОКОВЕ, НЕ ВОШЕДШИЕ В КНИГУ

Посмотри на арлекинов. Штрихи к портрету Набокова // Литературное обозрение. 1988. № 9. С. 15—20.

Цветная спираль Набокова // В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии / Сост. и прим. А. А. Долинина, Р. Д. Тименчика. М.: Книга, 1989. С. 438—469.

Don't Ride by, Re-Reader // The Nabokovian. 1990 (fall). Vol. 25. P. 37—40.

После Сирина // В. Набоков. Романы / Перевод с английского. Составление и комментарии А. Долинина. М.: Художественная литература, 1991. С. 5—14.

Бедная «Лолита» // В. Набоков. Лолита / Перевод с английского. М.: Художественная литература, 1991. С. 5—14.

Nabokov and «Third-Rate Literature» (On a Source of «Lolita») // Elementa. 1993. Vol. 1. № 2. P. 167—173.

Two Notes on Intertextuality of Nabokov's Russian Novels // The Nabokovian. 1994 (fall). Vol. 33. P. 16—22.

Eugene Onegin // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir Alexandrov. N. Y.; L.: Garland Publishing, 1995. P. 117—130.

The Gift // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 135—169.
«Lolita» in Russian // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 321—330.

Caning of Modernist Profaners: Parody in «Despair» // Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism. Cynos. 1995. Vol. 12. № 2. P. 43—54.

Thriller Square and The Place de la Révolution: Allusions to the French Revolution in «Invitation to a Beheading» // The Nabokovian. 1997 (spring). Vol. 38. P. 43—49.

Life after Beheading (Nabokov and Charles Nodier) // The Nabokovian. 1997 (fall). Vol. 39. P. 6—11.

The Stepmother of Russian Cities: Berlin of the 1920's Through the Eyes of Russian Writers // Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia / Ed. by Gennady Barabtarlo. N. Y.: Berghahn Press, 2000. P. 225—240.

О некоторых анаграммах в творчестве Набокова // Культура русской диаспоры. Набоков — 100. Таллинн, 2000. С. 99—107.

Parody in Nabokov's «Despair» // Hypertext «Отчаяние»/Сверхтекст «Despair». Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel / Herausgegeben von Igor Smirnov (Die Welt der Slaven. Bd. 9). München, 2000. S. 15—42.

К истории создания и тиснения романа Набокова «Дар» (по архивным материалам) // Indiana Slavic Studies. 2000 (copyright 2002). Vol. 11. P. 339—348.

A Note on the Last Name of Dolores Haze Alias Lolita // The Nabokovian. 2003 (spring). Vol. 50. P. 16—20.

The Signs and Symbols in Nabokov's «Signs and Symbols» // International Vladimir Nabokov Symposium. July 2002. — www.nabokovmuseum.spb.ru/PDF/dolinin.pdf. January 2004.

Nabokov as a Russian Writer // The Cambridge Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Julian W. Connolly. Cambridge University Press, 2004 (в печати).

КОММЕНТАРИИ К РОМАНАМ НАБОКОВА

Соглядатый (Le Guetteur) — V. Nabokov. Oeuvres romanesques complètes. Édition publiée sous la direction de Maurice Couturier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999. Vol. 1. P. 1519—1529.

Подвиг — В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. С. 714—742 (совместно с Г. Утгофом).

Отчаяние — В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. С. 755—778 (совместно с О. Сконечной).

Приглашение на казнь — В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. С. 503—510 (совместно с Р. Тименчиком).

Дар — В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 4. С. 634—768.

Solus Rex — В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 5. С. 658—664.

Истинная жизнь Себастьяна Найта (The Real Life Of Sebastian Knight), Пнин (Pnin), Прозвучивающие предметы (Transparent Things) — В. Набоков. Романы / Перевод с английского. М.: Художественная литература, 1991. С. 401—429.

Лолита (Lolita) — В. Набоков. Лолита. М.: Художественная литература, 1991. С. 356—414.

ПУБЛИКАЦИИ

В. Набоков. On Generalities. Гоголь. Человек и вещи // Звезда. 1999. № 4. С. 12—22.

В. Набоков. Второе добавление к «Дару» // Звезда. 2001. № 1. С. 87—109.

В. Набоков. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного // Диаспора II. Новые материалы. СПб.: Феникс. С. 7—23.

Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть первая. 1925—1931 // Звезда. 2003. № 11. С. 118—150 (совместно с Е. Белодубровским).

Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве. Часть вторая. 1932—1935 // Звезда. 2004. № 4. С. 139—163.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

- А. Б. В., хроникер «Руля» 274
 Августин Блаженный (св. Августин) 49
 Аверин Б. В. 211
 Адамович Г. В. 12, 13, 25, 28, 69, 101, 116, 128, 130, 131, 198, 203, 204, 209, 212, 235, 236, 238—244, 246, 260—262, 264, 266, 269—277, 301, 302, 374, 375, 377, 379, 381
 Адамович Т. В. 12
 Айхенвальд Ю. И. 40, 170, 241, 262, 263, 269, 275, 369—371, 375
 Алданов М., псевд. 11, 23, 194, 198, 202, 204, 212, 240, 260, 270, 271, 274, 275, 277, 279, 280, 285, 289, 291, 292, 369, 370, 372
 Александров В. Е. (Alexandrov) 19, 111, 115, 226, 259, 323, 329, 344
 Александрович Ю., псевд. 199, 325
 Александровский Г. В. 12
 Алексеев Г. В. 364
 Алексеев К. С. см. Станиславский К. С.
 Алексеев Н. А. 323
 Алехин А. А. 58
 Амундсен Р. 257, 298
 Амфитеатров А. В. 362
 Амфитеатров-Кадашев В. А. 369
 Андерсен Х. К. (Г. Х.) 84, 150, 293
 Андреев Л. Н. 73, 104, 209
 Андреев Н. Е. 8, 9, 275, 377
 Анненков Ю. П. 252, 253, 266, 356, 361, 364
 Аннский И. Ф. 13, 29, 353, 355, 364
 Аннунцио Г. де см. Д'Аннунцио Г.
 Антон Крайний, псевд. см. Гиппиус З. Н.
 Аппель А. (Appel) 325
 Апухтин А. Н. 217
 Арбузов Н. С. 370
 Арендт Х. 110
 Арко, граф 322
 Артов 326
 Арьев А. Ю. 162
 Афанасьев А. Н. 88
 Ахматова А., псевд. 12, 202, 303, 377
 Ашевский С., псевд. 262
 Байрон Д. 39, 177, 216, 225, 302, 304, 326, 336
 Бакунина Е. В. 25
 Бальзак О. де 46, 266, 302
 Бальмонт К. Д. 304, 327, 332, 334
 Бантыш-Каменский Д. Н. 217
 Барабтарло Г. А. (Barabtarlo) 19, 24, 66, 117, 123, 156, 322, 328, 385
 Баратынский Е. А. 12, 88, 123, 124, 216, 224, 225, 227, 236, 287, 328
 Басилашвили К. О. 74
 Бахметьев В. М. 80, 189, 197
 Бахрах А. В. 29, 202, 212, 333, 370, 375
 Бахтин М. М. 73, 75, 326
 Башкирцева М. К. 239, 272
 Белинский В. Г. 111, 241—243, 245, 262, 263
 Белодубровский Е. Б. 80, 382, 387
 Белоцветов Н. Н. 370
 Бельй А., псевд. 10, 12, 47, 60, 103, 104, 125, 180, 181, 195, 209, 210, 248, 250, 251, 258, 332, 338—340, 344, 347, 350, 355, 357, 360, 363, 365, 366, 370, 372, 374, 375

* Составил М. Д. Эльзон.

- Бенедиктов В. Г. 217, 272, 276
 Бенъямин В. (Benjamin) 183, 195
 Берберова Н. Н. 12, 13, 71, 363
 Бергсон А. 34, 58, 59, 323
 Бердслей О. 302, 304
 Бердяев Н. А. 25, 79, 180, 185, 195, 366, 372, 375
 Бетеа Д. (Betha) 19, 195, 261
 Бетховен Л. ван 245
 Бинэ А. (Бине; Binet) 58, 59
 Бирс А. 37
 Битов А. Г. 268, 269, 274
 Бицилли П. М. 75, 111, 114, 194, 198, 203, 212, 229, 373, 375
 Блок А. А. 11—13, 15, 18, 28, 29, 32, 35, 36, 40, 52, 68, 69, 88, 89, 121—123, 148, 173, 202, 215, 216, 223, 225—227, 263, 288, 304, 306, 327, 328, 331—337, 347, 353, 355, 357, 358, 369, 384
 Блох Р. Н. 370
 Блум Г. 200, 335
 Блэквелл С. (Blackwell) 138
 Боголюбов Е. 58
 Бодлер Ш. (Baudelaire) 183, 184, 195, 327
 Бойд Б. (Boyd) 19, 38, 43, 107, 116, 122, 226, 261, 275, 277, 279, 284, 285, 291—293, 313, 327, 328, 333, 370, 371, 375
 Больдт Ф. 14
 Боратынский Е. А. см. Баратынский Е. А.
 Борисов Л. И. 254, 266
 Брайтенштретер, боксер 371
 Браунинг Р. 29, 304, 328
 Брейгель П. 379
 Британ И. А. 32
 Брокгауз Ф. А. 158
 Брук Р. 29, 31
 Брусс Э. 314
 Брюсов В. Я. 209, 244, 283, 304, 325, 327, 332, 334
 Букс Н. 81, 83, 214, 226—228
 Бунин И. А. 10—12, 25, 28, 37, 40, 41, 103, 198, 202—204, 212, 268, 269, 274, 285, 286, 292, 334, 335, 340—345, 353, 369, 379
 Бунина В. Н. (Муромцева) 212
 Бухштаб Б. Я. 16, 17, 234, 261
 Вагинов К. К. 11, 361
 Вагнер Р. 201
 Вайнер А. (Weiner) 91
 Ваккенродер В.-Г. 230
 Варшавский В. С. 13, 108, 112, 264, 377
 Васильев В. (Васильев-Гадалин) см. Гадалин В. В.
 Вашингтон Дж. 108, 216, 228
 Вейдле В. 102, 103, 116, 135, 261
 Вейнингер О. 131
 Вергилий 201, 225, 226
 Вересаев В., псевд. 135, 216, 218, 228, 229
 Верлен П. (Верлэн, Verlaine) 301, 302, 304, 315, 324, 326, 328, 336
 Верн Ж. 80, 81
 Виктория, королева 78, 372
 Вильсон В. 323
 Винокур Г. О. 302, 325
 Вишневский В. В. 148
 Вишняк М. В. 262
 Волконская М. Н. 217
 Волошин М., псевд. 12
 Вольтер 242
 Всеволожский Н. В. 356
 Вуд М. (Wood) 7, 8
 Вулф Т. 201
 Гадалин В. В. (Васильев-Гадалин) 25
 Газданов Г. И. 10, 127, 271
 Галя см. Лапина Г. В.
 Гарбо Г. 97
 Гаспаров Б. М. 226, 259
 Гаспаров М. Л. 173
 Гейне Г. 25
 Гера Р. 24, 375
 Герцен А. И. 323
 Гершензон М. О. 173, 329
 Гете И. В. 25, 179, 302, 369
 Гинзбург Л. Я. 325
 Гиппиус В. В. 170, 199
 Гиппиус З. Н. (Мережковская) 131, 202, 243—245, 264, 349, 362, 365
 Гладков Ф. В. 27, 80, 202
 Глебова-Судейкина О. А. 303
 Глинка Ф. Н. 217
 Глушанок Г. Б. 19
 Гнедич Н. И. 155
 Гоголь Н. В. 9, 10, 18, 28, 29, 60, 61, 64, 65, 73, 74, 76, 104, 110, 128,

