

Звезда

Владимир Набоков

**Неизданное
в России**

1996 (11)



Владимир Набоков. 1956 г.

Звезда

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НЕЗАВИСИМЫЙ
ЖУРНАЛ**

**Издается
с января
1924
года**

1996(11)

Санкт-Петербург

Учредитель: АОЗТ «Журнал Звезда»

Директор Я. А. ГОРДИН

Соредакторы: А. Ю. АРЬЕВ, Я. А. ГОРДИН

Редакционная коллегия:

К. М. АЗАДОВСКИЙ, Ю. Ф. КАРЯКИН, И. С. КУЗЬМИЧЕВ, А. С. КУШНЕР,
Н. К. НЕУЙМИНА, Г. Ф. НИКОЛАЕВ, А. А. НИНОВ, М. М. ПАНИН,
Б. М. ПАРАМОНОВ (Нью-Йорк), В. Г. ПОПОВ, А. Б. РОГИНСКИЙ,
Б. Н. СТРУГАЦКИЙ, С. С. ТХОРЖЕВСКИЙ, В. Я. ФРЕНКЕЛЬ,
А. А. ФУРСЕНКО, М. М. ЧУЛАКИ

Редакция:

М. М. ПАНИН, Н. А. ЧЕЧУЛИНА (проза); А. А. ПУРИН (поэзия);
Н. К. НЕУЙМИНА (публицистика); А. К. СЛАВИНСКАЯ (критика)

Зам. гл. редактора В. В. РОГУШИНА Зам. гл. редактора В. И. ЗАВОРОТНЫЙ

Зав. редакцией А. Д. РОЗЕН Отв. секретарь А. А. ПУРИН

Корректоры: Ф. Н. АВРУНИНА, Н. В. ВИНОГРАДОВА, О. А. НАЗАРОВА

Компьютерная группа: Ю. А. СМИРЕННИКОВ, Н. П. ЕГОРОВА, О. В. МУРАТОВА

При перепечатке материалов ссылка на "Звезду" обязательна.

Рукописи не возвращаются и не рецензируются.

Подписаться на журнал и приобрести отдельные номера можно
непосредственно в редакции.

Из общего тиража Институт «Открытое общество» выписывает и направляет
ежемесячно в библиотеки России и библиотеки ряда стран СНГ 5000 экз. журнала.

Адрес редакции: 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 20.

Телефоны: соредакторы и зам. гл. редактора — 272-89-48,
зав. редакцией — 273-37-24, редакция — 272-71-38, факс — 273-52-56

ДМИТРИЙ НАБОКОВ

ЗАПИСЬ ВЫСТУПЛЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОЙ РОССИЙСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ

С.-Петербург, 12 июня 1995 г.

С тех пор как я совершенно случайно узнал на турецком острове, где выступал, что отрывок произведения моего отца появился в «Шахматном обозрении» (появился тихонько, словно пробно), промчалось неожиданно бурное десятилетие. Страна, которая за четыре поколения много пережила ужасов, вдруг оказалась какой-то беззащитной и растерянной. Благородным людям пришлось начать новую борьбу — борьбу за восстановление гуманной жизни после 70 лет террора, за возрождение прекрасной русской культуры после 70 лет цензуры и грубости. Только благодаря храбрости тех, кто осмеливался на подпольный ввоз книг, на самиздат, на тайное чтение, подземный поток истинной культуры где-то продолжал журчать и поблескивать, несмотря на угрозы и жертвы.

Не буду продолжать — вы историю лучше меня знаете, знаете непосредственно.

Мой отец был глубоко убежден, что наступит новый русский век, и хотя думал, что до существенных перемен далеко, все-таки успел на всякий случай, из самозащиты, перевести два из своих самых известных английских произведений. Отвечал на письма из России мало, потому что боялся подвергать людей риску. Даже он, думаю, не представлял себе, что произойдет, как и когда. Поворачиваешь в голове, примеряешь, а вот не удаётся угадать, как будет.

«Шапка Мономаха» долго мешала мне, уже высокому, пройти сквозь петербургские ворота. Родители у меня были умные — так что при каждом существенном решении в жизни — моральном, художественном — я старался и стараюсь продумать и представить себе, что бы они сказали. Все еще не уверен, как бы они отозвались на мой приезд, все-таки думаю, что одобрили бы.

Но лучше перейдем к диалогу, к ответам на ваши записки.

Начну с вопроса, который как раз только что мне вручили — о сходстве, об отношениях между Набоковым и Борхесом.

Во-первых, их представляло до недавнего времени одно литературное агентство в Нью-Йорке. Во-вторых, и отцу и мне очень понравились «Лабиринты» Борхеса. В-третьих, на набоковском фестивале в Корнелле в 1984 году я имел честь выступать вместе с Борхесом, который, впрочем, о Набокове маловато говорил.

Спрашивают: не скучны, не суховаты ли зарубежные критические и биографические произведения о Набокове?

Когда русский читатель ознакомится с двухтомником Брайена Бойда и с несколькими другими произведениями, тогда поймет, как нелепа такая мысль.

Меня спрашивает «Невское время»: как нахожу в первый приезд родину отца и почему не приезжал раньше?

Те немногие и быстрейшие дни, которые я имел и имею радость среди вас провести, не разрешают ясно оформить мысли и впечатления, но могу сказать, что потрясен и глубоко тронут страстью к моему отцу и отраженной ее страстью — ко мне. До сих пор я видал только преломленный Петербург. Конечно, семейные впечатления, даже косвенные, невозможно стереть из памяти, но они никогда не могут заменить впечатления непосредственные. И хотя я вижу Петербург через

литературные, через семейные рассказы, на меня произвела огромное впечатление яркость цветов петербургской архитектуры. Я себе представлял город каким-то гранитным, сероватым Петербургом пушкинских времен — как на старых гравюрах. И потом, как приятно говорить на собственном языке, приятно, когда тебя все понимают.

Меня спрашивают: сколько языков вы знаете?

Я вырос как русский — зарубежный, но русский ребенок, говорил в семье только по-русски до шестилетнего возраста. Мы переехали в Америку, меня поместили в школу в Нью-Йорке; когда вернулся из школы, в первый же день объявил маме: сегодня я научился говорить по-английски. Потому что удалось какой-то контакт с товарищами образовать. Знаю итальянский, пишу иногда по-итальянски. Переводил моего отца не только на английский, или английский, как теперь говорят, но и на итальянский. Знаю также французский и участвовал во французских переводах. Итак, русский, французский, итальянский и, конечно, английский, на котором пишу, написал недавно книжечку первую, которая, может быть, будет издана, не знаю точно когда. Могу сказать: знаю четыре с половиной языка. Четвертушка — это немецкий, четвертушка — это испанский. И иногда приходится на каком-то совершенно неизвестном, таинственном языке разбираться, как Варлаам, и, когда выхода нет, удается что-то понять.

Воспоминания детства. Что сохранилось сегодня из самого раннего детства?

Помню, как отец меня водил в Грюневальд в Берлине играть. Помню, как он заперся на Ривере в ванную комнату в маленькой квартире, чтобы мальчишка ему не мешал писать. Помню, как на плечах меня носил в море. Как бы он ни был погружен в собственную работу, он всегда находил время, чтобы играть со мной, чтобы забавлять меня, шутить со мной, рассказывать, выдумывать для меня маленькие басенки, учить меня спорту. В более поздние времена мы вместе переводили. В еще более поздние времена я имел честь читать его произведения и быть его первым читателем (каким многие годы была моя мать), и он даже принимал иногда маленькое какое-нибудь мое замечание.

Какие произведения, написанные отцом, вам ближе и дороже всего?

Трудно сказать. Это как спросить оперного певца, какую оперу он больше всего любит. Ту, которую исполняешь в данный момент. Да, люблю ту книгу отца, которую читаю или перевожу сейчас. Но, может быть, можно еще выбирать; иногда выбираю «Бледный огонь» («Бледное пламя» — «Pale Fire»). Я предпочитаю заглавие «Бледный огонь», это ближе к шекспировскому тексту. Люблю «Аду», обожаю «Лолиту», обожаю его рассказы и стихотворения, которые перевожу сейчас на английский язык. А рассказы скоро выйдут в первой полной антологии на английском языке — 65 рассказов, из которых 13 не собраны в книги и 11 первые я перевел на английский.

Какова программа вашего пребывания в России?

Интенсивная, как говорят; очень насыщенная. Очень немного дней, масса дивных впечатлений, открытие петергофских фонтанов, встреча с милейшими зарубежными русскими, спектаклярные фейерверки, дивный концерт — все очень золочено, может быть, иногда даже немножко слишком. Поездка в Рождествено. Такого приема я — я ожидал прием — но такого не ожидал. Даже музыка устроена была, даже банкет в музее, который как-то повторяет старую Россию, с дивным огромным музейным котом! И, конечно, само Рождествено.

Дом сгорел. Но, может быть, это судьба его подожгла, потому что когда-нибудь его все равно нужно было перестраивать.

Меня спрашивают тоже: какое на вас впечатление произвела трагедия — что дом сгорел как раз перед вашим приездом?

Большое впечатление на меня произвело то, что его уже перестраивают по оригинальным планам архитектора.

Какой самый памятный эпизод вашего общения с отцом?

Трудно выбирать, мы много общались. Кое-кто писал, что я всегда был в отъезде. Это совсем не так. Я всегда с радостью возвращался к родителям.

За несколько лет до его смерти мы вместе были на горе в Швейцарии, и там как-то случился разговор, который только в романах, и в плохих романах, происходит между отцом и сыном. Не знаю, как это началось, но он мне сказал, что достиг всего, чего хотел: быть писателем, оставить свой писательский отпечаток на мире. Он у него проявлялся как пленка, уже существующая в голове (как бы сказал, может

быть, Шопенгауэр?); нужно было только проявить и написать то, что уже в ней существовало. Пленки непроявленной осталось очень мало — один неоконченный роман, который он приказал сжечь. Трудное решение, которое я еще не принял, но много буду думать об этом; надеюсь, что время еще есть.

Почему отец жил в отеле, почему никогда не купил дом?

Ну, после того, что он имел и потерял — большие материальные богатства, — жалел, может быть: такого больше не приобретешь. Но жалел он о потере детства, не о потере имущества. Ему не было интересно покупать дом, квартиру, замок в Швейцарии; он не был привязан к материальным вещам, и, как он сказал в своем последнем интервью для «Би-би-си»: «Чтобы жить в собственном доме, нужно иметь старых верных слуг, но, к сожалению, я не знаю, есть ли у меня достаточно времени, чтобы дать слугам постареть».

В каких я участвовал набоковских симпозиумах, лекциях, разных сборах?

Во многих. В Гарварде — там, где я тоже учился, — я представлял «Волшебника», мой перевод на английский язык; в Корнелле участвовал в фестивале, о котором я говорил; в женевском университете читал лекции, в миланском музее представлял одновременно бабочек, оставшихся из папиной коллекции, и новые издания чудного издательства «Адельфи», и там познакомился с Сереной Витале — это переводчица «Дара» с русского на итальянский. Также потом в Лозанне, когда кончили после многих лет расправку и подготовку тех 4 тысяч бабочек, которых мы оставили после смерти отца музеем в Лозанне; была церемония, представляли эти коллекции городские власти, швейцарские власти, я и директор музея.

О чем еще спрашивают? Бюджет ли Набоков петь?

Неожиданный вопрос. Я пел на днях. Но я не казак, мы не на Волге. Но меня напоили, как казака, в Рождествено.

(Поэт: «Волга-Волга, мать родная...» Аглодисменты.)

Спасибо. Я сам этого не ожидал.

Как вам кажется — захотел бы ваш отец посетить нынешнюю Россию, если бы дожил до этого времени?

Трудно за отца отвечать. Я никогда этого не делал, но думаю, что после того, что увидел бы то, что я увидел, почуял бы, что я почуял, и если бы мог оторваться от работы, то приехал бы. Так он в Америку собирался вернуться, он любил Америку, он не считал себя экспатриантом, но даже до любимой Калифорнии так и не добрался, так как все время была следующая книга.

Насколько ваше представление о доме на Большой Морской, 47 совпало с вашим ощущением, когда вы в него вошли?

Первое впечатление — он гораздо меньше. Он казался огромным на старой фотографии, где стоял старый автомобиль уже в советское время, и одна дама шла по улице. На самом деле все было немножко меньше, и очень симпатично, очень красиво и в очень хорошем виде.

Между прочим, я надеюсь, что сожительство с «Невским временем» все-таки останется дружеским, несмотря на то, что музей набоковский будет развиваться и, может быть, ему нужны будут добавочные помещения. Газета сможет сохранить символический адрес этого дома.

Что определило ваш профессиональный выбор? Как отнесся к нему ваш отец? Что значила музыка для ваших родителей? Какая именно?

Многие вещи определили. Я был очень высоким сопрано, когда был мальчиком, пел в хоре и т. д. Любил музыку. Как-то не удавалось хорошо петь американские песни, я вырос не в этой традиции, в американские школы попал из Европы. Чудная учительница музыки взяла меня под свое крылышко и стала учить, и это возбудило во мне колоссальный энтузиазм. Так что, когда кончил Гарвард по истории и литературе, я начал юридический факультет, но мне это надоело очень скоро и я вернулся к моей первой страсти. Потом, мне всегда хотелось иметь басовый голос, и Бог мне его дал, так что я решил этим заняться. И с большой-большой радостью довольно много лет разъезжал по часто восхитительным уголкам мира и пел любимые мои оперы и концерты. Получал чудные маленькие письма от отца, и одно я включил в сборник, который редактировал: «Если будешь, — я в Колумбию летел выступать, — если увидишь зеркала, которые над... — я не помню точно слова — лесом амазонским, это бабочки Морфу над деревьями летают».

Как родители относились вообще к музыке?

Ну, мой отец не был огромным любителем музыки, особенно такой музыки, которая играет и мешает, когда ее не хочешь, как это бывает теперь в магазинах и лифтах, в гостиницах. Но, когда я выступал, он всегда приезжал, когда мог. Приехал на мое первое настоящее выступление. Я имел честь выиграть тот же конкурс, который выиграл Паваротти в 60-м году, и мы вместе выступили в «Богеме» под Маринари, и родители приехали, тетя Елена приехала, дядя Кирилл приехал. У меня есть чудная фотография, как папа аплодирует, может быть, не на сто процентов убежденный, но очень гордый. Потом он любил те оперы (как «Богему» именно), где композитор уважал текст. <...> И папа очень большое значение придавал литературной стороне — либретто, конечно. И Вагнера любил, как ни странно; иногда мы ходили и на вагнеровские оперы. А потом я сделал запись русских песен на немецкой фирме, для которой папа даже написал несколько переводов и заметок. Мама очень любила музыку, учила меня роялю, когда я был очень маленький, и поощряла. Но все это относительно. Главное — то, что мои родители всегда хотели, чтобы я хоть одну вещь хорошо делал, прилично делал. Я занимался активно пением много лет, но потом принял решение, для меня трудное, но, по-моему, правильное, посвятить всю свою энергию литературе — семейной литературе, моей маленькой литературе, переводам, переговорам с агентами, с реализаторами фильмов, с композиторами. Между прочим, очень удачное оперное воплощение имела «Лолита», написанная Щедриным; дирижировал Ростропович, поставлена была в Стокгольме недавно, в прошлом декабре, и скоро будет ставиться, надеюсь, в других театрах. Вот такие занятия, которые не оставляют времени для репетиций, которые не оставляют времени для подготовки. На хорошее представление оперы уходят недели и месяцы. Так что пришлось выбрать творчество вместо интерпретации. Но иногда все еще открываю рот и одну фразу пою.

Какую роль играл в вашей жизни отец? Как вы считаете, в чем вы на него похожи?

Нелегкий вопрос. Роль он играл первоначально, с моей точки зрения, как любой отец. У меня были гениальные родители, комплексов от них я не приобретал. Мне казалось, что во всех семьях так происходит. Только потом я стал понимать, что у нас в доме что-то особенное творится. Но как это на меня повлияло? Я вошел в магазин в Монтре, в Швейцарии, магазин, где телефоны продают (мне надо было телефон купить), и когда мою фамилию услышали, подбежала директорша магазина и сказала: знаете, с тех пор как я читаю вашего отца, я иначе смотрю на природу. Отец меня всегда упрекал, если я не узнавал птицу или дерево; он обожал детали не только языка, но и мира, который его окружал. Если его внимательно читать, сам начинаешь смотреть на «арлекинов», как он выразился в заглавии своей последней книги. «Арлекины» — это веселье, интересные, оригинальные подробности природы. Он меня чести научил по отношению к самому себе и к другим. Он меня научил ненавидеть жестокость и несправедливость, особенно по отношению к слабым. И многому-многому другому.

Хотя бы немного о себе. Какой вы по характеру? Любите ли юмор? Есть ли у вас хобби? Как предпочитаете отдыхать?

Мне почему-то все предлагают отдыхать! Отдыхать времени мало. Когда отдыхаю, так это довольно буйные и бурные развлечения. Много гонялся на гоночных машинах, на гоночных лодках, сейчас правлю вертолетом по швейцарским горам, лазил по крутым скалам и крутым льдам. Играю в теннис, бегаю на лыжах. Но все — когда время позволяет. Когда закончен труд, как у Пимена, то позволяю себе, может быть, несколько дней отдыха. Люблю море, люблю горы, люблю вообще природу, как любил мой отец.

Еще: я на многое думал жаловаться, давно в голове готовил грозные обвинения на тот далекий день, когда приеду. А приехав, решил, что отцовскую честь руготней защищать не следует. А следует наслаждаться тем, чем можно и нужно наслаждаться; ценить роскошное гостеприимство, радоваться встрече с новыми друзьями, со старыми познакомиться наконец лично. Например: вместо того чтобы карать скверных переводчиков и недобросовестных издателей, лицемерных критиков, приписавших Набокову то, чего он никогда не писал, комментаторов и биографов, которым, может быть, надо было дать по носу, за то, что превратили русский язык в пошлятину, а также и благонамеренных читателей, принявших на веру бред и сплетни мелких прохвостов, сумасшедших и пошляков, всяких филдов, зинаид, струве и т. д. Этим читателям просто еще не попала точная и блестящая биография Бойда, которую я уже упомянул, которую уже кончают переводить на русский, но которая, по-видимому, не по силам тем же издательствам, которые разбогатели на

миллионных выпусках самого Набокова. Нет, ругать не буду, буду благодарить тех, в которых царствует все эти годы благородный и утонченный дух, которые по-настоящему уважают искусство, от самых первых, полутайных, читателей до сегодняшних — множественных и активных, под чьим попечением, я уверен, набоковские произведения достойно и изящно встанут на свое место, не только в русской литературе, но и в самой России.

(Аплодисменты.)

Узнаю ли я себя в каких-нибудь из книг моего отца?

Могу сразу дать два примера. Узнаю себя в рассказе, написанном по-английски, «Ланс». Я не знаю, имели ли вы все или некоторые из вас возможность его прочесть. Это рассказ про американского космонавта, задолго до волн так называемой «сайнс фикшн», очень трогательный рассказ, который описывает переживания родителей, когда их сын летит в космос. И их сын одарен немножко больше, у него немножко больше поэтического таланта, чем у большинства космонавтов. И вот это впечатление, они ждут, будет ли он другим, когда вернется. Это основано отчасти на переживаниях моих родителей, когда я по горам лазил в Америке и на других континентах, а они меня ждали. Это один пример.

А второй, как ни странно, «Лолита», но очень-очень-очень косвенно. Отец часто спрашивал у меня о выражениях американской молодежи, некоторые мои маленькие выражения, слэнговые, появляются в «Лолите»; вот только с этой точки зрения там себя я узнаю.

Владимир Владимирович учился рисованию в детстве, это очень чувствуется в его творчестве. А рисовал ли он сам?

Он учился у Добужинского, который приходил на дом, до 14 лет или 15. В один прекрасный день Добужинский первые вещи прочел, которые папа написал, и ему сказал: у тебя есть талант к живописи, но — пиши.

Он рисовал, писал. У меня даже есть маленькая его картина швейцарской горы Ле-Дан-Дю-Миди, которую он видел со своего балкона каждый день. Он замечательных бабочек выдумывал — всевозможные виды, со всевозможными латинскими таксономическими названиями, которые дарил родственникам. И потом: он маленькие загогулины, маленькие фигурки врисовывал иногда в узор на полу, или на обоях, или на абжуре. Я старался сохранять их как можно дольше. Всегда с юмором: так же, как он писал, он и рисовал с юмором. Конечно, и для научных трудов, как энтомолог, он рисовал — с изумительной точностью; без художественного таланта она была бы невозможна.

Находят ли вас гонорары от произведений отца, издаваемых в России?

Да! Кое-кто порядочно поступил. Мое предложение было, его даже в «Огоньке» перепечатали, — это чтобы дали хоть что-нибудь на музей, если не семье, как в других странах. Конечно, Советский Союз только в 73-м году присоединился к международной конвенции по авторским правам; так что по законодательству, которое унаследовано от советского режима, не ясно, как обращаться нужно с авторскими правами.

Но художественные права меня еще больше волнуют. К сожалению, не всегда есть контроль над переводами. Над биографиями я не хочу иметь контроля, но, по крайней мере, иметь возможность посмотреть на факты и опровергнуть ошибки. Переводы бывают довольно страшные, и, к сожалению, мало времени есть, чтобы проверить. Мне присылают переводы более порядочные переводчики, но часто времени нет для их проверки, слишком много собственной работы. Хотелось бы его иметь. А, с другой стороны, некому доверить, потому что на Западе тоже хороших переводчиков с английского на русский почти нет.

Гонорары должны были бы платить, потому что папа много работал. Но я не знаю, может быть, это положение как-нибудь будет уравновешено. Я знаю, что рассматриваются новые проекты закона.

Встречался ли ваш отец с соучениками по Тенишевскому училищу в Европе?

Долго переписывался с одним, который уехал в Израиль. Не помню, как его звали. Рóзен? Нет, был еще один. Некоторые его письма я включил в книгу корреспонденций. Кроме этого — нет. Но мне говорят, что в Москве живет старичок, который с ним учился вместе. Мне было бы приятно с ним познакомиться.

Известно, что Владимир Владимирович был энтомологом. Что стало с его коллекцией?

Я уже коснулся этого. Вообще, он, потерявший свои личные коллекции в войнах и революциях, собирал главным образом для музеев, отдавал свои коллекции

Гарварду, Корнеллу, после поездок по американскому западу. В последние годы в Швейцарии он ходил по горам, собирал, часто собирал, пока у него книга создавалась в голове, и неожиданно после его смерти нашлось 4323 экземпляра, точно. Те, что пошли в лозаннский музей; они много лет расправлялись и готовились и теперь дивно выставлены в набоковском алькове, уголке музея в Лозанне. Вот что с ними стало.

16 бабочек прилетели сюда из Гарварга — в музей Набокова.

Знаю, знаю. Некоторые там даже трогательные, я видел: пойманы Владимиром и маленьким Дмитрием Набоковыми — в Гарварде. Мне было 7—8 лет.

Каких поэтов любите вы? Каких поэтов любили ваши папа, мама и другие ваши близкие?

Ну, слушайте, здесь начинаются длинные и сложные вопросы! Конечно, Пушкина, Шекспира, Блока, Лермонтова. Мама очень любила Байрона, Китса, Шелли, папа тоже. Но это очень трудный разговор. Папа изучал Белого вначале, свои схемы просодии он основал первое время на Белом. Можно долго говорить об этом, и поговорим когда-нибудь.

Откуда возник слух о том, что Набоков посетил однажды Россию инкогнито?

Сумасшествие! Такое же сумасшествие, когда один мой дядя в немецкой форме, говорили, приехал. Также такое же бешенство.

В книге «Другие берега» Владимир Набоков писал о тайном ровесничестве со своими родителями. Были ли ваши с ним отношения определены такой же формулой — то есть ровесничеством с родителями, с отцом?

У него не было ровесничества с родителями. Он обожал отца, он обожал мать! Это он в шутку сказал, это не было настоящим. Для него идолом был отец, а мать научила его энтомологии, и чтению, и тысяче вещей.

У меня никогда не было ровесничества. Только на теннисном корте, когда — он хорошо играл — удавалось его побить или когда боксировали, когда хорошо удавалось дать ему. Вот у меня спрашивают: какие у вас были отношения с отцом? Мы были друг друга!

Владимир Владимирович перевел «Евгения Онегина» на английский язык. Если можно, скажите несколько слов об этой работе.

О Боже! Я могу только сказать, что я очень рад, что вы скоро будете печатать его комментарии к «Онегину». А по-русски напечатать перевод с русского на английский, к сожалению, нельзя. Он гениальный, он был сделан совершенно дословно, с намерением создать не красивые стихи, а действительно передать смысл и оттенки Пушкина и помочь понять читателю, что и как Пушкин писал.

Скажите, пожалуйста, несколько слов о том, как проходила ваша совместная работа с отцом над переводом его произведений на английский язык.

Были разные варианты. Первым произведением, которое мы более или менее вместе перевели, был «Герой нашего времени» Лермонтова. И после этой пробы он мне поручил «Приглашение на казнь», потому что как-то не находилось, не было переводчиков, и, главное, — не было переводчиков, которые бы работали охотно под его руководством, а я с радостью это делал. Я ему давал первую версию, иногда с вариантами и выбором разных слов. Он, конечно, имел полное право не только выбирать и менять, но имел авторское право — менять даже текст, когда мы не другого кого-нибудь переводили, а самого Набокова. Например, в «Solus Rex», «Короле, даме, валете», в других книгах он сделал некоторые включения; поэтому он считал, что английские версии многих книг более точные, и их предпочитал русским...

Что видно из моего окна?

Это милый вопрос. Я живу большую часть года в Швейцарии в Монтре. Из моего окна вижу Женевское озеро и французские горы, преломление разное, освещение разное. Никогда это одинаково не бывает. Такая красота. Это тот вид, который запечатлен на рисунке отца. Три-четыре месяца я провожу во Флориде, весной и осенью, и там тоже смотрю через окно, но на океан. И опять всегда меняется освещение, молния прыгает за облаками, дивные эффекты природного фейерверка. Люблю смотреть на воду и на горы. В Швейцарии передо мной всегда снежные горы. Третье местожительство — Сардиния. На острове скалы и волны. Живу на маленьком заливе, там у меня есть гоночный катер, на котором быстро разъезжаю по этому и другим заливам.

Любите ли вы животных и есть ли они у вас дома?

Особенно милый вопрос. На миланской квартире живут три огромные кошки, обаятельные, с длинной-длинной шерстью. Одного зовут Дантес, другая — Зина, третья — Изабелла. Папа очень любил зверей. Есть ли у меня звери дома? Нет. Потому что жизнь такая бурная, что было бы жестоко по отношению к зверю — оставлять его одного дома. Зверь же не знает никогда, вернешься ты домой или нет.

Не думаете ли вы написать «Другие берега» уже про себя?

Я начал писать маленькую автобиографию, но уже в другой форме. Отрывки из нее уже были напечатаны в Америке и в Англии. Но я делаю это по-своему, как дневник: ставлю дату — и затем впечатление, которое пережил, то или это, описание или даже стихотворение.

Что бы вы написали в этом дневнике о нынешней поездке?

Сказал бы: «Все так быстро и буйно произошло, что нужно хорошо подумать, чтобы составить впечатление и идею. Впечатления очень приятные».

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

УДАР КРЫЛА

I

Когда одна лыжа гнутым концом найдет на другую, то валишься вперед; жгучий снег забирается за рукава, и очень трудно встать. Керн, давно на лыжах не бегавший, сразу вспотел. Чувствуя легкое головокружение, он сдернул шерстяную шапку, щекотавшую ему уши; смахнул с ресниц влажные искры.

Весело и лазурно было перед шестиярусной гостиницей. В сиянии стояли бесплотные деревья. По плечам снеговых холмов рассыпались бесчисленные лыжные следы, что теневые волосы. А кругом — неслась в небо и в небе вольно вспыхивала — исполинская белизна.

Керн, скрипя лыжами, взбирался по скату. Заметя ширину его плеч, конский профиль и крепкий лоск на скулах, его приняла за своеземца та англичанка, с которой он познакомился вчера, в третий день приезда. Изабель — летучая Изабель — так называла ее толпа гладких и матовых молодых людей аргентинского пошиба, всюду сновавших за ней, в бальном зале гостиницы, на мягких лестницах и по снежным скатам в игре искристой пыли...

Облик у нее был легкий и стремительный, рот такой яркий, что, казалось, Творец, набрав в ладонь жаркого кармина, горстью хватил ее по нижней части лица. В пушистых глазах летала усмешка. Крылом торчал испанский гребень в крутой волне волос — черных с атласным отливом. Такой видел ее Керн вчера, когда глуховатый гул гонга вызвал ее к обеду из комнаты № 35. И то, что они были соседи, причем номер ее комнаты был числом его лет, и то, что в столовой за длинным табль-д'от она сидела против него — высокая, веселая, в черном открытом платье, с черной полоской шелка вокруг голой шеи, — все это показалось Керну таким значительным, что прояснилась на время тусклая тоска, вот уже полгода тяготевшая над ним.

Изабель первая заговорила, и он не удивился: жизнь в этой огромной гостинице, одиноко горящей в провале гор, билась пьяно и легко после мертвых лет войны; к тому же ей, Изабель, все было дозволено — и косой удар ресниц, и смех, запевший в голосе, когда она сказала, передавая Керну пепельницу:

— Мы с вами, кажется, единственные англичане здесь... — И добавила, пригнув к столу прозрачное плечо, схваченное черной ленточкой: — ... не считая, конечно, полдюжины старушек — и вон того, с воротничком задом наперед...

Керн отвечал:

Рассказ опубликован в берлинском еженедельнике «Русское эхо» (1924, № 1) под псевдонимом В. Сирин. В России печатается впервые по любезно представленному Д. В. Набоковым машинописному тексту с правкой.

— Вы ошибаетесь. У меня родины нет. Правда, я пробыл много лет в Лондоне. А кроме того...

Утром, на следующий день, он почувствовал вдруг, после полугода привычного равнодушия, как приятно войти в оглушительный конус ледяного душа. В девять часов, плотно и толково позавтракав, он захрустел лыжами по рыжему песку, которым посыпался голый блеск дорожки перед крыльцом гостиницы. Взобравшись по снежному скату — утиными шагами, как полагается лыжнику, — он увидел среди клетчатых рейтуз и горящих лиц — Изабель.

Она поздоровалась с ним по-английски: одним взмахом улыбки. Ее лыжи отливали оливковым золотом. Снег облепил сложные ремни, державшие ступни ее ног, не по-женски сильных, стройных в крепких сапогах и в плотных обмотках. Лиловая тень скользнула за ней по насту, когда, непринужденно заложив руки в карманы кожаной куртки и слегка выставив вперед левую лыжу, она понеслась вниз по скату, все быстрее, в развевающемся шарфе, в струях снежной пыли. Затем на полном ходу она круто завернула, гибко согнув одно колено, и снова выпрямилась и понеслась дальше, мимо елок, мимо бирюзовой площадки катка. Двое юношей в расписных свэтерах и знаменитый шведский спортсмен с терракотовым лицом и бесцветными, назад зачесанными волосами пролетели вслед за ней.

Немного позже Керн снова встретил ее, близ голубой дорожки, по которой с легким грохотом мелькали люди — шерстяные лягушки, ничком на плоских санках. Изабель, блеснув лыжами, скрылась за поворот сугроба — и когда Керн, стыдясь своих неловких движений, догнал ее в мягкой ложбине, среди ветвей, овеванных серебром, она поиграла пальцами в воздухе и, потапывая лыжами, побежала дальше. Керн постоял в лиловых тенях, и внезапно знакомым ужасом пахнула на него тишина. Кружева ветвей в эмалевом воздухе стыли, как в страшной сказке. Странными игрушками показались ему и деревья, и узорные тени, и лыжи его. Он почувствовал, что устал, что натер себе пятку, и, зацепляя торчавшие ветви, он повернул назад. По гладкой бирюзе ряли механические бегуны. Дальше, на снежном скате, терракотовый швед помогал встать на ноги длинному господину в роговых очках, облепленных снегом. Тот барахтался в сверкающей пыли, словно неуклюжая птица. Как отломанное крыло, лыжа, сорвавшись с ноги, быстро стекала по скату.

Вернувшись к себе в номер, Керн переоделся, и когда загудели тупые раскаты гонга, позвонил и велел подать себе холодного ростбифа, винограду и флягу «кианти».

Он ощущал в плечах, в ляжках ноющую ломоту.

«Вольно мне было бегать за ней, — подумал он, усмехнувшись в нос. — Человек прикручивает к ногам пару досок и наслаждается законом притяжения. Это смешно».

Около четырех он спустился в просторную читальню, где оранжевым жаром дышала пасть камина и в глубоких кожаных креслах невидимые люди вытягивали ноги из-под завес распахнутых газет. На длинном дубовом столе валялась куча журналов, полных туалетных объявлений, танцовщиц и парламентских цилиндров. Керн отыскал рваный номер «Татлера» за июнь прошлого года и долго разглядывал в нем улыбку той женщины, которая в продолжение семи лет была его женой. Вспомнил ее мертвое лицо, ставшее таким холодным и крепким, — письма, найденные в шкапулке.

Оттолкнул журнал, скрипнув ногтем по лосистой странице.

Затем, тяжело двигая плечами и сопя короткой трубкой, он прошел на огромную крытую веранду, где зябко играл оркестр и люди в ярких шарфах пили крепкий чай, готовые снова лететь на мороз, на скаты, что гудящим блеском били в широкие стекла. Ищущими глазами он оглядел веранду. Чей-то любопытный взгляд кольнул его, как игла, задевшая зубной нерв. Он круто повернул обратно.

В бильярдной, куда он боком вошел, упруго надавив дубовую дверь, — Монфиори, бледный, рыжий человечек, признающий только библию и карамболи, пригнулся к изумрудному сукну и целился в шар, взад и вперед скользя кием. Керн на днях познакомился с ним, и тот сразу осыпал его цитатами из священного писания. Он говорил, что пишет большой труд, в котором доказывает, что если особым образом вникнуть в книгу Иова, то тогда... — но дальше Керн не слушал, так как вдруг обратил внимание на уши своего собеседника — острые, набитые канареечной пылью и с рыжим пушком на кончиках.

Чокнулись, разбежались шары. Монфиори, подняв брови, предложил партию. У него были грустные, слегка выпуклые глаза, какие бывают у коз.

Керн согласился было, даже потер кончик кия мелком, но, внезапно ощутив волну дикой скуки, от которой ныло под ложечкой и шумело в ушах, он сослался на ломоту в локте и, мимоходом взглянув в окно на сахарное сияние гор, вернулся в читальню.

Там, закинув ногу за ногу и вздрагивая лаковым башмаком, он снова разглядывал жемчужно-серый снимок — детские глаза и теньевые губы лондонской красавицы — его покойной жены. В первую ночь после вольной смерти ее он пошел за женщиной, которая улыбнулась ему на углу туманной улицы; мстил Богу, любви, судьбе.

А теперь эта Изабель с красным всплеском вместо рта. Если бы можно было...

Он сжал зубы; заходили мускулы крепких скул. Вся прошлая жизнь представилась ему зыбким рядом разноцветных ширм, которыми он ограждался от космических сквозняков. Изабель — последний яркий лоскуток. Сколько их было уже, шелковых тряпок этих, как он силился занавесить ими черный провал! Путешествия, книги в нежных переплетах, семилетняя восторженная любовь. Они вздувались, лоскутки эти, от внешнего ветра, рвались, спадали один за другим. А провала не скрыть, бездна дышит, всасывает. Это он понял, когда сыщик в замшевых перчатках...

Керн почувствовал, что раскачивается взад и вперед и что какая-то бледная барышня с розовыми бровями смотрит на него из-за журнала. Он взял «Таймс» со стола, распахнул исполинские листы. Бумажное покрывало над бездной. Люди выдумывают преступления, музеи, игры только для того, чтобы скрыться от неизвестного, от головокружительного неба. И теперь эта Изабель...

Откинув газету, он потер лоб огромным кулаком и снова заметил на себе чей-то удивленный взгляд. Тогда он медленно вышел из комнаты, мимо читавших ног, мимо оранжевой пасти камина. Заблудился в звонких коридорах, попал в какую-то залу, где в паркете отражались белые ножки выпнутых стульев и висела на стене широкая картина: Вильгельм Тель, пронзающий яблоко на голове сына; затем долго разглядывал свое бритое тяжелое лицо, кровавые ниточки на белках, клетчатый бант галстука — в зеркале, блиставшем в светлой уборной, где музыкально журчала вода и плавал в фарфоровой глубине кем-то брошенный золотой окурок.

А за окнами гасли и синели снега. Нежно зацветало небо. Лопастивращающихся дверей у входа в гулкий вестибюль медленно поблескивали, впуская облака пара и фыркающих ярколицых людей, уставших от снежных игр. Лестницы дышали шагами, возгласами, смехом. Затем гостиница замерла: переодевались к обеду.

Керн, смутно задремавший в кресле, в сумерках комнаты, был разбужен гудением гонга. Радуясь внезапной бодрости, он зажег свет, вставил запонки в манжеты свежей крахмальной рубашки, вытянул плоские черные штаны из-под скрипнувшего пресса. Через пять минут, чувствуя прохладную легкость, плотность волос на темени, каждую линию своих отчетливых одежд, он спустился в столовую.

Изабель не было. Подали суп, рыбу — она не являлась.

Керн с отвращением оглядел матовых юношей, кирпичное лицо старухи с мушкой, скрывавшей прыщ, человечка с козьими глазами — и хмуро уставился на кудрявую пирамидку гиацинтов в зеленом горшке.

Она явилась только тогда, когда в зале, где висел Вильгельм Телль, застучали и завывали негритянские инструменты.

От нее пахло морозом и духами. Волосы казались влажными. Что-то в ее лице поразило Керна.

Она ярко улыбнулась, поправляя на прозрачном плече черную ленточку.

— Я, знаете, только что пришла домой. Едва успела переодеться и проглотить сандвич.

Керн спросил:

— Неужели вы до сих пор на лыжах бегали? Ведь совершенно темно.

Она посмотрела на него в упор, и Керн понял, что поразило его: глаза; они сияли, словно опушенные инеем.

Изабель тихо заскользила по голубиным гласным английской речи:

— Конечно. Было удивительно. Я в темноте носилась по скатам, взлетала с выступов. Прямо в звезды.

— Вы могли убиться, — сказал Керн.

Она повторила, пушисто щурясь:

— Прямо в звезды, — и добавила, сверкнув голой ключицей: — А теперь я хочу танцевать...

В зале трещал и подпевал негритянский оркестр. Цветисто плыли японские фонари. На носках, то быстрыми, то замирающими шагами, прижав ладонь к ее ладони, Керн тесно наступал на Изабель. Шаг — и упиралась в него ее стройная нога, шаг — и она упруго ему уступала. Душистый холод ее волос щекотал ему висок, под ребром правой руки он ощущал гибкие переливы ее оголенной спины. Не дыша, входил он в звуковые провалы, снова скользил с такта на такт... Кругом проплывали напряженные лица угловатых пар, развратно-рассеянные глаза. И тусклое пение струн перебивалось постукиванием варварских молоточков.

Музыка ускорилась, вздулась, затрещала и смолкла. Все остановилось, затем захлопали в ладони, требуя продолжения того же танца. Но музыканты решили передохнуть.

Керн, вынудив из-за манжеты платок и вытирая лоб, последовал за Изабель, которая, раскачивая черный веер, пошла к дверям. Они рядом сели на ступеньке широкой лестницы.

Изабель, не глядя на него, сказала:

— Простите... Мне казалось, что я все еще в снегах, в звездах. Я даже не заметила, кто вы и хорошо ли танцуете.

Керн глухо взглянул на нее — и точно: она была погружена в свои сияющие думы, в думы, неведомые ему.

На ступеньке пониже сидел юноша в очень узком жакете и костлявая барышня с родинкой на лопатке. Когда снова запела музыка, юноша пригласил Изабель на бостон. Керну пришлось танцевать с костлявой барышней. От нее кислотовато пахло лавандой. По зале расплелись цветные бумажные ленты, опутывали танцующих. Один из музыкантов налепил себе белые усы, и Керну почему-то стало стыдно за него. Когда танец кончился, он, бросив свою даму, метнулся отыскивать Изабель. Ее нигде не было, ни в буфете, ни на лестнице.

«Кончено. Спать», — кратко подумал Керн.

У себя в комнате, перед тем как лечь, он отвернул занавеску, без мысли поглядел в ночь. Перед гостиницей на темном снегу лежали отражения окон. Вдали металлические вершины гор плавали в гробовом сиянии.

Ему показалось, что он заглянул в смерть. Плотно сдвинул складки так, чтобы ни единый ночной луч не втекал в комнату. Но, выключив

свет, он с постели заметил, что блестит край стеклянной полочки. Тогда он встал и долго возился у окна, проклиная лунные брызги. Пол был холоден, как мрамор.

Когда Керн закрыл глаза, распустив поясок пижамы, под ним потекли скользкие скаты, — и гулко застучало сердце, словно весь день молчало, а теперь воспользовалось тишиной. Ему страшно стало слушать этот стук. Вспомнил, как однажды, с женой, он проходил в очень ветреный день мимо мясной лавки, и на крюке качалась туша, глухо бухала об стену. Вот как сердце его теперь. А жена щурилась от ветра, придерживая широкоую шляпу, и говорила, что море и ветер сводят ее с ума, что надо уехать...

Керн перевалился на другой бок, — осторожно, — чтобы не лопнула грудь от выпуклых ударов.

Нельзя так дальше, пробормотал он в подушку, с тоской подобрав ноги. Полежал на спине, глядя в потолок, где тускло белели пробившиеся лучи, — как ребра.

Когда он опять зажмурился, поплыли перед ним тихие искры, затем прозрачные спирали, которые раскручивались бесконечно. Мелькнули снежные глаза и огненный рот Изабель — и опять искры, спирали. Сердце на миг сжалось в острый комок; раздулось, бухнуло.

«Нельзя так дальше, я с ума схожу. Вместо будущего — черная стена. Ничего нет».

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.

«Только бы вот разжать, распахнуть ее... А затем...»

И смерть ему представилась гладким сном, мягким падением. Ни мыслей, ни сердцебиения, ни ломоты.

Лунные ребра на потолке незаметно переменили место. По коридору тихо простучали шаги, где-то щелкнула задвижка, пролетел легкий звонок — и опять шаги, разные: бормотание шагов, лепет шагов...

«Это, значит, кончился бал», — подумал Керн. Перевернул душную подушку.

Теперь сыла кругом громадная тишина. Только сердце раскачивалось, тугое и тяжкое. Керн нащупал на ночном столике графин, глотнул из горлышка. Ледяная струйка обожгла шею, ключицу.

Он стал припоминать снотворные средства: вообразил волны, равномерно набегающие на берег. Затем пухлых серых овец, медленно перекачивающихся через плетень. Одна овца, вторая, третья...

«А в соседней комнате спит Изабель, — подумал Керн, — спит Изабель, в желтой пижаме, вероятно. Ей желтое идет. Испанский цвет. Если бы я поскреб ногтем по стене, она бы услышала. Ох, эти перебои...»

Он заснул в ту минуту, когда стал решать про себя, стоит ли зажечь лампу и почитать что-нибудь. На кресле валяется французский роман. Костяной нож скользит, режет страницы. Одну, вторую...

Он проснулся посреди комнаты — проснулся от чувства невыносимого ужаса. Ужас сшиб его с постели. Приснилось, что стена, у которой стоит кровать, стала медленно на него валиться — и вот он отскочил с судорожным выдохом.

Ощупью Керн стал отыскивать изголовье и, найдя его, тотчас бы заснул опять, если бы не звук, раздавшийся за стеной. Он не сразу понял, откуда звук этот исходит, — и оттого, что он напряг слух, его сознание, которое скользнуло было по склону сна, круто прояснилось. Звук повторился: дзынь — и густой перелив гитарных струн.

Керн вспомнил: ведь в соседнем номере Изабель. Тотчас, как бы откликнувшись его мысли, за стеной легко прокатился ее смех. Дважды, трижды дрогнула и рассыпалась гитара. И затем прозвучал и затих странный, отрывистый лай.

Керн, сидя на постели, изумленно вслушивался. Нелепая картина представилась ему: Изабель с гитарой и громадный дог, глядящий снизу на нее — блаженными глазами. Он приложил ухо к холодной стене. Лай лязгнул опять, гитара брякнула, как от щелчка, и волнами заходил непонятный шорох, словно там, в соседней комнате, за клубился широкий ветер. Шорох вытянулся в тихий свист, — и ночь снова налилась тишиной. Затем стукнула рама: Изабель заперла окно.

«Неугомонная, — подумал он, — пес, гитара, морозные сквозняки».

Теперь все было тихо. Изабель, выпроводив звуки, игравшие у нее по комнате, вероятно легла — спит.

— К черту! Ничего не понимаю. Ничего нет у меня. К черту, к черту, — простонал Керн, зарываясь в подушку. Свинцовая усталость сжимала ему виски. В ногах была тоска, невыносимые мурашки. Долго он скрипел в темноте, тяжело переваливаясь. Лучи на потолке давно потухли.

II

На следующий день Изабель появилась только за вторым завтраком.

С утра небо слепило белизной, солнце походило на луну; затем пошел медленный отвесный снег. Частые хлопья, как мушки на белой вуали, занавесили вид на горы, отяжелевшие елки, помутившуюся бирюзу катка. Крупные и мягкие снежинки шуршали по стеклам окон, падали, падали, без конца. Если долго на них смотреть, начинало казаться, что вся гостиница тихо плывет вверх.

— Я так вчера устала, — говорила Изабель, обращаясь к своему соседу, молодому человеку с высоким оливковым лбом и стрелчатыми глазами, — так устала, что решила понежиться в постели.

— Вид у вас сегодня оглушительный, — протянул молодой человек с экзотической любезностью.

Она насмешливо раздула ноздри.

Керн, посмотрев на нее через гиацинты, сказал холодно:

— А я не знал, мисс Изабель, что у вас в комнате собака, а также и гитара.

Ему показалось, что ее пушистые глаза еще более сузились — от ветра смущения. Затем она вспыхнула улыбкой: кармин и слоновая кость.

— Вы вчера слишком долго гуляли под музыку, мистер Керн, — отвечала она, и оливковый юноша и человек, признававший только библию и бильярд, засмеялись — первый сочным гоготом, второй совсем тихо и подняв брови.

Керн поглядел исподлобья и сказал:

— Я вообще попросил бы вас не играть ночью. Сон у меня не очень легкий.

Изабель полоснула его по лицу быстрым сияющим взглядом.

— Это вы уж скажите вашим сновидениям, а не мне.

И заговорила с соседом о том, что завтра — лыжное состязание.

Керн уже несколько минут чувствовал, что губы его растягиваются в судорожную усмешку, которую он не мог удержать. Она мучительно дергалась в уголках рта, — и захотелось ему вдруг — стянуть со стола скатерть, запустить в стену горшок с гиацинтами.