- 135, 148, 157, 205, 207, 208, 210,
212, 235, 242, 246, 262, 277, 291,
310, 339, 344, 346, 347, 351, 357,
360—366, 371, 374, 375, 387
- Гомер 13, 81, 155, 226, 230, 242
- Гораций 69, 87, 123, 221, 224, 226, 230
- Гордон Л. 32
- Горлин М. Г. 370
- Горный С., псевд. 349, 350, 362, 369,
370
- Горчаков А. М. 158, 287
- Горький М., псевд. 103, 147—149,
254, 256, 267, 288, 373
- Гофман В. В. 260
- Гофман Э. Т. А. 36
- Грейсон Дж. (Grayson) 19, 198, 281,
291—293
- Григорьев А. А. 217
- Гринберг Р. 164
- Гришакова М. 19, 141, 265
- Грум-Гржимайло Г. Е. 133, 134
- Гуль Р. Б. 252, 322, 323
- Гумилёв Н. С. 13, 15, 18, 28, 37, 69,
88, 89, 225, 226, 328, 357
- Давыдов С. (Davydov) 19, 103, 114,
115, 136, 210, 211, 213, 226, 229,
259, 275, 323
- Даль В. И. 83, 90, 196, 219, 229, 239,
240, 338
- Данилевский А. 214, 226, 227
- Д'Аннунцио Г. 322
- Данте Алигьери 88, 117, 225, 226,
230, 328
- Дантес Ж. 218
- Декарт Р. 101
- Де ла Мар У. (Деламар) 29
- Дельвиг А. А. 232
- Державин Г. Р. 18, 162, 221, 224, 234
- Джеймс Г. 310
- Джойс Д. 25, 88, 117
- Джонсон Д. Бартон (Johnson) 19, 137,
162, 265, 291—293
- Джугашвили И. В. 111
- Добкин А. И. 164
- Добролюбов Н. А. 106, 214, 218, 242,
245
- Добужинский М. В. 350, 352
- Дойл А. К. 100, 207
- Долгополов Л. К. 363
- Долгоруков П. Д. (Долгорукий) 298
- Дос Пассос Д. 103, 322
- Достоевский Ф. М. 9, 11, 15, 18, 28,
29, 49, 51, 54, 72—76, 92, 99, 104,
108, 145, 148, 151, 177, 196, 199—
213, 246, 248, 249, 256, 258, 263,
267—270, 272, 275, 291, 304, 325—
327, 346, 352, 353, 355, 357—366,
369, 371, 374, 384
- Доусон Э. К. 29
- Драйзер Т. 46, 47
- Дроздов А. М. 369, 375
- Дузе Э. 298
- Дюма А. (Дюма-отец) 114, 189
- Дягилев С. П. 323
- Евреинов Н. Н. 34, 111
- Екатерина II 351
- Ерофеев Вик. Вл. 46
- Есенин С. А. 255, 266
- Ефрон И. А. 158
- Жид А. (Gide) 301
- Жуковский В. А. 11, 12, 123, 197,
218, 287
- Заболоцкий Н. А. 273
- Зайцев Б. К. 198, 380
- Замятин Е. И. 109, 257
- Занд Ж. см. Санд Ж.
- Захарченко-Шульц М. В. 80, 86, 87
- Зиновьева-Аннибал Л. Д. 304
- Золя Э. 47, 50
- Зошенко М. М. 169, 202, 273
- Зубарев Д. 105
- Иванников М. Д. 271
- Иванов А. П. 356
- Иванов Вяч. И. 263, 268, 304
- Иванов Г. В. 12, 13, 25, 32, 69, 156—
158, 202, 260, 264, 270, 274, 275,
355, 363, 364, 377, 379
- Иванов Е. П. 365
- Иванов Р. В. (псевд. Иванов-
Разумник) 263
- Иваск Ю. П. 261
- Ильич см. Ленин В. И.
- Ильф И., псевд. 58, 258, 267
- Иоанн, архиепископ см. Шаховской
Д. А.