Он поднялся, стараясь скрыть нестерпимую дрожь, и, никого не видя, вышел из комнаты.

«Что это со мной делается? — спрашивал он у своей тоски. — Что это такое?»

Пинком раскрыв чемодан, он стал укладывать вещи, — сразу закружилась голова; он бросил и опять зашагал по комнате. Со злобой набил

короткую трубку. Сел в кресло у окна, за которым с тошнотворной ровностью падал снег.

Он приехал в эту гостиницу, в этот морозный и модный уголок Церматта, чтобы слить впечатления белой тишины с приятностью легких и пестрых знакомств — ибо полного одиночества он боялся пуще всего. А теперь он понял, что и людские лица нестерпимы ему, — что от снега гудит в голове — и что нет у него той вдохновенной живости и нежного упорства, без которых страсть бессильна. А для Изабель жизнь, вероятно, великолепный лыжный полет, стремительный смех — духи и мороз.

Кто она? Светописная ли дива, вырвавшаяся на волю? Или сбежавшая дочь чванного и желчного лорда? Или просто одна из тех женщин из Парижа, а деньги — неведомо откуда? Пошловатая мысль...

«А собака-то у нее есть, напрасно отнекивается: гладкий дог какой-нибудь. С холодным носом и теплыми ушами. А снег все идет, — беспорядочно думал Керн. — А у меня есть в чемодане... — И словно пружина, звякнув, раскрутилось у него в мозгу: — Парабеллум».

До вечера он опять валандался по гостинице, сухо шуршал газетами в читальне; видел из окна вестибюля, как Изабель, швед и несколько молодых людей в пиджаках, натянутых на бахромчатые свэтеры, садились в сани, по-лебединому выгнутые. Чалые лошадки звенели нарядной сбруей. Валил снег тихо и густо. Изабель, вся в белых звездинках, восклицала, смеялась между спутников своих, и когда санки дернулись, понеслись — откинулась назад, всплеснув и хлопнув меховыми рукавицами.

Керн отвернулся от окна.

— Катайся, катайся... Ничего...

Потом, во время обеда, он старался не глядеть на нее. Она была как-то празднично и взволнованно весела, — и на него не обращала внимания. В девять часов опять заняла и захвохтала негритянская музыка. Керн, в тоскливом ознобе, стоял у косяка дверей, глядел на слипшиеся пары, на кудрявый черный веер Изабель.

Тихий голос у самого уха сказал:

— Пойдемте в бар... Хотите?

Он обернулся и увидел: меланхолические козьи глаза, уши в рыжем пуху.

В баре был пунцовый полусвет, воланы абажуров отражались в стеклянных столиках. У металлической стойки, на высоких табуретах сидели три господина — все трое в белых гетрах, — поджав ноги и всасывая сквозь соломинки яркие напитки. По другой стороне стойки, где на полках поблескивали разноцветные бутылки, словно коллекция выпуклых жуков, жирный черноусый человек в малиновом смокинге необычайно искусно мешал коктейли. Керн и Монфиори выбрали столик в бархатной глубине бара. Лакей распахнул длинный список напитков — бережно и благоговейно, как антиквар, показывающий дорогую книгу.

— Мы будем пить подряд по одной рюмке, — сказал ему Монфиори своим грустным глуховатым голосом. — А когда дойдем до конца, начнем опять. Будем тогда выбирать только то, что пришлось нам по вкусу. Быть может, остановимся на одном и долго будем им наслаждаться. Затем опять начнем сначала.

Он задумчиво посмотрел на лакея:

— Поняли?

Лакей наклонил пробор.

— Это так называемое странствие Вакха, — с печальной усмешкой обратился Монфиори к Керну. — Некоторые люди и в жизни применяют такой прием.

Керн заглушил зябкий зевок.

— Это, знаете, кончается рвотой.

Монфиори вздохнул. Отпил. Причмокнул. Выдвижным карандашиком

отметил крестиком первый номер в списке. От крыльев носа шли у него две глубокие борозды к уголкам тонкого рта.

После третьей рюмки Керн молча закурил. После шестой — это была какая-то приторная смесь шоколада и шампанского — ему захотелось говорить.

Он выпустил рупор дыма; щурясь, отряхнул пепел желтым ногтем.

— Скажите, Монфиори, что вы думаете об этой — как ее — Изабелли?..

— Вы ничего от нее не добьетесь, — ответил Монфиори. — Она из породы скользящих. Ищет только прикосновений.

— Но она ночью играет на гитаре, с собакой возится. Это скверно, не правда ли? — сказал Керн, выпучив глаза на свою рюмку.

Монфиори опять вздохнул:

— Да бросьте вы ее. Право...

— Это вы, по-моему, из зависти, — начал было Керн.

Тот тихо перебил его:

— Она женщина. А у меня, видите ли, другие вкусы.

Скромно кашлянул. Поставил крестик.

Рубиновые напитки сменялись золотыми. Керн чувствовал, что кровь у него становится сладкая. В голове туманилось. Белые гетры покинули бар. Умолкли дробь и напевы далекой музыки.

— Вы говорите, что нужно выбирать... — густо и вяло говорил он. — А я, понимаете, дошел до такой точки... Вот слушайте: у меня была жена. Она полюбила другого. Тот оказался вором. Крал автомобили, ожерелья, меха... И она отравилась. Стрихнином.

— А в Бога вы верите? — спросил Монфиори с видом человека, который попадает на своего конька. — Ведь Бог-то есть.

Керн фальшиво засмеялся.

— Библейский Бог. Газообразное позвоночное... Не верю.

— Это из Хукслея, — вкрадчиво заметил Монфиори. — А был библейский Бог... Дело в том, что Он не один; много их, библейских богов... Сонмище... Из них мой любимый... «От чихания его показывается свет; глаза у него, как ресницы зари». Вы понимаете, понимаете, что это значит? А? И дальше: «...мясистые части тела его сплочены между собою твердо, не дрогнут». Что? Что? Понимаете?

— Стойте, — крикнул Керн.

— Нет, вникайте, вникайте. «Он море претворяет в кипящую мазь; оставляет за собою светящуюся стезю; бездна кажется сединою!»

— Стойте же, наконец, — перебил Керн. — Я хочу вам сказать, что я решил покончить с собой...

Монфиори мутно и внимательно взглянул на него, ладонью прикрыв рюмку. Помолчал.

— Я так и думал, — неожиданно мягко заговорил он. — Сегодня, когда вы смотрели на танцующих, и раньше, когда встали из-за стола... Было что-то в вашем лице... Морщинка между бровей... Особая... Я сразу понял...

Он затаил, поглаживая край столика.

— Слушайте, что я вам скажу, — продолжал он, опустив тяжелые, лиловые веки в бородавках ресниц. — Я повсюду ищу таких, как вы, — в дорогих гостиницах, в поездах, на морских курортах, — ночью, на бережных больших городах...

Мечтательная усмешечка скользнула по его губам.

— Я помню, однажды, во Флоренции...

Он медленно поднял свои козы глаза:

— Послушайте, Керн, я хочу присутствовать... Можно?

Керн, сутуло застывший, почувствовал холод в груди под крахмальной рубашкой.

«Мы оба пьяны... — пронеслось у него в мозгу. — Страшный он».

— Можно? — вытягивая губы, повторил Монфиори. — Я вас очень прошу.

Коснулся холодной волосатой ручкой...

— К черту! Пустите меня... Я шутил...

Монфиори все так же внимательно смотрел, присасываясь глазами.

— Надоели вы мне! Все надоело, — рванулся, всплеснув руками, Керн, — и взгляд Монфиори оторвался, как бы чмокнув...

— Муть! Кукла!.. Игра слов!.. Баста!..

Он больно стукнулся бедром о край столика. Малиновый толстяк за своей зыбкой стойкой выпучил белый вырез, заплывал, как в кривом зеркале, среди своих бутылок. Керн прошел по скользким волнам ковра, плечом толкнул стеклянную падавшую дверь.

Гостиница глухо спала. С трудом поднявшись по мягкой лестнице, он отыскал свой номер. В соседней двери торчал ключ. Кто-то забыл запечататься. В тусклом свете змеились цветы в коридоре. У себя в комнате он долго шарил по стене, ища электрическую кнопку. Затем рухнул в кресло у окна.

Он подумал, что нужно написать кое-какие письма. Прощальные. Но густой и липкий хмель ослабил его. В ушах клубился глухой гул, по лбу веяли ледяные волны. Надо было письмо написать, — и еще что-то не давало ему покоя. Точно он вышел из дома и забыл бумажник. В зеркальной черноте окна отражалась полоска воротника, бледный лоб. Пьяными каплями он забрызгал себе спереди рубашку. Письмо надо писать — нет, не то. И внезапно что-то мелькнуло в глазах. Ключ! Ключ, торчавший в соседней двери...

Керн тяжело встал, вышел в тусклый коридор. С громадного ключа спадала блестящая пластинка с цифрой 35. Он остановился перед этой белой дверью. Жадная дрожь потекла по ногам.

Морозный ветер хлестнул его по лбу. В просторной освещенной спальне окно было распахнуто. На широкой постели, в желтой открытой пижаме, навзничь лежала Изабель. Свесилась светлая рука, между пальцев тлея папироса. Сон, видимо, схватил ее невзначай.

Керн подошел к постели. Стукнулся коленом о стул, на котором чуть зазвенела гитара. Синие волосы Изабель крутыми кругами лежали на подушке. Он поглядел на ее темные веки, на нежную тень между грудей. Тронул одеяло. Она мгновенно распахнула глаза. Тогда Керн, как-то сгорбившись, сказал:

— Мне нужна ваша любовь. Завтра я застрелюсь.

Ему никогда не снилось, что женщина — хоть и застигнутая врасплох — может так испугаться. Изабель сначала застыла, потом метнулась, оглянувшись на открытое окно, — и, мгновенно соскользнув с постели, пронеслась мимо Керна — с наклоненной головой, словно боялась удара сверху.

Стукнула дверь. Листы почтовой бумаги слетели со стола.

Керн остался стоять посреди просторной и светлой комнаты. На ночном столике лиловел и золотился виноград.

— Сумасшедшая! — сказал он вслух.

Трудно повел плечами. Содрогулся от холода длинной дрожью, как конь. И внезапно замер.

За окном рос, летел, приближался взволнованными толчками — быстрый и радостный лай. Через миг провал окна, квадрат черной ночи, заполнился, закипел сплошным бурным мехом. Широким и шумным махом этот рыхлый мех скрыл ночное небо, от рамы до рамы. Миг, и он напряженно вздулся, косо ворвался, раскинулся. В свистящем размахе буйного меха мелькнул белый лик. Керн схватился за гриф гитары, со всех сил ударил белый лик, летевший на него. Его шшибло с ног ребро исполинского крыла, пушистая буря. Звериным запахом обдало его. Керн, рванувшись, встал.

Посредине комнаты лежал громадный ангел.

Он заполнял всю комнату, всю гостиницу, весь мир. Правое крыло согнулось, опираясь углом в зеркальный шкаф. Левое тяжело раскачивалось, цепляясь за ножки опрокинутого стула. Стул громыхал по полу взад и вперед. Бурая шерсть на крыльях дымилась, отливала инеем. Оглушенный ударом, ангел опирался на ладони, как сфинкс. На белых руках вздулись синие жилы, на плечах вдоль ключиц были теневые провалы. Глаза, продолговатые, словно близорукие, бледно-зеленые, как воздух перед рассветом, не мигая, смотрели на Керна из-под прямых, сросшихся бровей.

Керн, задыхаясь от острого запаха мокрого меха, стоял неподвижно, в бесстрастности предельного страха, разглядывая гигантские, дымящиеся крылья, белый лик.

За дверью, в коридоре раздался глухой шум. Тогда другое чувство овладело Керном: щемящий стыд.

Ему стало стыдно, до боли, до ужаса, что сейчас могут войти, застать его и это невероятное существо.

Ангел шумно дохнул, двинулся, руки его ослабли; он упал на грудь. Колыхнул крылом. Керн, скрипя зубами, стараясь не смотреть, нагнулся над ним, охватил холм сырой пахучей шерсти, холодные, липкие плечи. С тошным ужасом он заметил, что ноги у ангела бледные и бескостные, что стоять на них он не может. Ангел не противился. Керн, спеша, поволок его к шкафу, откинул зеркальную дверь, стал вталкивать, втискивать крылья в скрипучую глубину. Он хватался за ребра их, старался согнуть их, вдавить. Складки меха, раскручиваясь, ударили его по груди. Наконец, он крепко двинул дверью. В тот же миг изнутри вырвался раздирающий и нестерпимый вопль — вопль зверя, раздавленного колесом. Ах, он ему прищемил крыло. Уголок крыла торчал из щели. Керн, слегка раскрыв дверь, ладонью втолкнул курчавый клин. Повернул ключ в замке.

Стало очень тихо. Керн почувствовал, что горячие слезы стекают у него по лицу. Он выдохнул и кинулся в коридор. Изабель — ворох черного шелка, скорчившись, лежала у стены. Он поднял ее на руки, понес к себе в комнату, опустил ее на постель. Затем выхватил из чемодана тяжелый парабеллум, захлопнул обойму — и бегом, не дыша, ворвался обратно в № 35-й.

Две половинки разбитой тарелки белели на ковре. Виноград рассыпался.

Керн увидел себя в зеркальной двери шкафа: прядь волос, спустившуюся на бровь, крахмальный вырез в красных брызгах, продольный блеск на дуле пистолета.

— Его надо прикончить, — глухо воскликнул он и распахнул шкаф.

Только вихрь пахучего пуха. Бурые маслянистые хлопья закружились по комнате. Шкаф был пуст. Внизу белела шляпная картонка, продавленная.

Керн подошел к окну, выглянул. Мохнатые облачки наплывали на луну и дышали вокруг нее тусклыми радугами. Он закрыл рамы, поставил на место стул, отшаркнул под кровать бурые хлопья пуха. Затем осторожно вышел в коридор. Было по-прежнему тихо. Люди крепко спят в горных гостиницах.

А когда он вернулся к себе в номер, то увидел: Изабель, свесив босые ноги с постели, дрожит, зажав голову. Стало ему стыдно, как давеча, когда ангел смотрел на него своими зеленоватыми странными глазами.

— Скажите мне... где он? — быстро задышала Изабель.

Керн, отвернувшись, подошел к письменному столу, сел, открыл бювар, ответил:

— Не знаю.

Изабель втянула на постель босые ноги.

— Можно остаться у вас... пока? Я так боюсь...

Керн молча кивнул. Сдерживая дрожь в руке, принялся писать. Изабель заговорила снова — трепетно и глухо, но почему-то Керну показалось, что испуг ее — какой-то женский, житейский.

— Я встретила его вчера, когда в темноте летела на лыжах. Ночью он был у меня.

Керн, стараясь не слушать, писал размашистым почерком:

«Мой милый друг. Вот мое последнее письмо. Я никогда не мог забыть, как ты мне помог, когда на меня обрушилось несчастье. Он, вероятно, живет на вершине, где ловит горных орлов и питается их мясом...»

Спохватился, резко вычеркнул, взял другой лист. Изабель всхлипывала, спрятав лицо в подушку.

— Как же мне быть теперь?.. Он станет мстить мне... О, Господи...

«Мой милый друг, — быстро писал Керн, — она искала забываемых прикосновений, и вот теперь у нее родится крылатый зверек...» А... Черт!

Скомкал лист.

— Постарайтесь уснуть, — обратился он через плечо к Изабель. — А завтра уезжайте. В монастырь.

Плечи у нее часто ходили. Затем она утихла.

Керн писал. Перед ним улыбались глаза единственного человека на свете, с которым он мог свободно говорить и молчать. Он ему писал, что жизнь кончена, что он недавно стал чувствовать, как вместо будущего надвигается на него черная стена, — и что вот теперь случилось нечто такое, после чего человек не может и не должен жить. «Завтра в полдень я умру, — писал Керн, — завтра — потому что хочу умереть в полной власти своих сил, при трезвом дневном свете. А сейчас я слишком потрясен».

Докончив, он присел в кресло у окна. Изабель спала, чуть слышно дыша. Тягучая усталость обхватила ему плечи. Сон спустился мягким туманом.

III

Он проснулся от стука в дверь. Морозная лазурь лилась в окно.

— Войдите, — сказал он, потянувшись.

Лакей беззвучно поставил поднос с чашкой чая на стол, поклонился и вышел.

Керн про себя рассмеялся: «А я-то в помятом смокинге».

И мгновенно вспомнил, что было ночью. Вздрогнув, взглянул на постель. Изабель не было. Верно, ушла под утро к себе. А теперь, конечно, уехала... Бурные, рыхлые крылья на миг померещились ему. Он быстро встал — открыл дверь в коридор.

— Послушайте, — крикнул он удалявшейся спине лакея, — возьмите письмо.

Подошел к столу, пошарил. Лакей ждал в дверях. Керн похлопал себя по всем карманам, посмотрел под кресло.

— Можете идти. Я потом передам швейцару.

Пробор наклонился, мягко прикрылась дверь.

Керну стало досадно, что письмо потеряно. Именно это письмо. В нем он выразил так хорошо, так плавно и просто все, что нужно было. А теперь слова он вспомнить не мог. Всплывали нелепые фразы. Нет, письмо было чудесное.

Он принялся писать заново — и выходило холодно, витиевато. Запечатал. Четко надписал адрес.

Ему стало странно легко на душе. В полдень он застрелится, а ведь человек, решившийся на самоубийство, — бог.

Сахарный снег сиял в окно. Его потянуло туда — в последний раз.

Тени инистых деревьев лежали на снегу, как синие перья. Где-то густо и сладко звенели бубенцы. Народу высыпало много: барышни в шерстяных шапочках,двигающиеся на лыжах пугливо и неловко, молодые люди, которые звучно перекликались, выдыхая облака хохота, и пожилые люди, багровые от напряжения, — и какой-то сухой синеглазый старичок, волочивший за собою бархатные саночки. Керн мимолетно подумал: не хватить ли старичка по лицу, наотмашь, так, просто... Теперь ведь все позволено... Рассмеялся... Давно он не чувствовал себя так хорошо.

Все тянулись к тому месту, где началось лыжное состязание. Это был высокий крутой скат, переходивший посередине в снеговую площадку, которая отчетливо обрывалась, образуя прямоугольный уступ. Лыжник, скользя по крутизне, пролетел с уступа в лазурный воздух; летел, раскинув руки, и, стоямя опустившись в продолжение ската, скользил дальше. Швед только что побил свой же последний рекорд и далеко внизу, в вихре серебристой пыли круто завернул, выставив согнутую ногу.

Прокатили еще двое в черных свэтерах, прыгнули, упруго стукнули о снег.

— Сейчас пролетит Изабель, — сказал тихий голос у плеча Керна. Керн быстро подумал: «Неужели она еще здесь... Как она может»... — посмотрел на говорившего. Это был Монфиори. В котелке, надвинутом на оттопыренные уши, в черном пальтишке с полосками блеклого бархата на воротнике, он смешно отличался от шерстяной легкой толпы. «Не рассказать ли ему?» — подумал Керн.

С отвращением оттолкнул бурые пахучие крылья: «Не надо думать об этом».

Изабель поднялась на холм. Обернулась, говоря что-то спутнику своему, весело, весело, как всегда. Жутко стало Керну от этой веселости. Показалось ему, что над снегами, над стеклянной гостиницей, над игрушечными людьми — мелькнуло что-то — содрогание, отблеск...

— Как вы сегодня поживаете? — спросил Монфиори, потирая мертвые свои ручки.

Одновременно кругом зазвенели голоса:

— Изабель! Летучая Изабель!

Керн вскинул голову. Она стремительно неслась по крутому скату. Мгновение — и он увидел: яркое лицо, блеск на ресницах. С легким свистом она скользнула по трамплину, взлетела, повисла в воздухе — распятая. А затем...

Никто, конечно, не мог ожидать этого. Изабель на полном лету судорожно скорчилась и камнем упала, покатила, колеся лыжами в снежных всплесках.

Сразу скрыли ее из виду спины шарахнувшихся к ней людей. Керн, подняв плечи, медленно подошел. Ясно, как будто крупным почерком написанное, встало перед ним: мечь, удар крыла.

Швед и длинный господин в роговых очках наклонялись над Изабель. Господин в очках профессиональными движениями ощупывал неподвижное тело. Бормотал:

— Не понимаю... Грудная клетка проломана...

Приподнял ей голову. Мелькнуло мертвое, словно оголенное лицо.

Керн повернулся, хрустнув каблуком, и крепко зашагал по направлению к гостинице. Рядом с ним семенил Монфиори, забегал вперед, заглядывал ему в глаза.

— Я сейчас иду к себе наверх, — сказал Керн, стараясь проглотить, сдержать рыдающий смех. — Наверх... Если вы хотите пойти со мной...

Смех подступил к горлу, заклокотал. Керн, как слепой, поднимался по лестнице. Монфиори поддерживал его робко и торопливо.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

МЕСТЬ

I

Остенде, каменная пристань, серый шtrand, далекий ряд гостиниц медленно поворачивались, уплывали в бирюзовую муть осеннего дня.

Профессор закутал ноги в клетчатый плед и со скрипом откинулся в парусиновый уют складного кресла. На чистой охряной палубе былолюдно, но тихо. Сдержанно ухали котлы.

Молоденькая англичанка в шерстяных чулках бровью указала на профессора.

— Похож на Шелдона, не правда ли? — обратилась она к брату, стоящему подле.

Шелдон был комический актер, — лысый великан с круглым рыхлым лицом.

— Он очень доволен морем... — тихо добавила англичанка. После чего она, к сожаленью, выпадает из моего рассказа.

Брат ее, мешковатый рыжий студент, возвращающийся в свой университет, — кончались летние каникулы, — вынул изо рта трубку и сказал:

— Это наш биолог. Великолепный старик. Нужно мне поздороваться с ним.

Он подошел к профессору. Тот поднял тяжелые веки. Узнал одного из худших и прилежнейших своих учеников.

— Переход будет превосходен, — сказал студент, легко пожав большую холодную руку, поданную ему.

— Я надеюсь, — отвечал профессор, пальцами поглаживая серую свою щеку. И повторил внушительно:

— Да, я надеюсь.

Студент скользнул глазами по двум чемоданам, стоящим рядом со складным креслом. Один был старый, степенный: как пятна птичьего помета на памятниках, белели на нем следы давнишних наклеек. Другой — совсем новый, оранжевый, с горящими замками, почему-то привлек внимание студента.

— Позвольте, — подниму ваш чемодан, — а то упадет, — предложил он, чтобы как-нибудь поддержать разговор.

Профессор усмехнулся. Не то седобровый комик, не то стареющий боксер...

— Чемодан, говорите? А знаете ли, что я в нем везу? — спросил он, словно с некоторым раздраженьем. — Не угадываете? Прекрасный предмет!.. Особый род вешалки...

— Немецкое изобретение, сэръ? — подсказал студент, вспомнив, что биолог только что побывал в Берлине на ученом съезде.

Профессор засмеялся сочным скрипучим смехом. Огнем брызнул золотой зуб.

— Божественное изобретение, друг мой, божественное. Необходимое всякому человеку. Впрочем, вы сами возите с собою такой же предмет. А? Или, может быть, вы — полип?

Студент ослабилась. Знал, что профессор склонен темно шутить. О старике много толковали в университете. Говорили, что мучит он свою жену — совсем молодую женщину. Студент раз видел ее: худенькая такая, с поразительными глазами...

— Как поживает, сэр, супруга ваша? — спросил рыжий студент.

Профессор отвечал:

— Открою вам правду, мой дорогой друг. Я долго боролся с собой, но теперь принужден вам сказать... Мой дорогой друг, я люблю путешествовать молча. Верю, вы простите меня.

И тут, разделяя участь своей сестры, студент, смущенно пошвыстывая, навсегда уходит с этих страниц.

А биолог надвинул черную фетровую шляпу на щетинистые брови, так как ослепительно била в глаза морская зыбь, и погрузился в мнимый сон. Серое бритое лицо его, с крупным носом и тяжелым подбородком, было облитое солнцем и казалось только что вылепленным из мокрой глины. Когда на солнце набегало легкое осеннее облако, лицо профессора становилось вдруг каменным — темнело и высыхало. Все это, конечно, было лишь сменой теней и света, а не отражением мыслей его. Вряд ли на профессора приятно было бы смотреть, если бы действительно мысли его отражались.

Дело в том, что на днях он получил из Лондона от наемного сыщика донесение о том, что жена ему изменяет. Перехвачено было письмо, написанное мелким, знакомым почерком и начинающееся так: «Мой любимый, мой Джэк, я еще вся полна твоим последним поцелуем...»

А профессора звали отнюдь не Джэком. В этом-то и была сущность всего дела. Сообразив это, он почувствовал не удивление, не боль и даже не мужественную досаду, а — ненависть, острую и холодную, как ланцет. Он понял совершенно отчетливо, что жену свою он убьет. Колебаний быть не могло. Оставалось только придумать самый мучительный, самый изощренный вид убийства. Откинувшись в складном кресле, он в сотый раз перебирал все пытки, описанные путешественниками и средневековыми учеными. Ни одна ему не казалась достаточно болезненной. Когда вдали, на грани зеленой зыби, забелели сахарные скалы Довера, он еще ничего не решил.

Пароход смолк и, покачиваясь, пристал. Профессор последовал по сходням за носильщиком. Таможенный чиновник, скороговоркой перечтя вещи, не подлежащие ввозу, попросил открыть чемодан — новый, оранжевый. Профессор повернул легкий ключик в замке, отпахнул кожаную крышку. Сзади него какая-то русская дама громко вскрикнула: батюшки! — и затем нервно рассмеялась. Двое бельгийцев, стоящих по бокам профессора, взглянули на него как-то снизу; один пожал плечами, другой тихо свистнул. Англичане бесстрастно отвернулись. Чиновник, взятый врасплох, выпучил глаза на содержимое чемодана. Всем было очень жутко и неловко.

Биолог холодно назвал себя, упомянул университетский музей. Лица прояснились. Опечалились только несколько дам, поняв, что преступления не произошло.

— Но почему вы возите *это* в чемодане? — с почтительным укором спросил чиновник, осторожно опустив крышку и чиркнув мелом по яркой коже.

— Я торопился, — сказал профессор, устало жмурясь, — некогда было заколачивать в ящик. Притом вещь ценная, в багаж я не отдал бы.

Профессор сутулой, но упругой поступью прошел на дебаркадер, мимо полисмента, похожего на громадную игрушку. Но внезапно он остановился, как бы вспомнив что-то, и со светлой, доброй улыбкой пробормотал: «А! Найдено... Остроумнейший способ...» Затем облегченно вздохнул, купил два банана, пачку папирос, хрустящие простыни газет — и через несколько минут летел в уютном отделении континентального экспресса, вдоль сияющего моря, вдоль белых откосов, вдоль изумрудных пастбищ Кента.

II

Действительно чудесные глаза... Зрачок — что блестящая капля чернил на сизом атласе. Волосы — подстриженные, бледно-золотые: шапка пышного пуха. Сама — маленькая, прямая, с плоской грудью.

Она ждала мужа уже накануне, а сегодня наверное знала, что он придет. В сером открытом платье, в бархатных туфельках, сидела она на павлиньей тахте, в гостиной, и думала о том, что напрасно муж не верит в духов и откровенно презирает молодого шотландца-спирита с белыми нежными ресницами, который иногда у нее бывает. Ведь с нею и впрямь случаются странные вещи. Недавно во сне ей явился покойник-юноша, с которым до замужества она блуждала в сумерках, когда так призрачно белеет цветущая ежевика. Утром она, еще как бы в дремоте, написала ему карандашом письмо — письмо своему сновиденью. В этом письме она солгала бедному Джекку. Ведь она его почти забыла, любит испуганной, но верной любовью своего страшного, мучительного мужа, а меж тем хотелось теплотою земных слов согреть, ободрить милого, призрачного гостя. Письмо таинственно исчезло из бюроара, и в ту же ночь ей приснился длинный стол, из-под которого вдруг вылез Джек и благодарно закивал ей... Теперь ей почему-то было неприятно вспоминать этот сон... Словно она мужу изменила с призраком...

В гостиной было тепло и нарядно. На широком низком подоконнике лежала шелковая подушка, ярко-желтая в фиолетовую полоску...

Профессор приехал в ту самую минуту, когда она решила, что пароход его пошел ко дну. Выглянув из окна, она увидела черный верх таксомотора, протянутую ладонь шофера и тяжелые плечи мужа, который, нагнув голову, платил. Пролетела по комнатам, просеменила вниз по лестнице, качая худенькими, оголенными руками.

Он поднимался ей навстречу, сутулый, в широком пальто. За ним слуга нес чемоданы.

Она прижалась к его шерстяному кашне, легко подняв каблук вверх одну ногу, тонкую, в сером чулке. Он поцеловал ее в теплый висок. С мягкой усмешкой отстранил ее руки.

— Я запылен... погоди... — пробормотал он, держа ее за кисти.

Она, жмурясь, тряхнула головой — бледным пожаром волос.

Профессор, нагнувшись, поцеловал ее в губы, усмехнулся опять.

За ужином, выпучив белую кольчугу крахмальной рубашки и крепко двигая лоснистыми скулами, он рассказывал о своем недолгом путешествии. Был сдержанно весел. Крутые шелковые отвороты его жакета, бульдожья челюсть, лысая громадная голова с железными жилками на висках — всё это возбуждало в жене его чудесную жалость: так жаль ей было всегда, что он, изучающий все пылинки жизни, не хочет войти к ней в мир, где текут стихи Деламара и проносятся нежнейшие астралы.

— Что, постукивали без меня твои призраки? — спросил он, угадав ее мысли.

Ей захотелось рассказать ему о сновидении, о письме, — но было как-то совестно...

— А знаешь, — продолжал он, осыпая сахаром розовый ремень, — ты и твои друзья играют с огнем. Действительно страшные бывают вещи. Мне один венский доктор на днях рассказывал о невероятных перевоплощениях. Женщина одна, — гадалка такая, кликуша, — умерла — от разрыва сердца, что ли? — и когда доктор раздел ее, — это было в мадьярской лачуге, при свечах — то тело этой женщины поразило его: оно было все подернуто красноватым блеском, мягкое и склизкое на ощупь. И приглядевшись, он понял, что это тело, полное и тугое, сплошь состоит как бы из тонких круговых поясков кожи, — словно оно было все перевязано — ровно, крепко — незримыми нитками, — или вот есть такая реклама шин французских — человек, состоящий из шин... Только у нее шины эти были совсем тонкие и бледно-красные. И пока доктор смотрел, тело мертвой стало медленно распутываться, как огромный клубок... ее тело было тонким, бесконечно

длинным червем, который разматывался и полз — уходил под дверную щель, — и на постели остался голый, белый, еще влажный костяк... А ведь у этой женщины был муж, — он когда-то целовал ее, — целовал червя...

Профессор налил себе рюмку портвейна цвета красного дерева и стал пить густыми глотками, не отрывая сощуренных глаз от лица жены. Она зябко повела худыми, бледными плечами...

— Ты сам не знаешь, какую страшную вещь ты мне рассказал, — проговорила она взволнованно. — Значит, дух женщины ушел в червя. Страшно все это...

— Я иногда думаю, — сказал профессор, тяжело выстрелив манжетой и рассматривая свои тупые, серые пальцы, — что в конце-то концов моя наука — праздный обман, что физические законы выдуманы нами, что всё, решительно всё, может случиться... Те, кто предаются таким мыслям, сходят с ума...

Он заглушил зевок, постукивая сжатым кулаком по губам.

— Что с тобой случилось, друг мой, — тихо воскликнула его жена. — Ты никогда так не говорил раньше... Мне казалось, ты всё знаешь... всё разметил...

На мгновение судорожно раздулись ноздри у профессора, вспыхнул золотой клык. Но тотчас же его лицо обмякло снова.

Он потянулся и встал из-за стола.

— Болтаю я... пустое... — сказал он ласково и спокойно. — Я устал... Спать пойду... Не зажигай света, когда войдешь. Прямо ложись в нашу постель... В нашу, — повторил он значительно и нежно, как давно не говорил.

Это слово мягко звенело у нее в душе, когда она осталась одна в гостиной.

Пять лет была замужем она, и несмотря на причудливый нрав мужа, на частые вихри его беспричинной ревности, на молчанье, и угрюмость, и непонятливость — она чувствовала себя счастливой, так как любила и жалела его. Она, тонкая, белая, — он, громадный, лысый, с клоچьями серой шерсти посередине груди, составляли невозможную, чудовищную чету, — и все же ей приятны были его редкие сильные ласки.

Хризантема, стоящая в вазе на камине, уронила с сухим шорохом несколько загнутых лепестков.

Она вздрогнула, неприятно екнуло сердце, ей вспомнилось, что воздух всегда полон призраков, что даже ученый муж ее отметил их страшное проявление. Вспомнилось ей, как Джэки вынырнул из-под стола и с жуткой нежностью ей закивал. Показалось, что в комнате все предметы выжидательно на нее смотрят. Ветер страха обдал ее. Она быстро вышла из гостиной, удерживая нелепый крик. Передохнула: какая я, право, глупая... В туалетной комнате долго разглядывала в зеркале свои блестящие зрачки. Ее маленькое лицо в шапке пушистого золота показалось ей чужим...

Легкая, как девочка, — в одной кружевной сорочке, — она вошла, стараясь не задеть мебель, в темную спальню. Протянула руки, нащупала изголовье постели, легла с краю. Знала, что не одна, что муж лежит рядом. Несколько мгновений неподвижно глядела вверх, чувствуя, как дико и глухо бухает сердце в груди.

Когда глаза ее привыкли к темноте, пересеченной полосками луны, льющей сквозь кисейную штору, она повернула голову к мужу. Он лежал спиной к ней, закутавшись в одеяло. Она только видела его лысое темя, которое казалось необычайно гладким и белым в луже лунного света.

«Не спит, — ласково подумала она, — если бы спал, то похрапывал...»

Улыбнулась — и быстро всем телом скользнула к мужу, раскинула под одеялом руки для знакомого объятья. Пальцы ее вонзились в гладкие ребра. Коленом ударилась она в гладкую кость. Череп, вращая черными глазницами, покатился с подушки к ней на плечо.

Распахнулся электрический свет. Профессор в своем грубом смокинге, сияя вздутой крахмальной грудью, глазами, громадным лбом, вышел из-за ширмы и подошел к постели.

Одеяло, простыни, спутавшись, сползли на ковер. Жена его лежала мертвая, обнимая белый, кое-как свинченный скелет горбуна, что профессор приобрел за границей для университетского музея.

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ВЕНЕЦИАНКА

1

Перед красным замком, среди великолепных ильмов, зеленела муравчатая площадка. Рано утром садовник прогладил ее каменным катком, истребил две-три маргаритки и, наново расчертив газон жидким мелом, крепко натянул между двух столбов новую упругую сетку. Из ближнего городка дворецкий привез картонную коробку, в которой покоилась дюжина белых как снег, матовых на ощупь, еще легких, еще девственных мячей, завернутых, каждый отдельно, как дорогие плоды, в листы прозрачной бумаги.

Было часов пять пополудни; спелый солнечный свет дремал тут и там на траве, на стволах, сочился сквозь листья и благодушно обливал ожившую площадку. Играли четверо: сам полковник — хозяин замка, госпожа Магор, хозяйский сын Франк и университетский приятель его Симпсон.

Движения человека во время игры, точно так же, как почерк его во время покоя, рассказывают о нем немало. Судя по тупым, стянутым ударам полковника, по напряженному выражению его мясистого лица — только что выплюнувшего, казалось, те седые тяжелые усы, что громоздились у него над губой; судя по тому, что ворот рубашки он, несмотря на жару, не расстегивал и подавал мяч, плотно расставив белые столбы ног, — можно было заключить, что, во-первых, он никогда хорошо не играл, а что, во-вторых, человек он степенный, старомодный, упорный, изредка подверженный шипучим вспышкам гнева: так, забив мяч в рододендроны, он выдыхал сквозь зубы краткое проклятие, или же тарашил рыбы глаза на свою ракету, словно не в силах простить ей такой оскорбительный промах.

Случайный помощник его, Симпсон, тощий, рыжеватый юноша с кроткими, но безумными глазами, бьющимися и блестящими за стеклами пенсне, как слабые голубые бабочки, старался играть как можно лучше, хотя полковник, разумеется, никогда не выражал своей досады, когда потеря очка происходила по вине партнера. Но как ни старался Симпсон, как ни прыгал, ему ничего не удавалось: он чувствовал, что расползается по швам, что робость мешает ему метко бить и что в руке он держит — не орудие игры, тонко и вдумчиво составленное из янтарных звонких жил, натянутых на прекрасно вычисленную оправу, а неуклюжее сухое полено, от которого мяч отмигивает с болезненным треском, попадая то в сетку, то в кусты, и норовя даже сшибить соломенную шляпу с круглой плешу господина Магора, стоявшего в стороне от площадки и глядевшего без особого любопытства, как побеждают спотевших противников молодая жена его Морийн и легкий, ловкий Франк.

Если бы Магор — старый знаток живописи и реставратор, паркетатор, рантуалиатор* еще более старых картин, видевший мир как довольно скверный

* Паркетирование — реставрация живописи по дереву. Рантуалирование — перевод картины на новый холст. — *Здесь и далее примеч. рег.*

этой, непрочными красками написанный на тленном полотне, — был бы тем любопытным и беспристрастным зрителем, которого иной раз так удобно бывает привлечь, то он мог бы заключить, конечно, что высокая, темноволосая, веселая Морийн так же беспечно живет, как играет, и что Франк вносит <и> в жизнь это умение с плавной легкостью вернуть самый трудный мяч. Но как и почерк часто обманывает хироманта своей поверхностной простотой, так и теперь игра этой белой четы на самом деле ничего другого не открывала, как только то, что Морийн играет по-женски, без усердия, слабо и мягко, меж тем как Франк старается не слишком крепко лупить, помня, что он не на университетском состязании, а у отца в саду. Он мягко шел навстречу мячу, и длинный удар доставлял ему физическое наслаждение: всякое движение стремится к полному кругу, и хотя оно на полпути и преобразуется в правильный полет мяча, однако это незримое продолжение мгновенно ощущается в руке, пробегает по мышцам до самого плеча, — и вот именно в этой длинной внутренней искре — наслаждение удара. С бесстрастной улыбкой на бритом загорелом лице, ослепительно скаля сплошные зубы, Франк поднимался на носки и без видимого усилия двигал обнаженной по локоть рукой: в этом широком взмахе была электрическая сила, и с особенно точным и тугим звоном отскакивал мяч от ракетных струн.

Утром он вместе с приятелем приехал сюда к отцу на каникулы и нашел здесь уже знакомого ему господина Магора с женой, гостивших в замке уже больше месяца; ибо полковник, пылавший к картинам благородной страстью, охотно прощал Магору его иностранное происхождение, необщительность и отсутствие юмора за ту помощь, которую оказывал ему знаменитый картиновед, за те восхитительные, бесценные полотна, которые он ему доставлял. И особенно восхитительно было последнее приобретение полковника, портрет женщины работы Лучиано,¹ проданный Магором за очень пышную цену.

Сегодня Магор, по настоянию жены, знавшей щепетильность полковника, надел бледный летний костюм — вместо черного сюртука, который он обычно носил, — но хозяину он все-таки не угодил: рубашка на нем была крахмальная с жемчужными пуговками, а это было, конечно, неприлично. Не особенно приличны были и красно-желтые полусапожки, отсутствие на концах панталон того кругового загиба, который мгновенно ввел в моду покойный король², принужденный однажды перейти дорогу по лужам, — и не особенно изящно выглядела старая, будто обгрызанная соломенная шляпа, из-под которой сзади выбивались седые кудри Магора. Лицо у него было несколько обезьянье, с выпученным ртом, с длинным надгубием и с целой сложной системой морщин, так что, пожалуй, по лицу его можно было погадать, как по ладони. Пока он следил за перелетами мяча, его маленькие зеленоватые глаза бегали справа налево и опять слева направо, — и останавливались, чтобы лениво перемигнуть, когда полет мяча прерывался. В солнечном блеске, на яблочной зелени удивительно прекрасна была яркая белизна трех пар фланелевых штанов и одной короткой веселой юбки, — но, как было замечено выше, господин Магор считал творца жизни лишь посредственным подражателем тех мастеров, которых он сорок лет изучал.

Тем временем Франк и Морийн, взяв пять игр подряд, собирались взять и шестую. Франк, подавая мяч, высоко подбросил его левой рукой, весь откинувшись назад, словно падая навзничь, и сразу широким дугообразным движением хлынул вперед, скользнув блеснувшей ракетой по мячу, который стрельнул через сетку и со свистом, как белая молния, прыгнул мимо Симпсона, беспомощно покосившегося на него.

— Это конец, — сказал полковник.

Симпсон почувствовал глубокое облегчение. Он слишком стыдился своих неумелых ударов, чтобы быть в состоянии увлечься игрой, и этот стыд обострялся еще тем, что Морийн ему необыкновенно нравилась. Как полагаются, все участники игры раскланялись, и Морийн искоса улыбнулась, поправляя ленточку на оголившемся плече. Муж ее с равнодушным лицом хлопал в ладоши.

— Мы должны с тобой вдвоем сразиться, — заметил полковник, вкусно хлопнув по спине сына, который, скаля зубы, натягивал клубный пиджак, белый в малиновую полоску, с фиолетовым гербом на боку.

— Чай! — сказала Морийн. — Я жажду чаю...

Все двинулись в тень гигантского ильма, где дворецкий и черно-белая горничная поставили легкий столик. Был темный, как мексиканское пиво, чай, сэндвичи, составленные из огуречных слоев и прямоугольников хлебного мякиша, смуглый пирог в черной оспе изюма, крупная виктория со сливками. Было также несколько каменных бутылок имбирной шипучки.

— В мое время, — заговорил полковник, с грузным наслаждением опускаясь в складное суконное кресло, — мы предпочитали настоящий, полнокровный английский спорт — регби, крикет, охоту. Есть что-то иностранное в современных играх. Тонконогое что-то. Я стойкий сторонник мужественных схваток, сочного мяса, вечерней бутылки портвейна, — что не мешает мне, — закончил полковник, приглаживая щеточкой крупные свои усы, — любить старинные плотные картины, в которых есть отблеск того же доброго вина.

— Кстати, полковник, Венецианка повешена, — скучным голосом сказал Магор, положив подле стула на газон свою шляпу и потирая ладонью голое, как колено, темя, вокруг которого еще густо вились грязные серые кудри. — Я выбрал самое светлое место в галерее. Лампочку над ней приладили. Мне хотелось бы, чтобы вы взглянули.

Полковник блестящими глазами уставился поочередно на сына, на смутившегося Симпсона, на Морийн, которая смеялась и морщилась от горячего чая.

— Мой дорогой Симпсон, — крепко воскликнул он, обрушиваясь на выбранную жертву, — вот вы еще не видали! Простите, что оторву вас от сэндвича, мой друг, но я обязан показать вам мою новую картину. Знатоки от нее с ума сходят. Пойдемте. Разумеется, Франку я не смею предложить...

Франк весело поклонился:

— Ты прав, отец. Меня мутит от живописи.

— Мы сейчас вернемся, госпожа Магор, — сказал полковник, вставая. — Осторожно, наступите на бутылку, — обратился он к Симпсону, который встал тоже. — Приготовьтесь к душе красоты.

Они втроем направились к дому через мягко озаренный газон. Франк, прищурившись, посмотрел им вслед, взглянул вниз на соломенную шляпу Магора, оставленную им на мураве, подле стула (она показывала Богу, синему небу, солнцу свое белесое дно с темным сальным пятном посредине, на штемпеле венского шляпника), и потом, повернувшись к Морийн, произнес несколько слов, которые, верно, удивят недогадливого читателя. Морийн сидела в низком кресле, вся в дрожащих колечках солнца, прижимая ко лбу золотистый переплет ракеты, и лицо ее стало сразу старше и строже, когда Франк сказал:

— Ну что ж, Морийн? Теперь нам нужно решить...

2

Магор и полковник, как два стражника, ввели Симпсона в просторную и прохладную залу, где по стенам лоснились картины и где мебели не было, если не считать овального стола из блестящего черного дерева, который стоял посредине и всеми четырьмя ногами отражался в зеркальной ореховой железизне паркета. Подведя пленника к большому полотну в тусклой золоченой раме, полковник и Магор остановились, первый — заложив руки в карманы, второй — задумчиво выковыривая из ноздри сухую серую пыльцу и рассыпая ее мелким вращательным движением пальцев.

А картина была действительно очень хороша. Лучиано изобразил венецианскую красавицу, стоящую вполоборота на теплом черном фоне. Розоватая ткань открывала смуглую сильную шею с необыкновенно нежными складками под ухом, и с левого плеча сползал серый рысий мех, которым была оторочена вишневого цвета накидка. Правой рукой, продолговатыми пальцами, по два раздвинутыми, она, казалось, только что собралась поправить спадающий мех.

но застыла, пристально и томно глядя с полотна карими, сплошь темными глазами. Левая рука в белой зыби батиста вокруг запястья держала корзинку с желтыми плодами; накладка тонким венцом светилась на темно-каштановых волосах. И слева от нее черный тон прерывался большим прямоугольным провалом прямо в сумеречный воздух, в синевато-зеленую бездну облачного вечера.

Но не подробности изумительных теневых сочетаний, не темная теплота всей картины поразили Симпсона. Было нечто другое. Слегка нагнув голову набок и мгновенно покраснев, он проговорил:

— Господи, как она похожа...

— ...на мою жену, — скучным голосом dokonчил Магор, рассыпая сухую пыльцу.

— Необыкновенно хорошо, — прошептал Симпсон, наклонив голову на другой бок, — необыкновенно...

— Себастиано Лучиано, — сказал полковник, самодовольно прищурившись, — родился в конце пятнадцатого века в Венеции и умер в середине шестнадцатого в Риме. Учителями его были Беллини и Джорджоне, соперниками — Микель Анджело и Рафаэль. Он, как видите, соединил в себе силу первого и нежность второго. Санти, впрочем, он недолюбливал — и дело тут было не в одном тщеславии: легенда гласит, что наш художник был неравнодушен к римлянке Маргарите, прозванной впоследствии Форнарина. За пятнадцать лет до своей смерти он произнес обет монашества по случаю получения от Климента VII легкой и доходной должности. С тех пор именуется он Фра Бастиано дель Пьомбо. «Il Piombo» значит «свинец», ибо должность его состояла в том, что он прикладывал огромные свинцовые печати к пламенным папским буллам. Монахом он был распутным, со вкусом бражничал и писал посредственные сонеты. Но какой мастер!..

И полковник мельком взглянул на Симпсона, с удовольствием отмечая, какое впечатление произвела картина на его тихого гостя.