- Иоанн Креститель 111
 Иоаким Флорский 180
 Ирвинг, альпинист 298
 Ирещкий В., псевд. 370
 Исаак Сирин 206
- Йейтс У. Б. 29
- К. В. см. Мочульский К. В.
 К. Р., псевд. 12, 17
 Каверин В., псевд. 361
 Каллаш В. В. 228
 Кальдерон де ла Барка П. 340
 Камю А. 201
 Каннак Е. 24, 375
 Каннегисер Л. И. 233, 260
 Кант И. 233
 Карамзин Н. М. 336
 Карамзина Е. Н. 288
 Карлинский С. А. (Karlinsky) 19, 110,
 211, 259, 267, 277, 291, 322
 Катаев В. П. 169, 212
 Катаев Е. П. см. Петров Е., псевд.
 Кафка Ф. 116, 377, 381, 382
 Кац Б. А. 19, 228
 Кельчевский Е. 266
 Кестлер А. 9
 Кизеветтер А. А. 264
 Киплинг Р. 156
 Кнорринг И. Н. 253, 266
 Кнут Д., псевд. 237—239, 261
 Князев В. Г. 303
 Коген Г. 167
 Козаков М. Э. 104, 202
 Козлов П. К. 131, 134
 Колмаков Н. М. 218
 Колумб Х. 273
 Кольридж С. Т. 31
 Конан Дойл А. см. Дойл А. К.
 Коннолли Дж. (Connolly) 19, 73, 78,
 107, 135, 211, 226, 230, 329, 384,
 386
 Конрад Дж. 197
 Конфуций 201
 Корвин-Пиотровский В. Л. 370
 Корсаков Н. А. 228
 Крайний А. см. Гиппиус З. Н.
 Красинский 249
 Красов В. И. 261
 Кречетов С., псевд. 369
- Кристи А. 100, 101
 Крымов В. П. 255, 266
 Кузмин М. А. 29, 303
 Кузнецова Г. Н. 212
 Кузьмин-Караваев Д. В. 243
 Кузьмина-Караваева Е. Ю. 243
 Кульман Е. Б. 230
 Купер Ф. 242
 Куприн А. И. 198, 265, 283, 369
 Кутюрье М. (Couturier) 19, 386
 Куэ Э. 298
 Кэрролл Л. 30, 121, 315
 Кюхельбекер В. К. (Кюхля) 123, 217,
 228, 230, 265
- Лаваль И. С., граф 357, 365
 Лавренев Б. А. 257
 Лавров А. В. 19, 344
 Ладинский А. П. 172
 Ландау Г. А. 186—188, 195, 196, 203,
 212, 370
 Ландау М. А. см. Алданов М., псевд.
 Лапина Г. В. 5, 19, 38, 261, 327
 Лапина Е. А. 19
 Лафлин Д. (Laughlin) 166, 277
 Леблан М. 207
 Левин Ю. И. 19, 44, 86, 125, 139, 140,
 297, 322
 Левинг Ю. 19
 Левинтон Г. А. 19, 24, 116, 280, 293,
 327
 Ленин В. И. (Ульянов) 36, 79, 105,
 108, 110, 126, 186, 197, 298, 323
 Леонов Л. М. 202
 Лермонтов М. Ю. 11, 12, 15, 18, 29,
 32, 35, 40, 51, 88, 89, 114, 117,
 123, 130, 157, 173, 225, 227, 234—
 240, 258, 260—262, 291, 327
 Либединский Ю. Н. 267
 Ливак Л. (Livak) 19, 91, 107
 Лидин В., псевд. 253, 254
 Лобанов-Ростовский 357
 Лоренс Д. Г. (Лоуренс) 201, 302
 Лорка Ф. Г. 201
 Лотман Ю. М. 52, 53, 172, 355, 364
 Лукан 226
 Лукаш И. С. 25, 86, 203, 212, 217,
 228, 349, 350, 361, 363, 365, 369
 Луначарский А. В. 323