Но снова нужно подчеркнуть: Симпсон, не привыкший к созерцанию живописи, не мог, конечно, оценить мастерство Себастиано дель Пьомбо, и единственное, что очаровало его, — независимо, конечно, от чисто физиологического действия чудесных красок на глазные нервы, — было сходство, им сразу подмеченное, хотя Морийн он видел нынче в первый раз. И замечательно, что лицо Венецианки, с ее гладким лбом, словно облитым тайным отблеском некой оливковой луны, с ее сплошь темными глазами и спокойным выжидательным выражением мягко сложенных губ, — объяснило ему истинную красоту той Морийн, которая все смеялась и шурилась и играла глазами — в постоянной борьбе с солнцем, яркими пятнами скользившим по ее белому платью, когда, раздвигая ракетой шумящие листья, она отыскивала закатившийся мяч.

Пользуясь свободой, которую в Англии хозяин предоставляет своим гостям, Симпсон не вернулся к чайному столику, а пошел, огибая звездистые цветники, через сад — и вскоре заблудился в шашечных тенях парковой аллеи, где пахло папоротником и листовым тленом. Громадные деревья были такие старые, что их ветви пришлось подхватить ржавыми скрепами, и мощно горбились они, словно дряхлые гиганты на железных костылях.

— Ах, какая удивительная картина, — опять прошептал Симпсон. Он шел, тихо помахивая ракетой, сутулясь и пошлепывая резиновыми подошвами. Его следует отчетливо представить себе — тощего, рыжеватого, в мятых белых штанах, в мешковатом сером пиджаке с хлястиком — а также хорошо отметить легкое без ободков пенсне на рябой пуговке носа, и слабые, слегка безумные глаза, и веснушки на круглом лбу, на маслаках, на красной от летнего загара шее.

Он учился в университете второй год, жил скромно, прилежно слушал лекции по богословию. Подружился он с Франком не только потому, что судьба поселила их в одну квартиру, состоящую из двух спален и одной общей гостиной, — но главным образом потому, что, как большинство слабых, застенчивых, втайне восторженных людей, он невольно льнул к человеку, в

котором все было ярко, крепко — и зубы, и мышцы, и физическая сила души — воля. А со своей стороны Франк, эта гордость колледжа, — он греб на гонках, и летал через поле с кожаным арбузом под мышкой, и умел нанести кулаком удар в самый кончик подбородка, где есть такая же музыкальная косточка, как в локте, удар, усыпительно действующий на противника, — этот необыкновенный, всеми любимый Франк находил что-то очень льстившее его самолюбию в дружбе с неловким, слабым Симпсоном. Симпсону было, между прочим, известно то странное, что Франк скрывал от прочих приятелей, знавших его только как прекрасного спортсмена и веселого малого и вовсе не обращавших внимания на мимолетные слухи о том, что Франк исключительно хорошо рисует, но рисунков своих не показывает никому. Он никогда не говорил об искусстве, охотно пел и пил, и бесчинствовал, но порою нападал на него внезапный сумрак; тогда он не выходил из своей комнаты, никого не впускал, — и только сожитель его, смирный Симпсон, видел, чем занят он. То, что Франк создавал за эти два-три дня злобного уединения, он либо прятал, либо уничтожал, а потом, словно отдав мучительную дань пороку, снова был весел и прост. Только раз он об этом заговорил с Симпсоном.

— Понимаешь, — сказал он, морща чистый лоб и крепко выбивая трубку, — я считаю, что в искусстве — особенно в живописи — есть что-то женственное, болезненное, недостойное сильного человека. Я стараюсь бороться с этим бесом, оттого что знаю, как он губит людей. В случае, если я всецело ему поддамся, меня ожидает не покойная и размеренная жизнь с ограниченным количеством горя, с ограниченным количеством наслаждения, с точными правилами, без которых всякая игра теряет свою прелесть, — а сплошная сумятица, буря, Бог знает что. Я буду до гроба мучиться, я стану подобен тем несчастным, которых я встречал в Чельси, тем длинноволосым, самолюбивым дуракам в бархатных куртках — издерганным, слабым, любящим одну только свою липкую палитру...

Но бес, по-видимому, был очень силен. По окончании зимнего семестра Франк, ничего не сказав отцу — и этим глубоко его обидев, — укатил третьим классом в Италию и через месяц вернулся прямо в университет, загорелый, радостный, точно отделавшись навсегда от сумрачной лихорадки творчества.

Потом, когда наступили летние каникулы, он предложил Симпсону погостить в отцовском имении, и Симпсон, благодарно вспыхнув, согласился, ибо он с ужасом думал об очередном возвращении домой в тихий северный городок, где ежемесячно случалось какое-нибудь потрясающее преступление, к отцу-священнику, мягкому, безобидному, но совершенно сумасшедшему человеку, занятому больше игрой на арфе и комнатной метафизикой, нежели своей паствой.

Созерцание красоты — будь то особенным образом расцвеченный закат, светящееся лицо или произведение искусства — заставляет нас бессознательно оглянуться на собственное наше прошлое, сопоставить себя, свою душу с недостижимой совершенной красотой, открывшейся нам. Оттого-то и Симпсон, перед которым только что встала в батисте и бархате давно умершая венецианка, теперь вспоминал, тихо идя по липовой земле аллеи — бесшумной в этот предвечерний час, — вспоминал и дружбу свою с Франком, и арфу отца, и свою безрадостную стесненную юность. Звучная лесная тишина дополнялась порой треском неведомо кем тронутой ветки. Рыжая белка скользнула вниз по стволу, пробежала к стволу соседнему, подняв пушистый хвост, и опять кинулась вверх. В мягком потоке солнца между двух рукавов листвы золотой пылью кружилась мошкара, и сдержанно, уже по-вечернему жужжал шмель, запутавшийся в тяжелых кружевах папоротника.

Симпсон сел на скамью, измызанную мазками белил — засохшим птичьим пометом, — и сгорбился, упираясь острыми локтями в колени. Он почувствовал приступ особой слуховой галлюцинации, которой он с детства был подвержен. Находясь в поле, или как сейчас в тихом, уже вечерющем лесу, он невольно принимался думать о том, что в этой тишине он может, пожалуй, слышать, как весь громадный мир сладко свищет через пространство, как шумят далекие города, как бухают волны моря, как телеграфные провода

поют над пустынями. И постепенно его слух, ведомый его мыслью, начинал и вправду различать эти звуки. Он слышал пыхтение поезда, — хотя полотно отстояло, быть может, на десятки миль, — затем грохот и лязг колес и — по мере того, как тайный слух его все обострялся, — голоса пассажиров, смех и кашель и шелест газет в их руках, и, наконец, до самого дна углубившись в свой звуковой мираж, отчетливо различал бой их сердец, и этот бой, этот гуд, этот грохот, катясь и возрастая, оглушал Симпсона; вздрогнув, он открывал глаза и понимал, что это бьется так громко его же сердце.

— Лугано, Комо, Венеция... — пробормотал он, сидя на скамье под бесшумным орешником, — и тотчас же услышал тихий плеск солнечных городов, а потом — уже ближе — позвякивание бубенцов, свист голубиных крыл, высокий смех, похожий на смех Морийн, и шарканье, шарканье невидимых прохожих. Ему хотелось удержать на этом слух, — но слух его, как поток, бежал все глубже, — еще миг, и — уже не в силах остановиться в своем странном падении — он слышал не только шаги прохожих, но стук их сердец, — миллионы сердец вздувались и гремели, и, очнувшись, Симпсон понял, что все звуки, все сердца сосредоточены в сумасшедшем биении его собственного сердца.

Он поднял голову. Легкий ветер, как движение шелкового шлейфа, прошел по аллее. Мягко желтели лучи.

Он встал, слабо улыбнулся и, забыв на скамье ракету, направился к дому. Пора было переодеваться к обеду.

3

— Однако, жарко мне от этого меха! Нет, полковник, это просто кошка. Соперница моя, Венецианка, носила, верно, кое-что подороже. Но цвет тот же, не правда ли? Полное впечатление, одним словом.

— Если бы я посмел, я покрыл бы вас лаком, а полотно Лучиано отправил бы на чердак, — любезно подхватил полковник, который был не прочь, несмотря на строгость своих правил, вызвать на ласковый словесный бой такую привлекательную женщину, как Морийн.

— Я бы треснула, — возразила она, — от смеха...

— Боюсь, госпожа Магор, что мы для вас составляем ужасно неудачный фон, — сказал Франк с широкой мальчишеской улыбкой. — Мы грубые, самодовольные анахронизмы. Вот если бы ваш муж надел бы панцирь...

— Глупости, — сухо усмехнулся Магор. — Впечатление старинного вызвать так же легко, как впечатление красок путем нажатия на верхнее веко. Я позволяю иногда себе роскошь вообразить современный мир, наши машины, наши моды такими, какими они будут казаться потомкам нашим через четыреста-пятьсот лет, — уверяю вас, я чувствую себя тогда старинным, как монах времен Возрождения.

— Еще вина, мой дорогой Симпсон, — предложил полковник.

Робкий, тихий Симпсон, сидевший между Магором и его женой, слишком рано, при втором блюде, пустил в ход большую вилку вместо маленькой, так что для жаркого остались маленькая вилка и большой ножик, и теперь, двигая ими, он как бы хромал на одну руку. Когда во второй раз обносили жаркое, он из нервозности взял еще — и тогда заметил, что он ест один и что все с нетерпением ждут, когда он кончит. Он так растерялся, что отодвинул полную еще тарелку и чуть не опрокинул стакан и стал медленно краснеть. Вспыхивал он во время обеда уже несколько раз, и не потому, что было действительно что-нибудь стыдное, а потому, что он думал, что может беспричинно покраснеть, и тогда щеки его, лоб, даже шея постепенно наливались розовой кровью — и слепую, мучительно жаркую краску так же невозможно было остановить, как удержать за тучей выплывающее из-за нее солнце. При первом таком приступе он нарочно уронил салфетку, но когда поднял голову опять, то страшно было на него смотреть: вот-вот воротнички займутся. В другой раз он попытался пресечь наступление молчаливой горячей волны тем, что обратился к Морийн с вопросом — нравится ли ей играть в лаун-теннис,

но, к несчастью, Морийн не расслышала, переспросила, и, повторяя свою глупую фразу, Симпсон мгновенно покраснел до слез, и Морийн из чувства милосердия отвернулась, заговорила о другом.

То, что он сидит рядом с ней, ощущает теплоту ее щеки, ее плеча, с которого, как на картине, соскальзывает серый мех, и то, что мех этот она собралась было удерживать, но при вопросе Симпсона остановилась, вытянув и сложив по два длинные тонкие пальцы, — так томило его, что в глазах стоял влажный блеск от хрустального огня стаканов, и ему все казалось, что круглый стол, освещенный остров, медленно вращается и, вращаясь, плывет куда-то, тихо увлекая сидящих вокруг него. Между стеклянных половин раскинутых дверей виднелись в глубине черные кегли балконной балюстрады, и душно веял синий воздух ночи. Этот воздух сквозь ноздри вдыхала Морийн, мягкие, сплошь темные глаза ее скользили от одного к другому и не улыбались, когда улыбка чуть приподнимала уголок ее нежных, ненакрашенных губ. Ее лицо оставалось в смугловатой тени, и только лоб был облит гладким светом. Она говорила пустые, смешные вещи — и все смеялись, и полковник приятно багровел от вина. Магор, чистивший яблоко, обхватил его, как обезьяна, ладонью, и маленькое его лицо в венце серых кудрей морщилось от усилий, и серебряный ножик, крепко зажатый в волосатом темном кулаке, снимал бесконечные спирали румяной и желтой кожи. Лицо же Франка Симпсон видеть не мог, так как между ними стоял букет огненных мясистых георгин в блестящей вазе.

После обеда, окончившегося портвейном и кофеем, полковник, Морийн и Франк сели играть в бридж — с подставным, ибо двое остальных играть не умели.

Старый реставратор вышел, врозь расставляя колени, на темный балкон, и Симпсон последовал за ним, чувствуя за своей спиной отступающую теплоту Морийн.

Магор опустилсЯ в соломенное кресло у балюстрады, крикнул и предложил Симпсону сигару. Симпсон уселся боком на перила и неловко закурил, щурясь и раздувая щеки.

— Венецианка этого старого распутника дель Пьомбо вам, стало быть, понравилась, — сказал Магор, выпуская в темноту розовый клуб дыма.

— Очень, — отвечал Симпсон и добавил: — Я, конечно, ничего не смыслю в картинах...

— Но все же понравилась, — закивал Магор. — Превосходно. Это первый шаг к пониманию. Вот я, например, всю жизнь посвятил этому.

— Она — как живая, — задумчиво сказал Симпсон. — Можно поверить в таинственные рассказы об оживающих портретах. Я читал где-то, что какой-то король сошел с полотна и как только...

Магор рассыпался тихим трескучим смехом.

— Это, конечно, пустяки. Но вот бывает другое, — обратное, так сказать.

Симпсон взглянул на него. В темноте ночи белесым горбом коробился крахмальный перед его рубашки, и рубиновый шишковатый огонь сигары освещал снизу его маленькое морщинистое лицо. Он много выпил вина и был, видимо, в настроении говорить.

— Бывает вот что, — продолжал он неторопливо, — представьте себе, что вместо того, чтобы вызвать написанную фигуру из рамы, человеку удалось бы — самому вступить в картину. Вам смешно, не правда ли? Однако я проделал это не раз. Мне выпало на долю счастье осмотреть все картинные галереи в Европе — от Гааги до Петербурга и от Лондона до Мадрида. Когда мне картина особенно нравилась, я становился прямо перед ней и сосредоточивал всю свою волю на одной мысли: вступить в нее. Мне, конечно, было жутко. Я чувствовал себя как апостол, собирающийся сойти из барки на водную поверхность. Но зато какое потом блаженство! Предо мной было, положим, полотно фламандской школы, со святым семейством на переднем плане, с чистым гладким ландшафтом на заднем. Дорога, знаете, белой змеей, и зеленые холмы. И вот, наконец, я решался. Я вырывался из жизни и вступал в картину. Чудесное ощущение! Прохлада, тихий воздух, пропитанный вос-

ком, ладаном. Я становился живой частью картины, и все оживало кругом. Двигались силуэты пилигримов по дороге. Дева Мария что-то тихо лопотала по-фламандски. Ветерок колебал условные цветы. Плыли тучи... Но наслаждение длилось недолго; я начинал чувствовать, что мягко стыну, влипаю в полотно, заплываю масляной краской. Тогда я жмурился и, со всех сил дернувшись, выпрыгивал: был нежный хлопающий звук, как когда вытаскиваешь ногу из глины. Я открывал глаза — я лежал на полу, под прекрасной, но мертвой картиной...

Симпсон внимательно и смущенно слушал. Когда Магор остановился, он едва заметно вздрогнул и огляделся. Все было по-прежнему. Сад внизу дышал темнотой, сквозь стеклянную дверь видать было полуосвещенную столовую, а в глубине, сквозь другую открытую дверь, яркий уголок гостиной и три фигуры, играющие в карты. Какие странные вещи говорил Магор!..

— Понимаете, — продолжал он, стряхивая слоистый пепел, — еще бы мгновение, и картина засосала бы меня навсегда. Я ушел бы в ее глубину, жил бы в ее пейзаже, а не то, ослабев от ужаса и не в силах ни вернуться в мир, ни углубиться в новую область, застыл бы написанным на полотне, в виде того анахронизма, о котором говорил Франк. Но, несмотря на опасность, я вновь и вновь поддавался соблазну... А, мой друг, я влюблен в Мадонн! Помню первое мое увлечение — Мадонну в голубой короне, нежного Рафаэля... За ней, в отдалении, у колонн стоят двое и мирно беседуют. Я подслушал их разговор. Они говорили о стоимости какого-то кинжала... Но самая прелестная из всех Мадонн принадлежит кисти Бернардо Луини³. Во всех его творениях есть тишина и нежность озера, на берегу которого он родился, — Лаго Маджоре. Нежнейший мастер... Из имени его даже создали новое прилагательное — «luinesco». У лучшей его Мадонны длинные, ласково опущенные глаза; ее одежда в голубовато-алых, в туманно-оранжевых оттенках. Вокруг чела легкий газ, волнистая дымка, и такую же дымкой обвит ее рыжеватый младенец. Он поднимает к ней бледное яблоко, она смотрит на него, опустив нежные, продолговатые очи... Луиниевские очи... Боже мой, как я целовал их...

Магор замолк, и мечтательная улыбка тронула его тонкие губы, освещенные огнем сигары. Симпсон затаил дыхание, и ему казалось, как давеча, что он медленно плывет в ночь.

— Бывали неприятности, — продолжал Магор, кашлянув. — У меня разболелись почки после чаши крепкого сидра, которым меня однажды угостила дебелая вакханка Рубенса, а на желтом туманном катке одного из голландцев я так простудился, что целый месяц кашлял и харкал мокротой. Вот что бывает, господин Симпсон.

Магор скрипнул креслом, встал, оправляя жилет.

— Заговорился я, — сухо заметил он. — Пора спать. Они Бог знает как долго еще будут хлопать картами. Я пойду; спокойной ночи...

Он прошел через столовую в гостиную и, кивнув на ходу играющим, скрылся в отдаленных тенях. Симпсон остался один на своей балюстраде. В ушах у него звенел тонкий голос Магора. Великолепная звездная ночь подступала к самому балкону, неподвижны были бархатные громады черных деревьев. Сквозь двери за полосой темноты он видел розовую лампу в гостиной, стол, нарумяненные светом лица играющих. Вот полковник встал. Встал и Франк. Издали, словно в телефон, донесся голос полковника:

— Я старый человек, я ложусь рано. Спокойной ночи, госпожа Магор...

И смеющийся голос Морийн:

— Я тоже сейчас пойду. А то муж будет сердиться...

Симпсон слышал, как в глубине закрылась дверь за полковником — и тогда случилась невероятная вещь. Из темноты своей он видел, как Морийн и Франк, оставшиеся одни, — там, далеко, в провале мягкого света, — скользнули друг к другу, как Морийн откинула голову и откидывала ее все ниже назад под сильным и долгим поцелуем Франка. Потом, подхватив упавший мех и взъерошив Франку волосы, она скрылась в глубину, мягко хлопнув дверью. Франк, улыбаясь, пригладил волосы, засунул руки в карманы

и, посвистывая тихо, пошел через столовую к балкону. Симпсон был до того потрясен, что застыл, вцепившись пальцами в перила, и с ужасом глядел, как близится сквозь стеклянный блеск белый вырез, черное плечо. Франк, выйдя на балкон и увидя в темноте фигуру приятеля, чуть вздрогнул и закусил губы.

Симпсон неловко сполз с перила. Ноги у него дрожали. Он сделал героическое усилие:

— Чудесная ночь. Мы тут с Магором болтали.

Франк спокойно сказал:

— Он много врет — Магор. Впрочем, когда он разойдется, то послушать его не мешает.

— Да, очень любопытно... — слабо поддержал Симпсон.

— Это Большая Медведица, — сказал Франк и зевнул, не открывая рта. Потом добавил ровным голосом: — Я, конечно, знаю, что ты совершенный джентльмен, Симпсон.

4

Утром забусил, замерцал, протянулся бледными нитями по темному фону лиственных глубин мелкий и теплый дождь. К утреннему завтраку явились только трое — сперва полковник и вялый, бледный Симпсон, затем Франк — свежий, чистый, до лоску выбритый, с простодушной улыбкой на слишком тонких губах.

Полковник был сильно не в духе: накануне, во время бриджа, он кое-что заметил, а именно: быстро нагнувшись под стол за упавшей картой, он заметил, что Франк прижался коленом к колену Морийн. Это нужно было прекратить немедленно. Полковник уже некоторое время догадывался, что есть что-то неладное. Недаром Франк рванулся в Рим, где всегда весной бывали Магоры. Пускай сын его делает что хочет — но здесь, в доме, в родовом замке, допустить... нет, надо принять тотчас же самые резкие меры.

Неудовольствие полковника губительно влияло на Симпсона. Ему казалось, что хозяин тяготеет его присутствием, и он не знал, о чем говорить. Только Франк был, как всегда, спокойно весел, блестел зубами, вкусно грыз горячие гренки, смазанные апельсиновым вареньем.

Когда допили кофе, полковник закурил трубку и встал.

— Ты хотел посмотреть новую машину, Франк? Пойдем в гараж. При этом дожде все равно ничего нельзя делать...

Потом, почувствовав, что бедный Симпсон нравственно повис в воздухе, полковник добавил:

— Тут у меня несколько хороших книг, мой дорогой Симпсон. Если вам угодно...

Симпсон встрепенулся и стащил с полки какой-то большой красный том: он оказался «Ветеринарным вестником» за 1895 год.

— Мне нужно два слова тебе сказать, — начал полковник, когда он и Франк, напялив хрустящие макинтоши, вышли в туман дождя.

Франк быстро взглянул на отца.

«Как бы это сказать», — подумал полковник, пыхтя трубкой.

— Слушай, Франк, — решил он, и мокрый гравий сочнее зашуршал под его подошвами. — Мне стало известно, все равно как, — или, проще говоря, я заметил, — э, к черту! Вот что, Франк, какие у тебя отношения с женой Магора?

Франк тихо и холодно ответил:

— Я предпочел бы с тобой об этом не говорить, отец. — Про себя же злобно подумал: «Однако, — скотина какая — донес!»

— Я, разумеется, не могу требовать, — начал полковник и осекся. В теннисе, при первом неудачном ударе, он еще умел сдерживаться.

— Хорошо бы починить этот мостик, — заметил Франк, стукнув каблуком по гнилой балке.

— К черту мост! — сказал полковник. Это был второй промах, и на лбу у него надулась гневная ижица жил.

Шофер, гремевший ведрами у ворот гаража, увидя хозяина, стянул свой клетчатый картуз. Это был маленький плотный человек с подстриженными желтыми усиками.

— Доброе утро, сэр, — мягко сказал он и плечом отодвинул крыло ворот. В полутьме, откуда пахло бензином и кожей, поблескивал громадный черный, совершенно новый «Роллс-Ройс».

— А теперь пройдемся по парку, — глухо сказал полковник, когда Франк вдоволь осмотрел цилиндры, рычаги.

В парке первое, что случилось, было то, что крупная холодная капля упала с ветки полковнику за воротник. Эта капля, собственно говоря, и переполнила чашу. Он пожевал губами, как бы примериваясь к словам, и вдруг грянул:

— Предупреждаю тебя, Франк, никаких приключений в духе французских романов я у себя в доме не допущу. К тому же, Магор — мой друг, — понимаешь ты это или нет?

Франк поднял со скамьи ракету, забытую накануне Симпсоном. От сырости она превратилась в восьмерку. «Подлая», — с отвращением подумал Франк. Грузным грохотом пронеслись слова отца:

— Не потерплю, — говорил он. — Если не можешь вести себя прилично, так уезжай. Я тобой недоволен, Франк, я тобой страшно недоволен. В тебе есть что-то, чего я не понимаю. В университете ты учишься дурно. В Италии ты делал Бог знает что. Говорят, ты занимаешься живописью. Вероятно, я не достоин того, чтобы ты показывал мне свою мазню. Да, мазня. Я представляю себе... Гений, подумаешь. Ведь ты, наверное, считаешь себя гением, — или еще лучше — футуристом! А тут еще эти романы... Одним словом, если...

И тут полковник заметил, что Франк тихо и беспечно посвистывает сквозь зубы. Он остановился и выпучил глаза.

Франк швырнул, как бумеранг, исковерканную ракету в кусты, улыбнулся и сказал:

— Это все пустяки, отец. В одной книге, где описывалась афганистанская война, я читал о том, что ты тогда сделал и за что получил крест. Это было совершенно глупо, сумасбродно, самоубийственно — но это был подвиг. Вот это главное. А твои рассуждения — пустяки. Добрый день.

И полковник остался один стоять посреди аллеи, оцепенев от изумления и гнева.

5

Отличительная черта всего сущего — однообразие. Мы принимаем пищу в определенные часы, потому что планеты, подобно никогда не опаздывающим поездам, отходят и прибывают в определенные сроки. Без такого строго установленного расписания времени средний человек не может себе представить жизнь. Зато игривый и кощунственный ум найдет немало занятного в соображениях о том, как жилось бы людям, если бы день продолжался нынче десять часов, завтра — восемьдесят пять, а послезавтра — несколько минут. Можно сказать а priori, что в Англии такая неизвестность относительно точной продолжительности грядущего дня привела бы прежде всего к необычайному развитию пари и всяких других азартных соглашений. Человек терял бы все свое состояние благодаря тому, что день длился на несколько часов дольше, чем он предполагал накануне. Планеты стали бы подобны скаковым лошадям — и сколько волнений возбуждал бы какой-нибудь гнедой Марс, берущий последний небесный барьер. Астрономы оказались бы в положении букмекеров, бог Аполлон изображался бы в огненном жокейском картузе — и мир весело сошел бы с ума.

Но, к сожалению, дело обстоит иначе. Точность всегда угрюма, и наши календари, где жизнь мира вычислена наперед, напоминают программу экзамена, от которого не увернешься. Конечно, в этой системе космического Тейлора⁴ есть нечто успокоительное и бездумное. Зато как прекрасно, как лучезарно порой прерывается мировое однообразие книгой гения, кометой, преступлением или даже просто одной ночью без сна. Но законы наши, пульс,

пищеварение крепко связаны со стройным движением звезд, и всякая попытка нарушить равномерность карается — в худшем случае отсечением головы, в лучшем — головной болью. Впрочем, мир был создан несомненно с добрыми намерениями, и никто не виноват в том, что в нем иногда бывает скучно и что музыка сфер напоминает иным бесконечные повторения шарманки.

Однообразие это особенно остро ощущал Симпсон. Он чувствовал что-то страшное в том, что и сегодня второй завтрак последует за первым, обед — за чаем, с ненарушимой правильностью. Когда он подумал о том, что так будет продолжаться всю жизнь, ему захотелось кричать, биться, как бьется человек, проснувшийся в гробу. За окном все мерцала морось, — и оттого, что приходилось сидеть дома, в ушах жужжало, как когда бывает жар. Магор весь день просидел в мастерской, устроенной для него в башне замка. Он работал над восстановлением лакировки небольшой темной картины, писанной на дереве. В мастерской пахло клеєм, терпентином, чесноком, которым очищают картину от соляных пятен; на маленьком верстаке, подле пресса, блестели колбы — соляная кислота, винный спирт, — валялись куски фланели, ноздреватые губки, разнообразные гратуары*. Магор был в старом халате, в очках, без воротничков, запонка величиной чуть ли не в дверную кнопку торчала под самым кадыком, шея была тонкая, серая, в старческих пупырьках, и черная мурмолка покрывала плешь. Он рассыпал, знакомым уже читателю, мелким вращательным движением пальцев щепотку истолченной смолы, осторожно втирал ее в картину, и старый пожелтевший лак, царапаемый частичками порошка, сам превращался в сухую пыль.

Остальные обитатели замка сидели в гостиной, полковник сердито развернул исполинскую газету, вслух читал, медленно успокаиваясь, чью-то очень консервативную статью. Потом Морийн и Франк затеяли игру в пинг-понг: целлулоидный мячик со звонким грустным треском перелетал через зеленую сетку, натянутую поперек длинного стола, — и Франк, конечно, играл превосходно, двигая одной кистью, легко поворачивая слева направо тонкую деревянную лопатку.

Симпсон прошел по всем комнатам, кусая губы и поправляя пенсне. Так вошел он в галерею. Бледный как смерть, тщательно прикрыв за собою тяжелую тихую дверь, он на носках подошел к Венецианке Фра Бастиано дель Пьомбо. Она встретила его знакомым матовым взглядом, и длинные пальцы ее замерли на пути к меховой оборке, к вишневым спадающим складкам. На него пахло медовой темнотой — и он глянул в глубь окна, прерывавшего черный фон. Там по зеленоватой синеве тянулись песочного цвета тучи, к ним поднимались ломаные темные скалы, меж которых вилялась бледная тропа, а пониже были смутные деревянные лачуги — и Симпсону почудилось, что на мгновение зажглась в одной из них точка огня. И пока он смотрел в это воздушное окно, он почувствовал, что Венецианка улыбается, но, быстро взглянув на нее, не успел поймать улыбки: только слегка был приподнят правый теневой уголок мягко сложенных губ. И тогда что-то в нем сладко оборвалось, и он весь отдался теплему очарованию картины. Нужно помнить, что был он человек болезненно-восторженного нрава, что жизни он не знал совершенно и что впечатлительность заменяла в нем ум. Холодная дрожь, как быстрая сухая ладонь, скользнула по его спине — и тотчас же он понял, что должен он сделать. Но, быстро оглянувшись и увидев блеск паркета, стол, слепой белый лоск картин там, где падал на них дождливый свет, льющийся в окно, — он почувствовал стыд и страх. И хотя прежнее очарование мгновенно нахлынуло на него опять, он уже знал, что едва ли может выполнить то, что за минуту до этого он без мысли совершил бы.

Впившись глазами в лицо Венецианки, он попятился от нее и вдруг широко раскинул руки. Копчиком он больно стукнулся обо что-то; обернувшись,

* Гратуар — стальной скребок для выравнивания поверхности.

увидел сзади себя черный стол. Стараясь ни о чем не думать, он влез на него — и встал во весь рост против Венецианки — и снова, взмахнув руками, приготовился к ней полететь.

— Удивительный способ любоваться картиной. Сам изобрел?

Это был Франк. Он стоял, расставя ноги, в дверях и с холодной усмешкой глядел на Симпсона.

Симпсон дико блеснул на него стеклами пенсне и неловко пошатнулся, как встревоженный лунатик. Потом сгорбился, жарко покраснел и неуклюжими движениями сошел на пол.

Франк поморщился от острого отвращения и молча вышел из залы. Симпсон кинулся за ним.

— Ах, пожалуйста, прошу тебя, не рассказывай... — Франк на ходу, не оглядываясь, брезгливо пожал плечами.

6

К вечеру дождь неожиданно перестал. Кто-то спохватился и завинтил краны. Влажный оранжевый закат задрожал между ветками, расширился, отразился во всех лужах сразу. Из башни был силой извлечен маленький кислый Магор. От него пахло скипидаром и горячим утюгом, он обжег себе руку. Нехотя напялил он черное пальто, поднял воротник и вышел с другими пройти. Один Симпсон остался дома — под тем предлогом, что ему нужно непременно ответить на письмо, пришедшее с вечерней почтой. На самом же деле отвечать на письмо было незачем, так как было оно от университетского молочника, просившего немедленно заплатить по счету два шиллинга и девять пенсов.

Симпсон долго сидел в наплывающих сумерках, без мысли откинувшись на спинку кожаного кресла, — потом вздрогнул, чувствуя, что засыпает, и стал думать о том, как поскорее выбраться из замка. Проще всего было сказать, что заболел отец; как многие застенчивые люди, Симпсон умел лгать, не моргая. Но уехать было трудно. Что-то темное и сладкое удерживало его. Как хорошо темнели скалы в провале окна... Как хорошо было бы обнять ее за плечо, взять из левой руки ее корзину с желтыми плодами, тихо пойти с ней вместе по той бледной тропе во мглу венецианского вечера...

Он опять спохватился, что засыпает. Встал, вымыл руки. Снизу донесся круглый, сдержанный обеденный гонг.

От созвездия к созвездию, от обеда к обеду так движется мир, так движется и этот рассказ. Но его однообразие теперь прервется невероятным чудом, неслыханным приключением. Ни Магор, опять тщательно освободивший граненую наготу яблока от блестящих румяных лент, — ни полковник, снова приятно побагровевший после четырех рюмок портвейна — не считая двух стаканов белого бургондского, — не могли, конечно, знать, какие неприятности принесет им завтрашний день. После обеда был неизменный бридж, и полковник с удовольствием заметил, что Франк и Морийн даже не глядят друг на друга. Магор пошел работать, а Симпсон сел в угол, раскрыв папку с литографиями, и только два-три раза взглянул из своего угла на играющих, мельком удивившись тому, что Франк с ним так холоден, а что Морийн как бы поблекла, уступила место другой... Эти мысли были такие ничтожные по сравнению с тем дивным ожиданием, с тем огромным волнением, которое он теперь старался обмануть разглядыванием неясных гравюр.

И когда расходились и Морийн с улыбкой кивнула ему, пожалела спокойной ночи, — он рассеянно, без смущения, улыбнулся ей в ответ.

7

В эту ночь, во втором часу, старый сторож, служивший некогда в гругах у отца полковника, совершал, как всегда, небольшую прогулку по аллеям парка. Он отлично знал, что должность его — пустая условность, так как местность была исключительно тихая. Ложился он спать неизменно в восемь

часов вечера, в час трещал будильник — и тогда сторож, громадный старик с седыми почтенными баками, за которые, между прочим, любили таскать его дети садовника, — легко просыпался и, закулив трубку, вылезал в ночь. Обойдя разок тихий, темный парк, он возвращался в комнатку свою и, тотчас же раздевшись и оставшись в одной нетленной нательной фуфайке, очень шедшей к его бакам, снова ложился спать и уже спал до утра.

В эту ночь, однако, старый сторож заметил кое-что ему не понравившееся. Он заметил из парка, что одно окно в замке слабо освещено. Он знал совершенно точно, что это окно той залы, где висят дорогие картины. Будучи стариком необыкновенно трусливым, он решил притвориться перед самим собой, что этого странного света он не заметил. Но добросовестность взяла верх: он спокойно рассудил, что его дело смотреть, нет ли воров в парке, а воров в доме он не обязан ловить. Так рассудив, старик со спокойной совестью вернулся к себе — он жил в кирпичном домике близ гаража — и сразу заснул мертвецким сном, которого не мог бы прервать даже потрясающий грохот новой черной машины, если бы кто-нибудь в шутку пустил бы ее в ход, нарочно открыв глушитель.

Так приятный безобидный старик, как некий ангел-хранитель, на мгновение проходит через этот рассказ и вскоре удаляется в те туманные области, откуда он вызван был прихотью пера.

8

Но в замке действительно кое-что случилось.

Ровно в полночь Симпсон проснулся. Он заснул только что, и, как это иногда бывает, проснулся именно оттого, что уснул. Приподнявшись на руку, он посмотрел в темноту. Сердце его крепко и быстро билось от сознания, что в комнату вошла Морийн. Только что в своем мгновенном сне он говорил с нею, помогал ей подниматься по восковой тропе между черных скал, расколотых тут и там насмянистым лоском. Узкая белая накладка, как лист тонкой бумаги, чуть трепетала на темных ее волосах при дуновении сладкого ветра.

Симпсон, тихо охнув, нащупал кнопку. Брызнул свет. В комнате никого не было. Он ощутил удар пронзительного разочарования, задумался, покачивая головой, как пьяный, — и потом дремотными движениями встал с постели, принялся одеваться, вяло чмокая губами. Им руководило смутное чувство, что ему нужно быть одетым строго и нарядно; потому-то он с какой-то сонной тщательностью застегивал на животе низкий жилет, завязывал черный бант галстука, долго ловил двумя пальцами несуществующего червячка на атласистом отвороте жакета. Смутно помня, что проще всего можно проникнуть в галерею с улицы, он, как тихий ветер, выскользнул через французское окно в темный мокрый сад. Черные кусты, словно облитые ртутью, блестели под звездами. Где-то гукала сова. Симпсон легко и быстро шел по газону, между сырых кустов, огибая громаду дома. На мгновение свежесть ночи, пристальный блеск звезд отрезвили его. Он остановился, нагнулся, как пустое платье опустился на мураву в узком пространстве между цветником и стеною замка. Дремота навалилась на него; ударом плеча он попытался ее сбросить. Надо было торопиться. Она ждет. Ему казалось, что он слышит ее настойчивый шепот...

Он не заметил, как встал, как вошел, как включил свет, облив теплым блеском полотно Лучиано. Венецианка стояла к нему вполоборота, живая и выпуклая. Темные глаза ее, без сверкания, глядели ему в глаза, розоватая ткань рубашки особенно тепло выделяла смуглую прелесть шеи, нежные складки под ухом. В правом уголку выжидательно сложенных губ застыла мягкая усмешка; длинные пальцы, по два расставленные, тянулись к плечу, с которого сползали мех и бархат.

И Симпсон, глубоко вздохнув, двинулся к ней и без усилия вступил в картину. Сразу закружилась голова от дивной прохлады. Пахло миртом и воском и чуть-чуть лимоном. Он стоял в какой-то голой черной комнате, у вечернего открытого окна, и совсем рядом с ним стояла венецианская

настоящая Морийн, высокая, прелестная, вся изнутри освещенная. Он понял, что чудо случилось, и медленно потянулся к ней. Венецианка искоса улыbnулась, тихо поправила мех и, опустив руку в свою корзину, подала ему небольшой лимон. Не сводя глаз с ее заигравших глаз, он взял из ее руки желтый плод — и как только он ощутил его шероховатый твердый холодок и сухой жар ее длинных пальцев, невероятное блаженство вскипело в нем, сладко заклокотало. Вздвогнув, он отвернулся к окну: там, по бледной тропе между скал, шли синие силуэты в капюшонах, с фонариками. Симпсон оглянул комнату, где он стоял, не чувствуя, впрочем, пола под ногами. В глубине, вместо четвертой стены — светилась, как вода, далекая знакомая зала, с черным островом стола посредине. И тогда внезапный ужас заставил его стиснуть холодный маленький лимон. Очарование рассеялось. Он попробовал взглянуть налево, на Венецианку — но не мог повернуть шею. Он увяз, как муха в меду; дернулся и застыл, и чувствовал, как кровь его и плоть и платье превращаются в краску, врастают в лак, сохнут на полотне. Он стал частью картины, он был написан в нелепой позе рядом с Венецианкой, — и прямо перед ним, еще явственнее, чем прежде, распахивалась зала, полная земным, живым воздухом, которым отныне он дышать не мог.

9

На следующее утро Магор проснулся раньше обыкновенного. Босыми волосатыми ногами, с ногтями как черный жемчуг, он нашарил ночные туфли и мягко прошлепал по коридору к двери жениной спальни. Супружеских отношений между ними не было больше года, но он все равно каждое утро к ней приходил и с бессильным волнением смотрел, как она причесывается, сильно встряхивая головой и стрекоча гребнем по каштановому крылу натянутых волос. Сегодня в этот ранний час, войдя в ее комнату, он увидел, что постель убрана и что к изголовью пришпилен булавкой лист бумаги. Магор достал из глубокого кармана халата огромный футляр с очками и, не надевая их, а только приложив к глазам, наклонился над подушкой и прочел, что было написано знакомым мелким почерком на пришпиленном листе. Прочтя, он бережно вложил очки обратно в футляр, отколол и сложил лист, задумался на мгновение и потом, решительно шаркая туфлями, вышел из комнаты. В коридоре он столкнулся с лакеем, который испуганно взглянул на него.

— Что, полковник уже встал? — спросил Магор.

Лакей торопливо ответил:

— Да, сэ. Полковник в картинной галерее. Я боюсь, сэ, он очень сердит. Меня послали разбудить молодого господина.

Магор, не дослушав, запахивая на ходу свой мышинного цвета халат, быстро направился в галерею. Полковник, тоже в халате, из-под которого спадали складками концы полосатых ночных панталон, ходил взад и вперед вдоль стены, усы его щетинились, и лицо, налитое багровой кровью, было страшно. Увидя Магора, он остановился, пожевал губами, примериваясь, и грянул:

— Вот, полюбуйтеcь!

Магор, которому было мало дела до гнева полковника, все же невольно взглянул по направлению его руки и увидел действительно невероятную вещь. На полотне Лучиано, рядом с Венецианкой, появилась новая фигура. Это был отличный, хотя и наскоро сделанный портрет Симпсона. Тощий, в черном жакете, резко выступавшем на более светлом фоне, странно вывернув ноги, он протягивал руки, как будто в мольбе, и бледное лицо его было искажено жалким и безумным выражением.

— Нравится? — свирепо осведомился полковник. — Не хуже самого Бастиано, не правда ли? Мерзкий мальчишка! Отомстил мне за мой добрый совет. Ну, посмотрим...

Вошел растерянный лакей.

— Господин Франк не в своей комнате, сэ. И вещи его ушли. Господина Симпсона тоже нет, сэ. Он, вероятно, вышел пройтись, сэ, утро будучи так прекрасно.

— Утро будь проклято, — громыхнул полковник, — чтобы сию...

— Осмелюсь доложить, — робко добавил лакей, — что сейчас приходил шофер и сказал, что из гаража исчезла новая машина.

— Полковник, — тихо сказал Магор, — мне кажется, я могу объяснить вам, что случилось.

Он посмотрел на лакея, и тот на носках вышел.

— Вот в чем дело, — скучным голосом продолжал Магор, — ваше предположение, что именно сын ваш надписал эту фигуру, несомненно правильно. Но кроме того, я заключаю из записки, мне оставленной, что он на рассвете увез мою жену.

Полковник был британцем и джентльменом. Он сразу почувствовал, что выражать свой гнев в присутствии человека, от которого только что сбежала жена, неприлично. Поэтому он отошел к окну — одну половину гнева проглотил, другую выдул, пригладил усы и, успокоившись, обернулся к Магору.

— Позвольте мне, мой дорогой друг, — сказал он учтиво, — уверить вас в моем самом искреннем, самом глубоком сочувствии и не говорить вам о той злобе, которую чувствую по отношению виновника вашего несчастья. Но, несмотря на то, что понимаю, в каком вы находитесь состоянии, я должен, я принужден, мой друг, попросить вас немедленно оказать мне услугу. Искусство ваше спасет мою честь. Сегодня приезжает ко мне из Лондона молодой лорд Нортвик, обладатель, как вы знаете, другой картины того же дель Пьомбо.

Магор поклонился.

— Я принесу нужные мне принадлежности, полковник.

Минуты через две он вернулся, все еще в халате, с деревянным ящиком в руках. Немедленно он открыл его, вынул бутылку нашатырного спирта, сверток ваты, тряпочки, скоблilки и сел за работу. Соскабливая и стирая с лака черную фигуру и белое лицо Симпсона, он не думал вовсе о том, что делает, — но о чем думал он, не должно быть любопытно читателю, умеющему уважать чужое горе. Через полчаса портрет Симпсона совершенно сошел, и сыроватые краски, составлявшие его, остались на тряпочках Магора.

— Изумительно, — сказал полковник, — изумительно. Бедный Симпсон исчез бесследно.

Бывает, что какое-нибудь случайное замечание толкает нас на очень важные мысли. Так и теперь Магор, собиравший свои инструменты, вдруг вздрогнул и остановился.

«Странно, — подумал он, — очень странно. Неужели...»

Он посмотрел на тряпки с приставшей к ним краской и вдруг, странно поморщившись, собрал их в кучу и бросил в окно, у которого работал. Потом провел ладонью по лбу, испуганно взглянул на полковника, который, иначе понимая его волнение, старался не глядеть на него, и с необычайной поспешностью вышел из залы, прямо в сад.

Там, под окном, между стеной и рододендронами, садовник, почесывая темя, стоял над человеком в черном, лежавшим ничком на мураве. Магор быстро подошел.

Человек двинул рукой и повернулся. Потом с растерянной усмешкой встал на ноги.

— Симпсон, Господь с вами, что случилось? — спросил Магор, вглядываясь в его бледное лицо.

Симпсон усмехнулся опять.

— Мне ужасно жалко... Так глупо... Я ночью вышел пройтись — и вот заснул, тут на траве. Ах — ломит... Я видел чудовищный сон... Который час?

Садовник, оставшись один, неодобрительно покачал головой, глядя на примятый газон. Потом наклонился и поднял небольшой темный лимон с отпечатками на нем пяти пальцев. Он сунул лимон в карман и пошел за каменным катком, оставленным на теннисной площадке.

Таким образом сухой сморщенный плод, случайно найденный садовником, является единственной загадкой во всем этом рассказе. Шофер, посланный на станцию, привез обратно черный автомобиль и записку от Франка, вложенную в кожаный карман над сиденьем.

Полковник вслух прочел ее Магор:

«Мой дорогой отец, — писал Франк, — я исполнил два твоих желания. Ты пожелал, чтобы в доме у тебя романтики не было, поэтому я уезжаю, увозя с собой женщину, без которой жить не могу. Ты пожелал также, чтобы я показал тебе образец моего искусства: поэтому я написал для тебя портрет моего бывшего друга, которому ты, кстати, можешь от меня передать, что доноски мне только смешны. Я писал его ночью, писал с памяти, — и если сходство не совершенно, то виной тому недостаток времени, плохое освещение и понятная моя торопливость. Твой новый автомобиль работает прекрасно. Я оставляю его до востребования в станционном гараже».

— Отлично, — прошипел полковник. — Только мне очень хотелось бы знать, на какие деньги ты будешь существовать.

Магор, бледный, как зародыш в спирту, кашлянул и сказал:

— Причин нет скрывать от вас правду, полковник. Лучиано никогда не писал вашей Венецианки. Это только изумительное подражание.

Полковник медленно встал.

— Это написал ваш сын, — продолжал Магор, и вдруг углы его рта стали дрожать и опускаться. — В Риме. Я ему достал полотно, краски. Он соблазнил меня своим дарованьем. Половина суммы, вами уплаченной, пошла ему. Ах, Боже мой...

Полковник, играя мускулами скул, посмотрел на грязный платок, которым Магор тер глаза, и понял, что бедняга не шутит.

Тогда он обернулся и посмотрел на Венецианку. На темном фоне светился ее лоб, мягко светились длинные пальцы, рысий мех прелестно спадал с плеча, в уголку губ была тайная усмешка.

— Я горжусь моим сыном, — спокойно сказал полковник.

5.X.1924

¹ Себастьяно дель Пьомбо (наст. имя Лучиани, ок. 1485—1547) — итальянский живописец, выдающийся колорист и портретист. Одна из лучших его портретных работ — «Прекрасная римлянка» — хранилась в берлинском Музее императора Фридриха.

² Английский король Эдуард VII (1841—1910).

³ Бернардино Луини (ок. 1480—1532) — живописец миланской школы. Одна из его Мадонн поступила в собрание Эрмитажа в 1845 г.

⁴ Ф. У. Тейлор (1856—1915) — американский инженер, предложивший систему рационализации производственных процессов в целях повышения интенсивности труда.

ЭССЕИСТИКА

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ЭССЕ И СТИХИ ИЗ ЖУРНАЛА «КАРУСЕЛЬ»

Сдав весной 1922 г. выпускные экзамены в Кембридже, Владимир Набоков возвращается в Берлин, посвящает много времени литературной работе, наряду со стихами пишет прозу. Его первое крупное опубликованное в 1922 г. прозаическое сочинение — «Николка Персик» — перевод на русский язык книги Р. Роллана «Кола Брюньон». В конце 1922 г. выходит сборник стихов Набокова — «Гроздь», а в начале 1923 г. — еще один стихотворный сборник — «Горный путь». В том же 1923 г. увидел свет и другой перевод Набокова — на сей раз это была книга Льюиса Керролла «Алиса в Стране чудес», названная Набоковым «Аня в Стране чудес». В мае 1923 г. Набоков едет на юг Франции, в имение Больё, принадлежавшее Соломону Крыму — другу его отца. Там он работает на фруктовых плантациях, пишет стихи и стихотворные драмы, а осенью возвращается в Берлин, где сотрудничает с Иваном Лукашом — они готовят драматический монолог, призванный служить вступлением к симфонии композитора-эмигранта В. Ф. Якобсона.

В 1922 г. в Берлине, на Курфюрстендамм, открылось русское кабаре под названием «Карусель». Директором его был Борис Эвелинов. Это кабаре издавало тонкий журнал-программу на трех языках: немецком («Karussel»), французском («Carousal») и английском («Carrousel»). Журнал носил рекламный характер, состоял из коротких эссе, стихов, фотографий отдельных сцен из программы кабаре, рисунков костюмов участников представления, иллюстраций к эссе.

На одном из экземпляров «Карусели» есть дарственная надпись Бориса Эвелинова редактрисе газеты «Телеграф», написанная по-французски; датирована надпись октябрём 1923 г. В ней он пишет: «<...> жизнь — это большая карусель. То же мы наблюдаем в искусстве. Мы — изгнанники, всегда в дороге, как «вечный жид», <...> но все-таки мы остаемся верными нашей настоящей любви — нашему искусству. Пусть это — скромное искусство, <...> пусть оно наивно и просто».

В журнале сотрудничали художники Г. Пожидаев, К. Богуславская, Р. Арто и другие. Целью журнала было пробудить интерес зрителя к русским народным традициям, к русской культуре и искусству. В 1923 г., во втором номере этого журнала (английском его варианте) были опубликованы стихотворение Набокова «Русская песня» («The Russian Song», под псевдонимом Vladimir Sirine) и два его эссе. Одно называлось «Смех и мечты» («Laughter and Dreams» за подписью Vladimir V. Nabokoff), другое — «Расписное дерево» («Painted Wood», подписанное V. Cantaboff).

Биограф Набокова — новозеландский ученый Брайен Бойд — считает эти эссе первым образцом использования Набоковым английской прозы в художественных целях¹.

Н. И. Толстая

СМЕХ И МЕТЧЫ

Искусство — это вечное чудо, чародей, умеющий сложить два и два так, чтобы получилось пять, или миллион, или одна из тех огромных блестящих цифр, что слепят и преследуют разум, корчащийся в бреду математического кошмара. Искусство берет простой земной предмет и лепит его, придавая удивительную форму, затем накладывает краску и делает из флорентийских цветочниц Мадонн, превращает негромкое пение птиц и ручейков в великолепную симфонию. Избитые слова, наши мелочные заботы и мечты становятся

¹ B. Boyd. Vladimir Nabokov. The Russian Years. London, 1990, p. 218.

волшебными на сцене, когда Искусство, этот прихотливый чародей, трогает помадой губы жизни. Ибо Искусство знает, что нет ничего на свете простого или абсурдного или уродливого, что не может, при определенном освещении, стать прекрасным, и Русское Искусство — среди всех прочих — с особым успехом это доказывает.

Говоря так, я не имею в виду писателей типа Гоголя, этого гения гротеска, проникшего в тайну высокой комедии в грязной луже унылого городишки или в обрюзгшей физиономии провинциального чиновника; у меня и в мыслях нет рассуждать о мрачных блужданиях Достоевского среди извращений и безумств. Мне хочется поговорить о некоей побочной сценической ветке.

Русская душа обладает способностью вдохнуть собственную жизнь в те различные формы Искусства, которые она встречает у других народов; случилось так, что французское кабаре (место встреч поэтов, актеров и художников) приобрело в России ярко выраженный национальный оттенок, не утратив при этом своей легкости и блеска. Фольклор, песня и игрушка волшебным образом были вызваны к новой жизни, напомнив мне те покрытые лаком и разрисованные яркими красками фигурки, которые ассоциируются у меня с первыми голубыми днями русской весны.

Я отлично помню те дни, тот веселый праздник — «Вербу» с его живой, трепетной земной радостью. Из деревни привозят в город пушистую, жемчужно-серую вербу и продают ее пучками на бульваре, по обеим сторонам которого тянутся деревянные прилавки, построенные по случаю вербного базара. Между ними движется бесконечный поток покупателей, и глянцевиная лиловая слякоть под их ногами усеяна просыпавшимся конфетти. Уличные торговцы в фартуках наперебой предлагают свой товар: матерчатых чертиков и красные пищалки — раздуешь их, и они издают особенный тонкий писк; стеклянные трубки, наполненные подкрашенным спиртом, в которых танцует бутылочно-зеленый чертик, стоит лишь нажать на резиновую грушу, которой заканчивается трубка. А на прилавках, под капель сверкающих на мартовском солнце коричневых берез, чего только не увидишь! Тут и вафли с кремом, восточные сладости, золотые рыбки, канарейки, искусственные хризантемы, чучела белок, пестро вышитые рубахи, пояса, платки, гармоники, балалайки — и игрушки, игрушки, игрушки без конца... Среди моих любимых — набор из дюжины пустотелых деревянных «баб», каждая размером чуть меньше следующей, так что их можно вставлять друг в дружку.

Мне особенно нравилась игрушка, представлявшая собой две резные деревянные фигурки — медведя и мужика. Они по очереди били молотом по наковальне. Были там и занятные, ярко расписанные пузатые куклы, в которые был вставлен кусочек свинца, так что ни за что на свете нельзя было их удержать в лежачем положении: качающимися, проворным движением они выпрямлялись снова и снова... И над всем этим светилось блестящее голубое небо, и влажные крыши сияли, как зеркала, и золотой перезвон церковных колоколов смешивался с пронзительными криками вербного базара.

Этот мир игрушек, красок и смеха — или, вернее, сгущенное впечатление от этого мира, как по волшебству, ожило на сцене русского кабаре. Я заговорил о «Вербе» лишь для того, чтоб показать, что я понимаю под романтикой русского фольклора, воплощенной в ярких, привлекательных деревянных игрушках. В них вдохнули жизнь и заставили плясать на сцене, Искусство раскрыло самую душу их сверкающих оттенков. Но это еще не все. Есть иная, глубинная красота, иное очарование в сокровенной сути России; оно передается с помощью искусства, — ведь кабаре в сущности — разновидность искусства, выражение разнообразных настроений — смеха и мечты, солнечного света и сумерек. И если русские головные уборы и церковные купола расцвечены на удивление ярко, то есть и другая сторона русской души, которую в живописи выразил Левитан, в поэзии — Пушкин и другие поэты. Это тот смутный, печальный распев народных песен, «нежнейший на земле», как определил его один английский поэт. Они звучат, эти песни, на безлюдных дорогах, на закате солнца, вдоль берегов больших рек. И есть еще странное очарование бледной северной ночи, когда она скользит,

подобно призраку, по воображаемому городу. И быть может, глубже, чем что-либо иное, звучит здесь мелодия цыганской любви с ее таинственной силой страсти.

Это заставляет зрителя то смеяться, то мечтать. Деревянные солдатики, румяные куклы, мужики, похожие на бородатые самовары, танцуют, проходят перед его глазами, а затем бледнолицый романс захватывает вас словами о бессонных ночах и далеких странах.

А что есть сама жизнь, как не то же кабаре, где слезы и улыбки сплетаются в одну чудесную многоцветную ткань.

Владимир В. Набоков

РАСПИСНОЕ ДЕРЕВО

Японские бабочки, эти пленительные хвостатые создания, чьи крылышки с тонко прочерченными жилками, словно обрызганные переливчатыми красками, всегда кажутся слетевшими с японских вееров или ширм, подобно сизому вулкану в этой стране, который обречен повторять свой образ, нарисованный карандашом. И есть что-то такое в толстых маленьких бронзовых идолах, в их мягких, округлых формах и восточной пухлости, что при виде их сразу вспоминаются рыбы — эти мерцающие духи тропических морей, грезящие в радужной дымке, поводя круглыми глазами, пристально рассматривая все вокруг. Искусство сопрягается с природой столь удивительным путем, что трудно сказать — то ли закаты создали Клода Лоррена, то ли Клод Лоррен создал закаты. Меня так же поражает связь между русскими деревянными игрушками и влажными грибами и ягодами, которые в изобилии водятся в густой чаще северных лесов. Мне так и видится русский крестьянин, бессознательно впитывающий их лиловые, синие, алые тона, а затем вспоминающий о них, когда он вырезает и расписывает игрушку для своего ребенка.

Я где-то читал, что несколько веков тому назад в русских лесах водилось множество разновидностей фазанов, они сохранились до нашего времени в народных сказках в виде Жар-птицы, а также передали кое-что из своих ярких красок замысловатым украшениям на крышах деревенских домов. Эта чудо-птица произвела такое впечатление на народное воображение, что ее золотое трепетанье стало истинной душой русского народа; мистицизм обратил серафима в длиннохвостую птицу с рубиновыми глазами, золотыми когтями и необыкновенными крыльями, и ни один народ на земле не любит так страстно павлиньи перья и флюгера-петушки.

Клюква, красные грибы и исчезнувшие ныне фазаны объединились, чтобы создать самый веселый вид искусства. При своем зарождении оно, вероятно, носило черты гениальности, подобные тем, что мы усматриваем в изысканных изображениях животных, оставленных нам доисторическим художником на стенах его пещеры — пещеры, открытой в южной части Франции. А сравните тех скачущих оленей и рыжих буйволов, изящно нарисованных охрой, черной и алой красками, сравните их с банальными животными в современных книжках с картинками! Тот подвид *homo sapiens*'а знал, как осчастливить свое семейство.

То же самое произошло и с национальным русским искусством. Год за годом, на протяжении нескольких поколений мужик вырезал и расписывал куклы, шкатулки, чашки и сотни других вещей, пока, в конце концов, первоначальный образ, который смеялся и сверкал в его мозгу, не начал гаснуть и отдаляться, потому что он счел ненужным поддерживать огонь своего вдохновения, коль скоро ему надо было только копировать труд своих предшественников. И жизнь покинула его искусство, оставив лишь волнистые линии и углы на ярко расписанном дереве. Стало чем-то вроде дурного вкуса украшать свои дома в национальном, или «петушином» стиле, как с презрительной усмешкой называли его. Высмеивались русские наряды, вышитые платки, пояса, бусы, высокие сапоги и тому подобное. Русские дети предпочитали теперь играть с мишкой или черной лупоглазой куклой-растрепкой и

с заводной железной дорогой, а не с глупыми маленькими деревянными игрушками с подкрашенными глазами; никому и в голову не приходило держать папиросы или вышивание в шкатулке с изображением тройки на крышке, за которую англичанин охотно бы выложил несколько фунтов: да, столь разительна была перемена!

Но вот внезапно подул чудодейственный ветер, веселый и бодрящий, он заставил солнце подпрыгнуть, поднял в воздух сухие листья и превратил их в маленьких ярких птичек... Проснулись деревянные игрушки и умершие герои русских сказок, потянулись и — глядите! — они снова здесь, они смеются, танцуют, блестящие и новехонькие. Человек, бредущий по улицам большого города с сырыми каменными домами, внезапно натывается на вывеску их нового жилища — «Русский Театр Кабаре». А если он войдет внутрь, то обнаружит там кружащиеся в вихре чуда неведомого ему искусства. Чудеса для него, но не для нас. Мы устали от наших игрушек, они не воплощают собою истинно русскую Идею. Стоя за кулисами, мы подмигиваем друг другу, пока иностранец впивает восхитительный обман. Впрочем, искусство всегда чутьчку лукавит, а русское искусство — в особенности.

Если взять все это во внимание, то не удивительно, что для жителей других стран столь притягательны наши деревянные куклы, оживающие на сцене. Парижские кабаре могут предложить вам длинноволосых поэтов в бархатных пиджаках, которые декламируют красивые стихи о кошках, попугаях и тропических странах; Италия больше преуспевает по части серенад и *concerti**; Германия раздражается смехом, слыша пустой, грубоватый юмор. Но Русское Кабаре — оно одно способно превратить самые безумные мечты в действительность, способно открыть перед вами ошеломляющие дали, полные танцующих гротесковых фигур.

В. Кантабофф

Перевод с английского Н. И. Толстой

THE RUSSIAN SONG

I dream of simple tender things:
a moonlit road and tinkling bells.
Ah, drearily the coachboy sings,
but sadness into beauty swells;

swells, and is lost in moonlight dim...
the singer sighs, and then the moon
full gently passes back to him
the quivering, unfinished tune.

In distant lands, on hill and plain,
thus do I dream, when nights are long, —
and memory gives back again
the whisper of that long-lost song.

Vladimir Sirine

РУССКАЯ ПЕСНЯ

Мне колокольцев снится звон —
тосклива песня ямщика,
дорогой лунной мчится он...
О, как сладка его тоска!

Со вздохом умолкает вдруг,
и песня падает во тьму,
но недопетой песни звук
луна несет вослед ему.

О той далекой стороне
я вижу сны во тьме ночной,
и возвращает память мне
далекый отзвук песни той.

Владимир Сирин

Перевод с английского Сергея Степанова

* Вычурные метафоры (шт.).

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПИСАТЕЛИ И ЭПОХА

Иногда я пытаюсь угадать, какой представится наша эпоха человеку XXI века. Казалось бы, мы имеем уже то преимущество над предками, что наша техника открыла некоторые способы более или менее непрерывной фиксации времени. Принято думать, что лучший портрет века, созданный писателем самым беспристрастным, скажет нам меньше, чем серенькое мельканье какой-нибудь устаревшей, сбивчивой фильмы. Метод современной кинематографии, казалось бы, дающий нам идеально точное изображение жизни, будет, наверное, так отличен от метода, каким воспользуются наши правнучатые племянники, что движение нынешней эпохи в их восприятии (тусклое мерцание на перекрестке — кишенье автомобилей, исчезнувших навсегда) исказится из-за самого стиля кадра, из-за того старческого и нелепого облика, который обретают в наших глазах гравюры, изображающие события минувшего века. Иными словами, у наших потомков не будет непосредственного ощущения реальности. Человек никогда не будет властителем времени — но как заманчиво хотя бы замедлить его ход, чтобы не спеша изучить этот тающий оттенок, этот уходящий луч, эту тень, чей ускользающий бархат недоступен нашему осязанию.

Залитый солнцем день, может быть, слишком жаркий; будет дождь. Я смотрю в окно, я высовываюсь во двор, я хочу выйти из моего времени и нарисовать улицу в той ретроспективной манере, которая будет совершенно естественной для наших потомков и которой я так завидую.

Синий автомобиль остановился у тротуара. Небо, синеватая гуашь, отражается в полированном капоте, и расколота шахматная доска мостовой вздыбилась и кренится в лаковой глубине дверцы. Этот автомобиль, мостовая, одежда прохожих, особый расклад фруктов и овощей в угловой витрине, два огромных гнедых першерона, впряженных в мебельный фургон, гудение аэроплана над крышами — все это, собранное вместе, дает мне чувство настоящей реальности, той комбинации, которая будет возможной еще завтра, но упадет двадцать лет спустя. Я пытаюсь представить себе все это как воскресшее прошлое, я силюсь разглядеть гуляющих, одетых по вчерашней моде, мне почти удастся заметить в этом автомобиле что-то, сам не знаю что, плохонькое, бесформенное, что поражает нас при виде какой-нибудь кареты в историческом музее. Тщетные эксперименты, вызывающие легкое головокруженье, непривычное смещение пространства, как бывает, когда лежишь навзничь на песке, запрокинув голову, и смотришь на идущих вверх ногами (сгибается колено, ступня точно отталкивает землю) — и вдруг на мгновение рождается зримое ощущение гравитации. Но эти мгновения

Перевод сделан по тексту «Les estivains et l'eroque», опубликованному в журнале «Le Mois», Paris, 1931, juin—juillet, 137—139, под псевдонимом *Vladimir Sirine*. Эссе «Писатели и эпоха» является первым произведением Владимира Набокова, написанным по-французски.

Переводчик выражает признательность Л. М. Цыбьяну за ряд ценных замечаний.

© Дмитрий Набоков, 1996.

© О. Сконечная (перевод), 1996.

коротки, душа снова захвачена привычками повседневной жизни. А потом говоришь себе: среди вещей, вставших, кажется, в том единственном порядке, который создает данную реальность, есть и такие, что просуществуют долго — суетливое чириканье воробьев, зелень сирени, ниспадающая на ограду, белая грудь и серый круп гордого облака, скользящего по влажной синеве июньского неба.

Жадность, с какой мы стремимся поймать время, завладеть им, отражается на ударении, падающем на слово «наша», когда мы говорим о нашей эпохе. Владение призрачное, ибо время бежит сквозь пальцы, и сегодняшнее обобщение завтра не будет верно.

Снег прошлого, а не мрамор вечности я хотел бы видеть и осязать.

Ибо на самом деле мы обладаем лишь бледным образом, безжизненным телом времени, которое ушло навсегда. Мы так старательно изучаем его, мы натягиваем на него столько систем и удобных названий, что почти готовы верить: в XIII веке люди знали не хуже нас, что живут в Средневековье.

Вот удивились бы мы, увидев, какой ярлык наклеит на XX век будущий историк...

Человек завтрашний будет исследовать останки человека сегодняшнего, но только последнему дано уловить движения, краски, линии своего живого тела, скелет которого ему не виден. Историк настоящего, историк прошлого — оба не много знают о времени. Все, что мы можем сказать о нашей эпохе, есть скорее искусство, чем наука. Тот философ, который два или три года назад написал толстый труд, где в качестве символа эпохи вывел короткую юбку, должен теперь чувствовать себя идиотом, если случается ему просматривать журналы мод или просто выглянуть в окно. С другой стороны, есть поэты, которые считают, что небоскребы — лучшее, что имеется в современности, тогда как архитекторы (а именно мнение специалиста всегда важно) говорят нам, что тенденция времени выражается скорее в строительстве домов маленьких и низких. Вот поэтому я ужасно боюсь символов (или симптомов) того, что принято называть «нашей эпохой». Тем более, что в каждой стране — свои идолы.

Синий автомобиль уехал, небо затянуто тучами, скоро пойдет дождь, на улице Альжезирас драка, подводная лодка, скользящая по направлению к полюсу, господин без пиджака, убивающий топором жену в провинциальном тихом городе, встреча политиков в Англии, путешественник, затерявшийся в горах Тибета, капли дождя, одна, вторая, третья — и потом все вместе, колотящие о мое стекло.

Нет, я отнюдь не систематизатор, и душа моя не устроена так тонко, чтобы улавливать идеи и течения, характерные для времени. Мне не кажется, что этот век хуже какого-нибудь другого, у него есть мужество, доброта, талант, он чудесно играет в мяч, он думает, он много трудится, словом, он...

Но вот уже ловлю себя на приклеивании сомнительной таблички, названия улицы, которое изменится при будущем правительстве, цветной этикетки отеля, которая зачухнет на старом чемодане.

Перевод с французского О. Сконечной

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПЕРВОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

1

Чтобы восстановить то лето 1914 года, когда цепенящее неистовство стихосложения впервые нашло на меня, мне достаточно мысленно представить себе одну беседку. Там долговязый пятнадцатилетний молодой человек, каким я тогда был, нашел укрытие во время грозы — их было необычайно много в том июле. Моя беседка снится мне по крайней мере дважды в году. Как правило, она появляется совершенно независимо от темы сна, которой, конечно, может быть что угодно — от аббревиатуры до ящура. Она, так сказать, находится поблизости, с ненавязчивостью подписи художника. Я нахожу ее прицепившейся к краю призрачного холста или хитро вписанной в какую-нибудь декоративную часть картины. Временами, впрочем, она висит в отдалении, чуть барочная, но в ладу с красивыми деревьями, темной елью и светлой березой, сок которых когда-то бежал в ее бревнах. Винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветного стекла придавали решетчатым конструкциям ее створных окон вид часовни. Она точно такая, как во времена моего детства — крепкое старое деревянное строение над заросшим папоротником оврагом в старой, приречной части нашего вырского парка. Точно такая, или немного более совершенная. В реальной беседке не хватало нескольких стекол, внутрь нанесло ветром опавших листьев. Узкий мостик, изогнувшийся над самой глубокой частью оврага, посередине которого, точно сгустившаяся радуга, поднималась беседка, был таким скользким после приступа дождя, как будто его покрыли какой-то темной и в некотором смысле волшебной мазью. Этимологически беседка (*pavilion*) и бабочка (*papilio*) тесно связаны. Внутри не было ничего из мебели, кроме складного стола, прикрепленного ржавыми петлями к стене под восточным окном, сквозь два или три пустых или простых ромба которого, среди надменных голубых и хмельных красных, можно было на мгновение увидеть реку. На полу у моей ноги лежал на спинке мертвый слепень рядом с коричневыми остатками березовой сержки. А пятна осыпавшейся штукатурки на внутренней стороне двери различными нарушителями использовались для надписей типа «Даша, Тамара и Лена были здесь» или «Долой Австрию!».

Гроза быстро прошла. Ливень, хлеставший потоками, в которых деревья корчились и клонились, сократился в одно мгновение до косых линий тихого золота, вспыхивавших короткими и длинными штрихами на фоне утихающего растительного волнения. Заливы роскошного голубого разрастались среди огромных облаков — горы ярко-белого на пурпурно-сером, *lepota* (в древнерусском — «величественная красота»), ожившие

Перевод осуществлен по изданию: V. N a b o k o v . Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, Toronto: McGraw-Hill, 1966.

© Дмитрий Набоков, 1996.

© Мария Маликова (перевод, послесловие), 1996.

мифы, гуашь и гуано, среди изгибов которых можно было увидеть нечто слоное или посмертную маску поэта.

Теннисная площадка стала районом великих озер.

За парком, над парящими полями, возникла радуга. Поля заканчивались зазубренной темной границей дальнего бора; радуга пересекала его, и эта часть лесной опушки совершенно магически мерцала сквозь бледно-зеленую и розовую радужную завесу, опущенную перед ней: нежность и торжество, по сравнению с которыми бедными родственниками казались ромбовидные цветные отсветы, с возвращением солнца вновь возникшие на полу беседки.

Мгновение спустя началось мое первое стихотворение. Что его подтолкнуло? Думаю, что знаю. Без малейшего дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей паразитической роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глассандо вниз вдоль центральной жилки — и, сбросив свою яркую ношу, освобожденный лист разогнулся. «Лист — душист, благоухает — роняет». Мгновение, в которое все это произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько щелью в нем, пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм. Я специально говорю «стуком», потому что, когда наконец налетел порыв ветра, деревья вдруг все начали капать, настолько же приблизительно имитируя недавнее низвержение воды, насколько строка, что я уже бормотал, напоминала только что испытанный шок, когда на миг сердце и лист стали одним.

2

В жадном жаре раннего полдня скамейки, мосты и стволы (все, кроме теннисной площадки) высыхали с невероятной быстротой, и вскоре почти ничего не осталось от моего первоначального вдохновения. Хотя яркая щель закрылась, я упрямо продолжал сочинять. Средством оказался русский, но вполне мог быть украинский, английский или волапюк. Стихотворение, написанное мной в те дни, было, пожалуй, не более чем сигналом, который я подавал о том, что жив, что прохожу, прошел или надеюсь пройти через некие напряженные человеческие переживания. Это было явление скорее ориентации, чем искусства, потому сопоставимое с полосами краски на придорожном камне или с кучей камней, оставшейся от горы.

Но если так, то вся поэзия в каком-то смысле местопологательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании, — это бессмертное стремление. Руки сознания тянутся вперед и ищут на ощупь, и чем они длиннее, тем лучше. Щупальца, а не крылья — вот естественные признаки Аполлона. Вивиан Дамор-Блок, моя философическая подруга, в последние годы говаривала, что тогда как ученый видит все, что происходит в точке пространства, поэт чувствует все, что происходит в точке времени. Погрузившись в размышления, он постукивает по колену карандашом, своей волшебной палочкой, и в это самое мгновение машина (с нью-йоркскими номерами) проезжает по дороге, ребенок барабанит в соседскую дверь, старик зевает в туманном туркестанском саду, на Венере ветер несет пепельно-серую песчинку, некий доктор Жак Хирш в Гренобле надевает очки для чтения и происходят еще триллионы подобных пустяков — все вместе образуя мгновенный и сквозной организм событий, ядро которого — поэт (сидящий в кресле в Итаке, штат Нью-Йорк). В то лето я был еще слишком молод, чтобы сколько-нибудь осознать «космическую синхронизацию» (снова цитирую моего философа). Но я все же, по крайней мере, понял, что человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать

о нескольких вещах одновременно. Во время вялых прогулок, которые сопровождали сочинение первого стихотворения, я столкнулся с деревенским учителем — это был пылкий социалист и хороший человек, чрезвычайно преданный моему отцу (явление которого я снова рад приветствовать), всегда с тугим букетом полевых цветов, всегда улыбающийся и всегда потный. Вежливо обсуждая с ним неожиданный отъезд моего отца в город, я отмечал одновременно и с равной ясностью не только его вянущие цветы, развевающийся галстук и угри на мясистых завитках ноздрей, но также доносящийся издали монотонный маленький голос кукушки, и промельк яркой бабочки Королева Испании, садящейся на дорогу, и всплывшее в памяти впечатление от картин (портреты увеличенных сельскохозяйственных вредителей и бородач русских писателей) в хорошо проветренных классах деревенской школы, где я бывал раз или два; и — если продолжать это перечисление, едва ли достойно передающее неземную простоту и легкость того процесса — колебание какого-то совершенно неважного воспоминания (о потерянном педомере) вырвалось из соседней клетки мозга, и привкус травинки, которую я жевал, смешался с голосом кукушки и взлетом нимфалиды; и все это время я полно, ясно ощущал свое всеобъемлющее сознание.

Он улыбнулся и поклонился (с порывистостью русского радикала), сделал два шага назад, повернулся и весело пошел своей дорогой, а я снова поймал нить стихотворения. За то короткое время, пока я был занят другим, что-то, кажется, случилось с уже нанизанными мною словами: они выглядели не совсем такими блестящими, как до перерыва. Мне на минуту почудилось, что я занимаюсь ерундой. К счастью, этот холодный огонек критического восприятия вскоре исчез. Жар, который я пытался описать, снова овладел мною и вернул моего медиума в иллюзорную жизнь. Ряды слов, выстроенные для смотра, снова были такими сияющими — грудь колесом и аккуратные мундирчики, — что я приписал воображению тот сбой в рядах, который недавно заметил краем глаза.

3

Помимо доверчивой неопытности молодой русский версификатор должен был справиться с одним препятствием особого рода. В отличие от богатого словаря сатирической или повествовательной поэзии, русская элегия страдала тяжелой формой словесной анемии. Только очень опытные руки могли заставить ее выйти за рамки своего скромного образца — бледной французской поэзии XVIII века. Правда, в мое время одна новая школа как раз занималась вспарыванием старых размеров, но все же именно к ним консервативный новичок обращался в поисках нейтрального инструмента — может быть, чтобы рискованные формальные приключения не отвлекали его от простого выражения простых чувств. Форма, впрочем, мстила. Довольно однообразные узоры, в которые русские поэты начала XIX века заплели податливую элегию, привели к тому, что определенные слова или типы слов (например, русские эквиваленты *fol amour* или *langoureux et révant**) сцеплялись снова и снова, и последующие лирические поэты не могли избавиться от них на протяжении целого столетия.

В особенно навязчивой модели, свойственной четырех-шестистопному ямбу, длинное, извивистое прилагательное всегда занимает первые четыре или пять слогов последних трех стоп в строке. Вот хороший тетраметрический пример — *ter-pi bes-chis-len-ni-e tu-ki* (en-dure in-cal-cu-

* безумная любовь, мечтательный и томный (фр.).

la-ble tor-ments). Молодые русские поэты раз за разом с фатальной легкостью соскальзывали в эту манящую бездну слогов, для иллюстрации чего я выбрал слово *beschislennie* только потому, что оно хорошо переводится; подлинными фаворитами были такие типично элегические компоненты, как *задумчивые*, *утраченные*, *мучительные* и так далее, все с ударением на втором слоге. Несмотря на свою длину, слова такого рода имеют всего одно собственное ударение, и, следовательно, предпоследний метрический акцент строки приходится на обычно безударный слог (ны в русском примере). Благодаря этому возникало приятное ощущение полета, но уж слишком часто за этим скрывалась банальность смысла.

Простодушный новичок, я попадал во все ловушки, расставленные поющим эпитетом. Не то чтобы я не боролся. На самом деле, я очень старательно работал над своей элегией, бесконечно напрягаясь над каждой строчкой, выбирая и отвергая, катая слова на языке с остекленелой торжественностью чайного дегустатора — и все же оно неминуемо наступало, это отвратительное предательство. Рама влияла на картину, кожа придавала форму плоду. Банальный порядок слов (короткий глагол или местоимение — длинное прилагательное — короткое существительное) порождал банальную беспорядочность мысли, и некоторые фразы вроде *poeta gorestnie gryozii*, что можно перевести, расставив ударения, как *the poet's melancholy daydreams*, фатально приводили к рифмованной строке, оканчивавшейся на *розы*, или *березы*, или *грозы*, так что определенные чувства связывались с определенным окружением не свободной личной волей, а линиялой лентой традиции. И все-таки, чем ближе мое стихотворение подходило к завершению, тем сильнее была моя уверенность в том, что все, что видно мне, будет увидено и другими. Когда я сосредотачивал взгляд на почкообразной клумбе (и замечал одинокий розовый лепесток, лежавший на суглинке, и маленького муравья, исследовавшего его увядший край) или рассматривал светло-коричневую диафрагму березового ствола, где какой-то хулиган содрал тоненькую, цвета соли с перцем кору, я и в самом деле верил, что все это мой читатель различит сквозь магический покров слов, вроде *утраченные розы* или *задумчивые березы*. Мне не приходило тогда в голову, что эти бедные слова не только не имели никакого отношения к покрову, но были так непрозрачны, что в действительности образовывали стену, и в ней можно было различить только побитые вкрапления из больших и малых поэтов, которым я подражал. Годы спустя, на убогой окраине иностранного города, я видел забор, доски которого были принесены из какого-то другого места, где они, очевидно, ограждали стоянку бродячего цирка. Какой-то разносторонний зазывала нарисовал на нем животных; но тот, кто снимал доски и потом снова их сколачивал, был, должно быть, слеп или безумен, потому что теперь на заборе видны были только разъединенные фрагменты (некоторые даже вверх ногами) — чья-то рыжевато-коричневая ляжка, голова зебры, слоновья нога.

4

С внешней точки зрения мои напряженные труды сопровождалась несколькими неопределенными действиями или положениями: я ходил, сидел, лежал. Каждое из них в свою очередь распадалось на фрагменты, не имевшие пространственного значения: на стадии хождения, например, я мог направляться в глубину парка, а в следующее мгновение уже бродить по комнатам дома. Или, если взять стадию сидения, я часто внезапно замечал, как убирают тарелку с чем-то, что я даже не помнил как выбрал, а моя мать, левая щека которой подергивалась, как всегда, когда она волновалась, пристально наблюдает со своего места во главе длинного стола за моей унылостью и отсутствием аппетита. Я поднимал голову,

чтобы объясниться — но стола уже не было, и я сидел один на придорожном пне, ручка рампетки с ритмичностью метронома чертила дугу за дугой на коричневатом песке — земляные радуги, в которых глубина штриха передавала разные цвета.

Когда я бесповоротно решил закончить стихотворение или умереть, то впал в самый настоящий транс. Без малейшего удивления я находил себя на кожаном диване в холодной, затхлой, малопосещаемой комнате, бывшей раньше кабинетом моего деда. Я лежал распластавшись на этом диване, в каком-то рептильном оцепенении, одна рука свисала, так что костяшки пальцев касались растительного орнамента ковра. Когда в следующий раз я выходил из этого трансa, зеленоватая растительность была по-прежнему на месте, моя рука по-прежнему свисала, но теперь я был распростерт на старых мостках, и кувшинки, которых я касался, были настоящими, а копытообразные округлые тени ольховых листьев на воде — возвеличенные чернильные кляксы, преувеличенные амебы — ритмично пульсировали, высывавая и втягивая темные ложноножки, чьи округлые края при сокращении распадались на смутные и текучие пятна, а потом снова соединялись, чтобы придать новую форму окончательному слову, которое я оцщупью искал. Я возвращался в свой частный туман, а когда снова всплывал, поддержкой моему вытянутому телу становилась низкая скамья в парке, и живые тени, в которые была погружена моя рука, теперь двигались по земле среди фиолетовых оттенков, сменивших водянисто-черные и зеленые. Так мало в том состоянии значили обыденные средства существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля, или в Тиргартене, или в Национальном лесу секвой. И наоборот, когда былой транс приключается сейчас, я вполне готов оказаться, когда очнусь, высоко на дереве, над пятнистой скамейкой моего детства, живот прижат к толстой удобной ветке, одна рука свисает между листьев, по которым проходят тени от других листьев.

В этих разнообразных состояниях до меня доходили разнообразные звуки. Это мог быть обеденный гонг, или что-нибудь менее обычное, вроде противных звуков шарманки. Где-то у конюшен старый бродяга вертел ручку шарманки, и, опираясь на более верные впечатления, впитанные в ранние годы, я мог его представить, оставаясь на своем насесте. На передней стенке инструмента были нарисованы разные балканские крестьяне, танцующие среди пальмообразных ив. Время от времени шарманщик менял руку. Я видел кофту и юбку его маленькой лысой обезьянки, ее воротник, свежую рану у нее на шее, цепь, за которую она хваталась всякий раз, когда хозяин дергал, деля ей больно. Я видел нескольких слуг, они стояли вокруг, глаза, скалясь, — простые люди, ужасно потешавшиеся над обезьянними ужимками. Только вчера неподалеку от того места, где я все это записываю, я столкнулся с фермером и его сыном (похожим на тех живых, здоровых детей, которых можно увидеть на рекламе кукурузных хлопьев для завтрака) — они так же забавлялись, глядя, как молодой кот мучил детеныша бурундучка — давал тому пробежать несколько дюймов и потом снова на него набрасывался. Бурундучок почти полностью лишился хвоста, обрывок кровоточил. Не в силах спастись бегством, затравленный малыш прибег к последнему средству: он остановился и лег на бок, чтобы слиться с игрой света и тени на земле, но бок, вздымавшийся слишком бурно, выдал его.

Наступление вечера привело в действие семейный граммофон — еще одну музыкальную машину, звуки которой проникали сквозь мое стихотворение. На веранде, где собрались наши друзья и родственники, из его медной пасти вырывались так называемые *tsiganskie romansi*, обожаемые моим поколением. Это были более или менее анонимные подражания цыганским песням — или же подражания таким подражаниям. Их цыганская сущность состояла в низком монотонном стоне, прерываемом подобием икоты, — так разрывалось пронзенное любовью сердце. Луч-

шие из них вызвали ту пронзительную ноту, что иногда дрожит в стихах настоящих поэтов (я думаю прежде всего об Александре Блоке). Худшие можно скорее уподобить той ерунде в стиле апаш, которую сочиняют нестрогие деятели литературы и декламируют коренастые дамы в парижских ночных клубах. Их природная среда характеризовалась рыдающими соловьями, цветущими лилиями и аллеями шепчущих деревьев, украшением парков мелкопоместного дворянства. Упомянутые соловьи заливались, в то время как в сосновой роще заходящее солнце проводило на стволах огненно-красные полосы. Тамбурин, все еще трепещущий, казалось, лежал на темнеющем мху. Некоторое время последние звуки хриплого контральто преследовали меня в сумерках. Когда снова стало тихо, мое первое стихотворение было готово.

5

Это была действительно жалкая стряпня, содержащая много заимствований, помимо своих псевдопушкинских модуляций. Простительны были только эхо тютчевского грома и преломленный солнечный луч из Фета. Еще я смутно помню какое-то *воспоминанья жало* (которое я на самом деле представлял себе как яйцеклад наездника-ихневмониды, оседлавшего гусеницу капустницы, но не решился этого сказать) и что-то о старомодном очаровании дальней шарманки. Хуже всего были постыдные вкрапления из цыганских стихов вроде Апухтина и великого князя Константина. Их настойчиво навязывала мне моложавая и довольно привлекательная тетя, которая могла еще продекламировать известный отрывок Луи Буйе «Женщине», где метафорический скрипичный смычок нелепо используется для игры на метафорической же гитаре, и многое из Эллы Уилер Уилкокс — жутко популярной у императрицы и ее фрейлин. Едва ли стоит добавлять, что, если говорить о темах, моя злегия была о потере возлюбленной — Делии, Тамары или Ленор, — которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но был готов встретить, полюбить, потерять.

В своей глупой неопытности я верил, что написал прекрасное и удивительное произведение. Когда я нес его домой, все еще незаписанное, но такое законченное, что даже знаки препинания отпечатались у меня в голове, как складки подушки на щеке спящего, я не сомневался, что мать встретит мое достижение со счастливыми слезами гордости. То, что она может быть именно в тот вечер слишком поглощена другими событиями, чтобы слушать стихотворение, вообще не приходило мне в голову. Никогда в жизни не жаждал я так ее похвалы. Никогда не был я так уязвим. Мои нервы были предельно напряжены из-за мрака, который незаметно для меня окутал землю, и обнаженности небесной тверди, разблачения которой я тоже не заметил. Над головой, между бесформенных деревьев, окаймлявших мою растворяющуюся тропинку, ночное небо было бледно от звезд. В те годы чудесный беспорядок созвездий, туманностей, межзвездных пространств и вообще все это пугающее зрелище возбуждало во мне неопишуемое чувство тошноты, настоящей паники, как будто я свисал с края земли вниз головой над бесконечным пространством — земное притяжение все еще держало меня за пятки, но могло отпустить в любой момент.

Кроме двух угловых окон верхнего этажа (гостиной моей матери) дом был уже темен. Ночной сторож впустил меня, и медленно, осторожно, чтобы не разрушить расположения слов в моей ноющей голове, я поднялся по лестнице. Мать полулежала на диване с Санкт-петербургской «Речью» в руках и неразрезанным лондонским «Таймсом» на коленях. Рядом с ней на стеклянном столике сиял белый телефон. Несмотря на позднее время, она все еще ждала, что отец позвонит из Санкт-Петер-

бурга, где его задерживало напряжение приближавшейся войны. Рядом с диваном стояло кресло, но я всегда избегал его из-за золотой атласной обивки, один вид которой вызывал дрожь, взлетающую по спине как ночная молния. Кашлянув, я сел на скамеечку для ног и начал декламацию. Будучи занят этим, я все время пристально смотрел на противоположную стену, на которой так ясно вспоминаю сейчас какие-то маленькие дагерротипы и силуэты в овальных рамах, акварель Сомова (молодые березки, половина радуги — все очень мягкое и мокрое), чудесную версальскую осень Александра Бенуа и карандашный рисунок, который мать моей матери сделала в детстве — опять та парковая беседка с ее чудесными окнами, наполовину заслоненными сомкнувшимися ветвями. Сомов и Бенуа теперь в каком-то советском музее, но та беседка никогда не будет национализирована.

Когда моя память запнулась на минуту на пороге последней строфы, где я примерял так много начальных слов, что наконец выбранное было теперь как бы закамуфлировано рядом ложных дверей, я услышал, как моя мать всхлипнула. Вскоре я закончил декламацию и поднял на нее глаза. Она восторженно улыбалась сквозь слезы, которые струились по лицу. «Как чудесно, как красиво», — сказала она и со все возрастающей нежностью в улыбке протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть мазок крови на скуле, где в какой-то неопределимый момент раздавил упившегося комара, бессознательно подперев кулаком щеку. Но я увидел кое-что еще. Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного «я», осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале.

Первое стихотворение было впервые опубликовано в сентябре 1949 года в журнале «Partisan Review» под названием «First Poem». В основном в те годы Набоков печатал свои автобиографические рассказы в журнале «The New Yorker», но «Первое стихотворение» редакторы журнала отклонили за избыточные технических подробностей в описании русской просодии¹, что доказывает только, что они его не читали. Далее история текста такова: в 1951 году он вошел в качестве 11-й главы в книгу воспоминаний «Conclusive Evidence: A Memoir» («Исчерпывающее доказательство: воспоминание»), в 1966-м — во второй вариант автобиографии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» («Память, говори: возвращение к автобиографии»). Между этими двумя английскими книгами, а также между ловлей бабочек и написанием «Лолиты» и «Пнина» Набоков перевел текст воспоминаний на русский под названием «Другие берега».

Единственная глава, которая полностью исчезла из русской версии, сохраняясь при этом во всех английских, — одиннадцатая.

Вариант этой главы в «Speak, Memory» отличается от «Conclusive Evidence» только тем, что исключает традиционно отрицательное упоминание о психоаналитиках, которые могли бы по-своему истолковать сны автора, и абзац, в котором Набоков удивляется, что начал писать стихи «не зная, что за архипелагом есть континент; что за стихами (...) существует русская проза, которая позаимствовала свой романтический порыв у науки, а сжатую точность выражения у поэзии»².

Исключение 11-й главы из «Других берегов» сам Набоков объяснял «психологической трудностью переигрывания темы, разработанной мною в „Даре“»³. Действительно, герой «Дара» Федор Годунов-Чердынцев в воображаемых им рецензиях на свой сборник «Стихи» и разговорах с поэтом Кончеевым выражает мысли самого Набокова о поэзии, а описываемое Набоковым набухание вдохновения, транс творчества почти полностью совпадают с текстом «Первого стихотворения». И так же, закончив стихотворение, Федор внимательно смотрит в зеркало, «не совсем узнавая себя».

Стихотворение, создание которого описывает Набоков, ассоциируется не с одним, а с несколькими ранними опытами. Но если судить по породившему его толчку — колебание листа, с кончика которого срывается дождевая капля, и по употребленным Набоковым в английском тексте рифмам ("tip" — "dip", "leaf" — "relief"), соотносимым с русскими во второй строфе, — то стихотворение нетрудно идентифицировать:

Дождь пролетел и сгорел на лету.

Иду по румяной дорожке.

Иволги свищут, рябины в цвету,

Белеют на ивах сережки.

Воздух живителен, влажен, душист.
 Как жимолость благоухает!
 Кончиком вниз наклоняется лист
 И с кончика жемчуг роняет.
 Выра, <май> 1917

По замечанию Брайена Бойда, для американского читателя это стихотворение — «первое». Им открывается сборник Набокова «Poems and Problems» (1971). Стихотворение переведено самим автором, но без рифм. Похоже, что название сборника заимствовано Набоковым у иронически помянутой в «Первом стихотворении» американской поэтессы Эллы Уилер Уилкоккс (Wilcox, 1855—1919). Кстати, ее книга «Poems and Problems» вышла в том же 1914 г., к которому Набоков относит создание своего «первого стихотворения». Поскольку это стихотворение строгий к себе автор охотно включал в сборники, можно предположить, что описание самой сути первого стихотворного опыта, в котором лирический новичок в первом приступе вдохновения, скорее похожем на респитальный транс, описывает еще не пережитые им чувства, используя банальные заемные образы и не замечая окружающей природной жизни, относится к более раннему сборнику Набокова — «Стихи» (Пг.: Худож.-графич. заведение «Унион», 1916), если вообще относится к какому-то из ранних стихотворений. Стихотворения из этого сборника Набоков никогда не разрешал переиздавать и назвал в «Других берегах» «юношескими, лишенными всяких достоинств». И тут он прав — сборник поражает только тем, как мало обещал этот 17-летний поэт. Эти стихи точно такие, какими их описывает Набоков в 11-й главе, — безнадежно подражательные — Бальмонту, например (со словом «экстаз», которое для Годунова-Чердынцева «звучало как старая посуда: „экс-таз“»):

Хочется так мало, хочется так много...
 Хочется экстаза огненных ночей!
 Хочется увидеть жизнь свою и Бога
 В черных бриллиантах любящих очей.

В них — та же замкнутость в себе и невнимание к природе — странные для энтомолога безымянные «мотыльки», какая-то «лиловая птичка» и «ласковые, розовые букашки». Единственное конкретное описание — «Прозрачно отражались/ Кораллами в воде песчаные брега» остается непонятным — при чем здесь кораллы? — потому что невнимательный к конкретике 17-летний автор не объясняет, что описывает Оредеж с ее высокими берегами из красного песка.

В этих стихах есть все тривиальные рифмы «розы—грезы—березы»:

Вокруг твоих кудрей алеет
 Большой венок душистых роз...
 Чуть слышно в море волны реют,
 Как будто эхо наших грез.

Переведя текст рассказа на русский, мы нарушили, быть может, волю Набокова, но постарались следовать ей в технике перевода, делая его «со всей возможной педантичностью, иногда даже удручающей»⁴. Кроме того, подспорьем были образы и метафоры из «Первого стихотворения», уже использованные Набоковым в других русских произведениях, а также «Англо-русский словарь „Лолиты“» (An English-Russian Dictionary of Nabokov's «Lolita». Compiled by A. Nakhimovsky and S. Paperno. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1982) и редакторская помощь поэта В. Зельченко.

¹ См.: В. Boyd. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, 1991, p. 686.

² V. Nabokov. Speak, Memory. London, 1951, pp. 159—160 (это лондонское издание повторяет текст, изданный в Америке под названием «Conclusive Evidence»).

³ Ibid., p. 12.

⁴ В. Набоков. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993, с. 244—245.

ИНТЕРВЬЮ

БЕСЕДА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА С ПЬЕРОМ ДОМЕРГОМ

В вашей автобиографии, опубликованной в 1961 году под названием «Autres rivages»¹, вы представляете вашу жизнь как «цветную спираль в стеклянном шарике», затем вы различаете три дуги этой спирали, которые соотносите с тезисом, антитезисом и синтезом, и затем добавляете: «Дуга тезиса — это мой двадцатилетний русский период (1899—1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919—1940), проведенная в Западной Европе². Те четырнадцать лет (1940—1954), которые я провел уже на новой моей родине³, намечают как будто начавшийся синтез». Что выражает эта триада для вас сегодня?

Прежде всего позвольте извиниться за то, что объясняюсь по-французски тяжело и медленно. Я прилично владею тремя языками — английским, русским и французским, но говорю на каждом с трудом и осторожностью. Франсуа Кондорсе, которого не следует путать с Шарлем, говаривал: «Честный человек должен знать только один язык — собственный». Бедняга знал тридцать четыре! Впрочем, неважно. Вы спрашиваете о моей разноцветной спирали. Описание маленькой персональной триады служит стилистическим эффектом в старательно придуманном параграфе, но не имеет особого смысла за пределами книги, в которую я его поместил и где оно должно остаться, чтобы сохранить свою жизнь.

Расскажите о вашем детстве в Санкт-Петербурге.