- Луций Квинций Цинциннат 108, 216, 228
 Львова Н. Г. 260
 Ляцкий Е. А. 133, 263
- Мажино А. 279
 Майер П. 19
 Майков А. Н. 11, 29
 Майн Рид Т. 170
 Маликова М. Э. 19, 165, 211
 Малларме С. 315
 Маллори, альпинист 298
 Малоземова Е. 345
 Мальмстад Д. (Malmstad) 105, 240, 243, 261, 262, 265, 276, 324, 344
 Мандельштам О. Э. 12, 13, 15, 25, 29, 32, 40, 89, 170, 199, 353, 355, 357, 383
 Манн Т. 201
 Мансветов В. Ф. 26
 Марков В. Ф. 377
 Маркс К. 78, 372
 Мать Мария см. Кузьмина-Караваева Е. Ю.
 Маяковский В. В. 32, 36, 79, 148, 167, 197, 255, 258, 266, 267
 Мейер Д. И. 228
 Мейер П. (Meyer) 327
 Мельгунов Н. А. 217
 Мельгунов С. П. 370
 Мельников Н. Г. 100, 275, 383
 Мережковская З. Н. см. Гиппиус З. Н.
 Мережковский Д. С. 198, 243, 244, 261, 268, 348, 362, 365, 374
 Мериме П. 10
 Метерлинк М. 13
 Мильтон Д. 169, 245
 Минтон У. 141
 Михайловский Н. К. 262
 Мойнаган Дж. 7
 Мольер 146
 Мопассан Г. де 198, 257
 Моргенштерн Х. (К.) 339
 Моруа А. 105
 Моцарт В. А. 66, 102, 104, 281
 Мочульский К. В. 29, 33, 337
 Мулярчик А. С. 102
 Муромцева-Булнина В. Н. см. Бунина В. Н.
- Набоков В. Д. 12, 165, 166, 174, 177, 195, 196, 325, 338, 342, 343, 350, 362, 378, 383
 Набоков Д. В. 19, 26, 277, 291, 292, 329
 Набокова В. Е. (Слоним) 24, 33, 55, 116, 122, 141, 164, 215, 382
 Набоковы, род 54, 351
 Надель-Червинская М. 90
 Надсон С. Я. 197, 244
 Наполеон Бонапарт 216, 372
 Наппельбаум И. М. 364
 Некрасов Н. А. 28, 106, 217, 240, 260, 357, 365, 369, 371
 Несбит А. (Nesbit) 195
 Нива Ж. 338, 341, 344
 Нижинский В. Ф. 320
 Никитин Н. Н. 87, 364
 Николаевский Б. И. 375
 Никулин Л. В. 87
 Ницше Ф. 13, 209, 272
 Нобиле У. 257
 Нодье Ш. (Nodier) 385
- Овидий 226
 Одоевский А. И. 89
 Одоевский В. Ф. 76, 230, 241, 262
 Одоевцева И. В. 13
 Олеша Ю. К. 10, 11, 46, 192, 194, 195, 198, 265
 Ольденбург С. С. 196
 Омар Хайям 57
 Осоргин М., псевд. 241, 266
 Осповат А. Л. 19, 363
 Офросимов Ю. В. 322, 370, 375
 Оцуп А. А. см. Горный С., псевд.
 Оцуп Н. А. 241, 243, 262, 263
- Павлов Н. Ф. 241
 Паолоно, боксер 371
 Паперно И. (Paperno) 105, 133, 265
 Пастернак Б. Л. 25, 29, 32, 36, 166—169, 180, 266, 272, 273, 276, 277, 335, 370, 376
 Певцов М. В. 134
 Перовская С. Л. 126
 Перро Ш. 152, 153
 Пессонен П. 141, 265
 Петерсон Р. (Peterson) 297, 298, 322
 Петр I 108, 111, 112, 178, 216, 217, 225, 347, 348, 351, 356, 357, 360—366

- Петрарка Ф. 328, 340
 Петров Е., псевд. 58, 258, 267
 Петров С. Г. (Скиталец) 198
 Петровская Н. И. 260
 Пилсудский Ю. 322
 Пильняк Б., псевд. 202, 251—254,
 256—258, 265—267, 361
 Писарев Д. И. 242, 244, 248, 263
 Писемский А. Ф. 10
 Платон 33, 90, 115, 155, 230
 Платонов А., псевд. 11
 Плутарх 340
 По Э. А. 304, 307, 327, 336
 Познер В. С. 379
 Полежаев А. И. 106
 Полторацкий Н. П. 275
 Поплавский Б. Ю. 131, 235, 236, 242,
 253, 261, 266, 267, 277
 Пороховщиковы, род 54
 Пржевальский Н. М. 131, 134, 351
 Проффер К. (Proffer) 313, 325, 328
 Пруст М. 25, 45, 91, 320, 330
 Пудовкин В. И. 58
 Пуччини Дж. 298
 Пушкин А. С. 10, 11, 14, 15, 17—19,
 28, 32, 35, 39, 40, 52—54, 56, 60,
 69, 76, 79, 81, 85—88, 90, 98, 100—
 102, 104, 109, 113, 114, 117, 122—
 124, 126, 128, 130, 133—137, 142,
 143, 149, 156—158, 166, 172—174,
 182, 196—199, 205, 208, 210—242,
 246, 258—263, 271, 281—284, 287—
 293, 301, 303, 315, 316, 322, 327—
 329, 332—337, 343—348, 351—353,
 358—361, 369, 371, 384, 385
 Равдин Б. 375
 Раевская-Хьюз О. 375
 Регул 228
 Рембо А. 65, 302, 304, 324, 332
 Рембрандт ван Рейн Х. 202
 Ремизов А. М. 30, 250, 258, 369
 Роборовский В. И. 134
 Розанов В. В. 196, 240, 244, 249, 261,
 262
 Роллан Р. 30
 Ронен И. (Ronen) 136
 Ронен О. 11, 19, 32, 36, 136, 197, 264,
 277, 364
 Росимов Г., псевд. см. Офросимов
 Ю. В.
 Рукавишников В. И. 39
 Руссо Ж. Ж. 47, 242, 301, 302
 Савельев А., псевд. см. Шерман С. Г.
 Савинков Б. В. 73, 80, 104, 209
 Садовский Б., псевд. 337
 Сакулин П. Н. 262, 263
 Салтыков М. Е. (Щедрин) 23, 110
 Сальери А. 102, 104
 Самсонов Вал. 151, 326
 Санд Ж. (Занд) 242, 302
 Сараскина Л. 200, 211
 Сартр Ж.-П. 102, 201, 211
 Сведенборг Э. 34
 Свифт Дж. 242
 Северянин И. (Игорь-Северянин) 12,
 13, 255, 264, 266, 273
 Сегал Д. 14
 Седых А., псевд. 131, 375
 Сейфуллина Л. Н. 27, 202, 267
 Сервантес Сааведра М. де 56, 57, 65,
 68, 201, 242
 Сечкарев В. М. 363
 Симанские, род 54
 Скиталец С. Г., псевд. см. Петров С. Г.
 Скопечная О. 19, 99, 355, 366, 386
 Скотт В. 242
 Скрябин А. Н. 167
 Скэммелл М. 265
 Слоним В. Е. см. Набокова В. Е.
 Слоним М. Л. 127
 Смирнов И. П. (Smirnov) 101, 104,
 167, 366, 386
 Смирнов Н. М. 219
 Соболев Ю. В. 106
 Соболев А., псевд. 73, 202, 260
 Сократ 179
 Соловьев Вл. С. 18, 244, 317, 329
 Сологуб Ф., псевд. 10, 42, 104, 210,
 277, 304, 332
 Станиславский К. С. (Алексеев) 148
 Стеклов Ю. М. 323
 Стендаль 46
 Степун Ф. А. 128, 178, 195, 202
 Стерн Л. 242
 Страховский-Чацкий Л. И. см.
 Чацкий Л., псевд.
 Струве Г. П. 10, 24, 29—31, 80, 81, 91,
 102, 103, 105, 109, 116, 127, 196,