Проснешься, бывало, летним утром и сразу, в отроческом трепете, смотришь: какова щель между ставнями? Если водянисто-бледна, то валишься назад на подушки: не стоит и растворять ставни, за которыми заранее видишь всю досадную картину — свинцовое небо, рябую лужу, потемневший гравий, коричневую кашлицу опавших соцветий под кустами сирени и преждевременно блеклый древесный листок, плоско прилипший к мокрой садовой скамейке! Но если ставни шурились от ослепительно-росистого сверканья, я тотчас принуждал окно выдать свое сокровище: одним махом комната раскалывалась на свет и тень. Пропитанная солнцем березовая листва поражала взгляд прозрачностью, которая бывает у светло-зеленого винограда; еловая же хвоя бархатно выделялась на синеве, и эта синева была такой насыщенности, какую мне доводилось опять насладиться только много лет спустя в горноборовой зоне Колорадо.⁴

Какое место занимала для вас в период вашего отрочества французская литература?

Многие русские авторы XIX века, принадлежащие к привилегированному сословию, от Пушкина до Толстого, испытали глубокое влияние французской литературы и культуры, которыми французские учителя пичкали их с детства. Другие, как Гоголь и Чехов, никогда не учились французскому, между тем находишь у них какие-нибудь вторичные токи, донесенные имитациями и переводами с французского на русский. Английский, напротив, был не так моден, как французский: ни Пушкин, ни Толстой его толком не знали. Всего

Перевод выполнен по: «Les langues modernes», 1968, № 1.

© Дмитрий Набоков, 1996.

© Ольга Скопечная (перевод), 1996.

Шекспира, всего Вальтера Скотта, всего Байрона, всего Ричардсона читали в плоских французских переложениях. Мне повезло больше, начиная с самого нежного возраста у меня была не только французская учительница, но и несколько английских гувернанток. В двенадцать лет я прочел трагедии Шекспира в оригинале, как и прозу Флобера, и поэзию Рембо. Ничего удивительного, что некоторые русские читатели не без гнева и отвращения обвиняют меня в чрезмерной западности моих писаний. Эти же безумцы полагают, что я занимаюсь бабочками, энтомологией из снобизма. Я — трехцветный русский, американец, воспитанный в Англии, санктпетербуржец с парижским грастрированием в русском, но раскатывающий свои «г» во французском на русский лад.

Изобретение Америки

В заметке о «Лолите» вы пишете: «Мне понадобились сорок лет, чтобы придумать Россию и Западную Европу, и теперь мне нужно было придумать Америку». Что это был за процесс «придумывания», какие американские ингредиенты питали ваше воображение?

Тут нет ничего общего с тем, что называется «реализм». То, что называют «реализмом», кажется мне неким средним арифметическим впечатлений, полученных средним умом — аппаратом, который, впрочем, не существует вне статистики. Нет ничего более абстрактного и расплывчатого, чем так называемый реализм. Слово «реальность» самое опасное, из тех, что имеются... Реальность искусства? Это искусственная реальность, сотворенная реальность, которая остается реальностью только в романе. Не думаю, что объективная реальность вообще существует. Но те комбинации, которые придумывает художник, дают или должны дать чувство реальности читателю — не какой-то средней реальности, а реальности новой, присущей самому произведению. Мир вымысла остается тайной творца. В то время, когда я работал над «Лолитой», табличка на воротах моей стройки гласила «вход воспрещен». Сегодня эти ворота распахнуты настежь, но леса разобраны, рабочие ушли, инструменты исчезли, немного золотой пыли кувыркается в косом луче, вот и все. <...>

Реализма не существует. Возьмите «Мадам Бовари». Считается, что это реалистический роман. Но, позвольте, свежеиспеченный муж засыпает рядом с красивой молодой женой и не слышит, как любовник бросает камешки в окно. Да что он вообще делает на этом брачном ложе? А мадам Бовари, которая в пять часов утра (очень рано, с точки зрения Флобера) пробирается вдоль стен, и никто ее не видит. Но на улице полно народа, кто угодно мог заметить ее. И месье Омэ ничего не знает, месье Омэ, так сказать, эхо всего городка. Но, позвольте, это никакой не реализм. Это чистый романтизм.

С 1945 года вы являетесь американским гражданином. Каково ваше отношение к Америке?

Да, признаюсь, что обожаю Америку. Это единственная страна, где я был и остаюсь совершенно счастлив, где я чувствую себя в своей тарелке... Я не знаю почему. Люди, которых я там встречал, атмосфера, в которой жил, совершенно отвечали тому, что я считаю жизнью, счастливой для писателя, жизнью, благоволящей писателю. Это не только интеллектуалы, это и господин, который продавал мне газету, господин, который брал у меня чемодан, — иными словами — все, люди всех классов, всех рас. <...> Я испытываю чувство теплоты и гордости, когда показываю свой зеленый американский паспорт на европейских границах. Грубая критика Америки меня глубоко задевает. Я сторонник антисегрегационной политики. Во внешней политике я полностью на стороне правительства. А когда я сомневаюсь, то отдаю предпочтение методу, состоящему в том, чтобы выбрать политическую линию, самую неблагоприятную для Красных и разных Расселов.

Как вписывается ваше пребывание в Монтрё в эту цветную трехчастную спираль?

Мы живем в Монтрё уже несколько лет. Моя жизнь здесь очень размеренна и все же не лишена переживаний. Могу представить вам план моего дня. Я встаю рано, около 7 часов утра, проглатываю фруктовый сок, облачаюсь в свою домашнюю рубашку и становлюсь за аналогом писателя. Виктор Гюго и Флобер тоже писали стоя, кажется, ошибочно полагая, что молния апоплексии разит вертикального писателя реже, чем пишущего в другой позе. Поработав час или два, я съедаю очень скромный завтрак, тарелку корнфлекса, чашку кофе без сахара, и жена прочитывает мне почту, иногда забавную и всегда обширную, после чего я вновь устраиваюсь за моим попиром. Около одиннадцати я бреюсь и принимаю ванну. Мы часто обедаем в городе. В два часа работа возобновляется, но, как правило, после полудня я покидаю конторку и погружаюсь в кресло со своими карточками. Мы обедаем в семь. Около девяти я ложусь и засыпаю моментально, как ребенок. В полночь я просыпаюсь от адской судороги посреди бессонной пустыни, и вот тут начинается мучительная дилемма — принимать или не принимать снотворное. Как видите, довольно бурная жизнь.

Летом она более спокойна. Мы с женой отправляемся путешествовать в поисках бабочек. Я обожаю горы — в Швейцарии, в Италии, на юге Франции. Я люблю гостить где-нибудь на тысячеметровой высоте и каждый день подниматься минимум до двух тысяч метров, чтобы ловить там альпийских бабочек. Нет ничего более восхитительного, чем выйти ранним утром с сачком, подняться по канатной дороге в безоблачное небо, наблюдая за тем, как подо мной, сбоку, поднимается тень воздушного стула с моим сидячим силуэтом и тенью сачка в руке, — она стелется по склону, колеблется под ольховыми деревьями, стройная, гибкая, помолодевшая, преображенная эффектом проекции, грациозно скользит в этом почти мифологическом вознесении. Возвращение не столь красиво, так как солнце переместилось, — я вижу карликовую тень, два толстых колена, все изменилось. Изменилась перспектива сачка, и я больше не смотрю на него.

Ваше отвращение к «идеологии» и «измам» известно. Но нет ли разницы между «идеями» и «идеологией»? Не содержится ли в вашем сарказме признания, пусть даже иронического, идеи как таковой?

Возьмем характерные примеры. Есть ли что-нибудь более унылое, чем роман политический, роман социологический, скажем, господ вроде Эмиля Золя? Идеальный роман — это же невозможно читать!

подавляющая часть нынешних американских писателей представляет интерес для историка, но ничуть не интересна с точки зрения литературы. В большинстве своем они невыносимо посредственны. Я не хочу отзываться плохо о современниках и говорю это под покровом анонимности. Актуальность, мода, большие чувства не создают больших книг. Впрочем, я констатирую, что процент писателей в Америке, скажем, 12 хороших на сорок смертельно скучных, превосходит среднее плачевно низкое их число в Англии или Франции.

Понятие маршрута

Какое место в вашем творчестве отведено чувственному восприятию? Точнее: что вы понимаете под «цветным слухом»?

Дети очень часто наделены способностью видеть и слышать буквы как цвета или оттенки цветов. Порой, бесконечно тонкие оттенки. Но когда ребенок рассказывает об этом в школе или домашним, ему дают подзатыль-

ник, говорят, что это глупости. Красная «В» или черная «С» — так не бывает. Тогда он перестает об этом думать, и ощущение гаснет, все кончено навсегда.

Когда я рассказывал о таких вещах моей матери, она говорила: «У меня то же самое»..., «а скажи-ка, твое «А» какое?», «оно черное, ну да, черноватое, немного похоже на черное дерево», «а мое красноватое...» «N» очень светлое, белесое, может быть, немного с серым. Если бы у меня была кисточка, я изобразил бы это в цвете. Что действительно было бы интересно, так это таблица моих звуковых красок.

Когда вы преподавали литературу в Корнельском университете, вы предлагали вашим студентам «сопровождающие документы» — не только карту Дублина вместе с «Улиссом» Джойса, но также план квартиры доктора Джекила и вагона Анны Карениной.

Когда я показывал студентам план квартиры доктора Джекила или рисунки разных предметов, например, фонарика, который Анна Каренина прицепляла к ручке кресла в поезде, это делалось в порядке информации, чтобы они могли понять, о чем идет речь в романе, который мы анализируем. Читатель «Превращения» Кафки (плохо переведенного на французский под названием «Métamorphose»*) должен знать расположение комнат и мебели, дверей и окон, чтобы оценить членистую структуру квартиры, принадлежащей семейству несчастного скарабея.

Точное понимание маршрутов Леопольда Блума и Стивена Дедалуса, пересекающихся на улицах Дублина, в тысячу раз важнее, чем пресная мнимогомеровская аллегория, которая радует университетских преподавателей и которую Джойс справедливо изгнал из окончательного издания «Улисса», вычеркнув эти абсурдные, подражающие «Одиссее» названия глав. И вместе с тем я встречал в Америке специалистов и несчастных студентов, обманутых ими, которые были убеждены, что если они освоят тусклые параллели между «Улиссом» и «Одиссеей» или перечень человеческих органов, которые якобы символизируют главы, они автоматически узнают оба произведения, не изучая их. Что до меня, то я ставил плохую оценку всякий раз, как они употребляли слово «символ».

Ваши романы заселены шпионами и их жертвами; большинство ваших персонажей в действительности оказываются то одним, то другим лицом, то двумя сразу... Есть ли, с вашей точки зрения, связь между художником и человеком, подсматривающим за другими, между художником и сыщиком?

Мне не нравится слово «подсматривающий», которое имеет слишком отчетливый сексуальный резонанс, хотя оно и послужило емким и точным названием одного из самых прекрасных романов нашего времени⁵. Что касается моих персонажей-шпионов, да, они шпионят. Что ж поделаешь? Они созданы такими, я создал их такими. Единственная связь между художником и сыщиком состоит, мне кажется, в том, что оба наблюдают за предметами и людьми и понимают важность детали: деталь — в ней все дело.

Шахматы и искусство

Вы часто предостерегаете читателей от попытки обнаружить сходство между вашими персонажами и их создателем; в то же время вы подчеркиваете роль памяти в вашем творчестве. Каковы для вас отношения между памятью и воображением?

Я думаю, что память и воображение принадлежат к одному и тому же, весьма таинственному миру человеческого сознания. Мне кажется, что человек с небольшим воображением обладает также плохой памятью. Если

* «Метаморфоза» (фр.).

воображение ребенка, играющего в коридорах замка, молчит, его воспоминание об этом замке будет очень туманным. Есть в воображении нечто такое, что связано с памятью, и наоборот. Можно было бы сказать, что память есть род воображения, сконцентрированного на определенной точке... Когда вы вспоминаете какую-нибудь вещь, вы всегда вспоминаете не ее саму, но отношение, связь ее с какой-то другой. А воображение как раз осуществляет эту связь.

Ваши произведения полны аллюзий на игру в шахматы. В «Защите Лужина» описано безумие шахматного игрока, оказавшегося неспособным применить свою неотразимую технику в эмоциональной жизни. Какова, по-вашему, связь между игрой в шахматы и произведением искусства?

Никакой связи между литературой и игрой в шахматы не существует. Но, несомненно, существует связь между литературным искусством и искусством сочинения шахматных задач. Задача и игра — совершенно разные вещи. Нелегко говорить об этом, потому что не только ни один игрок, но и никто вообще не способен распознать отличие шахматной игры, подобной журналистике, от шахматной задачи, которая сродни поэзии.

Связь между композицией шахматной задачи и композицией романа сказывается в оригинальности комбинаций и экономии их воплощений.

Это восхитительное искусство, сложное и бесполезное, имеет отношение к обычной игре лишь в том смысле, в каком, например, жонглер, придумывающий пируэты нового трюка, использует все возможности сферы. В самом деле, большая часть игроков, и мастеров, и любителей, проявляет самый скромный интерес к этим изысканным загадкам — порождениям чистой фантазии и высокого профессионализма. Пусть даже они оценят задачу с заключенной в ней ловушкой, но окажутся в полном замешательстве, если их попросят сочинить что-нибудь подобное. В общем, это темы, стратегемы, засады, снятие защиты, связывание, развязка и все виды маневров, но скомбинированные определенным образом. Именно комбинация разнообразных тем создает задачу. Мошенничество, возведенное в колдовство. В этом смысле, я полагаю, можно найти известный параллелизм между шахматной задачей и задачей литературной композиции.

А на уровне стратегии действующих лиц?

Нет, это совсем другое. Из этого делают аллегория, держа в уме шахматные фигурки.

Связана ли ваша трактовка времени и пространства с пешечными маневрами на шахматной доске?

На шахматной доске нет времени. Время заменено бездонным пространством...

Конь ходит через квадрат. Но если, например, он достиг края доски, то спрашивается, почему он не может пойти в иную сторону — за пределы шахматного поля? Я думал сам о шахматных темах, о задачах, предполагающих возможность исчезновения коня и затем его возвращения из пространства.

Шахматная стратегия — это нечто зримое?

Когда мне приходит в голову шахматная задача, я не вижу доску, не вижу собственно квадратов, может быть, я вижу крохотные бездны, не то что ямы, а области разного напряжения, положительного, отрицательного. Это не вопрос формы. Мне кажется, что в литературном искусстве нет какой-то привилегированной формы на уровне композиции. Можно говорить о спирали, о некоей структуре, но все это метафоры...

Если иметь в виду такие материи, как форма, то тут, как говорят англичане, скорее «anything goes», все сгодится, не так ли, все принимается. У меня всегда наготове интересная, сложная комбинация, в совокупности обладающая определенной формой, которой при этом лишена каждая отдельная ее часть.

Метод работы

Есть ли связь между манерой Джона Шейда работать на карточках и вашим собственным методом?

Так же, как мой дорогой Джон Шейд, я пишу карандашом на картонных карточках 15 сантиметров на 10, кстати, вот одна из них. Нечаянно тут оказалась. Поскольку структура, образ, сам текст романа совершенно живы в моем сознании, то неважно, какую часть, какое место, какую фразу я записываю на той или другой карточке. Я заполняю экран здесь и там, так как мне заранее известно, что решение задачи находится в идеальном пространстве. Затем я располагаю карточки в естественном, органически присущем им порядке, позволяющем прочесть текст на бумаге; остальное — типография.

Не находите ли вы, что английское название ваших мемуаров (Speak, Memoirs) более откровенно, чем французское?*

«Autres rivages» — это и русский вариант названия, я ведь написал эту книгу и по-русски, а о других теньях, других берегах говорил Пушкин.

Я считаю, что «Другие берега» — тоже подходящее название. Было и третье, «Conclusive Evidence»**. Оно нравилось мне из-за двух смежных «V» — моего и моей жены Веры, но никто этого не заметил.

Каковы взаимоотношения между произведением и читателем?

Читателя я вижу каждое утро, когда бреюсь. Единственный настоящий читатель, лучший читатель, образцовый читатель — это автор книги. Иногда автор действительно знает, что некоторые люди, некоторые друзья поймут книгу, — люди, для которых стоит писать. Мне известны, может быть, двенадцать-тринадцать человек, которые читают мои книги почти так же хорошо, как я сам. Но заметьте, даже если бы эти прелестные читатели не существовали, я все равно писал бы с той же уверенностью, с тем же ликованием, ибо я легко могу придумать столько читателей, сколько захочу.

Проблема перевода

Французские читатели восхищены тем, как вы обращаетесь с языком в вашем творчестве. Не является ли забота о языке главной вашей заботой? А какое значение для вас имеет «словесный гольф»?

Я не мешаю словам играть. Я даю им порезвиться. Некоторые из моих персонажей любят взять с полочки какое-нибудь выражение, ведь каламбур определяется как пара слов, застигнутых врасплох. Перестановка слогов зачаровывает и воодушевляет моих героев больше, чем меня самого. Англичане более склонны к игре слов, чем американцы. В литературных приложениях к лондонским журналам я часто вижу названия каламбуры, которые американский издатель счел бы тошнотворной вульгарностью.

Словесный гольф? Это очень просто. Берем два слова и превращаем одно в другое, каждый раз изменяя одну букву, и игра состоит в том, чтобы сделать это как можно быстрее. Если я хочу превратить «dame» в «mâle»***, то могу это сделать, так сказать, с помощью двух гольфовых лунок: «dame», «game» «gâle», «mâle»****. Но не все так просто. Очень трудно найти слова из четырех

* «Память, говори» (англ.).

** «Убедительное доказательство» (англ.).

*** «даму» в «самца» (фр.).

**** «дама», «весло», «хрип», «самец» (фр.).

букв, с которыми можно играть таким способом. Я, например, пытался найти по-французски что-нибудь такое, чтобы перейти от «eau» к «vin»*. Этого не сделать в две лунки. Получается одиннадцать. Нужно совершить настоящее чудо, чтобы превратить воду в вино. Сейчас я уже не помню. Возможно, если б я подумал, то сумел бы сократить количество лунок.

Словесный гольф не имеет ничего общего с языками, изобретенными Свифтом в его переписке. Это игра, которая была модна в Англии несколько лет назад, между двумя войнами.

Не располагает ли писателя к словесным изыскам сам факт перехода от одного языка к другому? Я имею в виду, в частности, Конрада и Беккета

Я не принимаю предложенного вами сравнения. Я не читал пьес Сэмюэля Беккета. Кажется, он писал пьесы, не правда ли? Но недавно мне показали два или три из тех маленьких его стихотворений, что он смастерил по-французски, — скверный Верлен, самый пошлый и фальшивый. Случай Конрада, возможно, более интересный. Думаю, по-французски он говорил лучше, чем по-английски, когда начинал писать. Но я ненавижу его книги, его книги ничего мне не говорят. Когда я был ребенком, я читал их, потому что это книги для детей. Они полны клише и неумной романтики; стиль, структура французской фразы — все это напоминает Пьера Лоти.

Что такое хороший переводчик?

Я много говорил об этом в моем труде о пушкинском «Евгении Онегине», перевод и комментарий в четырех томах, которые изрядно разозлили этих изготовителей парафраз, этих Битобэ и Пишо нашего времени^б. Моя теория перевода в действительности очень проста. Единственное, что имеет значение, — это идеальная точность перевода, а для этого переводчик должен знать язык, на котором написан текст, так же хорошо, как свой собственный. Иными словами, это проблема владения информацией, а вовсе не изящества или гладкости. Хороший переводчик должен быть мастером, и недожженным. В книге о Пушкине и во множестве полемических статей, где я уничтожил атаковавших меня невежд, я объяснил и показал, что рифмованный перевод «Онегина» невозможен, ибо пришлось бы постоянно искажать смысл, чтоб получить точное число слогов и найти рифму, как правило, весьма банальную.

Итак, подстрочный перевод с объяснением текста и обширными заметками останется для меня навсегда единственным возможным инструментом. Заметьте, что изготовители изящных рифмованных прилизительностей или претенциозных имитаций селятся спрятать недостаток знаний под убором стиля и искусственными украшениями, между тем эрудиту сквозь декорацию видны их изъяны. Я бы хотел, чтобы были переведены на французский мои комментарии к Пушкину, к «Евгению Онегину», отрывки из которых очень хорошо перевел Лирондель.

Когда я перевожу себя самого, то допускаю куда больше вольностей, чем переводя кого-нибудь другого. Я могу позволить себе эту свободу, поскольку в сущности являюсь не только переводчиком, но и автором книги.

Комическая перспектива

Во Франции, как и в Соединенных Штатах, ваше творчество ассоциируется с неким «комическим стилем», которым французские писатели восхищаются, не будучи при этом способными примерить его на себя, и которому американские писатели, как им кажется, подражают. Я имею в виду тех, кого этнотологи литературы

* от «воды» к «вину» (фр.).

называют представителями «черного юмора». Можно ли говорить о комических сюжетах в вашем творчестве? О сатире? По крайней мере, о пародии?

Я считаю, что на определенном уровне, на определенной высоте, юмор теряет связь с национальными берегами и становится столь же космополитичным, как и талант. Юмор Раймона Кено, которым я восхищаюсь, юмор Ильфа и Петрова, юмор двух-трех современных английских писателей, таких, как Энтони Бёрджесс или Грэхем Грин, — все это юмор одного семейства, большого семейства таланта. Анекдот, который перекочевал с ирландского на идиш и обратно, а потом распространился по Америке, меня совершенно не интересует. То, что называют «черным юмором», находится, как правило, на самом низком уровне — старая наивная игра, о которой не стоит и говорить... Сатира как таковая меня тоже не интересует. Что до пародии, то иногда я допускаю ее в качестве стилистического эффекта. Детективный роман я ненавижу.

Нет ли в вашем творчестве какого-нибудь комического персонажа? Мне иногда приходит в голову герой, традиционно ассоциирующийся с «Гимпелом-гурачком», «Гимпелом-юродивым»¹, с каким-нибудь Шлемилом-негодяем, но при том отличии, что у вас, разумеется, нет никакой жалости к собственным персонажам. Я также думаю — знаю, вам не нравится эта идея — о Чарли Чаплине. В «Пнине» есть сцена, где старый эмигрант, который не в силах привыкнуть к современным новшествам, влюбляется в стиральную машину... И проводит весь день, запикивая в нее самые разные вещи. В конце концов, за неимением грутых объектов, он бросает в нее теннисные туфли, которые та выглевывает совершенно в стиле чаплинских фильмов.

Я не знаю ни Гимпелов, ни Шлемилов. Что касается Пнина, то в нем абсолютно нет ничего чаплинского. Должно быть, это придумал какой-нибудь кинопродюсер. Чаплин так же хорош, как Лорел и Харди или Бастер Китон. Но по сути этот жанр не имеет никакого отношения к комическому литературному искусству, которое бесконечно сложнее, чем искусство самой утонченной клоунады.

Может быть, есть основания говорить о том, что я чрезвычайно чувствителен к комической стороне политики. Диктаторы — гаеры истории. Мао, Насер, Гитлер, этот бесподобный кубинский бородач, чье имя не припомню, меланхоличный Косыгин, плоский стиль ленинских писаний — все так гротескно, что их гадкие физиономии, эти прогорклые блины, просто упоительно-омерзительны. Может быть, я не силен в политике, зато погружен в науку судьбы, а политическая история в целом есть часть судьбы. Поэтому думаю, что могу предсказать: в один прекрасный день Россия и Китай, срастаясь границами зла, попробуют завоевать Запад, и вновь Америка спасет Европу, освободив Францию, и в этом смысле, действительно, можно было бы воскликнуть: «Да здравствует свободная Франция!»

Господин Набоков, вы становитесь тенденциозным писателем... Можете ли вы сказать в заключение: для чего вы пишете?

Это вопрос, на который трудно ответить. Но я думаю, что пишу для собственного развлечения. Пушкин любил говорить: «Я пишу для себя, а печатаю для денег». Это мой случай. Эстетическое наслаждение, о котором я говорил в «Лолите», — я мог бы найти его повсюду. Например, я вижу себя художником. Вижу очень ясно, как придумываю пейзажи, комбинируя миражи, зеркала. С другой стороны, я иногда думаю, как приятно быть энтомологом, безвестным хранителем музея где-нибудь в Америке, пять или шесть тысяч долларов в месяц, волнующие открытия, научные склоки, сияющая тишина в глубине микроскопа.

¹ «Другие берега» — французский перевод (Р.: Gallimard, 1961. Перевод Ивон Даве) одной из англоязычных версий воспоминаний Набокова («Speak, Memoirs», Gollancz, 1951). Французский текст, совпадая с русским по названию, в ряде мест отличается от него, как и английский оригинал. В нашем переводе интервью цитаты из воспоминаний приводятся по русской версии.

² В тексте «Autres rivages» — «добровольной ссылке в Англии, Германии и Франции».

³ В тексте «Autres rivages» — «десятилетие, проведенное уже на новой моей родине (1940—1950)».

⁴ Цитата из «Других берегов». Во фр. тексте: «Просыпаясь летним утром в сказочной России моего детства...» и т.д.

⁵ «Le voyeur» («Подсматривающий») — название романа А. Роб-Грийе (1955).

⁶ П. Ж. Битобэ — автор «сверхпреступных», с точки зрения Набокова, переводов Гомера. А. Пишо — переводчик Байрона. В их французских переводах читал Гомера и Байрона Пушкин.

⁷ Гимпел — герой рассказов Исаака Башевиса Зингера.

Перевод с французского и примечания Ольги Скопечной

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ИСКУССТВО ЛИТЕРАТУРЫ И ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ

Иногда в череде событий, когда течение времени вдруг превращается в грязный поток и наши подвалы затопляет история, люди серьезные берутся исследовать взаимоотношения между писателем и национальным или мировым сообществом; да и самих писателей начинают волновать их обязанности. Я говорю об абстрактном типе писателя. Те же, кого мы можем представить себе конкретно, особенно среди старшего поколения, слишком кичатся своими талантами или же слишком примирились с посредственностью, чтобы думать об обязательствах. Где-то на среднем плане жизни они ясно видят, что обещает им судьба — мраморный укромный уголок или оштукатуренную нишу. Но возьмем писателя, который все-таки размышляет и беспокоится. Выползет ли он из своей раковины разглядывать небо? А лидерство? Быть ему человеком общительным, и нужно ли это?

Я полагаю, что хорошо время от времени смешиваться с толпой, и весьма глуп и близорук тот писатель, который отвергает сокровища наблюдений, юмора и жалости, какие в смысле профессиональном можно извлечь из тесного общения с окружающими. Точно так же для некоторых озабоченных писателей, постоянно наталкивающихся на какие-то, с их точки зрения, патологические темы, будет хорошим лекарством вернуться чудесным образом к приятной нормальности маленьких родных городков или побеседовать на апострофическом наречии с грубыми людьми почвы, если такие существуют на свете. Но взвесив все за и против, я бы все же рекомендовал писателю не в качестве тюрьмы, а в качестве постоянного местожительства столь поносимую всеми башню из слоновой кости, конечно, с телефоном и лифтом, на случай, если вдруг захочется спуститься вниз за вечерней газетой или пригласить к себе приятеля на партию в шахматы, последние в какой-то мере подразумеваются резным обликом описываемого жилища. Итак, это приятное, прохладное место с великолепным круговым обзором, множеством книг и полезных мелочей. Но прежде чем построить себе башню из слоновой кости, вы неизбежно столкнетесь с необходимостью убить порядочно слонов. Великолепным образчиком, который я намереваюсь подстрелить на благо всех желающих взглянуть, как это делается, является совершенно невероятный гибрид слона и лошади. Имя ему — здравый смысл.

Осенью 1811 года Ной Вебстер, прилежно работая над буквой «С», определил здравый смысл* как «хороший, здоровый, обыкновенный смысл...

* По-английски: «commonsense». (Здесь и далее примеч. переводчика.)

Перевод осуществлен по изданию: V. N a b o k o v. The Creative Writer. — Bulletin of the New England Modern Language Association. New Series. Vol. 4, No. 1, January 1942, pp. 21—29. Редакция благодарит А. А. Долинина за указание на этот источник. Позднее издание лекции (V. N a b o k o v. Lectures on Literature. N.Y., 1980), к сожалению, содержит лакуну (пропущенный фрагмент отмечен угловыми скобками на стр. 69—70). В нашем переводе сделаны также некоторые уточнения по тексту 1980 г.

© Дмитрий Набоков, 1996.

© Нина Ермакова (перевод), 1996.

свободный от эмоционального уклона или интеллектуальной утонченности... по-лошадиному грубый* смысл». Весьма лестный взгляд на животное, учитывая, что биографию здравого смысла читать отвратительно. Здравый смысл затоптал не одного тихого гения, чьи глаза загорались, освещенные слишком ранним лучом некой слишком несвоевременной истины; лягаясь, здравый смысл забросал грязью прелестнейшие из необычных картин, так как синее дерево казалось сумасшествием его благонамеренному копыту; здравый смысл подсказал безобразным, но сильным нациям раздавить своих прекрасных, но слабых соседей, как только брешь в истории предоставляла возможность, не использовать которую было бы смешно. Здравый смысл по сути своей аморален, поскольку естественная мораль человечества иррациональна, как магические ритуалы, порождаемые ею с незапамятных, затянутых туманом времен. Здравый смысл в наихудшем своем проявлении — это смысл здорового большинства, и все, к чему он прикасается, выгодно дешевет. Здравый смысл правилен, как квадрат, а между тем самые значительные жизненные явления и ценности великолепно округлы, подобны круглой вселенной, увиденной глазами ребенка, впервые попавшего в цирк.

Поучительно думать, что нет никого в этой аудитории, как и в любой другой аудитории, кого бы в некий удачно выбранный момент исторического пространства и времени не уничтожило бы в праведном гневе здравомыслящее большинство. Цвет ваших политических убеждений, галстуков, глаз, мыслей, манер, разговоров непременно встретит где-нибудь в пространстве и времени роковое неприятие толпы, ненавидящей именно этот оттенок. Чем блистательнее, чем необычнее человек, тем ближе он к костру. Английское слово «stranger»** неизменно рифмуется с «danger»***. Кроткий пророк, колдун в пещере, протестующий художник, отстаивающий свое мнение школьник — всем им в равной мере грозит священная опасность. А раз так, то благословим их, благословим уродов, ибо в природной эволюции обезьяна, возможно, никогда бы не стала человеком, не появившись в семействе урод. У любого, чей ум достаточно горд, чтобы заботиться о хорошем приплоде, в голове припрятана бомба; и я предлагаю — так, ради шутки — взять эту свою личную бомбу и аккуратноенько уронить ее на образцовое здание здравого смысла. В ярком свете последующего взрыва обнаружится множество любопытных вещей; наши редчайшие чувства вытеснят на короткий срок господствующего хама, который держит за горло Синдбада в поединке без правил между усвоенным и внутренним «я». Я торжествующе смешиваю метафоры, потому что для того они и предназначены, когда следуют по пути своих тайных связей, что, с точки зрения писателя, есть первый положительный результат поражения здравого смысла.

Другой результат состоит в том, что иррациональная вера в присущее человеку «хорошее» (которой столь внушительно противостоят фарсовые, обманчивые явления, именуемые фактами) становится чем-то большим, нежели шатким основанием идеалистических философских теорий. Она становится веской, переливающейся всеми цветами истиной. А это означает, что «хорошее» становится центральной и осязаемой частью человеческого мира, но мир этот, при первом на него взгляде, трудно отождествить с современным — миром газетных издателей и прочих отъявленных пессимистов, которые непременно скажут, что, мягко говоря, нелогично рукоплескать превосходству «хорошего», когда нечто, именуемое полицейским государством или коммунизмом, пытается превратить весь земной шар в пять миллионов квадратных миль террора, глупости и колючей проволоки. Еще они могут добавить, что одно дело — сиять от счастья в собственной вселенной в уютнейшем уголке

* В оригинале употребляется слово «horse», означающее и «грубый», и «лошадиный».

** Посторонний, чужак.

*** Опасность.

не простреливаемой вражеским огнем сытой страны, и совсем другое — пробовать не сойти с ума среди рушащихся домов в ночном вое и грохоте. Но внутри этого намеренно и неизменно алогичного мира, который я рекламирую в качестве обиталища духа, боги войны нереальны не потому, что они удобно удалены в физическом пространстве от реальности настольной лампы и основательности авторучки, но потому, что я не могу представить себе такие обстоятельства (а это уже очень много), которые могли бы посягнуть на этот прелестный и приятный мир, продолжающий себе тихонько существовать; и в то же время я легко представляю, как мои собратья-мечтатели, тысячами странствующие по свету, придерживаются тех же самых иррациональных и священных принципов в мрачнейшие и ослепительнейшие часы физической опасности, боли, распада, смерти.

Что именно означают эти иррациональные принципы? Они означают превосходство частного над общим, той части, которая живет целого, мелочи, разглядывая которую, душа приветно кивает, а в это время толпа вокруг охвачена неким общим здоровым энтузиазмом в достижении некой общей цели. Я сниму шляпу перед героем, бросившимся в горящий дом и спасшим соседского ребенка; но я пожму ему руку, если в своем безрассудстве он потратит драгоценные пять секунд, чтобы найти и спасти вместе с ребенком любимую игрушку. Помню, в одном комиксе было изображено, как трубочист падает с крыши высокого дома и на лету замечает, что слово на вывеске написано с ошибкой, и во время своего стремительного падения он удивляется, почему никому не пришло в голову ее исправить. В каком-то смысле мы все летим к своей смерти с верхнего этажа рождения на гладкие камни церковного двора, недоумевая вместе с бессмертной Алисой в Стране чудес, что за картинки мелькают перед нами на проносающейся мимо стене. Способность удивляться пустякам — не беря в расчет надвигающуюся опасность — эти окольные пути духа, эти подстрочные примечания в книге жизни суть высочайшие формы сознания, и именно при таком по-детски созерцательном состоянии ума, столь отличном от здравого смысла с его логикой, мы понимаем, что мир хорош.

В этом изумительно абсурдном мире нашего сознания математическим символам отводится скромная роль. Их взаимосвязь, как бы четко она ни проявлялась, как бы исправно ни имитировала извилистые тропинки наших мечтаний и кванты наших ментальных ассоциаций, никогда не может по-настоящему выразить то, что совершенно чуждо их природе, если иметь в виду, что главное наслаждение творческого сознания — господство, присущее якобы непригодной для этого частности над доминирующим, как может казаться, общим.

Стоит изгнать здравый смысл вместе с его счетной машиной, и числа сразу же перестают беспокоить сознание. Статистика подбирает юбку и — оскорбленная — удаляется. Дважды два уже не четыре, ибо теперь это никому не нужно. Если так обстояло дело в оставленном нами искусственном логическом мире, то лишь привычка была тому причиной: дважды два составляло четыре точно так же, как приглашенные на обед гости обычно составляют четное число. Я же приглашаю числа на веселый пикник, и тут уж никто не возразит, если дважды два вдруг станет пять или пять минус некая странная дробь. На определенной стадии развития люди придумали арифметику с чисто практической целью достичь хоть какого-то человеческого порядка в мире, коим, как известно, управляют боги; но люди никак не могли помешать богам перевернуть все вычисления с ног на голову, если им заблагорассудится. Человек принял тот неизбежный индетерминизм, который время от времени практиковали боги, назвал его магией и спокойно продолжал считать обменные шкуры, чертя мелом палочки на стене пещеры. Боги, возможно, вмешиваются, но он, по крайней мере, был полон решимости держаться системы, которую и придумал-то с явным намерением ей следовать.

Затем, когда ручейком утекли сотни тысяч лет и боги ушли на более или менее достойную пенсию, а вычисления человека стали делаться все более и

более акробатическими, математика перешла границы своего первоначального состояния и фактически превратилась в естественную часть мира, к которому первоначально она была всего лишь приложима. Вместо того чтобы числа основывались на определенных явлениях, которым они соответствовали, ибо сами мы соответствовали понятной нам системе, весь мир постепенно стал основываться на числах, и, кажется, никого не удивляет тот странный факт, что сеть, некогда покрывавшая мир снаружи, превратилась в скелет, заключенный внутри. И точно: счастливый геолог, чуть глубже копнув где-нибудь в середине Южной Америки, заслышав звон ударившейся о металл лопаты, однажды обнаружит твердый каркас экватора. Есть такой вид бабочек, у которых на заднем крылышке большое пятно повторяет каплю жидкости с таким сверхъестественным совершенством, что пересекающая крылышко линия немного смещена на том отрезке, где она проходит через — а лучше сказать под — пятном: эта часть линии словно сдвинута вследствие преломления, как будто там настоящая круглая капля и через нее мы разглядываем узор на крылышке. В свете странных превращений, выпавших на долю точной науки на пути от объективного к субъективному, ничто не помешает нам предположить, что однажды на крылышко упала настоящая капля и каким-то образом филогенетически сохранилась в виде пятна. Но быть может, самый смешной результат нашей экстравагантной веры в органическую природу математики был продемонстрирован несколько лет назад, когда один предприимчивый и изобретательный астроном задумал привлечь внимание жителей Марса — если таковые существуют — с помощью огромных пучков света, длиной в несколько миль, образовывавших простые геометрические фигуры, полагая при этом, что, если марсиане заметят, сколь хорошо мы разбираемся в поведении своих треугольников, они тотчас задумаются о возможности установления контакта с такими, ах, такими умными землянами.

Но тут здравый смысл прокрадывается назад и хриплым шепотом замечает, что, нравится мне это или нет, только одна планета плюс другая планета дают в сумме две планеты, а сто долларов больше, чем пятьдесят. Если же я стану возражать, что другая планета с таким же успехом может оказаться двойной или что такая вещь, как инфляция, как известно, может сделать сто меньше десяти в течение одной ночи, здравый смысл обвинит меня в замене абстрактного конкретным. Но это как раз и есть одна из неперменных характеристик того мира, который я открываю для вашего обозрения.

Я сказал, что этот мир хорош — его «хорошесть» иррационально конкретна. С точки зрения здравого смысла, хороша или плоха, к примеру, какая-нибудь еда, одинаково абстрактно, поскольку оба качества, рассуждая здраво, нельзя воспринять как осязаемые и законченные объекты. Но если в нашем сознании происходит необходимый сдвиг, как это бывает, когда учатся плавать или особым образом подавать бейсбольный мяч, чтобы он вдруг изменил курс полета, мы понимаем, что «хорошее» — это нечто круглое, сливочное и красиво взбитое, нечто в чистом переднике, с теплыми оголенными руками, которые нас баюкали и утешали, одним словом, нечто такое же реальное, как хлеб или фрукты в рекламе; а лучшая реклама создается людьми хитрыми, знающими, как запустить ракету человеческого воображения; это знание есть проявление здравого смысла в торговле, использующего иррациональное восприятие как прием для достижения собственных совершенно рациональных целей.

Что касается «плохого», то оно чужеродно по отношению к нашему внутреннему миру; лишь только мы пытаемся схватить его, оно ускользает; «плохое» — это скорее нехватка, чем вредоносное наличие, и будучи, таким образом, абстрактным и бестелесным, оно фактически не занимает места в нашем внутреннем мире. Преступниками обычно оказываются люди, которым недостает воображения, ибо развитое хотя бы в рамках здравого смысла, оно удержало бы их от злодейства, раскрыв их умственному взору гравюру с изображением наручников; а творческое воображение, в свою очередь, привело бы этих людей к поискам выхода в литературе и заставило бы создать

героев, совершающих с большой изобретательностью то, в чем они сами безнадежно запутались бы в реальной жизни. Те, кому недостает подлинного воображения, удовлетворяются тривиальными глупостями, представляя, например, свой великолепный въезд в Лос-Анджелес на шикарном краденом автомобиле в обществе шикарной сияющей блондинки, с чьей помощью был зарезан владелец означенного автомобиля. Правда, все это может стать искусством, когда перо писателя соединит нужные токи, но само по себе преступление — это настоящий триумф банальности, и чем оно успешнее, тем более идиотским оказывается. Никогда я не мог признать, что дело писателя улучшать нравственность соотечественников, указывать на возвышенные идеалы, взгромоздившись на ящик из-под мыла, и обеспечивать неотложную помощь, строча второсортные книжки. Писательская трибуна установлена в опасной близости от того бульвара, где читают соответствующие романы, и то, что критики называют сильным произведением, обычно оказывается сомнительным нагромождением пошлостей или построенным из песка замком на многолюдном пляже, и едва ли найдется более грустная картина, чем размытый грязный ров, когда все курортники уже уехали, и холодные волны, как мыши, подтачивают одинокие песчаные стены.

Есть все же одно усовершенствование, которое, ничуть о том не помышляя, привносит в окружающий мир настоящий писатель. Вещи, которые здравый смысл отбросил бы как бессмысленную дребедень или гротескные преувеличения, сделанные в каком-то несообразном направлении, используются творческим сознанием таким образом, чтобы преступное деяние предстало абсурдным. У истинного писателя превращение злодея в шута не бывает специально поставленной целью; преступление — жалкий фарс, независимо от того, поможет или нет обществу громогласное сообщение об этом; обычно помогает, но не в том прямая цель автора и его долг. Писатель подмигивает вам, когда замечает слабоумие, стекающее с нижней губы убийцы, или когда следит за коротким толстым пальцем профессионального тирана, исследующего многообещающие глубины своей ноздри в одиночестве роскошной спальни. И вот это-то подмигивание накажет героя гораздо сильнее, чем пистолет крадущегося на цыпочках конспиратора. И наоборот, ничто так не ненавистно диктаторам, как этот неприступный, вечно ускользающий, вечно провоцирующий блеск в глазах. Одна из главных причин, почему тридцать с лишком лет назад ленинские бандиты убили самого жестокого русского поэта Гумилева, состояла в том, что во время всех жестоких испытаний, в тусклом кабинете прокурора, в пыточных камерах, в извилистых коридорах, по которым его вели к грузовику, в грузовике, везшем его на место казни, на самом этом месте, наполненном шарканьем неотесанной и мрачной расстрельной команды, поэт не переставал улыбаться.

Мысль, что жизнь человека есть не более чем первый выпуск серийной души и что тайна индивидуума не пропадает с его разложением в земле, становится чем-то большим, нежели оптимистическим предположением, и даже большим, нежели религиозная вера, если мы будем помнить, что один лишь здравый смысл исключает возможность бессмертия. Писатель-творец, творец в том особом значении, какое я пытаюсь передать, не может не чувствовать, что в своем отрицании реального мира фактов, в своей солидарности с иррациональным, алогичным, необъяснимым и по существу «хорошим», он действует в смысле рудиментарном, в чем-то схоже с тем, как мог бы действовать дух, когда приходит его время, в более широком и подобающем масштабе.

Время и пространство, краски времен года, движения мышц и умов — все это для гениальных писателей, как нам представляется, суть не традиционные понятия, заимствованные из затертой библиотеки общеизвестных истин, но вереница уникальных открытий, которые они научились выражать собственным уникальным образом. На долю же заурядных авторов остается разукрашивание банальностей — они не берут на себя труд воссоздания мира, а лишь

пытаются выжать что только возможно из заданного порядка вещей; и различные переплетения, какие они способны сочинить в этих установленных рамках, могут оказаться вполне увлекательными в своем легком, эфемерном выражении, ибо многие заурядные читатели, думается мне, любят узнавать собственные мысли в приятном чужом обличье. Но настоящий писатель, тот, кто заставляет самолеты уходить в штопор, моделирует спящего человека и с увлечением возится с его ребром, такой писатель не имеет в своем распоряжении готовых ценностей; он должен создать их сам. Писательское искусство — дело совершенно пустое, если не предполагает прежде всего искусства увидеть мир как потенциальную возможность литературы. Ткань этого мира может быть вполне реальной (если уж речь идет о реальности), но она вовсе не существует в виде принимаемой автором цельности: это хаос, и ему автор говорит: «Вперед!», позволяя миру мерцать и плавиться. И тогда мир по-новому перемешивается вплоть до самых атомов — и не только в своих видимых внешних проявлениях. Писатель первым наносит этот мир на карту и дает имена присущим ему предметам. Вон те ягоды — съедобны. А то пятнистое существо, что перебежало передо мною дорогу, можно приручить. То озеро между деревьями будет называться Опаловым, а может, и Посудомоечным.

Другими словами, творческий процесс, по сути дела, состоит из двух стадий: полное смещение или разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии. Первая стадия предполагает способность художника заставить предмет выделиться из общего ряда — увидеть, к примеру, почтовый ящик как нечто, к отправке писем никакого отношения не имеющее, или взглянуть на лицо своего знакомого в новом свете, без всякой связи с тем, что вы о нем знаете. В определенной мере этой способностью обладают дети — по крайней мере, ею обладает хороший, мечтательный ребенок, когда предается любимому изысканному занятию, играя с самым обычным словом, например, «стул»,* пока постепенно оно не потеряет всякую связь с обозначаемым предметом; его значение сползает, как кожура, и в сознании остается голая сердцевина слова, нечто более полновесное и живое, чем любой известный стул, а иногда еще и цветное, возможно, что-то бледно-голубоватое и кожаное, если ребенок одарен способностью воспринимать услышанное в цвете. К тому же многие наблюдательные люди вспомнят схожее явление «разъединения», возникающее перед тем, как человек вот-вот уснет, или когда он спит. Все мы знаем те блестящие изречения, которые сочиняются нами во сне, но оборачиваются совершеннейшей чепухой при пробуждении; так прозрачные драгоценные камни, сверкающие на морском мелководье, превращаются в жалкую гальку, стоит лишь выудить их на поверхность. Быть может, ближе всего к художественному процессу сдвига значения стоит ощущение, когда мы на четверть проснулись; это та доля секунды, за которую мы, как кошка, переворачиваемся в воздухе, прежде чем упасть на все четыре лапы просыпающегося днем рассудка. В это мгновение сочетание увиденных мелочей — рисунок на обоях, игра света на шторе, какой-то угол, выглядывающий из-за другого угла, — совершенно отделено от идеи спальни, окна, книг на ночном столике; и мир становится так же необычен, как если б мы сделали привал на склоне лунного вулкана или > под облачными небесами серой Венеры.

Здесь меня остановит здравый смысл, заметив, что дальнейшее развитие подобных фантазий может привести к полному безумию. Но это справедливо лишь в том случае, когда болезненное раздувание таких фантазий не связано с бесстрастной и тщательной работой художника-творца. Сумасшедший смотрит на себя в зеркало неохотно, потому что лицо, которое он там видит, ему не принадлежит: личность его обезглавлена; личность же художника преуве-

* Англ. «chair». Приводим английское слово, поскольку далее речь идет о его звуковом облике.

личена. Безумие — это лишь больная частица здравого смысла, тогда как гений — это величайшая ясность духа, и криминолог Ломброзо, пытаясь обнаружить, в чем их сходство, изрядно запутался, ибо не нашел анатомических различий между одержимостью и вдохновением, между летучей мышью и птицей, мертвой веточкой и уподобившимся веточке насекомым. Сумасшедшие являются сумасшедшими только потому, что они основательно и безрассудно расчленили знакомый мир, но не нашли в себе — или утратили — силы сотворить новый, такой же гармоничный, как старый. Художник, наоборот, разъединяет что ему заблагорассудится и в этот момент осознает, что есть нечто внутри него, что воспринимает конечный результат. Глядя на свой законченный шедевр, он чувствует, что какой бы неосознанной ни была деятельность его головного мозга во время погружения в творчество, этот конечный результат представляет собою следствие определенного плана, содержавшегося в первоначальном импульсе, как в генах зародышевой клетки заключено дальнейшее развитие живого существа.