- 242, 259, 261, 263, 267, 334, 337,
349, 362, 369, 370, 375—383, 387
- Струве П. Б. 378, 379, 383
- Таиров А. Я. 370
- Тамми П. (Tammi) 19, 66, 126, 140,
212, 229, 346, 350, 362, 363
- Тарановский К. Ф. 18, 173
- Тарасенков-Отрешков Н. И. 217
- Тассо Т. 230
- Татаринов В. Е. 369, 370
- Татаринова Р. А. 370, 371, 375
- Темирязов Б., псевд. см. Анненков
Ю. П.
- Теннисон А. 29
- Терапиано Ю. К. 204, 212, 261, 365,
377
- Терновский Е. 24, 375
- Тецнер К. 100
- Тик Л. 230
- Тименчик Р. Д. 19, 87, 349, 362, 363,
385, 386
- Тодес Е. А. 56
- Токер Л. (Toker) 19, 329
- Толстой А. К. 11, 35
- Толстой А. Н. 147, 180, 209, 248
- Толстой Л. Н. 18, 28, 29, 32, 48, 50,
51, 64, 65, 69, 76, 92—94, 97, 98,
157, 169, 196, 202, 258, 291, 294,
295, 301, 313, 369, 372
- Топоров В. Н. 83, 85, 86, 346, 347,
351, 356, 357, 361—366
- Трезьяк Дж. 165
- Трубецкая Л. 82
- Трубецкой Е. Н. 101
- Туманский В. И. 220
- Тургенев И. С. 40, 41, 144, 356, 365,
371
- Тутанхамон (Тутанкамон) 298
- Тхоржевский И. И. 57
- Тынянов Ю. Н. 10, 103, 104, 132—
134, 202, 208, 212, 217, 228, 250—
252, 258, 265, 267, 361, 364
- Тэффи, псевд. 198
- Тютчев Ф. И. 11, 18, 29, 117, 123,
197, 225, 263, 328, 332—334
- Уайльд О. (Wilde) 92, 101, 156, 302,
304, 325—327, 336
- Уилсон Т. В. (Wilson) см. Вильсон В.
- Уилсон Э. 110, 199, 211, 267, 276,
279, 286, 291, 332, 333, 382
- Ульянов см. Ленин В. И.
- Уоллес Э. 207
- Урицкий М. С. 260
- Успенский Б. А. 300, 324
- Успенский П. Д. 34
- Утгоф Г. 83, 382, 386
- Уэллс Г. 193
- Фадеев А. А. 80
- Федотов Г. П. 25, 235, 236, 241, 260—
262
- Фельзен Ю., псевд. 91, 127, 235, 266
- Фет А. А. 11, 16—18, 29, 40, 44, 224,
225, 244, 262, 287
- Филарет (Дроздов), митрополит 259
- Филд (Field) 107, 116, 275, 293, 370,
375, 377, 382
- Филидор Ф. А. 62
- Фицджеральд Э. 57, 58
- Флейшман Л. С. (Fleishman) 14, 167,
168, 375, 384
- Флобер Г. 47, 48, 50, 144, 145, 166,
241, 302, 303, 315, 316, 327
- Флоренский П. А. 34, 323, 324
- Фолкнер У. 201
- Фон Бейст 294
- Фондаминский И. И. 116
- Франк С. Л. 179, 195
- Франс А. 298
- Фрейд З. 63, 65, 94, 200, 205
- Френкель А., студент 195
- Фурманов Д. А. 80
- Хайд Дж. М. (Hyde) 93
- Хайям О. см. Омар Хайям
- Хаксли О. (Huxley) 109, 250
- Хартманн С. (Hartmann) 133, 140
- Хаусман А. Э. (Хаусмен) 29
- Хейбер Э. 88
- Хейнонен Ю. 141, 265
- Хлебников В. В. 32
- Ходасевич В. Ф. 11, 18, 28, 39, 64, 76,
77, 97, 101, 102, 105—107, 128,
129, 131, 134, 135, 142, 143, 148,
180, 195, 212, 229, 236, 237, 240,
244, 248, 249, 252, 254, 260—266,
276, 277, 283, 290, 293, 301—303,
324, 325, 332, 335—337, 339, 344,