Таким образом, переход от стадии разъединяющей к стадии соединяющей отмечен неким духовным возбуждением, по-английски именуемым несколько расплывчато «*inspiration*».* Прохожий насвистывает какую-то мелодию в тот самый момент, когда вы замечаете в луже отражение ветки, что в свою очередь — и одновременно — вызывает воспоминание о влажных зеленых листьях и заливающих птиц в заглушем саду, и ваш старый друг, давно умерший, вдруг выступает из прошлого, улыбаясь и складывая свой мокрый зонтик. Все это длится лишь одно радужное мгновение, а впечатления и образы столь быстротечны, что вам не уследить, какие именно законы ответственны за их осознание, формирование и слияние, — почему эта, а не какая-нибудь другая лужа, почему этот, а не другой звук — и как именно соотносятся все эти части; похоже на головоломную картинку-загадку, мгновенно складывающуюся у вас в мозгу, но сам мозг не в состоянии понять, как и почему подошли друг к другу ее кусочки, и вы испытываете дрожь от соприкосновения с необъяснимым волшебством или неким внутренним воскресением, словно искрящимся снадобьем, быстро приготовленным у вас на глазах, оживили покойника. Чувство это лежит в основе того, что зовется «*inspiration*» — порядка вещей, который должен быть осужден здравым смыслом. Ибо здравый смысл заметит, что жизнь на земле от казарки до гуся и от низжайшего червя до прекраснейшей женщины возникла из коллоидной углеродистой слизи, активированной ферментами, пока земля услужливо остывала. Кровь в наших жилах вполне может оказаться силурийским морем, и все мы готовы принять эволюцию, по крайней мере, как модальную формулу. Прыгающие по звонку мыши профессора Павлова и крутящиеся крысы доктора Гриффита могут порадовать умы практические, а искусственная амеба Румблера может оказаться славной зверюшкой. Но опять-таки одно дело — попытаться обнаружить связи и ступеньки жизни, и совсем другое — попытаться понять, что такое жизнь и вдохновение.

В выбранном мною примере — мелодия, листья, дождь — описан сравнительно простой тип возбуждения. Многие, не будучи вовсе писателями, знакомы с подобными ощущениями; иные предпочитают их не замечать. В моем примере память играла важную, но неосознанную роль, и все зависело от совершенного слияния прошлого с настоящим. Вдохновение гения обладает добавок и третьей составляющей: это и прошлое, и настоящее, и будущее (ваша книга), возникающие в моментальной вспышке; так воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать. Это сложное чувство, когда вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься в окружающей вселенной. Стены темницы твоего «я» неожиданно рассыпаются, и «не-я» врывается извне, дабы спасти узника, и без того уже пляшущего на свободе.

* Вдохновение, воодушевление, душевный подъем.

Русский язык, в остальных случаях сравнительно бедный по части абстрактной терминологии, предлагает определения двух типов «*inspiration*» — «восторг» и «вдохновение», которые можно перефразировать как «*rapture*»* и «*tesapture*».** Разница между ними главным образом климатическая: первый — жаркий и недолгий, второе — прохладное и продолжительное. Тип, о котором до сих пор шла речь, — чистое пламя восторга, первоначальный экстаз, не имеющий осознанной цели, но чрезвычайно важный для связи распадающегося старого мира и строящегося нового. Когда же писателю приходит время сесть за письменный стол и начать сочинять книгу, он уже будет полагаться на второй тип «*inspiration*» — спокойное и ровное вдохновение, на верного товарища, который поможет ему вновь ощутить и перестроить мир.

Сила и оригинальность, характеризующие первоначальный приступ «*inspiration*», прямо пропорциональны ценности будущей книги. На нижней отметке стоит очень мягкий тип возбуждения, какое способен испытать посредственный автор, заметив, к примеру, внутреннюю связь между дымящей заводской трубой, чахлым кустом сирени во дворе и бледным ребенком. Но соединение этих образов столь просто, тройственный символ столь очевиден, мостик между ними столь заметно истерт сапогами литературных пилигримов и повозками с банальными идеями, а возникающий мир столь похож на мир усредненный, что зародившееся литературное произведение неизбежно будет средних достоинств. С другой стороны, не берусь утверждать, что первоначальный импульс великого произведения всегда является результатом того, что писатель увидел или услышал, запах, вкус или прикосновение чего ощутил во время своих бесцельных блужданий на путях для него одного существующего искусства. Хотя нельзя недооценивать способность развить в себе искусство создания неожиданных гармоничных схем из совершенно различных нитей и хотя, как в случае Марселя Пруста, сама идея романа может возникнуть из таких реальных ощущений, как растворяющееся на языке печенье или шероховатость мостовой под ногами, опрометчиво было бы заключить, что создание всех романов непременно должно основываться на некоем превозносимом мною физическом опыте. Первоначальный импульс подчас обнаруживает столько же аспектов, сколько существует темпераментов и талантов; он может быть собраньем целой серии нескольких практически неосознанных потрясений или же вдохновенным сочетанием нескольких абстрактных идей без определенного физического фона. Но так или иначе сам процесс все же сводится к наиболее естественной форме творческого волнения: внезапно возникающий живой образ, молниеносно составленный из различных элементов, воспринятых как единое целое в звездном порыве сознания.

Когда писатель принимается за свою реконструирующую работу, творческий опыт подсказывает, чего следует избегать в моменты ослепления, коим бывают подвержены даже самые великие, когда бородавчатые жирные гоблины условностей или ловкие чертенята, именуемые «заполнителями пробелов», пытаются вползти по ножкам письменного стола. Пылкий восторг завершил свое дело, и холодное вдохновение надевает очки. Страницы еще пусты, но возникает поразительное ощущение, что все слова уже написаны невидимыми чернилами и требуют, чтобы вы сделали их видимыми. Можете принимать за любую часть картины на выбор, ибо идея последовательности для автора попросту не существует. Последовательность возникает лишь постольку, поскольку приходится записывать одно слово за другим на идущих друг за дружкой страницах, так же как и читателю требуется время, чтобы охватить сознанием произведение, по крайней мере, когда он читает его впервые. Время и последовательность не существуют в голове автора, потому

* Восторг, экстаз (англ.).

** Здесь — повтор ощущения (англ.).

что ни временной, ни пространственный элемент не влияли на первоначально возникший образ. Если бы сознание строилось по вариантным моделям и если бы книгу можно было прочесть, как охватываешь взглядом картину, то есть не трудясь следовать глазами слева направо и без абсурдности «начал» и «концов», то это был бы идеальный способ восприятия романа, ибо именно так, а не иначе, увидел его автор в момент зарождения.

И теперь готов записать его. Все необходимое под рукой. В авторучке довольно чернил, в доме тихо, спички и табак лежат рядом, ночь только начинается... и мы оставим писателя в этом приятном состоянии, тихонько выйдем из комнаты, закроем дверь и, не колеблясь, исчезнем из дома; уходя, мы встречаем мрачное чудовище здравого смысла, неуклюже карабкающееся вверх по лестнице, чтобы поскулить, что книга эта не для широкого читателя, что ее никогда, никогда не... И вот тут-то, прежде чем чудовище успеет брякнуть словечко ПРОДАТЬ, ложный здравый смысл следует убить наповал.

Перевод с английского Нины Ермаковой

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

КОММЕНТАРИЙ К XXXIII СТРОФЕ ПЕРВОЙ ГЛАВЫ

Я помню море пред грозой:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередой
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда средь пылаких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

А. С. Пушкин. XXXIII, гл. Первая «Е. О.»

В канун 165-й годовщины со дня рождения Пушкина, в 1964 году вышел в свет набокровский перевод на английский язык «Евгения Онегина» с обширнейшим комментарием объемом в 1100 страниц. С тех пор прошло более тридцати лет, приближается 200-летний юбилей Пушкина и одновременно 100-летний Владимира Набокова, а страсти по поводу этого труда отнюдь не утихают.

Следует считать, что работа над комментированием пушкинского романа начата была одновременно с тем, когда Набоков впервые вступает на преподавательскую кафедру, понимает необходимость нового перевода «Евгения Онегина» на английский и разъяснения его своим американским слушателям. Частная задача вылилась в свершение невиданного дотоле труда. Окончание его грезилось самому писателю, выступившему на этот раз в роли ученого-пушкиниста, в 1956 году. Он писал из Гарварда 15 марта этого года сестре Елене Владимировне: «Здесь я бешено доканчиваю моего огромного „Онегина“». Но завершилась работа лишь в 1959-м, еще через год начинается подготовка к печати. 22 октября, опять же «любимой сестре любимого писателя», сообщается: «Сейчас в Нью-Йорке занимаюсь своим „Онегиным“: пять томов печатных!» От формального начала перевода и комментария в 1949 году и до издания в 1964-м прошло пятнадцать лет труда, «кабинетного подвига», как назвал его сам Набоков, заметивший: «Россия должна будет поклониться мне в ножки (когда-нибудь) за все, что я сделал по отношению ее небольшой по объему, но замечательной по качеству словесности».

Нина Берберова в книге «Курсив мой» замечает о набоковских комментариях: «...не с чем их сравнить: похожего в мировой литературе нет и не было, нет стандартов, которые помогли бы судить об этой работе. Набоков сам придумал свой метод и сам осуществил его, и сколько людей во всем мире найдется, которые были бы способны судить о результатах?»

К. И. Чуковский сделал такую попытку в статье «Онегин на чужбине», к сожалению, не завершённой. «В своих комментариях, — пишет Чуковский, — Набоков обнаружил и благоговейное преклонение перед гением Пушкина, и эрудицию по всем разнообразным вопросам, связанным с „Евгением Онегиным“». Вместе с тем Чуковский как бы укоряет Набокова в том, что в своих построениях он старается изыскать французские или английские первоисточники пушкинской фразеологии. Но судить о целом по началу статьи

Перевод сделан по изданию: Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. Translated from the Russian, with Commentary, by Vladimir Nabokov, in four volumes. Vol. 2. New York, 1964.

© Дмитрий Набоков, 1996.

© В. Старк (публикация, вступительная заметка, примечания), 1996.

© Н. Мурина (перевод), 1996.

трудно, если вообще правомерно. Публикуя эту работу отца, Л. К. Чуковская не случайно оговорила следующее: «Для его критического метода вообще характерно строить свои статьи так: сначала с большим преувеличением развить и утвердить одну какую-то мысль, затем — другую, как бы противоположную ей, а в конце, в заключении, объединить обе в совершенно ясном, хотя и сложном синтезе». Следуя этой логике, можно предположить, что речь в дальнейшем пошла бы о мировой отзывчивости Пушкина при совершенном, вместе с тем, национальном его своеобразии. Ведь Набоков своими настойчивыми параллелизмами как раз и включает Пушкина в великий поток мировой литературы, нисколько при этом не умаляя его индивидуальной и национальной самобытности. Парадокс набоковского видения Пушкина тем-то и характерен, что, рассматривая творчество поэта сквозь призму достижений ведущих европейских писателей, Владимир Владимирович именно возвышает Пушкина, не оставляя его на литературной обочине.

Публикуемый фрагмент (небольшой в сравнении с гигантским в целом комментарием) представляет собою одно из отступлений от традиционного академического труда, своеобразное эссе-исследование на избранную тему. Таких отступлений у Набокова в его работе довольно много, и каждое из них могло бы быть напечатано в виде отдельной, вполне самостоятельной статьи. Самым ярким примером такого «аппендикса», если можно так выразиться, является набоковская статья «Пушкин и Ганнибал», которая так выросла, что не только была напечатана самим автором отдельно в журнальном варианте, но и в «Комментариях» помещена в качестве приложения.

Отступление о ножках, или комментарий к XXXIII строфе Первой главы романа, а по сути и к примыкающим к ней строфам, составляющим и у Пушкина своеобразное отступление (XXX—XXXIV), как бы следуя пушкинской манере отступлений в его романе, выделяет один мотив, выделенный и у Пушкина, мотив «утаенной любви», или, как определил его Набоков, «поиск реальной женщины, к чьей ножке подошел бы этот хрустальный башмачок — 33-я строфа». На роль этой сказочной Золушки, если вспомнить труды нескольких поколений пушкинистов, претенденток более чем достаточно. Декларируя, что поиск прототипов дело безнадежное, Набоков, тем не менее, погружается в это безбрежное море, приведя читателя в конце концов к тому выводу, что одной лишь претендентки на этот литературный башмачок не существует, что их по меньшей мере две, а даже не четыре. Казалось бы, чего проще сразу дать тот вывод, который и завершил в итоге это отступление, но тогда Набоков не был бы самим собою, а комментарий утратил бы свою прелесть. В том-то и дело, что автору мила сам процесс поиска, приведение аргументов и контраргументов, сбор доказательств и их опровержение.

Если круг реальных претенденток у Набокова относительно узок (он вполне мог бы быть расширен), то литературное поле, в котором мог вдоволь нагуляться Пушкин, обозревается достаточно обширным и хорошо обработанным. Еще во втором столетии нашей эры, уточняет комментатор, его начал обрабатывать Люций Апулей, трудились на нем Лафонтен и Бен Джонсон, Томас Мур и Байрон, Ламартин и Гюго, наконец, из русских Ипполит Богданович. Такая цепочка предшественников Пушкина может смутить кого угодно из ревнителей самобытности Пушкина, но только не Набокова. Он убежден, что нисколько не умаляет оригинальности, а главное, достоинств пушкинской поэзии тем, что с последовательным упорством (по мнению оппонентов Набокова, достойным лучшего применения) изыскивает всевозможные источники тех или иных пушкинских тем, мотивов, образов, пассажей и даже литературных оборотов. На необработанном, неготовленном поле взойти могут разве что сорняки, а никак не первоклассные плоды, каковыми почитает Набоков пушкинские творения.

Отмечает Набоков и переключки собственно пушкинских текстов. Так, он не преминул проследить «любопытное сходство» между стихами посвящения «Полтавы» и знаменитыми строками XXXV строфы Седьмой главы «Евгения Онегина», относящимися к Москве; однако, заметив, что эти строки знаменовали окончание михайловской деревенской ссылки, Набоков не договаривает, что это сходство может быть еще одним аргументом в пользу того, что «Посвящение» обращено к Марии Волконской, с которой, приехав в Москву, Пушкин увиделся в последний раз. (И отозвалось — «Последний звук твоих речей».)

Суметь разгадать то, что не удалось другим, всегда составляло для Набокова особое наслаждение — страсть эта родовая, унаследованная от дядюшки В. И. Рукавишника, «мастера разгадывать шифры на пяти языках». В сочетании со способностью писателя «заключать и оживать былое» эта страсть культивировалась Набоковым и проявилась во всех его романах. Она давала порою неожиданный результат.

Примечательными оказываются даже не те открытия и наблюдения, которые явились плодом длительных и кропотливых научных изысканий, но те, которые не мог сделать никакой другой исследователь, кроме творца-Набокова, чьи ощущения конгениальны изучаемому автору. Удивительна его способность прозреть то, что в силу обстоятельств ему было недоступно. Так, лишенный возможности видеть оригиналы пушкинских рукописей, Набоков дает, тем не менее, такое прочтение текстов или предполагает такую последовательность их создания, которые по большей части подтвердились в наши дни. Подобные наблюдения сделаны Набоковым и в отношении XXXIII строфы Первой главы «Онегина».

Знаменательно, что и общая тенденция Набокова, выраженная в публикуемом фрагменте его комментария к пушкинскому роману, т.е. принципиальный отказ от поисков реальных прототипов для лирических героев, нашла себе поддержку в позиции ведущих пушкинистов, хотя и они, подобно Набокову, порою пытались уловить тени, отраженные некогда в зеркале пушкинского гения.

За семь лет до выхода в свет полного набоковского перевода и комментария «Евгения

Онегина» в «Заметках переводчика» на страницах «Нового журнала» (1957) самим автором был опубликован на русском языке своеобразный конспект «отступления о ножках». Предваряя конкретные примеры своей работы и как бы в оправдание себе, Набоков заметил: «...воображение меркнет и немеет язык, когда думаешь, какие человек должен иметь заслуги перед советским режимом и через какие бюрократические абракадабры ему нужно пробраться, чтобы получить разрешение — о, не сфотографировать, а лишь просмотреть собрание автографов Пушкина в Публичной Библиотеке в Москве или в ленинградском Институте Литературы».

Этим фрагментом из «Заметок переводчика» мы открываем публикацию «педально-го», по определению Набокова, отступления в его комментариях к «Евгению Онегину»:

«Я помню море пред грозюю:

Искать «прототипы» в личной жизни сочинителя дело не только опасное, но и нелепое. Доцент или даже ординарный профессор, взявшись за него, расплывает свою ученость и не может ее заменить творческим воображением сочинителя. Как бы добросовестно кандидат ни лепил из архивной пыли историческое лицо, оно роковым образом будет отличаться от Гдаатеи поэта в той же мере, как слог кандидата отличается от слога творца. Знаменательно, что именно беллетристы посредственные особенно охотно обращаются к истории, к биографии, точно они питают тайную надежду, что «жизнь» восполнит недостатки искусства. Истинный же сочинитель, как Пушкин или Толстой, выдумывает не только историю, но и историков.

Мария Раевская, выскочившая 30-го мая 1820 г. из дорожной кареты на морской берег между Самбеком и Таганрогом, вспоминала впоследствии волну, замочившую ей ножки, и молчаливое присутствие Пушкина, вышедшего из грубого экипажа, — но ей было тогда не пятнадцатый лет, как она замечает в своих го странности банальных и наивных «Mémoires» (СПб., 1904 г., стр. 19), а всего лишь тринадцатый (она родилась 25-го декабря 1806 г.). Сопоставление шестнадцатой строфы «Путешествия Онегина», где автор возвращается мыслью к своему прибытию в Гурзуф (19-го августа 1820 г.), с теми черновиками стихотворения «Таврида» (1822 г.) в тетради № 2366, где на крымском фоне появляется в зачаточном виде тема строфы XXXII гл. Первой, убеждает меня, что если уж был Пушкин в кого-либо влюблен во время своего трехнедельного пребывания в Гурзуфе, то в Катерину Раевскую, Китти (как ее называла гувернантка Miss Matten), Kitty R., тезку звезды Kytthereia.

Около 10-го июня 1824 г., между приездом в Одессу из Москвы кн. Веры Вяземской (7-го июня) и отплытием на яхте из Одессы в Крым гр. Елизаветы Воронцовой (14-го июня), Пушкин и обе дамы гуляли по берегу, то приближаясь к набегающим волнам, то отступая перед ними, — все это по-французски Вяземская описывает в письме к мужу. Кн. Вяземской, своей конфидантке, Пушкин, по-видимому, обещал описать волны, лжившиеся к ногам Элизы, в онегинской строфе. Я предполагаю, что, пригяд домой, Пушкин отыскал тетрадь с «Тавридой» и тут же стал работать над стихами о пленительных ножках, вводя романтическую тему влюбленных волн и распределяя строки по схеме онегинских рифм. Дальнейшие события, разрешившиеся в конце июня его отъездом в Михайловское, помешали, вероятно, стихам. Только в октябре 1824 г., в известном письме к Вяземской, где Пушкин, употребляя прозрачный шифр, поверяет наперснице свою тоску по Воронцовой («все, что напоминает мне море, печалит меня», фр.), поэт пишет: «...моя поэма не подвигается вперед; впрочем, вот строфа, которую я вам должен» («que je vous dois» — в смысле «которую я вам обещал», а не «которой я вам обязан», как переведено, напр., в издании «А. С. Пушкин», 1949 г., томик десятый, под наблюдением таинственного Корчагина). Бесценный листок, приложенный к письму, пропал, но у меня нет сомнений относительно его содержания:

Ты помнишь море пред грозюю.
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам.

В заключение скажу: гипотеза, что стеклянный башмачок был не впору Марии Раевской, а принадлежал ее сестре Катерине, от которой перешел к Елизавете Воронцовой, кажется весьма стройной, но, вероятно, может быть разрушена так же легко, как прежние замки из того же морского песку».

В. Старк

Поиски реальной женщины, к чьей ножке подошел бы этот хрустальный башмачок — 33-я строфа, — заставили не одного пушкиниста проявить максимум изобретательности либо же обнаружить свою наивность. Достаточно пылкую поддержку имеют по меньшей мере четыре «прототипа»¹. Рассмотрим сначала наиболее правдоподобную кандидатку — Марию Раевскую.

На последней неделе мая 1820 г. осуществился заманчивый план, составленный не менее чем месяцем прежде. Генерал Николай Раевский, герой наполеоновских кампаний, ехал с одним из двух своих сыновей и двумя из четырех дочерей из Киева в Пятигорск (Сев. Кавказ); по пути, в Екатеринославе (ныне Днепропетровск) к ним присоединился Пушкин, двумя неделями раньше высланный из Петербурга под опеку другого благоволившего к нему генерала, Ивана Инзова. Компанию Раевских составляли: сын Николай, близкий друг Пушкина; девочки Мария, тринадцатипяти с половиной, и София, двенадцати лет; русская нянька, английская гувернантка (miss Matten), компаньонка-татарка (dame de compagnie *, загадочная Анна, о ней ниже), врач (д-р Рудыковский) и француз-гувернер (Фурнье). Старший сын Александр, с которым Пушкин не был еще знаком, ждал путешественников в Пятигорске, а в августе все они собирались приехать в Гурзуф (Южн. Крым) к г-же Раевской с двумя старшими дочерьми (Екатериной и Еленой).

Уже первый отрезок пути от Екатеринослава до Таганрога легко излечил поэта от приставшей к нему на Днепре лихорадки. Однажды утром, 30 мая, между Самбеком и Таганрогом, пять пассажиров одной из двух огромных дорожных карет-дормезов — а именно, обе девочки, старуха-нянька и гувернантка с компаньонкой — увидели мелькнувшие по правую сторону барашки морских волн и высыпали на берег полюбоваться прибоем. Молодой Пушкин тихонько вышел из коляски, ехавшей третьей.

Лет двадцать спустя в своих до странности банальных и наивных мемуарах (*Mémoires de la Princesse Marie Volkonsky*, preface et appendices par l'éditeur Michel Volkonsky**, С.-Петербург, 1904) урожденная Мария Раевская так описывает (стр. 19) эту сцену: «Ne me doutant pas que le poete nous suivait, je m'amusais a courir apres la vague et a la fuir quand elle venait sur moi; elle finit par me baigner les pieds... Pouchkine trouva ce tableau si gracieux qu'il en fit de charmants vers *** poetisant un jeu d'enfant; je n'avait que quinze ans alors...»****

Последнее утверждение, разумеется, неверно; Марии Раевской было тогда лишь тринадцать с половиной; она родилась 25 дек. 1806 г. по ст. ст. (см. А. Веневитинов, Русская старина, XII [1875], 822) и умерла 10 авг. (ст. ст.?) 1863 г. («agee de 56 ans» *****; см. предисловие М. Волконского к *Mémoires*, стр. X) ².

После лета на кавказских водах, где Пушкин попал под циничное обаяние Александра Раевского, наши путешественники, за исключением Александра, отправились в Крым и на рассвете 19 авг. 1820 г. прибыли в Гурзуф. На протяжении следующих четырех лет Пушкин несколько раз встречал Марию Раевскую. Разумеется, комментатор не имеет права упустить из виду пушкинские рисунки на полях рукописей; так, в черновом наброске строфы IXа гл. Второй, против строк 6—14, где сказано, что Ленский «не славил сети сладострастья / Постыдной негою дыша / Как тот чья жадная душа / ... / Преследует .../ Картины прежних наслаждений/

* компаньонка (фр.).

** Мемуары княгини Марии Волконской, с предисловием и дополнениями князя Михаила Волконского (фр.).

*** Она цитирует стихи, не упоминая, что это ЕО, гл. 1: XXXVII: 2-6. (Прим. В.Н.)

**** Не подозревая, что поэт идет за нами, я забавлялась, убегая от волны, которая, накатывая, догоняла меня и мочила мне ноги. Пушкин нашел эту картину столь грациозной, что написал чувствительные стихи, в которых опозтизировал эту детскую игру; мне было тогда всего пятнадцать лет (фр.).

***** в возрасте 56 лет (фр.).

И свету в песнях роковых / Безумно отражает их», Пушкин в конце октября или начале ноября 1823 г., в Одессе, нарисовал пером профиль женщины в чепце, в которой легко узнать Марию Раевскую (уже почти семнадцатилетнюю); а над ним изобразил самого себя, в то время коротко остриженного*. Если строфа XXXIII гл. Первой в конечном итоге относится именно к этим ласкаемым волной ножкам, то воспоминание поэта действительно «дышит негой» и разглашает тайну «прежних наслаждений» (рисунки, изображающие Марию Раевскую, находим в тетр. 2369, лл. 26 об., 27 об., 28 об. и 30 об.; см. мои комм. к Гл. 2 IXa).

Она вышла замуж восемнадцати лет (в январе 1825). Ее муж, князь Сергей Волконский, видный декабрист, состоявший в Южном обществе, был арестован после разгрома петербургского восстания 14 декабря 1825 г. Юная жена героически последовала за ним в дальнюю сибирскую ссылку, где — о проза жизни! — полюбила другого, тоже декабриста. Героический отрезок ее жизненного пути воспет Некрасовым в длинной и нудной, недостойной его истинного гения, и увы, бездарной поэме «Русские женщины» (1873; в рукописи озаглавлена «Декабристки»); любимое произведение тех читателей, для кого социальность замысла важнее художественности результата. Мне же нравятся в ней всего две строчки из второй, более музыкальной, части, той, где говорится о занятиях декабристов:

Коллекцию бабочек, флору Читы,
И виды страны той суровой.

После ноября 1823 г. Пушкин встретился с Марией Раевской лишь 26 декабря 1826 г. в Москве (в доме ее невестки княгини Зинаиды Волконской) накануне ее отъезда к мужу в Сибирь, в Нерчинск, на Благодатский рудник, за 4000 миль от Москвы. 27 октября 1828 г. в Малинниках Тверской губернии Пушкин написал знаменитое посвящение к своей повествовательной поэме «Полтава» (шестнадцать строк, четырехстопный ямб, рифма abab), которое, как считается, адресовано Марии Волконской:

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего?
Иль посвящение поэта,
Как некогда его любовь,
Перед тобою без ответа
Пройдет, непризнанное вновь?

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало милые тебе, —
И думай, что во дни разлуки,
В моей изменчивой судьбе,
Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей.

В черновой и в белой рукописях над посвящением стоит, по-английски: «I love this sweet name» [Я люблю это нежное имя] (героиню «Полтавы» зовут Мария). Очень хотелось бы собственными глазами увидеть этот набросок (тетр. 2371, л. 70), где, по словам Бонди (Акад. изд. 1948, V, 324), отвергнутый вариант строки 13 в нем выглядит так:

Сибири хладная пустыня...

* После он волосы отпустил, и ко времени отъезда из Одессы в Михайловское летом 1824 г. они уже были у него, как у Ленского. (Прим. В. Н.)

Вот то единственное, на чем основывается предположение, что «Полтава» посвящена Марии Волконской. От читателя не уйдет любопытное сходство между стихами 11—16 посвящения к «Полтаве» и стихами 9—14 строфы XXXVI гл. Седьмой ЕО (сочиненными на год раньше), где поэт, знаменуя окончание своей деревенской ссылки, обращается к Москве — вдовствующей императрице русских городов.

Вторая кандидатка на роль вдохновительницы XXXIII строфы гл. Первой — старшая сестра Марии Раевской, двадцатидвухлетняя Екатерина (в 1821 г. вышедшая замуж за Михаила Орлова, одного из рядовых декабристов). Пока остальные путешествовали, они с матерью и сестрой Еленой снимали виллу неподалеку от Гурзуфа, в татарской деревне на прекрасном южном берегу Крыма с его романтическими скалами и сочными террасами, темнеющими кипарисами и бледными минаретами, живописными хижинами и соснами на кручах, с нависающим надо всем этим изрезанным выступом высокого плато, который с моря кажется горной грядой, но стоит приблизиться, как он превращается лишь в мягко поднимающуюся к северу муравчатую равнину. Здесь, в Гурзуфе, куда он вместе с двумя Николаями Раевскими — старшим и младшим, и двумя девочками — Марией и Софией, приплыл на бриге из Феодосии 19 августа 1820 г., Пушкин и познакомился с Екатериной Раевской. Подробнее об этом путешествии см. мой комментарий к строфе XVI «Путешествия Онегина», в которой Пушкин, десять лет спустя, посвятит несколько весьма заурядных строчек воспоминанию о некоей любви с первого взгляда:

Прекрасны вы, берега Тавриды,
Когда вас видишь с корабля,
При свете утренней Киприды,
Как вас впервой увидел я;
.....
А там...
Какой во мне проснулся жар!
Какой волшебною тоскою
Стеснялась пламенная грудь!
Но, муза! прошлое забудь.

Это была божественно красивая, гордая молодая женщина — такой ее и вспомнит Пушкин в XVII строфе «Путешествия Онегина», среди прибрежных волн, скал и романтических идеалов. Вероятно, именно ей посвящена элегия «Редеет облаков летучая гряда...» (александрийский стих, парная рифма, 1820), в которой юная дева, красотой равная Венере, пытается на сумеречном небе различить планету Венеру (что, как отмечает Н. Кузнецов в «Мироведении» (1923), стр. 88—89, для того времени и места — август 1820, Крым — невозможно) и называет ее своим собственным именем, комично перепутав, похоже, *katharos* и *Kypris*, *Kitty R.* и *Kythereia* (Екатерина была немного синим чулком)³.

Прогостив три недели в Гурзуфе, Пушкин, возможно, слышал от Катерины («К **» — см. его приложение к «Бахчисарайскому фонтану», 1822) татарскую легенду о фонтане бахчисарайского дворца, где он позже, примерно 5 сентября 1820 г., побывал с Николаем Раевским по пути на север; другой вопрос, приходилось ли черноморским волнам хоть раз целовать ее ножки.

Здесь (прежде чем распрощаться с сестрами Раевскими и представить третью кандидатку, Елизавету Воронцову) необходимо остановиться на истории создания XXXIII строфы гл. Первой.

В числе отдельных любопытных фрагментов, написанных Пушкиным в Кишиневе не позднее 1822 г., по меньшей мере за год до начала ЕО, есть несколько стихов, которые он, примерно 10 июня 1824 г., в Одессе, использовал в XXXIII строфе Первой главы. Фрагменты эти содержатся в тетради № 2366, хранящейся (или, во всяком случае, хранившейся в 1937 г.) в Москве, в Ленинской библиотеке⁴. Они описаны у

В. Якушкина *, Цявловского ** и Г. Винокура ***. Согласно Якушкину, тетрадь состоит из 43-х пронумерованных от руки листов, причем большое их количество было вырвано еще до нумерации. Согласно Цявловскому, вырвано также несколько листов после 13-го.

Эти наброски из тетради 2366 относятся к стихотворению «Таврида», из которого несколько фрагментов общим объемом около ста строк (четырёхстопный ямб со свободной схемой рифмовки) известны Томашевскому (см. легко доступное, полное, зато и ненаучное издание сочинений Пушкина 1949 г., II, 106). Его заглавие, время сочинения (1822) и эпиграф («Gieb meine Jugend mir zurück», из пролога к «Фаусту», «Vorspiel auf dem Theater» ****, последняя строка девятой реплики [ок. 1790] — фраза, часто встречающаяся в альбомах, собраниях цитат и записных книжках пушкинской поры) каллиграфически выведены на л. 13, вероятно, при подготовке или в предвкушении не состоявшейся в итоге белой копии.

На л. 13 находим не очень разборчивый и не завершённый прозаический фрагмент: «Страсти мои утихают, тишина царствует в душе моей — ненависть, раскаяние всё исчезает — любовь одушевл...» Похоже, он намечает тему отрывка «Тавриды», представленного в черновом наброске на обеих сторонах л. 16:

Ты вновь со мною, наслажденье;
 [В душе] утихло мрачных дум
 Нетерпеливое волненье!
 Воскресли чувства, ясен ум.
 Какой-то негой неизвестной,
 Какой-то грустью полон я;
 Одушевленные поля,
 Холмы Тавриды, край прелестный —
 Я [снова] посещаю [вас]...
 Пью томно воздух сладострастья,
 Как будто слышу близкий глас
 Давно затерянного счастья.
 Счастливый край, где блещут воды,
 Лаская пышные берега,
 И светлой роскошью природы
 Озарены холмы, луга,
 Где скал нахмуренные своды...

Произвольная схема рифмовки дает ababeccedidi ababa. Там же, на л. 13, находим странную россыпь дат (набросанных Пушкиным, вероятно, после того, как он решил не работать над белой рукописью «Тавриды»):

1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817

1818 1818 1819 1820

Первые семь цифр означают, вероятно, годы учебы поэта в Царском, 1811—1817, а остальные четыре — разгульные годы в С.-Петербурге (зима 1817—1818 сосчитана отдельно?).

Затем на этой же странице идут четыре неравномерные колонки дат, охватывающие девятнадцать лет, из которых по меньшей мере девять были в то время еще впереди:

* «Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве», Русская старина, XLII (1884), 331—32. (Прим. В.Н.)

** Ручкой Пушкина (1935), стр. 293—94 и Акад. изд. 1947, III, 256—57. (Прим. В.Н.)

*** «Слово и стих в Евгении Онегине», Пушкин (Публикация Института истории, филологии и литературы, Москва, 1941), под ред. А. Еголина, стр. 155—213. (Прим. В.Н.)

**** «Верни мне мою молодость», «Театральный пролог» (нем.).

1821	1814	
1822		
22		
	22	16 avr
22		1822
	22	1815
22		1816
1822		1820
		1823
	1828	1817
		1824
22		1819
1822		1830
1822	24	31
33		

Предсказатели утверждают, что дату своей будущей смерти человек невольно пишет слегка иначе, чем любую другую дату, прошедшую или будущую. Возможно, вписывая «16 апреля 1822 г.», Пушкин, страдавший почти болезненным интересом к пророчествам, пытался определить, не отличается ли «22» от остальных появляющихся из-под его пера дат. Думаю, что «16 avr[il] 1822» можно считать датой написания приводимого ниже фрагмента «Тавриды». Был ли это канун дуэли Пушкина с Зубовым? (См. комм. к строфам XXIХ—XXX гл. Шестой.)⁵ Кстати: Якушкин ошибся, прочтя французское *avr* как русское *авг*, из-за чего ряд компиляторов заставили Пушкина сочинять XXXIII строфу Первой главы «Онегина», или то, что ею впоследствии стало, «16 августа»!

После дат внизу той же страницы (л.13 об.) идут двенадцать стихотворных строчек, из них последние пять потом превратятся в строчки 7—10 и 12 XXXIII строфы Первой гл. ЕО:

За нею по наклону гор
Я шел дорогой неизвестной,
И примечал мой робкий взор
Следы ноги ее прелестной —
Зачем не смел ее следов
Коснуться жаркими устами,
Кропя их жгучими [слезами]?

Нет, никогда средь бурных дней
Мятежной юности моей
Я не желал [с таким] волнением
Лобзать уста молодых Цирцей
И перси, полные томленьем...

Схема рифм: babasee ddidi.

Следует отметить, что, хотя данный отрывок явно относится к неоконченной «Тавриде», этот след в Крымских горах (вероятно, над селением Гурзуф) не имеет никакого отношения к «грациозной игре» девочки на прибрежном песке под Таганрогом, в 300-х милях к северо-востоку, в другой части России. Значит, Пушкин не имел в виду эпизод, который описывает Мария Раевская в своих мемуарах, и, значит, хрустальный башмачок — не с ее ножки; возможно, он будет в пору Екате-

рине, но мы об этом можем лишь гадать, зная, что Пушкин был ею увлечен те три недели в Гурзуфе. На самом же деле для нас важно, как мы сейчас увидим (ибо необходимо прервать историю XXXIII строфы гл. Первой и представить третью даму), что фрагмент с л. 13, внизу, стал частью строфы ЕО — крымский горный склон Пушкин превратил в одесское побережье.

Теперь можно обратиться к женщине, которая в 1824 г. более других занимала мысли поэта. Третья кандидатка на роль нашей Леди Морских Волн — графиня Елизавета (Elise) Воронцова, красавица-полячка, жена новороссийского генерал-губернатора, под чьим начальством Пушкин служил в Одессе. Роман Пушкина с графиней Воронцовой (урожденной графиней Браницкой, 1792—1880) зашел, судя по всему, не слишком далеко и длился недолго. Она приехала в Одессу (из Белой Церкви, имения Браницких в Киевской губернии) 6 сентября 1823 г. (Пушкин к тому времени жил в Одессе уже два месяца). Графиня была на последнем месяце беременности; хотя в любовных связях тех дней не придавали значения таким пустякам, Пушкин, похоже, заинтересовался ею лишь в ноябре. Самый страстный период его ухаживаний длился с ноября 1823 по середину июня 1824 г., при демоническом попустительстве любовника Воронцовой Александра Раевского, который, по слухам, предоставил своему приятелю Пушкину сыграть роль громоотвода; впрочем, гром вряд ли оказался бы слишком грозен — у обманутого мужа, Воронцова, были свои шашни. Ее профиль возникает на полях пушкинских черновиков начиная с XXIII строфы (см. мой комментарий к ней) гл. Первой, затем появляется напротив конца XXIII строфы (см. комм.) и начала XXIV гл. Второй. Воронцова отплыла на яхте в Крым 14 июня 1824 г. и вернулась в Одессу лишь 25 июля. Неделей позже (31 июля) Пушкин уехал в Михайловское. (См. т.3, стр.303.)⁶ Всю последующую осень они переписывались, после чего наш поэт с головой ушел в малоинтересные интрижки с многочисленными дамами клана Осиповых-Вульф. (См. комм. к XXXII:11 гл. Пятой.)

Есть одно любопытное письмо* княгини Веры Вяземской мужу (поэту Петру Вяземскому, близкому другу Пушкина) от 11 июля 1824 г. из Одессы, куда она вместе с детьми приехала из Москвы 7 июня. В нем княгиня описывает, весьма живым французским языком, сцену на скалистом побережье, которая могла произойти только на второй неделе июня 1824 г. или, скажем, около 10-го числа. В тот день Вера Вяземская, Елизавета Воронцова и Пушкин, гуляя у самой кромки воды, ждали девятого вала в нарастающей череде волн и, убегая от наступающего их прибоя, до нитки вымокли в пене и брызгах. Вера Вяземская была конфиданткой Пушкина и не могла не заметить его восхищения прелестными ножками графини в их прелестном бегстве. Полагаю, Пушкин сказал Вяземской, что запечатлеет эту прогулку в одной из строф ЕО. Отступление о ножках гл. Первой, за исключением XXXIII, было написано несколькими месяцами раньше (порядок строф был иной), но сейчас поэт вспомнил, что в старой тетради 1822 года у него есть кое-какие строчки, которые пригодятся для новой строфы. Вскоре после прогулки и данного Вяземской обещания, не позднее 13 июня, он обратился к фрагменту «За нею по наклону гор...», записанному на л. 13 об. его кишиневской тетради 2366. Этот фрагмент я уже приводил. Поэт решает его переделать. На той же странице (л. 13 об.), среди набросков 1822 г., есть беглая запись пушкинским почерком 1824 года, по-французски:

Strophe 4 croises, 4 de suite, 1.2.1 et deux **.

* См. Остафьевский архив князей Вяземских, изд. В. Сaitов и В.Шеффер (С.-Петербург, 1899—1913), V.2(1913), 119—23. (Прим. В. Н.)

** Строфа 4 перекрестных, 4 подряд, 1.2.1 и два (фр.).

Это схема онегинской строфы (четыре строчки с перекрестной рифмой, четыре с парной, четыре с кольцевой и завершающее двустишие). Пушкин решил перестроить фрагмент по такой же схеме. Первые четыре стиха (с рифмой *ааба*) можно было опустить, так как горы предстояло заменить морем. Дальше шло:

Зачем не смел ее следов
Коснуться жаркими устами
Кропя их жгучими [очевидно, слезами]...

К «следов» не находится рифмы, Пушкин оставляет место для трех, вероятно, строчек и продолжает фрагмент так:

Нет никогда среди бурных дней
Мятежной юности моей
Я не желал с таким волнением
Лобзать уста молодых Цирцей
И перси полные томленьем

Найдя свободное место в той же, двухлетней давности, тетради, Пушкин начинает комбинировать старые строчки с новыми, в которых слышится типичная онегинская интонация. Думаю, что «ты помнишь» (в окончательном варианте измененное на «я помню») адресовано Вере Вяземской, которая вместе с поэтом наблюдала за волнами, падавшими к «ее» (Елизаветы Воронцовой) ногам:

Ты помнишь море пред грозой?
Как я завидовал волнам
Бегущим бурной чередой
[С любовью пасть] к ее ногам
И как желал бы я с волнами
Коснуться ног ее устами
Нет никогда среди бурных дней
Кипящей младости моей
Я не желал [с таким волнением]
[Лобзать уста молодых Цирцей]
[И перси полные томленьем]
Нет никогда [строка не окончена]...

«С любовью пасть», «с таким волнением» (неудачно сочетается с «волнами») и «перси, полные томленьем» зачеркнуто при правке и доработке окончательного текста. Остальные зачеркивания, очевидно, сделаны в процессе нелегкого выбора из избытка одинаковых рифм. Нужно было оставить или *дней-моей*, или *Цирцей*. Мы знаем, что Пушкин в итоге заменил «Цирцей» «Армидами», вставил новую строчку («розы пламенных ланит», рифма к «Армид») и нашел новое завершающее двустишие (повторив в нем неотвязную рифму — *ей-ей*).

К этому времени (вторая неделя июня 1824 г.) поэт уже дошел до середины гл. Третьей, так что когда он обратился к тому, что стало в итоге XXXIII гл. Первой, то писал в своей одесской тетради 2370, после XXIX гл. Третьей; там же находим и варианты (строки 10—11, 13—14):

Нет, нет, любви заветный дар
И поцелуев томный жар...

и

Нет, никогда весь яд страстей
Так не терзал души моей...

13 июня 1824 г., или незадолго до того, поэт переделал эту строфу на каком-то листке (сокращая слова, но, согласно Томашевскому, Акад. изд. 1937, стр. 550, если я правильно его понял, создав окончательный вариант строфы), и на этом же листке 13 июня по небрежности написал письмо брату в Петербург. Это письмо, с XXXIII строфой гл. Первой на обрат-

ной стороне, хранится (1937) в Ленинской библиотеке в Москве (рук. 1254, л. 24 об). Позднее Томашевский высказал предположение (Пушкин [Москва—Ленинград, 1956], I, 493 прим.), что строфа, возможно, была набросана «на обороте распечатанного, но снова сложенного письма» Льву Пушкину после свидания братьев в Михайловском осенью 1824 г. Не берусь распутать этот клубок предположений, не исследовав рукопись. В любом случае Цявловский ошибается, утверждая («Летопись жизни... Пушкина» [Москва, 1951], I, 516), будто строфа была сочинена осенью 1824 года; тогда Пушкин просто переписал ее, готовя Первую главу ЕО к публикации. Я думаю, что в это время, во второй половине октября 1824, Пушкин просто послал своей конфидантке Вере Вяземской строфу, которую был ей должен («вот строфа, которую я вам должен»). Черновик этого письма (отрывок из которого, начинающийся словами «Tout ce que me rappelle la mer»*, я привожу ниже) идет в тетради 2370, л. 34, следом за черновиком письма к Плетневу, сопровождавшего копию Первой главы, которую поэт переслал в Петербург с братом Львом (см. мой комм. к *Посвящению*)⁷.

В письме Вере Вяземской (в конце октября 1824 г., из Михайловского в Одессу) Пушкин, мешая русский с французским, пишет:

«...Tout ce qui me rappelle la mer m'attriste — le bruit d'une fontaine me fait mal a la lettre — je crois qu'un beau ciel me ferait pleurer de rage; но слава <Богу> небо у нас сивое, а луна точная репка... A l'egard de mes voisins je n'ai eu que la peine de les rebuter d'abord; ils ne m'excèdent pas — je jouis parmi eux de la reputation d'Oneguine — et voila je suis prophete en mon pays. Soit. Pour toute ressource je vois souvent une bonne vieille voisine — j'ecoute ses conversations patriarcales. Ses filles aussez mauvaises sous tous les rapports [т.е. внешне, в манерах и нравах] me jouent du Rossini que j'ai fait venir. Je suis dans la meilleure position possible pour achever mon roman poetique, mais l'ennui est une froide muse — et mon poeme n'avance guere — voila poutant une strophe que je vous dois — montrez la au Prince Pierre. Dites lui de ne pas juger du tout par cet enchantillon...»**

«Assez mauvaises»*** — Пушкин явно дипломатничал, так как его связывала с Осиповыми не только влюбленность, но и сердечная дружба. С этим письмом интересно сопоставить другое, чуть раньше полученное Пушкиным из Александрии под Белой Церковью, имения Воронцовых; написал его 21 августа 1824 г. Александр Раевский, покинувший Одессу дней через десять после отъезда Пушкина в Михайловское. Елизавета Воронцова условно именовалась «Татьяной» — как пушкинская героиня.

«Je remets a une autre lettre le plaisir de vous parler des faits et gestes de nos belles compatriotes; presentement je vous parlerai de Tatiana. Elle a pris une vive part a votre malheure, elle me charge de vous le dire, c'est de

* Все, что мне напоминает море (фр.).

** Все, что мне напоминает море, наводит на меня грусть — журчанье ручья причиняет мне боль в буквальном смысле слова — думаю, что голубое небо заставило бы меня плакать от бешенства; [но слава <Богу> небо у нас сивое, а луна точная репка...] Что касается соседей, то мне лишь сначала пришлось потрудиться, чтобы отвести их от себя; больше они мне не докучают — я слышу среди них Онегиным, — и вот я — пророк в своем отечестве. Да будет так. В качестве единственного развлечения, я часто вижу с одной милой старушкой соседкой — я слушаю ее патриархальные разговоры. Ее дочери, довольно непривлекательные во всех отношениях [т.е. внешне, в манерах и нравах], играют мне Россини, которого я выписал. Я нахожусь в наилучших условиях, чтобы закончить мой роман в стихах, но скука — холодная муза, и поэма моя не двигается вперед — вот, однако, строфа, которую я вам должен, — покажите ее князю Петру. Скажите ему, чтобы он не судил о целом по этому образцу (пер. под ред. А. А. Смирнова) (фр.).

*** Довольно непривлекательны (фр.).

son aveu que je vous l'ecris, son ame douce et bonne n'a vu dans le moment que l'injustice dont vous etiez la victime; elle me l'a exprime avec le sensibilitе et la grace de caractere de Tatiana»*.

Раевский, несомненно, был знаком с письмом Татьяны; следовательно, оно было написано до того, как Пушкин покинул Одессу.