- 362, 363, 365, 369, 370, 377, 381, 383
 Хьюз Р. 229, 324, 375
 Цветаева М. И. 29, 36, 217, 228, 229, 272, 335, 369
 Цетлин М. О. 51, 75
 Циммер Д. (Zimmer) 19, 133, 140, 325
 Цинциннат см. Луций Квинкий Цинциннат
 Цуриков Н. А. 86, 87
 Чаадаев П. Я. 9
 Чайковский П. И. 56, 350
 Чан-Солин см. Чжан-Цзолинь
 Чаплин Ч. С. 74
 Чацкий Л., псевд. 369, 375
 Чаянов А. В. 370
 Червинский П. 90
 Черный Саша (А. М.) 217, 353, 364, 369
 Чернышев А. 23, 291
 Чернышевская О. С. 107, 133, 214, 369
 Чернышевский Н. Г. 105—108, 125, 126, 129, 131—134, 138, 140, 141, 165, 189, 196, 198, 199, 202, 214—216, 226, 228, 240—242, 245, 265, 286, 289, 297, 298, 304, 323, 338, 351, 369
 Чехов А. П. 11, 12, 18, 26, 29, 37, 40—43, 49, 61, 76, 113, 147, 148, 212, 291, 322
 Чжан-Цзолинь 298
 Чижевский А. Л. 374
 Чудакова М. О. 56, 192, 198
 Чужак Н., псевд. 106, 197
 Чулков Г. И. 336
 Шапиро Г. (Shapiro) 196, 219, 228, 229
 Шаршун С. И. 127
 Шатобриан Ф. Р. де 164
 Шаховская З. А. 24, 30, 260, 375
 Шаховской А. А. 246
 Шаховской Д. А. 32
 Шевырев С. П. 230
 Шекспир В. 35, 112, 152, 166, 242, 310, 315, 316, 328, 329
 Шелли П. Б. 277
 Шенье А. 123, 221, 222, 225, 226, 229, 334
 Шерман С. Г. (псевд. А. Савельев) 81, 266, 268, 270
 Ширинский-Шихматов С. А. 246
 Ширинский-Шихматов Ю. А. 246
 Шишков А. С. 246
 Шишковы, род 54
 Шапская М. М. 370
 Шкловский Вик. Б. 10, 36, 47, 180, 182, 197, 247—250, 252, 253, 258, 264, 265, 267, 370
 Шлегель Ф. 302
 Шмелев И. С. 246, 247, 264
 Шмид В. (Schmid) 14, 15, 54, 343, 345, 384
 Шопенгауэр А. 44
 Шостакович Д. Д. 198
 Шпенглер О. 78, 131, 179, 180, 185, 233, 372
 Шпет Г. Г. 303, 325
 Шульгина В. (Л.) 39
 Щеглов Ю. К. 169, 267
 Щедрин Н. см. Салтыков М. Е. (Щедрин)
 Эйснер К. 322
 Эйхенбаум Б. М. 132
 Эйхман А. 110
 Элиот Т. С. 88
 Эмро, псевд. 101
 Эренбург И. Г. 10, 25, 30, 73, 104, 180, 202, 209, 210, 213, 251, 257, 258, 264—267, 364, 370
 Эфрон И. А. см. Ефрон И. А.
 Юшкевич С. С. 324
 Я., хроникер («Руль», газета) 328
 Яковлев Н. В. 370
 Янгиров Р. М. 19, 164
 Яновский В. С. 116, 256, 257, 261—263, 266, 267
 Ярко С. 131
 Alter R. 328
 Appel A. см. Аппель А.
 Varabtarlo G. см. Барабтарло Г. А.
 Baudelaire Ch. см. Бодлер Ш.