Существует еще и четвертая кандидатка, согласно некоему Д. Дарскому, идея которого обсуждалась и была отвергнута беспросветно-холодным вечером 21 декабря 1922 г. Обществом любителей российской словесности, героически заседавшим во мраке и голоде ленинского правления. Дарский считал хозяйкой ножек из XXXI и XXXIII строф компаньонку (*dame de compagnie*) барышень Раевских, вышеупомянутую татарку Анну Ивановну (фамилия неизвестна). Окончательное мое впечатление таково: если ножки, воспетые в XXXIII строфе, и имеют конкретную хозяйку, то одна из них принадлежит Екатерине Раевской, а другая — Елизавете Воронцовой. Иными словами, крымские впечатления августа 1820 года и посвященные им стихи (сочиненные, предположительно, 16 апреля 1822 г.) на второй неделе июня 1824 года были преобразованы в строфу ЕО, запечатлевшую одесское увлечение поэта. К слову, такое бегание наперегонки с волнами было в те годы модным развлечением. «Un dès premiers plaisirs que j'aie goutes, — пишет Шатобриан в 1846 г. (*Mémoires d'outre-tombe****, изд. Maurice Levallant [Париж, 1948], ч. I, кн. I, гл. 7), — etait de lutter contre les orages, de me jouer avec les vagues qui se retiraient devant moi, ou couraient apres moi sur la rive***».

3—4 Бегущим бурной чередою / С любовью лечь к ее ногам. Читатели по-русски увидят здесь россыпь прекрасных звукоподражательных аллитераций. Ср. у Бена Джонсона в «Poetaster» [«Рифмач»] IV, vi (прощание Юлии с Овидием):

...I kneel beneath thee in my prostrate love And kiss the happy sands that kiss thy feet****.

Ср. у Томаса Мура в «Любви ангелов», строки 1697—1702:

He saw, upon the golden sand
Of the sea-shore a maiden stand,
Before whose feet the expiring waves

Flung their last tribute with a sigh —
As, in the East, exhausted slaves
Lay down their far-brought gift, and die *****.

(Эти строки, как я обнаружил, цитируются в статье о «Любви анге-

* Оставляю до другого письма удовольствие рассказать вам о поведении и ухватках наших прекрасных соотечественниц; теперь буду говорить с вами о Татьяне. Она приняла живое участие в вашем несчастье, она поручает мне вам это сказать, и я пишу к вам с ее согласия, ее нежная и добрая душа видела тогда только несправедливость, жертвой которой вы явились; она выразила мне это с чувствительностью и грацией, присущими характеру Татьяны (фр.).

** Замогильные записки (фр.).

*** Одно из первых наслаждений, которые я испытал, было сражаться с бурями, играть с волнами, которые откатывались передо мною или преследовали меня, выплескиваясь на берег (фр.).

**** Поверженный любовью, преклоняю пред тобою колени
И целую счастливейшие пески, что целуют твои ноги (англ.).

***** Он девы стан увидел нежный,
Где розовел песок прибрежный,
Где вал воды, устал и слаб,
К стопам чудесным припадает —
Владыкам так Востока раб
Приносит дар — и умирает!
Перевод А. Шараповой

лов» Мура и «Небе и земле» Байрона в «Эдинбургском обозрении», XXXVIII [февраль 1823], 38: на стр. 31 сказано, что поэзия Байрона «подобна порой смертоносному анчару» [Antiaris toxicaria, Лешено де ла Тур, 1810]. Любопытно, что парафраз строк «exhausted slaves / Lay down their far-brought gift, and die» встречается в предпоследней строфе пушкинского стихотворения Анчар. См. комм. к L:10—11).

Английская поэзия богата на волны, целующие чьи-то ноги; достаточно будет еще одного примера. У Байрона в восторженном описании Кларана (Чайльд-Гарольд, III, С: «Clarens! by heavenly feet thy paths are trod» [«В Кларане все — любви бессмертной след»]), где Бессмертная Любовь непонятно почему отождествляется с чувствами, которые у Руссо испытывали Юлия и Сен-Пре, навсегда наводнив ими возвышенности Швейцарии, читаем (CI, 5—6):

...the bowed Waters meet him [Love] and adore,
Kissing his feet with murmurs...

...где нежно-голубая,
К его [бога Любви] стопам незримым припадая,
Поет волна...

Волны и ножки сочетаются и у Ламартина в *Le Lac* * (сентябрь 1817):

Ainsi le vent jetait l'ecume de tes ondes
Sur ses pieds adores **

и у Гюго в *Tristesse d'Olympio* *** (1837):

D'autres femmes viendront, baigneuses indiscrettes,
Troubler le flot sacre qu'on touche tes pieds nus! ****

* * *

Русским комментаторам известно, что здесь присутствует аллюзия (оборачивающаяся, мне кажется, одной из умышленных литературных пародий, которых в ЕО набирается несколько — в виде первых четверостиший строфы) на отрывок из «Душеньки»:

Гонясь за нею, волны там
Толкают в ревности друг друга,
Чтоб, вырвавшись скорей из круга,
Смирненно пасть к ее ногам...

«Душенька» — поэма, написанная разной длины ямбическими строками, над которой автор, Ипполит Богданович (1743—1803) работал от издания к изданию (1783—99) после появления в 1778 г. первой «книги» под названием «Душенькины похождения». Она создана во фривольном французском духе тех дней и шутивно, вслед галантной повести Лафонтена, повествует о любовных приключениях Амура и Психеи. Легкость ее четырехстопных ямбов и веселый перламутр юмора предстают предвестниками юношеских стихов Пушкина; «Душенька» — важный этап в развитии русской поэзии; ее наивные разговорные интонации повлияли также на Карамзина, Батюшкова и Жуковского — прямых пушкинских

* озеро (фр.).

** Так ветер обдавал ее обожаемые ножки пеной твоих волн (фр.).

*** Печаль Олимпио (фр.).

**** Другие женщины придут, нескромные купальщицы, — тревожить священную волну, которой касались твои обнаженные ножки (фр.).

предшественников. Думаю, своей техникой частично обязан ей и Грибоедов. Сначала поэму чрезмерно возносили, потом, в скучную эпоху гражданской критики, открытой знаменитым, но бесталанным Виссарионом Белинским, ее недооценивали. (См. также комм. к XXIX:8 гл. Третьей.)

Ср. «L'onde, pour [Venus] toucher, a long flots s'entrepousse; / Et d'une egale ardeur chaque flot a son tour / S'en vient baiser les pieds de la mere d'Amour» *, — последние строчки второй рифмованной интерлюдии кн. I «Любовь Психеи и Купидона» (1669) Жана де Лафонтена (1621—1695), который заимствовал и conduit ** и «фабулу» из французского переложения «Метаморфоз», также известных как «Золотой осел» (кн. IV—VI), Люция Апулея (род. ок. 123 н.э.), чей бурлеск Лафонтен пригласил, призвав на помощь badineries galantes *** и обывательский здравый смысл, столь милый его эпохе и правящей ею бессильной троице — bienséance, gout и raison ****. (Написав эти строки, я обнаружил, что о той же аллюзии кратко упоминает Г. Лозинский в своих комментариях к парижскому изданию ЕО 1937 г.)

И Лафонтен, и Богданович разрабатывали аллегорический эпизод из кн. IV—VI «Метаморфоз» (в 11 кн.), в котором действуют Психея и ее возлюбленный Купидон, сын Венеры. В кн. IV этого вялого романа мелькает сцена, где ласковые волны катятся к Венере, а та их касается розовой ступней, взбираясь в свою морскую колесницу среди резвящихся тритонов и наяд.

5—6 Как я желал тогда с волнами / Коснуться милых ног устаму!
«Comme je desirais alors avec les vagues effleurer ses chers pieds de mes levres!»

В романизированной биографии, банальной и кишасей ошибками (Pouchkine, в 2-х т., Париж, 1946), Анри Труайя сообщает по поводу данного эпизода (I, 240): «Seducit par l'image de cette enfant de quinze ans jouant avec les flots, Pouchkine ecrivit une poesie sentimentale a son intention:

...Je desirais comme les vagues
Effleurer vos pieds de mes levres» *****

Странно, что княгиня Мария Волконская, цитируя в своих французских мемуарах русский оригинал, забывает, что это — отрывок из ЕО (гл. Первая, XXXIII:5—6); еще более странно, что столь же несведущ и Труайя. Но что мисс Дейч, переведшая ЕО (1936) на английский, не узнала цитату и превратила ***** строчки, переложенные Труайя на французский, в

Как счастливы были волны, ласкающие ножки,
К которым я должен был прижиматься губами!

было бы выше всякого понимания, если не увидеть в этом некую поэтическую справедливость: ведь мисс Дейч настолько изуродовала XXXIII строфу гл. Первой и оставила в ней так немного от Пушкина, что

* Море, чтобы [Венеры] коснуться, перекачивается большими волнами, / и с одинаковым пылом волны одна за другой / стремятся поцеловать ноги матери Амура (фр.).

** линия поведения (фр.).

*** галантные шалости (фр.).

**** благородство, вкус и разум (фр.).

***** Плененный образом этой девочки пятнадцати лет, играющей с волнами, Пушкин написал сентиментальное стихотворение, обращенное к ней.

...Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устаму (фр.).

***** В сокращенном английском переводе, в 1 т., книги Труайя «Пушкин. Биография», пер. Рандольфа Т. Уивера, стихи в переводе Бабетты Дейч. (Прим. В. Н.).

сама же не распознала ее в (слегка переодетой) цитате у Труайа. В ее «переводе» 1936 г. читаем:

Волны покрывали их поцелуями,
Мои губы завидовали их блаженству!

У прочих пересказчиков:

Как, подобно волнам, желал я
Целовать эти восхитительные ножки!

— *Подполковник Сполдинг, Незатейливый*

И те ножки возбуждали во мне желание
Целовать их, подобно теснящимся волнам!

— *Проф. Эльтон, Нарушитель приличий*

Ах, какое это было бы блаженство —
Целовать ее ножки, как волны.

— *Мисс Рейгин, Беспомощная*

6 милых ног. Поскольку уже так много написано о принадлежности последних, мне придется осветить еще некоторые подробности.

В необыкновенных, прекраснейших строках, которые Пушкин добавил к началу Руслана и Людмилы через четыре года после опубликования поэмы —

Там лес и дол видений полны,
Там о заре прихлынут волны
На брег песчаный и пустой

— из этих волн рождаются и чередой выходят из ясных вод тридцать прекрасных витязей. А здесь, в XXX—XXXIII гл. Первой ЕО, читатель, в ушах которого еще не стихли звуки Страны театральных чудес из предыдущего отступления (XVIII—XX), а пред внутренним взором все еще танцует Истомина (XX:8—14), уже приглашен на следующее волшебное представление, где катятся колдовские волны (33) и возникают невидимки-женщины, чьи ножки только и можно разглядеть.

Любители прототипов, как правило, ищут одну-единственную хозяйку таинственных ножек, тогда как Пушкин на протяжении XXX—XXXIV строф писал о нескольких, и подтвердил это в XL:7 гл. Пятой, когда вспомнил свое отступление (гл. Первая) «о ножках мне знакомых дам»:

А. Вращенная в восточной роскоши, никогда не жившая на севере России дама из строфы XXXI, которую поэт любил в начале своих южных странствий.

Б. Обобщенная и многоликая дама из строфы XXXII, называемая «Эльвиной» (поэтический синоним «Мальвины», «Эвелины» и «Эльмины») и предстающая перед нашим поэтом в различных позах и обстоятельствах.

В. Дама на побережье: строфа XXXIII.

Г. Дама, с которой поэт совершал прогулки верхом (возможно, в Кишиневе или в Каменке): строфа XXXIV. Итого как минимум четыре женщины, чье предположительное или возможное существование в «реальной жизни» не представляет ни малейшего интереса.

¹ Помимо четырех претенденток-«прототипов», разбираемых Набоковым, таковыми почитались и отвергались в разное время еще несколько: Е. П. Бакунина (ее кандидатуру напрочь отверг Ю. Н. Тынянов), Е. А. Карамзина, М. А. Голицына (внучка А. В. Суворова), Каролина Собаньская (эта версия, выдвинутая в 1977 г. М. И. Япиным, Набоковым никак учтена быть не могла), С. С. Потоцкая-Киселева, Амалия Ризнич, Калипсо Полихрони.

² В отношении года рождения М. Н. Волконской существуют три версии: 1805 (на основании «Записок» самой В., свидетельства ее внука и стихов кн. А. И. Одоевского «Княгине М. Н. Волконской. В день ее рождения»), 1806 (на основании «Записок» сына, кн. М. С. Волконского, и приведенного Набоковым указания А. Веневитинова), и, наконец,

останавливается на дате, названной сыном княгини. Умерла Волконская 10 августа 1863 г. по ст. ст.

³ Набоков в характерной для него манере многоязычной семантической игры объясняет путаницу в «именовании» Венеры Екатериной созвучностью инвариантных имен и сходством различных транслитераций.

«Kitty R., — тезка звезды Kyttheia», — замечает Набоков.

Екатерина — в пер. с греческого «всегда чистая»; в повседневном наименовании Катерина, производное от греческого Катарос — чистый. По ср.-греч. (византийски) Катарос читается как Кафарос, т.е. оказывается созвучным с Кифереей (Цитереей, Цитерой) — одно из прозваний Афродиты, Венеры, Киприды (Киприс) от островов Кифера (Цитера) и Кипр — центров культа богини, рожденной из морской пены.

Комизм этой путаницы заключается в том, что юная дева Екатерина, т.е. чистая (бесспорочная), уподобляет себя Венере — богине чувственной любви.

⁴ Ныне — ПД, № 832.

⁵ Братья Александр и Кирилл Николаевичи Зубовы были выпущены из Муравьевского училища колонновожатых 21 января 1823 г. и только тогда были откомандированы в Бессарабию, где у одного из них и состоялась дуэль с Пушкиным предположительно летом (май-июнь) 1823 г. (См.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826. Составитель М. А. Цявловский. Изд. второе. Л., 1991, с.236, 348, 668.) Источником сведений об этой дуэли являются воспоминания И. П. Липранди, в которых год, когда она состоялась, не назван. Эти воспоминания были несомненно знакомы Набокову, а сведения о времени окончания братьями Зубовыми училища и затем приезда в Кишинев известны не были.

⁶ Точнее — Пушкин уехал из Одессы в Михайловское утром 1 августа 1824 г., о чем пишет кн. В. Ф. Вяземская мужу в тот же день: «Приходится начать с того, что меня занимает сейчас более всего, — со ссылки и отъезда Пушкина, которого я только что проводила...» (См.: Т. Г. Цявловская. «Храни меня, мой талисман...». — Прометей. М., 1975. Т.10. 2-е изд. с.30.) Это уточнение, не меняющее, впрочем, сути дела, Набокову не могло быть известно.

⁷ Современные текстологические исследования доказали правоту рассуждений Набокова, которому рукописи доступны не были. С. А. Фомичев, исследовавший тетрадь ПД № 835 (ранее ЛБ 2370), датирует строфу «Я помню море пред грозю...», писавшуюся первоначально для Третьей главы романа, а затем перенесенную в Первую, промежутком между 22 мая и 2 июня 1824 г. (См.: С. А. Фомичев. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений). — Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983, с.39.)

*Публикация, вступительная заметка
и примечания В. Старка*

Перевод с английского Н. Муриной

ПИСЬМА

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПИСЬМО К С. В. ПОТРЕСОВУ

7 января 1921 г. в рождественском выпуске берлинской газеты «Руль» впервые появились стихи и рассказ, подписанные «Влад. Сирин». В середине июня 1921 г. Набоков приехал из Кембриджа на каникулы в Берлин и покинул Германию в начале октября. Публикуемое письмо является одним из первых, подписанных литературным псевдонимом, который еще не заместил собою фамилию. Оно интересно не только как очерк собственного литературного труда, своего рода попытка ранней творческой автобиографии, но и неожиданным сочетанием зрелых писательских приемов («Мимо, читатель, мимо...») и юношеской непосредственности, едва ли не простодушия молодого литератора, откликнувшегося на похвалу маститого журналиста.

Письмо адресовано Сергею Викторовичу Потресову (псевдоним — Сергей Яблоновский, 1870—1953). В предреволюционные годы он приобрел известность как театральный и литературный критик, выступавший на страницах московской газеты «Русское слово» и других изданий, последовательный противник символистов, футуристов, организатор кампании против М. Волошина в феврале 1913 г. В годы гражданской войны Потресов покинул Россию и затем подвизался в писательских кругах русского Парижа. Его письмо Набокову нам неизвестно, однако можно предположить, что оно было вызвано появившимся 20 сентября 1921 г. в «Руле» стихотворением Сирина «На смерть Блока» — ближайшей к дате письма набоковской публикацией. Упомянутые Сириным журналы, в сущности, исчерпывают ряд русских изданий, в которых он печатался в ту пору, поэтому концовка фразы — «и т.д.» — характеризует скорее надежды молодого литератора, чем отражает реальность. Публикации Сирина в парижской газете «Общее дело», издаваемой В. А. Бурцевым, неизвестны.

В научный оборот публикуемое письмо ввел Брайен Бойд, почерпнувший из него сведения об экстравагантном юношеском переводе романа Майн Рида. Письмо принадлежит Бахметевскому архиву Библиотеки редких книг и рукописей Колумбийского университета (Нью-Йорк) и хранится в фонде С. В. Потресова (кор. 1).

28-IX 21

Берлин

Глубокоуважаемый Сергей Викторович,

я был невыразимо тронут, необычайно ободрен письмом вашим. Такие вы сказали хорошие слова, что я и застыдился, и возгордился, и почувствовал ту чудесную теплоту, которую излучивает человек зоркий и чуткий.

Мне двадцать два года, а моей музе — двенадцать. Десяти лет, помнится, я перевел с английского на французский, в невероятных александрийских стихах, роман Майнрида «Всадник без головы». Шли годы (тихие годы допотопной жизни), я частенько марал бумагу, наполняя школьные тетрадки несуразными рассказами, в которых были и поцелуи, и крокодилы, и аромат пестрых пинкертончиков; потом, как-то вечером, в июле 14-го года, я сочинил стишок о дачном закате, утром скроил еще пару, и пошло, и пошло — я вошел во вкус, и с тех пор, кажется, не было дня, чтобы я чего-нибудь не написал. В 16-м году я имел несчастье издать книжку (мимо, читатель, мимо...), а там пошли дни «драпа», я очутился в Крыму, потом в Греции, потом в 20-м году — в Кэмбриджском университете, откуда приезжаю на каникулы в Берлин.

Я печатался в здешних и парижских журналах (Грядущая Россия, Жар-Птица, Русская Мысль и т.д.), пишу много и бестолково, и все меня мучит мысль, что это дело пустое. И потому в душе все как-то зазвенело, когда я прочел слова нечаянного сочувствия.

Благодарю вас.

Ваш В. Сирин (В. В. Набоков).

Если разрешите, я пришлю вам (для «Общего дела»?) несколько стихов.

Публикация и вступительная заметка И. А. Доронченкова

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПИСЬМО К А. В. АМФИТЕАТРОВУ

Среди обширного эмигрантского архива писателя Александра Валентиновича Амфитеатрова (1862—1938) в Lilly Library при Индианском университете (США) находится короткое письмо В. Набокова с биографическими данными. Письмо было написано по просьбе Амфитеатрова, который готовил историю новейшей русской литературы. К сожалению, проект Амфитеатрова никогда не был осуществлен, а письмо Набокова осело в архиве Амфитеатрова с другими письмами-автобиографиями других эмигрантских писателей. Можно предположить, что дата письма — 1930 г. В письме упоминается писатель Виктор Яковлевич Ирецкий (1882—1936), который был выслан из Советской России в 1922 г.

*Luitpoldstrasse 27
b/v. Bardeleben
Berlin W*

Глубокоуважаемый Александр Валентинович,

мне сообщил В. Я. Ирецкий, что вы хотите получить кое-какие сведения обо мне. Вот они: родился в 1899 г. в Петербурге. Кончил Кэмбриджский университет (зоология и романские языки) в 1922. Последние годы прожил в Германии. Женат. Написал три романа (Машенька, 1926, Король, Дама, Валет, 1928, Защита Лужина, 1930 — все три изд. «Слово») и сборник рассказов и стихов («Возвращение Чорба», 1929).

Не знаю, что еще стоит о себе написать, — очень легко войти во вкус и разболтаться. Во всяком случае охотно отвечу вам на любой ваш вопрос по этому поводу.

Крепко жму вашу руку.

Примите уверения в
искреннем моем уважении

В. Набоков.

Публикация и вступительная заметка Ж. Шерона

ПЕРЕПИСКА ВЛАДИМИРА НАБОВОВА С М. В. ДОБУЖИНСКИМ

Переписка Набокова с Добужинским хранится в Бахметевском архиве Колумбийского университета в Нью-Йорке, но доступ к ней, как и к другим материалам, переданным в архив наследниками художника, ограничен. Настоящая публикация оказалась возможной благодаря любезному разрешению Ростислава Мстиславовича Добужинского и содействию сотрудников архива, которым выражаю глубокую признательность.

В настоящее время не установлено местонахождение оригиналов писем Добужинского Набокову, хотя, как полагает его сын Дмитрий Владимирович, они еще могут обнаружиться в неразобранной части личного архива писателя. При подготовке этой публикации сыном Набокова были присланы шесть текстов Добужинского на открытках и оригинальных работах художника, адресованные им писателю. Это те самые «дивные открытки» и «очаровательная крисмас-карточка», упоминаемые Набоковым в его письмах. Благодарю Д. В. Набокова за этот неожиданный подарок и за согласие напечатать письма отца, хранящиеся в Бахметевском архиве. Два сына двух замечательных людей позволили впервые опубликовать их письма друг к другу. Правда, кое-что об их общении нам уже было известно, прежде всего из рассказов Набокова в «Других берегах», но только знакомство с перепиской создаст достаточное впечатление об их отношениях.

В этой публикации представлено двадцать пять писем. Одинадцать из них Набокова, четырнадцать Добужинского. Художник, очень аккуратный в своей корреспонденции, как вспоминают его дети, имел обыкновение делать и сохранять черновики писем. Так произошло и с его письмами Набокову, но публикация черновиков отчасти восполняет отсутствие беловиков, а также позволяет проследить ход мыслей Добужинского, представить и то, что в конечном итоге, может быть, не было отослано адресату. Вместе с тем ответные письма Набокова позволяют утверждать, что полученные от Добужинского письма соответствуют публикуемым черновикам.

Мстислав Валерианович Добужинский был на двадцать шесть лет старше Набокова и выступил в роли его учителя, когда тому было 13—15 лет. Много позднее Набоков — с его искусством «закаинать и оживлять былое» — вспоминал: «...знаменитый Добужинский <...> учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и <...> не только вспоминался мне в зрелые годы с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не виданную структуру в органах бабочки, — но внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может, пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве».

Подобное признание писателя стоит очень многого. В педагогических принципах Добужинского того времени, когда он дает уроки юному Набокову, есть то, что станет очень близким и важным для зрелого писателя: уделяя главное внимание «большой форме», сохранить внимание к детали, «мысленно связующей линии рисунка», или «компасу», как определял эту творческую установку художник. В одном из публикуемых писем, благодаря Добужинского за открытки — очередной подарок, Набоков вспоминает былые уроки, как он «срисовывал» одну из картинок — «бабу». Очевидно, что речь идет об «Охтенке» (1909) из серии «Типы Петербурга», выполненной Добужинским по заказу издательства Общины Св. Евгении. Эта открытка невольно вызвала в памяти обоих знаменитую пушкинскую «охтенку» из первой главы «Онегина», спешащую с кувшином молока. Добужинский сам замечал, что «охтенка-молочница «спешила», как и во времена Пушкина, но уже не «с кувшином», а с металлическими бидонами на коромысле...»

Открытки, книги, оформленные Добужинским и подаренные Набокову (особенно писателю нравилась «Блоха», т.е. «Левша» Лескова), акварели и расписной фарфор — все это составило «добужинский уголок» в его доме, так что из современной гостиной «получился какой-то будуар начала века», как он пишет художнику. В. Набоков никогда не имел своего дома вне России, наемные квартиры часто менял, вещей не накапливал, но «добужинский уголок» кочевал из одного дома в другой. Сейчас он в Монтрё, в швейцарском доме сына писателя. Особое место в этом уголке занимают те произведения,

© Дмитрий Набоков (письма № 4,5,7,8,9,12), 1996.

© Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture, Columbia University, 1996.

© В. Старк (публикация, вступительная заметка и примечания), 1996.

которые перебрались сюда прямо со сцены из спектакля по пьесе Набокова «Событие», поставленной в 1941 г. в Нью-Йорке с декорациями и костюмами Добужинского.

А для Добужинского подобной реликвией или даже «регалией» можно считать стихотворение Набокова, ему посвященное:

UT PICTURA POESIS*

М. В. Добужинскому

Воспоминанье, острый луч,
преобрази мое изгнанье,
пронзи меня воспоминанье
о баржах петербургских туч
в небесных ветренных просторах,
о закоулочных заборах,
о добрых лицах фонарей...
Я помню, над Невой моей
бывали сумерки, как шорох
тушающих карандашей.

Все это живописец плавный
передо мною развернул,
и, кажется, совсем недавно
в лицо мне этот ветер дул,
изображенный им в летучих
осенних листьях, зыбких тучах,
и плыл по набережной гул,
во мгле колокола гудели —
собора медные качели...

Какой там двор знакомый есть,
какие тумбы! Хорошо бы
туда перешагнуть, пролезть,
там постоять, где спят сугробы
и плотно сложены дрова,
или под аркой, на канале,
где нежно в каменном овале
синют крепость и Нева.

1926

Из-за того, что нам не известны оригиналы писем, отосланных Добужинским Набокову, в том числе и письма от 4 апреля 1943 г., где упоминается это стихотворение, мы не можем быть уверены в том, что дошли до адресата строки, написанные на полях одного из его черновиков: «Вы когда-то написали маленькие стихи, посвященные мне. Их у меня нет, а я очень ими дорожу как знаком отличия. Это для меня Владимир 1-й степени и с короной. Если Вы найдете у себя или вспомните, пришлите мне эту регалию». Из всех русских орденов Добужинский выбирает именно владимирский орден, обыгрывая безусловно имя своего корреспондента и как бы коронуя его. Вероятно, он помнил и о том, что этот орден даже коронованные особы могли получить лишь за личную заслугу, а не по праву рождения, как некоторые другие награды.

Из переписки становится известно, что друг А. А. Ахматовой композитор Артур Сергеевич Лурье, оказавшийся в Америке, вместе с Добужинским дважды пытались привлечь Набокова к постановке опер по романам «Идиот» Достоевского и «Арап Петра Великого» Пушкина. Набокову отводилась роль либреттиста, от которой он вежливо, но решительно отказался. Первое предложение он отверг потому, что «не терпит Достоевского» и с Лурье имеет «взгляды на искусство совершенно разные» (замысел оперы по роману Достоевского никогда не был воплощен, и даже самые крупные специалисты по истории оперного искусства и музыке «по Достоевскому», такие как А. А. Гозенпуд, ничего не знают о такой затее). Добужинский, судя по возникшей паузе в переписке, обиделся на Набокова за любимого им писателя. И Набоков в письме от 8 мая 1944 г. явно стремится загладить возникшую неловкость, выступив инициатором возобновления переписки в несколько даже непривычной для себя манере.

Оба корреспондента были в жизни и человеческом общении людьми сдержанными. Тем интереснее наблюдать, как два великих художника находят друг для друга не просто вежливые формулы, но и теплые слова.

Сама формула «дорогой друг» далась воспитанному Набокову не сразу. Понадобилось три года, прежде чем это дружеское приветствие в письмах младшего по возрасту пришло

* Да живописует поэзия (лат.).

на смену традиционно-вежливому «дорогой». В Америку приезжает уже признанный писатель Сириин. Свое первое письмо он подписывает: «В. Набоков-Сириин», а Добужинский помечает свои черновики иногда «Набокову», иногда — «Сирину». Сириин просил помощи у своего бывшего учителя, когда наметился переезд в Америку. Переписка, начавшаяся с этой темы и в этой интонации, постепенно приобретает, по мере утверждения позиций Набокова в Новом Свете, иное звучание, отвечающее тому месту, которое он занимает здесь как писатель. Добужинскому важны суждения Набокова о своих и его собственных литературных трудах. Набоков же сообщает художнику о своих опытах рисования, образцами которого — стремительными набросками бабочек — он непременно снабжает свои послания художнику.

Объединяло обоих художников и их отношение к Пушкину, хотя напрямую и не высказанное. У Добужинского это обнаруживается в сентенциях по поводу «кощунственного» обращения либреттистов с пушкинскими произведениями. В Набокове он видит единственного, кто смог бы «вышить нечто по пушкинской канве» незавершенного романа «Арап Петра Великого». И, наверное, наибольший интерес в публикуемой переписке представляют те письма, где речь идет о намерении Лурье и Добужинского создать оперу по «Арапу» с привлечением Набокова в качестве либреттиста. Писателю, мастеру разгадывать всяческие тайны, Добужинский предлагает проникнуть в пушкинский замысел. Добужинский пишет Набокову о якобы сохранившемся в бумагах Пушкина наброске плана окончания романа, где боярышня Ржевская, выданная Петром за своего черного крестника, неожиданно рождает ему белого ребенка. Добужинский выстраивает продуктивную в художественном смысле реконструкцию пушкинского замысла романа, где Ибрагим, от которого в первой главе романа парижская графиня L* рождает своему законному супругу черного ребенка, в браке получает возмездие — его жена одаривает его белокожим ребенком. Набоков, как и Добужинский, не нашел подтверждения у Пушкина намек подобной развязки незавершенного романа. Не будь писатель в 1943 г. более занят другими делами или обратиться Добужинский к Набокову в ту пору, когда он приступит к комментарию «Евгения Онегина», уделив особое внимание фигуре экзотического прадеда Пушкина, вполне возможно, что он и увлекся бы подобной реконструкцией фабулы романа.

В 1922 г. был впервые напечатан в книге «Неизданный Пушкин» следующий отрывок, написанный около 1833 г.: «Часто думал я об этом ужасном семейственном романе: воображал беременность молодой жены, ее ужасное положение и спокойное доверч[ивое] ожидание мужа.

Наконец час родов наступает. Муж присутствует при муках милой преступницы. Он слышит первые крики новорожденного; в упоении восторга бросается к своему младенцу — — и остается неподвижен — — —». Проставленные тире как будто оставляют место для другого толкования, нежели предложено Добужинским в письме Набокову. Но всякий здравомыслящий читатель должен понять, что нечего было бы и пугаться милой рожице, не понимая она, что именно цвет рождающегося ребенка может не ответить нетерпеливым ожиданиям супруга. Конечно, может быть еще одно толкование. В «Начале новой автобиографии», там, где Пушкин пишет о своем черном прадеде, есть такие строки: «В семейственной жизни прадед мой Ганнибал так же был не счастлив, как и прадед мой Пушкин. Первая жена его, красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре». Приведенный выше отрывок в сравнении с этим несомненно относится к художественному замыслу Пушкина, а не к давно пережитому, почти забытому, жестоко отомщенному и вовсе не романтическому эпизоду из семейной жизни реального Ганнибала, ставшего прототипом пушкинского Арапа.

Рождение оперы обошлось и без Набокова и без Добужинского. Лурье создал грандиозное музыкальное произведение, далеко ушедшее от пушкинского замысла, но оно никогда не было воплощено на сцене и звучало лишь в отрывках в концертном исполнении. Либретто к ней было написано Ириной Александровной Грэм (р.1919). Уже через три года после смерти Добужинского и через год после того, как Набоков вернулся в Европу, Лурье писал 11 января 1960 г. Анне Андреевне Ахматовой:

«...Написал я громадную оперу «Арап Петра Великого» и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это памятник русской культуре, русскому народу и русской истории. Вот уже два года я безуспешно стараюсь провести ее на сцену. Здесь никому ничего не нужно. И путь для иностранцев закрыт. Все это ты предвидела уже 40 лет тому назад: «Полынью пахнет хлеб чужой». Арап — мое второе большое сочинение на пушкинский сюжет: в Париже я написал «Пир во время чумы», оперу-балет, который был принят Орега перед самой войной, но не был никогда исполнен на сцене полностью, а только в отрывках.

А вообще — живу в полной пустоте, как тень...»

Многое из того, что выражено в этом трагическом письме, оказывается созвучным тому, что переживали, «вживаясь в Америку», и участники представляемой нами переписки, в меньшей мере Набоков с его феноменальной двузвучностью, в большей Добужинский, так до конца и не прижившийся в Америке. «Мечтаю опять о Париже», — пишет он с грустью Набокову в последнем письме.

1

Набоков — Добужинскому

31-X-39

59, rue Boileau
Paris XVI

Дорогой Мстислав Валерианович,
позвольте мне обратиться к вам с очень большой просьбой. Дело в том, что я уже около двух лет стараюсь наладить переезд в Америку, свой и семьи (жена и 5-летний сын)¹; главная трудность состоит в том, что, не располагая никаким капиталом, я непременно должен представить в консульство «affidavits»², которые служили бы для властей достаточной гарантией. Друзья, которые у меня есть в Америке, с трогательной готовностью мне их дают, — но все они сами иммигранты и не располагают крупными средствами, а богатых людей не знаю. Вот я и подумал, что, находясь в Америке, вы, может быть, могли бы попросить кого-нибудь посостоятельнее, в виде большого одолжения дать мне affidavit; сейчас вопрос визы становится для меня особенно остро, — иначе, поверьте, я не стал бы вас беспокоить такой просьбой, — но положение мое, правда, отчаянное по многим причинам. Хотя это само собой разумеется, но хочу подчеркнуть, что я, конечно, обязуюсь никогда и ни при каких обстоятельствах не обращаться к помощи возможного поручителя.

Если бы вам удалось кого-нибудь упросить меня выручить, то на этот случай хочу предупредить, что для того, чтобы иметь вес для консула, affidavit должен непременно содержать указание доходов поручителя, причины, по которым желает иммигрирующему помочь, в каких размерах он готов помочь, а также необходимо снабдить affidavit доказательствами («supporting documents»*) того, что сумма указанных в affidavit'e доходов соответствует действительности.

Я знаю, что заниматься этим скучно ради чужого (меня), но я надеюсь на вашу дружбу и отзывчивость, и мне хочется верить, что вы кого-нибудь найдете и уговорите.

Пожалуйста, ответьте мне как можно скорее.

Крепко жму вашу руку.

Ваш В. Набоков-Сирин.

2

Добужинский — Набокову

307 West 79 St.
N.-Y. City

19 ноября <1>939

Дорогой Владимир Владимирович,
только сегодня получил Ваше письмо, присланное мне Александрой Львовной Толстой¹, которая пишет мне, что С. А. Куссевицкий² уже устроил все необходимое и приезд Ваш обеспечен, чему я страшно рад.

Я повидал сегодня же двух лиц, которые, как я убедился, могут быть Вам полезны и помогут в смысле знакомств с литературными и, главное, с издательскими кругами. Я пока сам только что начинаю делать знакомства, но еще не в курсе многого.

Др. Ярмолинский³, у кот<орого> я был, заведует русским отделом огромной N.Y. Public Library и имеет очень большие связи. Он говорил мне, что не советует очень рассчитывать на заработок переводами, т. к. тут вообще переводной литературы издается сравнительно мало. Думает, что при Вашем знании языка Вы будете писать Ваши произведения по-английски. Я передаю только его мнение. Другой мой собеседник, Малицкий, управляет русским и художественным отделом одного из самых больших или самого большого книжного магазина и издательства Brentano на 5 avenue, который тоже хочет для Вас постараться.

Нечего и говорить, как я буду рад Вашему приезду, как и все, и так надеюсь, что все наладится и мы Вас тут увидим. Незаметно, чтобы война тут отражалась на жизни, театральный сезон, напр<имер>, живее, говорят, прошлогоднего.

* Подтверждающий документ (англ.).

Я еще мало ориентирован, т. к. в сущности в самом N.Y. всего месяц, сначала жил далеко от N.Y. в Connecticut, где готовил с Чеховым и его студией спектакль (переделка «Бесов»), а потом 2 недели не вылезал из театра.⁴ Я присматриваюсь к американцам и их мало еще мне понятному mentality — очень много неожиданного. Какая-то смесь наивности и классической их меркантильности. Достоевский, которого хотели мы показать, оказался непонятен, и смеялись в самых неожиданных местах, что даже загадочно!

N.Y. вообще меня поражает по-всякому.

К нашей радости, кажется, сюда собирается Ал. Н. Бенуа.⁵ Спешу сегодня же послать Вам ответ и, пожалуйста, напишите, как с отъездом.

Сердечно Ваш М. Добужинский.

3

Набоков — Добужинскому

[начало июня 1940 г.]

1326 Madison ave.¹

N. Y.

Дорогой Мстислав Валерьянович,
страшно рад был получить ваше милое письмо. Непременно обращусь к Малицкому у Brentano. Видаю здесь множество людей, стараюсь найти какой-нибудь литературный или университетский джоб*, но пока ничего не наклеивается.

Милейший и добрейший Карпович² пригласил нас в Вермонт, и, кажется, туда едут через Бостон, так что, может быть, в первых числах июля увижу вас?

Очень мне не терпится пожать вашу большую умную руку.

Ваш В. Набоков.

4

Добужинский — Набокову

[Открытка М. Добужинского из серии «Типы Петербурга» — «Охтенка» (1909) с почтовым штемпелем:]

"Boston. Mass. Aug. 2. 1940".

Mr. & Ms. V. Nabokoff
c/o Mr. Karpovich
West Wardsboro (Vermont)

(Серия последняя!)

Сердечнейший привет! (Non multum, sed multum)** и до свидания — когда? Ждем в Бостон.

Ваш М. Д.
Vale.

5

Добужинский — Набокову

[Открытка М. Добужинского из серии «Типы Петербурга» — «Продавцы сбитня» (1905) с почтовым штемпелем:]

* Job — работа, приработок (англ.).

** Правильно: Non multa, sed multum (лат.) — не много, но многое (глубокое содержание в немногих словах).

"Boston. Mass. Aug. 22. 1940".

Mr. V Nabokoff
c/o Pr. Karpovich
West Wardsboro (Vt.)

Сердечный привет Вам, В. В. с Верой Евс., и Вашим милым хозяевам от нас с Е. О.¹

Ваш М. Д.

[приписка на полях:]

Недавно проезжали не так далеко от Вас, но былц связаны чужой машиной и нельзя, увы, было заехать!

6

Набоков — Добужинскому

[Лето 1940 г.]

Дорогой Мстислав Валерьянович,
громадное спасибо за дивные ваши открытки. Какая ласка для глаза, какое очарование для памяти. Бабу я когда-то «срисовывал»¹.

Обращаюсь к вам с большой просьбой. Не можете ли вы мне сообщить обратной почтой адрес виолончелиста Пятигорского?² Я получил трагическое письмо от его друзей из Франции, которое необходимо немедля переслать.

Обнимаю вас, целую ручку вашей супруги.

Ваш В. Набоков.

7

Добужинский — Набокову

[Открытка М. Добужинского из серии «Типы Петербурга» — «Мамка» (1910) с почтовым штемпелем:]

"Boston. Mass. Sep. 11. 1940".

Mr. V Nabokoff
c/o Pr. Karpovich
West Wardsboro
(Vermont)

Среда 11/IX.40.

Дорогой Владимир Владимирович,
я только что вернулся из Нью-Йорка и нашел Вашу открытку. Адреса П. <ятигорского> я не знаю и написал секретарше Куссевицкого. Думаю, что он знает. Как только получу ответ, сейчас же напишу Вам.

Долго ли Вы еще будете в Вермонте?

Наш сердечный привет В. Е., Вам и Карповичам.

Ваш М. Добужинский.

8

Добужинский — Набокову

[Открытка М. Добужинского из серии «Типы Петербурга» — «Ломовик» (1910) без почтовых штемпелей (видимо, была отослана в конверте).]

Понед<ельник> 16.IX.1940.

Дорогой Владимир Владимирович,
только что получил адрес. П. <ятигорский> по-видимому в турне, но ему можно писать через его manager: Artur Yudson Management c/o Columbia Concert Corporativ 113 West 57 St. N.York City.

Не будете ли Вы проездом в Нью-Йорк в Бостоне? Так хотелось бы повидаться!
Обнимаю сердечно.
Всем Вам привет.

Ваш М. Добужинский.

[на полях:]

Простите за кляксы. Под рукой другой открытки нет!

9

Добужинский — Набокову

[Литография М. Добужинского «Исаакий в метель» (1922) с текстом на обороте:]

Самый сердечный привет к праздникам от Е. и М. Добужинских.
1940.

10

Набоков — Добужинскому

25.VII.41

230 Sequoia ave.
Palo Alto¹

Дорогой Мстислав Валерьянович,
шлем живописнейший привет вам и Елизавете Иосифовне из этой чудной желтоватой страны. Какое было хорошее путешествие! Я, конечно, главным образом ловил бабочек по дороге, но все же засматривался на великолепные ландшафты — особенно замечательны были оранжево-голубые груди, грудки и грудища Великого Каньона в New Mexico.

Читаю свои лекции в общем с удовольствием, но мало у меня досуга для собственных трудов и много себе задаю лишней работы, особенно в смысле переводов на англ <ийский>, но что поделаешь, когда существующие переводы (напр <имер>, Шинели) не перекладные лошади просвещения, а дикие ослы дикого невежества. Какая небрежность, какая недобросовестность...

У нас удобный домик, и титульное дерево улицы растет у нас в саду. В сентябре двинемся на восток.

Напишите мне два слова, дорогой друг. У меня ужасно устала рука от многочисленных страниц, которые строчу за день. Обнимаю вас.

Ваш В. Набоков.

11

Добужинский — Набокову

10.VIII.41

Дорогой Владимир Владимирович, был очень сердечно обрадован хорошей весточке от Вас, милый друг. Все не мог взять перо в руки, чтобы написать Вам — руки заняты кистью и карандашом все время непрерывно и конца-краю не вижу работе, но ею увлечен. Никому не пожелаю провести лето-пекло в N.Y., а мы еще живем среди несмолкаемого адского шума на Бродвее, я мог изучить все оттенки — шуршание, жужжание, гудение, хрипение, бряцание, зверский грохот и мерзкое перд...е. Каждую ночь еще вопят сирены амбулаков и пожарных, визгом жалобным и воем надрывают сердце мне. (Словом, Бесы действительно.)¹ Как мы мечтаем о природе, ездим иногда к Чехову, а осенью нас приглашают погостить в Wellesley!²

Спасибо за подробности Вашей жизни. Шлем с женой Вам и В. Е. наш love*. Как мальчик? Обнимаю.

Ваш М. Добужинский.

* Здесь: привет (англ).

12

Добужинский — Набокову

[Гравюра с рождественской елью на фоне равнинного пейзажа после сражения: в декабре 1941 г. гитлеровские войска были разгромлены под Москвой. Надпись:]

«CHRISTMAS 1941».

Дорогой Владимир Владимирович,

Вы совсем пропали из моей жизни, и я очень скучаю по Вас! Но я, вероятно, в январе буду в Бостоне и тогда, надеюсь, повидаемся. Я все время был много занят, и теперь делаем (с Фокиным¹) балет, который будет дан в первый раз в Бостоне!

Шлем с женой самый сердечный привет Вере Евсеевне и Вам и с Новым Годом! Надеюсь, Вы довольны Wellesley, как и В. Е. Черкните мне словечко.

Ваш М. Добужинский.

13

Набоков — Добужинскому

2.1.42

19, Applety R...

Wellesley

Дорогой друг Мстислав Валерьянович,

благодарю вас за очаровательную крисмас-карточку и милые слова.

Страшно рады будем вас повидать, когда будете в Бостоне. Я бываю часто в Cambridge¹, где занимаюсь своими [далее следуют изображения трех бабочек] в музее².

Пишу и печатаюсь, да все по-английски.

Мы с Верой желаем вам и Елизавете Иосифовне безоблачного Нового года.

Ваш В. Набоков.

14

Набоков — Добужинскому

8 Craigie Circle

Suite 35

Cambridge, Massachusetts

Дорогой друг,

ваши воспоминания о Мире Иск<усства> очаровательны¹: это настоящий Добужинский. Эти овалы, врисованные как бы в текст, с портретами Сомова, Бакста, Бенуа, Грабаря (да, я исправил опечатку), необыкновенно хороши. Единственная маленькая придирка: избегайте кавычек! Слову не нужны типографские подпорки.

Ваша вещь лучшая в сборнике. Бунин уж слишком много дам переибунил², а бездарная стряпня госпожи Толстой стыд и срам³. Зато очень удачен Осоргин⁴.

Я вернулся на неделю с лекционного турне по южным штатам⁵ и уезжаю опять завтра — на запад, в Илиной и Минезоту*. Здесь я работаю по бабочкам.

Если будете когда-нибудь в Кэмбридже и посетите нас, то увидите, что наша гостиная отделана... Добужинским: мы развесили по стенам «фотографии» и «тарелку» от «События»⁶, и получился какой-то будуар начала века.

Шлем вам обоим горячий привет.

Ваш В. Набоков.

[под текстом письма — рисунок большой и двух маленьких бабочек, порхающих над цветком]

* Имеются в виду штаты Илинойс и Миннесота.

Добужинский — Набокову

6 дек. <1>942

Дорогой Владимир Владимирович, сожалею, что до сих пор не откликнулся — завертелся с театром, а потом впал в тоску, что всегда есть последствие, ибо театр страшно грубая история и как бы другие ни хвалили (а Сорочинская ярмарка имела «успех»)¹, самому невозможно быть довольным, а Чехов совсем впал в уныние, хоть сумел из американцев сделать настоящих хохлов. Я все еще живу, как видите, этой Ярмаркой, куда уж очень много вложил сил за 5 месяцев работы, и сам все написал. Утешаюсь тем, что пишу и пишу все свои воспоминания, и мне страшно ценно и дорого то, что Вы сказали.²

Крепко обнимаю Вас, дорогой друг, и шлем с женой сердечный привет Вам обоим.

Ваш М. Д.

Добужинский — Набокову

200 W 58 St. N.Y. 4 апреля 1943

Дорогой друг, давно собирался Вам написать. Поздравляю Вас с получением премии¹, и моральная,* и материальная поддержка не мешает в нашей трудной жизни. Как она у Вас идет? Я часто думаю, какой пробел у меня, что Вы не здесь. Напишите о себе!

Я встречаюсь с композитором Лурье², который написал или пишет музыку на сюжет «Идиота» Достоевского и мечтает поставить это произведение. Он просил меня узнать, не заинтересуетесь ли Вы сделать из романа либретто?³ Если да, то он с Вами спишет или повидается и расскажет о своих планах, которые довольно необычны. Хочет и меня заинтересовать.