- Benjamin W. см. Беньямин В.
Bethea D. см. Бетеа Д.
Binet A. см. Бинэ А.
Blackwell S. см. Блэквелл С.
Bowers F. 57, 211, 274, 321, 323
Bowson F. 111
Boyd B. см. Бойд Б.
Brown E. J. 198, 265
Bruccolt M. J. 277, 329
Bruss E. W. 329
Carroll W. C. 212
Connolly J. W. см. Коннолли Дж.
Couturier M. см. Кутюрье М.
Daton M. 363
Erlich V. 265
Field A. см. Филд Э.
Foster J. B., jr. 211
Frank J. 198, 265
Freeborn R. 198
Gilloch G. 195
Gözl C. 384
Grayson J. см. Грейсон Дж.
Hagglund R. 261
Hansen-Löve A. 265, 384
Hartmann S. см. Хартманн С.
Huxley A. см. Хаксли О.
Hyde G. M. см. Хайд Дж. М.
Johnson D. Barton см. Джонсон Д.
Баргон
Karlinsky S. см. Карлинский С. А.
Lambasa F. 211
Laughlin J. см. Лафлин Д.
Livak L. см. Ливак Л.
Lorie P. 263
Lyons E. 364
MacMillin A. 198
Malmstad J. см. Мальмстад Д.
Meyer P. см. Мейер П.
Nesbit A. см. Несбит А.
Ozolins V. 211
Pachmuss T. 264
Paperno I. см. Паперно И.
Peterson R. E. см. Петерсон Р.
Pifer E. 211, 328
Proffer C. см. Проффер К.
Rampton D. 328
Ronen O. см. Ронен О.
Ross Ch. S. 329
Schmid W. см. Шмид В.
Shapiro G. см. Шапиро Г.
Shrayer M. D. 345
Simmons E. J. 166
Struve G. см. Струве Г. П.
Tammi P. см. Тамми П.
Tekiner C. 329
Toker L. см. Токер Л.
Ugrinsky A. 211
Verlaine P. см. Верлен П.
Weiner A. см. Вайнер А.
Wilde O. см. Уайльд О.
Wilson E. см. Уилсон Э.
Wilson T. см. Вильсон В.
Wood M. см. Вуд М.
Zimmer D. E. см. Циммер Д.

СОДЕРЖАНИЕ

Предварительные замечания 7

I. МАЛЕНЬКАЯ МОНОГРАФИЯ

Истинная жизнь писателя Сирина 23

II. СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

Клио смеется последней: Набоков в споре с историзмом 177

Набоков, Достоевский и достоевщина 199

Пушкинские подтексты в романе Набокова

 «Приглашение на казнь» 214

Три заметки о романе «Дар» 231

Плата за проезд. (Беглые заметки

 о генезисе некоторых литературных оценок Набокова) 268

Загадка недописанного романа 278

«Двойное время» у Набокова. (От «Дара» к «Лолите») 294

Набоков и Блок 331

Из комментария к словарю Набокова. (Кубовый цвет) 338

Проза Набокова и «Петербургский текст» русской литературы ... 346

III. ПРЕДИСЛОВИЯ К ПУБЛИКАЦИЯМ

Доклады Владимира Набокова

 в Берлинском литературном кружке 369

Письма В. В. Набокова к Г. П. Струве 376

Библиография 384

Именной указатель 388

Александр Долинин

**Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове —
СПб.: Академический проект, 2004 — 400 с.**

Истинная жизнь писателя, не уставал повторять Владимир Владимирович Набоков, — это его творчество. Седьмого января 1921 года в берлинской газете «Руль» под тремя стихотворениями и рассказом «Нежить» появилась подпись «В. Сирин», надолго ставшая постоянным псевдонимом Набокова. Детство и отрочество Сирина — это стихи и рассказы 1920-х годов, юность — первые романы, молодость — «Соглядатай», «Подвиг», «Камера Обскура», «Отчаяние», великолепная зрелость — «Приглашение на казнь» и «Дар». Превратившись в американского романиста V. Nabokov'a, он изредка вспоминал «русскую музу» и уже на склоне лет — на «других берегах» и под другим именем — переписал по-русски свою англоязычную автобиографию и роман «Lolita». Смысл этой истинной жизни русского писателя Сирина и пытается понять автор книги.

ISBN 5-7331-0283-7



9 785733 102832

Художник *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко, А. Е. Сакулин*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 10.09.2004. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Newton.
Усл. п. л. 25. Уч. изд. п. л. 25. Тираж 1000 экз. Заказ № 44.

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
издательства СПб ИИ РАН «Нестор-История»
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7
Тел. (812) 2351586 nestor_historia@list.ru

Истинная жизнь писателя, не уставал повторять Владимир Владимирович Набоков, — это его творчество. Если вести отсчет жизни Набокова в русской литературе от обретения им собственного литературного имени, то днем его рождения можно считать седьмое января 1921 года, день православного Рождества, когда в берлинской газете «Руль» под его тремя стихотворениями и рассказом «Нежить» появилась подпись «В. Сирин», надолго ставшая его постоянным псевдонимом. Детство и отрочество Сирина — это стихи и рассказы 1920-х годов, юность — первые романы, молодость — «Согляда-тай», «Подвиг», «Камера Обскура», «Отчаяние», великолепная зрелость — «Приглашение на казнь» и «Дар». Превратившись в американского романиста V. Nabokov'a, он изредка вспоминал «русскую музу» и уже на склоне лет — на «других берегах» и под другим именем — переписал по-русски свою англоязычную автобиографию и роман «Lolita». Смысл этой истинной жизни русского писателя Сирина я и пытаюсь уразуметь, ибо, как сказано у Даля, «все, что есть, то истина».

Александр Долинин

ISBN 5-7331-0283-7



9 785733 102832