У меня все как-то проходит мимо носа, и остается лишь Куропаткинское «терпение, терпение и терпение»³, но если что выйдет, расскажу Вам.⁴

Все последнее время я для себя делал пустяки. Впрочем, написал маслом вдруг большой натюрморт с зимним видом! Больше же строчу⁵ пером, воспоминания толстеют. Написал по просьбе не очень мне симпатичного «Новоселья» о Петербурге⁴, а в «Н. Журнал» с благословения Алданова⁵ отдал статью о Фокине (долго корпел).⁶ Мой пример заразил Мих. Чехова (ему много прочитал из моих воспоминаний), и он сам стал⁷ писать, мне прислав из Голливуда несколько очень интересных отрывков для прочтения.⁷

Откликнитесь! Так буду рад. Елизавета Осиповна шлет вместе со мной сердечный привет Вам с Верой Евсеевной и Димой.

Крепко обнимаю Вас.

Ваш М. Добужинский.

Сердечный привет наш милым Карповичам!

[на полях:]

Вы когда-то написали маленькие стихи, посвященные мне⁸. Их у меня нет, а я очень ими дорожу как знаком отличия. Это для меня Владимир 1-й степени и с короной. Если Вы найдете у себя или вспомните, пришлите мне эту регалию.

* В первом варианте «моральная» (в кавычках, которые снял, вспомнив совет В. Н.).

** и просил меня узнать, не заинтересуетесь ли Вы сделать либретто.

*** Вам расскажу.

**** пишу.

***** а в Н. Журнал послал о Фокине (долго корпел).

***** начал.

***** Прочел в общ[естве] Русской Культуры, где Вы когда-то читали, о М[алом] Х[удожеественном] Театре и, т.к. рассказ «имел успех», роскошный клуб «Горизонт» просит это повторить.

Добужинский — Набокову

12 V 43

Дорогой Владимир Владимирович, я все поджидал ответа на мое письмо, но теперь я думаю, что Вы вовсе его и не получали. Писал я в начале апреля.

Меня просил композитор Артур Сергеевич Лурье запросить Вас снова: не захотели ли бы Вы с ним вместе обратиться «Идиота» Достоевского в оперу... Если Вас эта неожиданная идея может заинтересовать в принципе, он мог бы приехать к Вам и теперь очень ждет Вашего мнения. Ответьте на сей пункт и, главное, расскажите хоть в двух словах о себе. Очень без вас скучаю!

Про себя могу доложить немного. Пописываю. В Нов[ом] Журнале появится моя статья о Художеств[енном] Театре, воспоминания, довольно длинные, и со страхом буду ждать Вашей критики!¹ Делаю сейчас иллюстрации к Левше — Блохе Лескова², но летá и слабых контуров не вижу.

Набоков — Добужинскому

8, Craigie Circle
Cambridge
15.V 43

Дорогой Мстислав Валерьянович,

очень виноват перед вами — но вот что случилось: получил ваше письмо перед отъездом на юг, где читал лекции, сунул его вместе с двумя другими в записную книжку — и оную потерял — вместе со всеми адресами. Теперь постепенно восстанавливаю этот погибший мир.

Спасибо за ваши милейшие письма. С «Идиотом», к сожалению, не выйдет. Во-первых, потому, что не терплю Достоевского, а во-вторых, потому, что у меня с Лурье (судя по его статье о музыке — в Нов[ом] Журн[але], кажется) взгляды на искусство совершенно разные.

Жизнь моя протекает тихо в научных, литературных и академических занятиях. Если вам попадетсá последний номер «Atlantic» или последний номер «New Yorker», то найдете в них мою прозу и стихи.¹ Я кончил книгу о Гоголе. Кончаю большой труд о генитальных органах одной группы бабочек («голубянок»). Преподаю дважды в неделю в Wellesley College. (Очень, кстати, хотелось бы снова взглянуть на ваше изображение этих мест — теперь, когда я их так хорошо знаю.)

Через месяц, вероятно, уедем на Запад, до осени.² Митенька много рисует и отлично учится.

Скоро ли мы увидимся, дорогой друг?

Ваш В. Набоков.

Набоков — Добужинскому

8-V.44
8 Craigie Circle
Cambridge
Mass.

Дорогой Мстислав Валерьянович,

вдруг захотелось вам написать два слова, сказать вам, что помню вас и люблю.

Быть может, буду в Нью-Йорке в конце месяца, и если вы там, а не в Вашингтоне, страшно буду рад повидать вас.

Мне чрезвычайно понравились воспоминания Мих. Чехова — и особенно строки о вас. В скором времени у меня выходит книжка о Гоголе — и вы там упоминаетесь тоже.¹

Я собственноручно сделал 450 рисунков тушью и около 50 цветными карандашами для моей обширной работы о бабочках (которая отнимает у меня гораздо

больше времени, чем позволяет карман, т.е. было бы все гораздо лучше, если бы больше занимался литературой).

Напишите мне о себе. На буфете у нас стоят кучера, у толстого фиолетовые рукавицы за поясом, а у другого на руке с кнутом клетчатая варежка (знаменитый «центр» Добужинского), «повторенная» клетчатыми окнами в стене дома.²

Обнимаю вас.

Ваш В. Набоков.

Жена шлет вам обоим привет.

20

Добужинский — Набокову

28 XII 44

Дорогой друг Владимир Владимирович, наконец послал Вам «Блоху». Я долго ждал выхода книжки 2-м изданием в расчете, что репродукции будут приличнее и не стыдно будет ее дарить. Но хоть действительно напечатано лучше, все-таки я не очень доволен (цвета грубы). Но уже 3-го издания, пожалуй, и не дожидаться, поэтому уж примите сие.

Я и невежливо долго не реагировал на присылку Вашего Гоголя.¹ Не сердитесь! Дедикас* меня тронула, можно сказать, до слез. Я так рад, что книга, как я часто слышу, очень хорошо прошла, дошла и уколола! К сожалению, хоть и стараюсь вчитаться, мне при моем все-таки дилетантском знании языка, дается это медленно. [Далее вычеркнуто: А что за беззубая критика была г. Слонима²] <...> помогаю так, как мы бы могли. Вы, конечно, понимаете, каково было наше душевное состояние и как мы были счастливы, получив недавно из Парижа от сына ответную телеграмму и открытку — все в его семье благополучно, а о младшем сыне ничего не знаем после того, как Литва стала частью «Союза».³

Мы были так рады узнать от Ал. Ив., что Вы оба сейчас в деревне и что сможете оправиться наконец и если не забыть ужасы, по крайней мере не видеть.

Если Вы захотите простить нас и прислать два слова, будем очень счастливы. Пишу почти в канун Нового года. И дай Бог, чтобы новый год был лучше этого ужасного года.

Шлем Вам самые сердечные пожелания. — Ваш.

21

Набоков — Добужинскому

24.XII.1945

8, Craigie Circle
Cambridge

Дорогой Мстислав Валерьянович, люблю Лиловую Даму,¹ люблю вашу Блоху, желаю вам веселых праздников.

Грустно, что так редко удается мне вас видеть! Я по-прежнему поглощен энтомологией, много рисую (с помощью различных инструментов).

Бросил курить и необыкновенно растолстел. Не собираетесь ли вы в наши чопорные края?

Мы оба очень кланяемся вам обоим.

Ваш В. Набоков.

[нарисованы три бабочки]

* Дарственная надпись, посвящение (от *лат.* dedico).

Сирину

Конец января 49

Дорогой Владимир Владимирович, всегда, когда вижу М. М. Карповича, стараюсь от него что-нибудь узнать о Вас, но он беден сведениями и теперь, будучи в N.Y., мне дал лишь Ваш адрес.¹

Пишу Вам вот по какому поводу: композитор Лурье Арт. Серг. увлекся мыслью написать музыку на «Арапа Петра В<еликого>», думал сделать из этого маленькую оперу². [Далее вычеркнуто: , но до нее очень далеко, т.к. ни он, ни я, к которому он обратился, не можем, конечно, ничего придумать. А тут именно надо придумать какое-то ни было действие.]

Он меня посвятил в этот проект, но Арап [— есть лишь осколок какой-то загадки, незаконченный Пушкиным акт] только отдельные стоячие картинки (чудесные, конечно), лишь завязка, но как догадаться, что как двигалось дальше, какова могла бы быть дальнейшая развязка? — Тайна, непостижимая тайна! Вы так раскрываете... Кажется, у Пушкина есть намеки. Это хоть кощунственно придумывать что-нибудь...

Либреттисты обыкновенно совершают кощунственные акты, и как мало осталось от пушкинской П<иковой> Д<амы> в опере и как переделан Онегин. Но сие не пример. Хочется и мне догадаться о Пушкинском замысле. Ни я, ни Л<урье> не осмеливаемся, и я пишу Вам, не заинтересует ли Вас такая загадка? Мы уверены, что если захотите, Вы единственный, кто мог бы вышить нечто на этом обрывке пушкинской канвы! У Пушкина где-то (я сам не читал) есть неск<олько> мыслей об Арапе, которого, по-видимому, ему хотелось закончить, и его заметка, что Ибрагим женится на боярышне Ржевской, которую ему сосватал Петр, но потом они расстались, так как она ему рождает белого ребенка. А в самой повести, в начале, от связи с графиней L* рождается черный сын.³ Может быть, эти два происшествия и должны были бы создать в дальнейшем некие комбинации? Я просил кой-кого из здешних пушкинистов поискать у Пушкина еще намеков.

Как Вы смотрите? Напишите — буду рад случаю увидеть Ваш мелкий почерк (и бабочку) и хоть что-нибудь узнать о Вашей жизни и о Вашей семье.

У нас большое «прибавление семейства» — приехал из Парижа младший сын с женой и двумя нашими внуками (12 и 10), которые, понятно, как наполнят нашу тяжелую жизнь.

Всего хорошего.

Обнимаю Вас.

Всегда Ваш М. Д.

Набоков — Добужинскому

20. II. 1949

802, E. Seneca

Ithaca

N.Y.

Дорогой Мстислав Валерианович, очень был рад Вашему письму — что Вы вернулись и даже перевезли часть семейства. Простите, что только теперь могу ответить: у меня, как всегда, дела больше, чем можно уместить в самое эластичное время даже при компактном способе укладки. А мне хотелось, раньше чем Вам писать, кое-что просмотреть в библиотеке. К сожалению, в нашей здешней библиотеке не нашлось ничего интересного по интересующему Вас вопросу. Я даже не нашел подтверждения Ваших сведений о предполагаемом замысле Пушкина.

Что касается моего активного участия в составлении либретто, то, как мне ни жаль, не могу найти времени, чтобы сделать все нужное для этого изыскания. У меня сейчас обстроено лесами несколько крупных построек,¹ над которыми, поневоле, работать приходится урывками и очень медленно. Очень хотелось бы посмотреть «Арапа» с Вашими костюмами и интерьерерами.

В Корнеле преподаю литературу (русскую).² Эту работу я люблю, но хотелось бы иметь больше времени для писанья. Прошлой весной был долго болен, о чем сейчас

стараюсь пореже вспоминать. Сын чудно развивается, увлекается греческим, латынью и ораторским искусством, а также лыжами.

Мы оба с женой шлем Елизавете Осиповне и Вам наш самый сердечный привет. Обнимаю Вас, дорогой.

Ваш В. Набоков.

[рисунок большой бабочки]

24

Набоков — Добужинскому

<Без гаты>

Дорогой Мстислав Валерьянович, громадное вам спасибо за чудный подарок. Это не только дорогое воспоминанье, — эти две картины дивно хороши сами по себе. Мы с женой без конца любуемся ими. Они освещают комнату прямо-таки венецианским огнем, а Митенька рассмотрел все подробности, как что сделано. Вы нам доставили неопишуемое удовольствие, дорогой друг.

Страшно приятно было вас обоих повидать. Мы через несколько дней едем в Колорадо.

Обнимаю вас, жена шлет привет.

Ваш В. Набоков.

25

Добужинский — Набокову

<1949>¹

Я сделал неосуществившуюся в Metrop <oliten> опера постановку «Войны и мира» Прокофьева и, как Вам известно, — эскизы декор<аций> и костюмов «Хованщины», которая должна пойти с середины наступающего сезона. Занят также теперь подготовкой «Любви к трем апельсинам» Прокофьева в театре City Center² с Ф. Комиссаржевским режиссером.³ Вероятно, Вы также знаете, что мною были сделаны декорации и костюмы в Парижской Grand Opera для «Половецких плясок».

Для полноты еще могу упомянуть, что прошлой весной несколько месяцев провел в Вашингтоне, где сделал несколько интерьеров (и неск<олько> портретов) — интерьером последние годы я вообще занимаюсь много — много также пишу пером — мои воспоминания (их довел до 1920 года) и понемногу заканчиваю их отдельными главами, из коих некоторые были напечатаны в Н<овом> Журнале.

Америку после 10 лет жизни я довольно хорошо узнал и многое очень оценил (какая чудная природа в этой стране), многое же в этой жизни мне совершенно неприемлемо, особенно несимпатичен NY, в котором приходится пребывать, и страшно мечтаю опять о Париже.

1

¹ Вера Евсеевна, урожд. Слоним, и Дмитрий Набоковы.

² Аффидевит — свидетельство о годовом доходе поручителя с указанием той суммы, которую он готов выделить на содержание в случае необходимости лица, им поддерживаемого. О подобном аффидевите Набоков в тот же период просил М. М. Карповича и гр. А. Л. Толстую. Общая сумма на семью Набоковых должна была составить 3600 долларов.

2

¹ Гр. Александра Львовна Толстая (1884—1979), младшая дочь Л. Н. Толстого, основавшая именно в 1939 г. в Америке Толстовский фонд, осуществлявший помощь русским эмигрантам.

² Сергей Александрович Кусевицкий (1874—1951) — дирижер, виртуоз-контрабасист и музыкальный деятель. С 1920 г. в эмиграции, в 1924—1949 гг. возглавлял Бостонский симфонический оркестр.

³ Авраам Ярмолинский — историк и переводчик русской литературы, возглавлял Славянское отделение Нью-Йоркской Публичной библиотеки.

⁴ Добужинский покинул Европу 22 июля 1939 г., переехав в Америку для участия в инсценировке М. А. Чеховым романа Ф. М. Достоевского «Бесы». Михаил Александрович Чехов (1891—1955) — актер, режиссер, племянник А. П. Чехова, возглавлял МХАТ-2, эмигрировал в 1928 г.; руководитель театра «Чехов-Плейерс» (1939—1940).

⁵ Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — художник, критик, искусствовед, мемуарист.

3

¹ По этому адресу Набоков поселился 30—31 мая 1940 г., прибыв в Америку тремя днями раньше, 28 мая, жил эти дни у Наталии Алексеевны Набоковой (ур. княжны Шаховской), первой жены своего кузена Н. Д. Набокова. Здесь он прожил до отъезда из Нью-Йорка месяц с небольшим. Только 30 мая Набоков получает предыдущее письмо Добужинского, датированное 19 ноября 1939 г. 31 мая он пишет М. М. Карповичу: «Вчера получил письмо от Добужинского». На этом основании письмо Набокова и датируется началом июня 1940 г.

² Михаил Михайлович Карпович (1888—1959) — историк, дипломат, с 1927 г. профессор русской истории в Гарвардском университете. Летом 1940 г. пригласил Набокова с семьей к себе на дачу в Вермонт.

4

¹ Открытки, подаренные Набокову Добужинским, сохранились у сына писателя. Акварели впервые изданы издательством Общины Св. Евгении в 1910-е гг. Набокову присланы открытки берлинского издания: «Kunstverlag Olga Diakow and Co.».

5

¹ Елизавета Иосифовна (Осиповна) Добужинская, урожд. Волькенштейн (1874—1965) — жена художника с 1899 г., пианистка. Скончалась в Париже.

6

¹ Баба — «Охтенка».

² Григорий Павлович Пятигорский (1909—1976) — один из крупнейших виолончелистов мира, с 16 лет — солист оркестра Большого театра в Москве. С 1921 г. в эмиграции, с 1929 г. в США.

10

¹ Palo Alto — живописный городок в Калифорнии, куда Набоков с семьей совершил первое путешествие в Америке. Оно еще отзовется в его романах, прежде всего в «Лолите». В Калифорнии он прочел факультативный курс по технике художественного творчества в Стэнфордском университете.

11

¹ «Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...» — цитата из стихотворения «Бесы» (1830) Пушкина. Добужинский в это время напряженно работал над оформлением спектакля «Бесы» по Достоевскому в постановке М. А. Чехова.

² Wellesley — женский колледж под Бостоном, первое учебное заведение в Америке, где Набоков преподавал.

12

¹ Михаил Михайлович Фокин (1888—1942) — балетмейстер, с 1918 г. в эмиграции.

13

¹ Cambridge — окраина Бостона, где расположен Гарвардский университет, в котором долгое время работал Набоков.

² Музей сравнительной зоологии Гарвардского университета.

14

¹ «Круг „Мира Искусства“» — статья Добужинского, была впервые напечатана в «Новом журнале», 1942, кн.3.

² Набоков явно имеет в виду рассказы Бунина, вошедшие затем в сборник «Темные аллеи» (Нью-Йорк, 1943). В 1942 г. «Новый журнал» напечатал рассказы «Руся» и «Натали», альманах «Новоселье» — «Три рубля», газета «Новое русское слово» — «Волки».

³ Роман гр. А. Л. Толстой «Предрассветный туман», печатавшийся с продолжением в «Новом журнале».

⁴ Михаил Андреевич Осоргин (псевдоним; наст. фамилия — Ильин, 1878—1942) — русский писатель, автор романов «Сивцев Вражек» (1928), «Вольный каменщик» и др. В эмиграции с 1922 г.

⁵ Осенью 1942 г. Набоков посетил с лекциями несколько университетов и колледжей: женский колледж штата Джорджия в Вэлдосте, колледж Спелмана в Атланте, Южный университет в Снуони и др.

⁶ «Фотографии» и «Гарелка», ныне находящиеся в доме Д. В. Набокова в Монтрё, — элементы декорации работы Добужинского к постановке 4 апреля 1941 г. Хэкшерским театром в Нью-Йорке пьесы Набокова «Событие», законченной в Ментоне в 1938 г. (впервые поставлена в Париже 4 марта 1938 г., затем в Праге, Варшаве и Белграде).

15

¹ Опера «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского была поставлена М. А. Чеховым в 1942 г. на сцене «Метрополитен-опера» с декорациями Добужинского.

² «...что Вы сказали». — Добужинский с опозданием отвечает на отзыв Набокова о его воспоминаниях, связанных с «Миром искусства», в предыдущем письме.

16

¹ Речь идет о премии Фонда Гугенхайма или, точнее, стипендии в 2500 долларов, учрежденной бывшим сенатором Саймоном Гугенхаймом в память своего сына. Она была дана Набокову для работы над вторым его английским романом — «Bend Sinister».

² Артур Сергеевич Лурье (1892—1966) — композитор, в 1921 г. комиссар музыкального отдела Наркомпроса в Петрограде. Друг А. А. Ахматовой. С марта 1922 г. в эмиграции. Замысел оперы по роману Достоевского «Идиот» осуществлен не был.

³ Алексей Николаевич Куропаткин (1848—1925) — военный министр (1898—1904), главнокомандующий вооруженными силами России на Дальнем Востоке (1904—1905), командующий корпусом, армией, фронтом в 1915—1916 гг., туркестанский генерал-губернатор (1916—1917), с мая 1917 г. в отставке. «Терпение, терпение и терпение» — его девиз, которому он следовал прежде всего в своей политике на Востоке, специалистом по которой считался, но к нему мало кто прислушивался. Куропаткину уделено значительное по смыслу место в набоковских «Других берегах».

⁴ В американском русскоязычном альманахе «Новоселье» воспоминания Добужинского о Петербурге («Петербург моего детства») напечатаны не были. Их опубликовал «Новый журнал» в 1949 г., кн. 21.

⁵ Марк Алданов (псевдоним; наст. имя — Марк Александрович Ландау; 1889—1957) — писатель и литературовед, с 1919 г. в эмиграции, с 1942 г. в Америке. Один из учредителей «Нового журнала».

⁶ Статья Добужинского «О творчестве Фокина» была напечатана «Новым журналом», 1943, кн. 6.

⁷ Речь идет о начатой именно в 1943 г. итоговой книге М. А. Чехова «О технике актера» (1943—1945).

⁸ Стихотворение «Ut pictura poesis» с посвящением М. В. Добужинскому было напечатано впервые в газете «Руль» 25 апреля 1926 г. См. вступительную заметку к настоящей публикации.

17

¹ Речь идет о воспоминаниях Добужинского «О Художественном театре», которые в том же году были напечатаны «Новым журналом», 1943, кн. 5.

² Иллюстрации Добужинского к рассказу Н. С. Лескова «Левша». Существует список любимых писателей, составленный Добужинским в 1918 г., который завершает имя Лескова: «Андерсен, Гофман, Достоевский, Уэллс, Диккенс, Лесков».

18

¹ «Atlantic <Monthly>» и «New Yorker» — престижные американские журналы, в которых с легкой руки Э. Уилсона Набоков начал печататься. В последнем номере «Atlantic Monthly» (1943, № 1, с. 66—73) был напечатан по-английски рассказ Набокова «Мадемуазель О».

² Летом 1943 г. Набоковы гостят в Солт-Лейк-Сити (штат Юта), в гостинице, принадлежащей издателю Лафлину. Набоков ловит в горах бабочек, пишет роман, консультирует своего хозяина-издателя, готовящего выход книги о Гоголе, заканчивает и труд о чешуйчатокрылых.

19

¹ В конце книги о Гоголе автор, спорящий с издателем, в ответ на требование снабдить ее портретом Гоголя предлагает поместить лишь изображение его носа в исполнении Добужинского: «Я могу попросить Добужинского, этого неподражаемого мастера рисунка...»

² Упомянутые работы хранятся ныне в Монре у Д. В. Набокова. «Центр Добужинского» — отмечаемый художественными критиками излюбленный прием художника, выделявшего, чаще всего цветом, какую-то деталь, которая составляла таким образом центр композиционного решения.

20

¹ «Николай Гоголь» вышел впервые в американском издании: Norfolk, Connecticut: New Directions. 1944.

² Марк Львович Слоним (1894—1976) — литературный критик.

³ Старший сын — Ростислав Мстиславович Добужинский (р. 1903) — театральным художник, живет в Париже. Младший сын — Всеволод Мстиславович Добужинский.

21

¹ «Лиловая Дама» — акварельная работа Добужинского, подаренная им Набокову и ныне хранящаяся у Д. В. Набокова в Монре, написанная для постановки набоковской пьесы «Событие» (1941).

22

¹ 1 июля 1948 г. Набоков с семьей переехал в Итаку, штат Нью-Йорк, где прожил десять лет, преподавая в Корнельском университете.

² А. С. Лурье написал оперу «Арап Петра Великого», но она никогда не была поставлена (см. вступительную заметку).

³ См. вступительную заметку к настоящей публикации.

23

¹ Набоков начал работу над переводом и комментарием «Евгения Онегина», закончил перевод и комментарий «Слова о полку Игореве», писал свои воспоминания.

² В Корнеле не было русской кафедры, и Набоков преподавал при кафедрах современных языков и литератур и романских языков.

¹ Данный фрагмент черновика датируется 1949 г. на основании упоминания о десяти годах жизни в Америке.

² Художественное оформление Добужинским постановки «Войны и мира» Прокофьева относится к 1947 г., «Хованщина» Мусоргского с декорациями и костюмами Добужинского — к 1949 г. Сценография к опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» осуществлена в постановке «Сити Центра» в 1949 г.

³ Федор Федорович Комиссаржевский (1882—1954) — режиссер, педагог и историк театра. Брат В. Ф. Комиссаржевской. Друг и сотрудник Добужинского в русских и американских театрах.

Публикация, вступительная заметка и примечания В. Старка

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ПИСЬМА К В. Ф. МАРКОВУ

В 1965 г. видный эмигрантский критик Владимир Федорович Марков (род. в 1920 г.) и американский поэт Мэррилл Спаркс подготовили антологию русской поэзии в переводе на английский язык с параллельными русскими текстами. Антология охватывала период от начала модернизма до 1960-х гг. Марков обратился к Набокову за разрешением включить два его стихотворения: «Каким бы полотном батальным ни являлась...»¹ и «Какое сделал я дурное дело...»². Оба стихотворения — яркий пример отрицания «общественного мнения» и «здорового смысла» в искусстве. Первое стихотворение написано в дни побед советской армии во Второй мировой войне; второе — как отклик на стихи Бориса Пастернака «Нобелевская премия» («Я пропал, как зверь в загоне...»). Прежде чем дать согласие, Набоков захотел ознакомиться с переводами. Забрав присланные, он сам перевел эти стихотворения, и они были включены в антологию, которая вышла в 1967 г.³

Письма показывают, сколь строго и ревниво он относился к переводу, и заставляют оценить данную Марковым характеристику: в предисловии к антологии он называет Набокова «величайшим из всех переводчиков с русского на английский»⁴. Мимо этого любопытного эпизода прошли все исследователи творчества Набокова, включая Брайена Бойда.

Несмотря на то, что письма написаны рукой жены и ею подписаны, очевидно, что писались они под диктовку или со слов самого Набокова. Письма находятся в собрании публикатора, как и весь архив В. Ф. Маркова.

1

Vladimir Markov, Esq.
303 South Westgate Avenue
Los Angeles, Calif., 90049

Nabokov
Palace Hotel
Montreux

14-II-65

Многоуважаемый господин Марков,

Мой муж просит меня поблагодарить Вас за Ваше любезное письмо. Раньше чем ответить на Ваш вопрос о включении в Ваш сборник его стихотворений «Каким бы полотном» и «Какое сделал я», он хотел бы видеть английский перевод этих пьес. М^ежду пр^ечим, права принадлежат мужу, и Вам не нужно разрешения Р. Н. Гринберга⁵.

С совершенным уважением
Вера Набокова.

Простите, что пишу карандашом.

2

V. Markov, Esq.
303 S. Westgate
Los Angeles, Calif., 90049

Montreux, Palace Hotel

17-V-65

Многоуважаемый господин Марков,

Ваше письмо от 12-го мая только что пришло: мы сейчас в Италии, и некоторое время ушло на пересылку.

Мой муж благодарит Вас за присланные переводы его двух стихотворений, но находит эти переводы, к сожалению, совершенно неудовлетворительными. Он говорит, что «в каждой строчке есть промах, пропуск или отсебятина, совершенно искажающие смысл и тон вещи, как например «скудоумная роковая девушка»⁶ или «сверхпатриотическая храбрость»⁷. «Какая чепуха!»

Он вполне понимает, как трудно его стихи переводить, с рифмами или без рифм, и потому просит Вас не включать его стихов в Ваш сборник.

Он очень жалеет, что недостаток времени не позволяет ему помочь Вам с этими переводами, и очень Вас благодарит за попытку.

С совершенным уважением
Вера Набокова.

Возвращаю при сем Ваши переводы.

3

*Montreux, Palace Hotel
Switzerland.*

Многоуважаемый господин Марков,

17-го сего месяца я писала Вам и вернула Вам Ваши переводы двух стихотворений моего мужа. Сегодня мой муж, неожиданно для самого себя, перевел оба стихотворения сам. Если Вы захотите их напечатать, то не откажите в любезности непременно прислать корректуру.

Примите уверение в моем совершенном уважении.

Вера Набокова.

Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнейшая Русь,
какой бы жалостью душа ни наполнялась —
не поклонюсь, не примирюсь

со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немного рабства... Нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой —
увольте — я еще поэт!

1944⁸, Cambridge, Mass.

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я: меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки.

27 декабря 1959, San Remo

* * *

No matter how the Soviet tinsel glitters
Upon the canvas of a battle piece;
No matter how the soul dissolves in pity,
I will not bend, I will not cease

Loathing the filth, brutality and boredom
Of silent servitude. No, no, I shout,
My spirit is still quick, still exile-hungry,
I'm still a poet, count me out!

(Translated by the author)

* * *

What is the evil deed I have committed?
Seducer, criminal — is this the word
For me who set the entire world a-dreaming
Of my poor little girl?

Oh, well I know that people do not love me:
They burn the likes of me for wizard wiles
And as of poison in a hollow emerald
Of my art die.

Amusing, though, that at the last indention,
Despite proofreaders and my age's ban,
A Russian branch's shadow shall be playing
Upon the marble of my hand.

(Translated by the author)

¹ Из сборника «Стихотворения (1929—1951)» (Париж, 1952).

² Впервые опубликовано в альманахе «Воздушные пути» (выпуск 2, Нью-Йорк, 1961).

³ Modern Russian Poetry. An anthology with verse translations edited and with an introduction by Vladimir Markov and Merrill Sparks. Indianapolis — N. Y.: The Bobbs-Merrill Company, Inc, 1967, p. 478—479.

⁴ Modern Russian Poetry, p. LXXIX.

⁵ Роман Николаевич Гринберг (1893—1970) — издатель и редактор альманаха «Воздушные пути», где было напечатано стихотворение «Какое сделал я дурное дело...».

⁶ «Fateful girl, although lean-witted» — из перевода стихотворения «Какое сделал я дурное дело...», сделанного Марковым и Спарком.

⁷ «Bravery, supremely patriotic» — из их перевода стихотворения «Каким бы полотном батальным ни являлась...»

⁸ См. примеч. 7 на с. 130 настоящего издания. — *Рег.*

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ЭДМУНДОМ УИЛСОНОМ

1

В. Набоков
35 Вест 87-я улица
Нью-Йорк
15 декабря 1940 г.

Дорогой Уилсон,
это будет очень длинное письмо. Прежде всего позвольте поблагодарить Вас за чек. Приятно жить наконец в стране, где есть спрос на подобные вещи. Посылаю Вам вторую сцену, хотя моя борьба с «ватиканским убийцей»¹ еще не закончена: затолкаешь голову — вылезет корма, и наоборот.

Посылаю Вам также рецензию на «Духоборов». Если Вы сочтете последнее предложение (по поводу «грязи» и «мрази») легковесным, можете его снять.²

Хочу поговорить с Вами о Вашей книге³. Я получил большое удовольствие, книга прекрасно сделана, замечательная широта взгляда, лишь две-три соломинки расхожего радикализма прилипли к Вашему свободному одеянию. Строгие судьи в Москве заклеят Вас (меня уже заклеили) как «безответственного*» эклектика, а за Ваши «разъяснения» темных мест в марксизме (стр. 187 и другие) Вам бы крепко досталось от Маркса. Мне кажется, что Вы напрасно так упростили его идею. Без всей этой невнятицы и абракадабры, без этого шаманства, злонамеренных умолчаний и притягательной белиберды марксизм уже не марксизм. Парадокс, не оставляющий камня на камне от марксизма и ему подобных грез об Идеальном Государстве, состоит в том, что автор первого проекта такого государства со временем может стать его первым тираном. В Вашем гносеологическом экскурсе есть на это намек, но я-то считаю, что это вопрос вопросов. Личные прихоти правителя говорят о соответствующем периоде больше и лучше, чем пошлые рассуждения на тему классовых битв и т. п., а отдельные вопиющие ошибки математического и исторического порядка в «Капитале» и разного рода капиталоидах, будучи синтезированы революцией, порождают бессмысленную и кровавую жестокость. В книге все это есть, но, мне кажется, следовало сказать об этом более определенно. Вы набрасываетесь на марксизм с такой яростью, что выбиваете из-под него табуретку, и он остается в подвешенном состоянии. Между прочим, Вы ошибаетесь, полагая, что в основе гегелевской триады лежит треугольник с фаллическим подтекстом (невольнo вспоминается Фрейд, который всерьез утверждал, что дети играют в мяч, потому что мальчикам мячи напоминают материнскую грудь, а девочкам — отцовские шарики). На самом деле триада (как там к ней ни относиться) воплощает в себе идею круга, простейший пример: Вы возвращаетесь (синтез) в исходную точку (теза) после

* Здесь и далее курсивом обозначены русские слова, написанные в оригинале в латинской транскрипции. — *Peg.*

Перевод осуществлен по изданию: «The Nabokov — Wilson Letters. 1940—1971». Ed. by Simon Karlinsky. N. Y., 1979. Из 130 писем Набокова к Уилсону, написанных в период 1940—1956 гг., мы печатаем шестнадцать.

© Вера Набокова, 1979.

© Сергей Таск (перевод), 1996.

© Борис Аверин, Мария Маликова (примечания), 1996.

посещения антиподов (антитеза) с представлением о земном шаре как о родном городишке, чьи границы неожиданно раздвинулись.

Природа умеет обманывать так артистично, что некая реальность, оборачивающаяся в конце концов для большинства людей величайшим злом или величайшим благом, на самом деле оказывается неожиданной подменой этой реальности, которая не должна была привести ни к всеобщему процветанию, ни к общему упадку. Как бы Энгельс помрачнел при виде современной фабрики. Или электростанции. А еще ведь существуют землетрясения, и скользкие шкурки бананов, и несварение желудка.

Интересно, какая статистика позволяет Вам утверждать, что Тьер⁴ уничтожил больше людей, чем Великий Террор? Я возражаю против такой оговорки по двум причинам. Хотя с христианской, равно как и с математической, точки зрения тысяча душ, загубленных на поле брани сто лет назад, приравниваются к тысяче душ, загубленных на поле брани сегодня, почему-то в первом случае историк определяет это как «убийство», а во втором как «отдельные потери». И потом нельзя сравнивать безалаберное, хотя и отвратительное, подавление беспорядков с системой планового уничтожения. Кстати, раз уж мы заговорили о Великом Терроре: знаете ли Вы, что задолго до русской революции радикальные взгляды в книгоиздательском деле в России настолько укоренились, что сочинения Лютра⁵ не могли бы появиться по-русски? Фактически у нас было д в е цензуры!

Я отметил в Вашем тексте несколько мелких огрехов: жестокость соответствует английскому cruelty, а не severity. А жестокость (без этого воющего О в середине) может переводиться как «severity» или лучше «harshness». Вы могли бы упомянуть, что Гапон был агентом-provokatorом и умер смертью предателя (повешен социалистами-революционерами)⁶. Легенда о царе и царице, якобы «пытавшихся заключить мир с Германией», есть такая же фальшивка большевистской пропаганды, как легенда о Ленине, якобы пообещавшем Германии развалить Россию, есть фальшивка, пушенная его противниками.

Вот мы и подобрались к фигуре Ильича — что-то я зачесался сторяча (извините). Боюсь, что для портрета его отца Вы взяли многовато небесной лазури по примеру советских биографов. Ульянов-старший, по свидетельству знавших его людей, был самым обыкновенным, примечательным разве своими либеральными воззрениями господином. Тысячи ему подобных основали тысячи подобных школ — это было своего рода соревнование⁷. Атмосфера семьи Ульяновых (бесплатное обучение и прочее) ничем практически не отличалась от атмосферы любой другой либеральной семьи учителя или доктора и начала формироваться в начале 50-х годов. Моральная чистота и бескорыстие русских интеллигентов, в общем-то, не имеет аналогов на Западе. К какой бы партии они ни принадлежали, к большевикам или кадетам, народолюбцам или анархистам, их был на протяжении пятидесяти лет общественно-го движения определялся чувством долга, самопожертвованием, отзывчивостью, героизмом; это не было отличительными признаками касты. Я знаю случай, когда тайно собрались разные политические группировки для проведения совместного собрания, однако пришлось спешно разойтись, так как об этом стало известно Чека, и вот один из видных кадетов, рискуя жизнью, остался, чтобы предупредить какого-то меньшевика (человека малознамого и к тому же принадлежащего к враждебной партии), который, судя по всему, опаздывал и мог попасть в руки чекистов.

Ваш Ульянов-рёге* — не личность, а тип. (Остальные же — совершенно живые люди.) Если бы к голубому и розовому Вы добавили немного сепии (как на других портретах), он вышел бы у Вас не столь «иконописным».

Что до его сына... Нет, даже магия Вашего стиля не заставила меня полюбить его, и я не узнал ничего нового по сравнению с когда-то прочитанными каноническими биографиями, которые Вы имели несчастье добросовестно взять за образец (как жаль, что Вы не заглянули в алдановского «Ленина»)⁸.

Воспоминания близких часто бывают невыносимо приторны, а бедной Крупской не хватало и юмора, и вкуса.⁹ Иронический читатель, дойдя до пассажа, где Ленин не выстрелил в лисицу, потому что она была «красивой», может в ответ бросить: «Жаль, что Россия ему такой не показалась».

Эта преувеличенная сердечность, этот взгляд с прищуринкой, этот мальчишеский смех и все такое прочее, чему умиляются его биографы, кажется мне особенно безвкусным. Вот эту атмосферу общего веселья, когда тебе подносят полное ведро обожания с лежащей на днедохлой крысой, я воспроизвел в своем «Приглашении на казнь» (надеюсь, Вы его еще прочтете). Вас так радушно «приглашают», все будет

* Ульянов-отец (фр.).

исполнено в лучшем виде, только НЕ ПОДНИМАЙТЕ ШУМА (говорит заплечных дел мастер своему «клиенту»). Мой друг немец, не пропускавший ни одной смертной казни, рассказывал мне о палаче в Регенсбурге, который с топором в руке совершенно по-отечески опекал осужденного.

Другой чудовищный парадокс ленинизма заключается в том, что эти материалисты считали возможным пожертвовать жизнью миллионов конкретных людей ради гипотетических миллионов, которые когда-нибудь будут счастливы.

Кто мне понравился, так это Ваш Маркс. Вы замечательно тонко разбираете письма, которые он послал Энгельсу в связи со смертью его дамы сердца; даже жалко этого бурбона, пытающегося сгладить свою «оплошность» и делающего еще хуже. Вы так увлекательно рассказываете, что я не мог Вас остановить, а тем более остановиться. Вас не рассердили мои критические замечания по отдельным страницам? Мне казалось, было бы несправедливо по отношению к столь серьезной книге, если бы я не обнаружил перед Вами, какой вихрь мыслей поднял пропеллер раскрученного Вами сюжета.

С сердечным приветом
В. Набоков.

2

35 Вест 87
5 марта 1941 г.

Дорогой Уилсон,
мне нужен Ваш совет. Какой журнал или ревью может заинтересовать рассказ, который Вы найдете в этом конверте? Сделайте любезность, прочитайте — может быть, возникнут какие-то идеи? У меня была мысль показать его Клаусу Манну в «Decision»,¹ но есть опасения, что он сочтет рассказ антинемецким — не просто антинацистским, хотя эта история могла произойти в какой угодно стране.

Мне понравился Ким² — в отличие от русскогo шпиона. Кстати, в одном из его стихотворений есть строка о тропических «похожих на эмблему, бабочках в полете», которой я порадовался как энтомолог. Вермонт, сердитый маленький господин на велосипеде, — очень хорошо.

С моей статьей о советской литературе 1940 года вышла заминка. Я написал обозрения последних выпусков «Красной нови» и «Нового мира» для «Decision» и предполагал сделать разбор поэзии и романа для «New Republic»; но то, что я успел прочесть, так меня подкосило, что я не могу себя заставить двинуться дальше... У меня уже написано про «характеры в советской драме»³, — довольно ли этого?

Мне бы о ч е н ь хотелось увидеть Вас перед моей поездкой в Уэлсли Колледж на две недели с лекциями. Я уезжаю 15 марта.

Передайте от нас с женой привет миссис Уилсон.

Крепко жму Вашу руку; кажется, скоро разучусь писать по-русски, так много пишу на своем «пиджине»⁴.

Преданный Вам
В. Набоков.

3

230 Секвойя-Авеню
Пало Алто
18 июля 1941 г.

Дорогой Братец Кролик¹,

«New Directions» приняло к публикации мой английский роман,² по этому поводу у меня был Лафлин³ из Лос-Анджелеса. Условия: 10% потиражных и 150 долларов аванса. Напечатают в октябре. Вот еще один отблеск Ваших лучей. А с другой стороны, Уикс⁴ отклонил вторую мою вещь (более удачную); правда, через две недели попросил прислать ее опять для повторного рассмотрения. Я также послал ему рассказ⁵, который, по слухам, успел по-пиратски тиснуть какой-то журнал, приказавший долго жить; слухи, однако, не подтвердились — журнал умер до того, как я написал этот рассказ.

Спасибо за Вашу чудесную книгу⁶. Я читал большинство статей еще в «New Republic», и они мне очень нравились — сейчас я полюбил их заново. Стихотворение звучит прекрасно.

Получили ли Вы перевод пушкинского «Скупого рыцаря», я послал его перед отъездом из Нью-Йорка. Я только что закончил еще одну «маленькую» — «Пир во время чумы»⁷.

Да, климат здесь в точности такой, как говорят. Хотя у меня всего семь лекций в неделю, кажется, вся моя энергия уходит на то, чтобы оторваться от шезлонга ради бесед о русской версификации или об употреблении Гоголем словечка *даже* в «Шинели».⁸ Во время нашего путешествия на машине через несколько штатов (один краше другого) я как безумный гонялся за бабочками. В этой связи мне особенно памятен один уголок пустыни в Аризоне. Впрочем, здесь тоже для лепидоптеролога раздолье. У нас премиальный домик. В сентябре я уеду на год в Уэлсли на очень хороших условиях — десяток лекций, остальное время можно писать. Больше года я не видел свою русскую музу; хочу также написать кое-что на английском.

Почти двадцать пять лет русские, живущие в изгнании, мечтали, когда же случится нечто такое — кажется, на все были согласны, — что положило бы конец большевизму, например большая кровавая война. И вот разыгрывается этот трагический фарс. Мое страстное желание, чтобы Россия, несмотря ни на что, разгромила или, еще лучше, стерла Германию с лица земли, вместе с последним немцем, сравнимо с желанием поставить телегу впереди лошади, но лошадь до того омерзительна, что я не стал бы возражать. Для начала я хочу, чтобы войну выиграла Англия. **З а т е м** я хочу, чтобы Гитлера и Сталина сослали на остров Рождества и держали там вместе, в близком соседстве. А затем — я понимаю, все произойдет до смешного иначе — пусть страшные кадры горестных событий невольно перебежит автомобильная реклама.

Напишите мне два слова.

Ваш
В. Набоков.

4

19 Эплби-Роуд
Уэлсли. Массачусетс
18 сентября 1941 г.

Дорогой Братец Кролик,

мы только что возвратились на Восточное побережье. В течение года я буду здесь читать курс сравнительного изучения литературы. Очень хочется повидать Вас.

Боюсь, что русских, сообщивших Вам, будто *сволочь* есть производное от *cheval*^{*}, следует именовать ослами. Слово *сволочь* (от глагола *сволочь*, что значит «оттащить»; того же корня, что и *волокища* — «дамский угодник»), слава Богу, так же старо, как русский язык. Есть д р у г о е слово — *шваль* («отбросы, дрянцо»), с ч и т а ю щ е с я производным от *cheval* (с этимологическим обоснованием, Вами процитированным), хотя на самом деле оно является испорченной формой слова *шушваль* (или *шушера*), которое в свою очередь происходит из старинного *шваль-швец*-«портной». Это мне напоминает: «*повар ваш Илья на боку*» — «*rauvtes vaches, il y en a beaucoup*»^{**} или мое изобретение: *я люблю вас* — «*yellow-blue vase*»^{***}.

В настоящее время я исследую вопрос, насколько связаны между собой уилсоновский «Город чумы» и пушкинская версия. Очевидно, что Мирский не видел оригинала.¹ Свои замечания я Вам вскоре пошлю.

Говорил ли я Вам, что мне очень понравился Ваш сборник критических статей?

Обратили ли Вы внимание, читая «Войну и мир», на трудности, с какими сталкивается Толстой, которому необходимо свести смертельно раненного Болконского, географически и хронологически, с Наташей? Весьма это мучительно — видеть, как беднягу волокут и укладывают и везут куда-то, и все ради того, чтобы они могли счастливо соединиться.

Я продал Уиксу еще один рассказ — «Куколка»; он будет напечатан в рождественском номере «*Atlantic Monthly*».²

Нам тут очень комфортно и хорошо. Первая лекция у меня 1 октября. Всего в октябре три, в феврале три и пять-шесть публичных — и все; правда, еще надо принимать участие в «общественной жизни» (ленчи в колледже и прочее). В послед-

* Лошадь (фр.).

** Бедные коровы, их так много (фр.).

*** Желто-голубая ваза (англ.).

нее время я много работал в своей специальной области энтомологии, два моих сообщения появились в научном журнале, сейчас я описываю новую бабочку из Большого Каньона, а также пишу весьма амбициозное сочинение о мимикрии.

Крепко жму Вашу руку, кланяюсь Вашей жене, Ваш В. Набоков.

Моя жена кланяется вам обоим.

5

28 ноября 1941 г.
четверг

Дорогой Братец Кролик,
я надеюсь, Вы не восприняли мой «Холодильник» как свидетельство, что я провел плохую ночь в Вашем доме.¹ Это совсем не так. Мне трудно передать, во всяком случае по-английски, какое наслаждение мне доставило пребывание у Вас в гостях. Вчера прочел «Письма Асперна».² Нет. Слишком сильно заточено перо, чернила водянисты, и тех в чернильнице на доньшке. Между прочим, не мешало бы как-то доказать, что Асперн хороший поэт. Стиль художественный, но это не стиль художника. Например: мужчина курит в темноте сигару, а другой видит из окна к р а с н ы й к о н ч и к. У читателя может возникнуть образ красного карандаша или собаки, которая себя облизывает, но только не тлеющей в темноте сигары, потому что нет никакого «кончика»; если уж на то пошло, световое пятно расплущено. Просто автор вспомнил, что у сигары есть кончик, и подкрасил его красными чернилами; получилось нечто вроде фальшивой ментоловой сигаретки с фильтром «под янтарь» — говорят, они в ходу у тех, кто бросает курить. Генри Джеймс — писатель для некурящих. В нем есть свое очарование (так же как в худосочной, бледной прозе Тургенева), но не более того.

Я вкладываю в конверт отрывок из письма моего агента в расчете на Ваш совет. Не попросить ли «старого зубра» немного повысить гонорар? Я получил от одного или двух издателей заинтересованные письма. Кроме того, моя рецензия на книгу Хилари Беллока, посланная в «Нью-Йорк таймс» ровно год назад, вдруг вышла в прошлое воскресенье.³ Вот я и думаю, не явилось ли это приятное оживление в делах результатом Вашего хвалебного отзыва, который Лафлин, возможно, пустил дальше.

Большой привет от меня Вашей жене и от Веры — вам обоим.

Дружески Ваш
В. Набоков.

6

Вермонт
9 августа 1942 г.

Дорогой Братец Кролик,
давно ничего от Вас не слышал. *Скучаю по Вас.*¹ Спасибо за вырезку из «Accent».² Идя за Гоголем по пятам сквозь темный лабиринт его жизни, я нащупал основной ритм моей книги — движение проходной пешки в ферзи. (Постарайтесь обратить внимание.) Сомневаюсь в физической возможности отыскать некоего (анонимного) «гражданина из Американских Штатов», с которым Гоголь сидел за табльдотом в (анонимном) трактире в Любеке в августе 1829 года.³ Или ученого англичанина, дававшего Пушкину уроки атеизма.⁴ Книга подвигается медленно, главным образом по причине возрастающего разочарования в моем английском. Когда я закончу, уеду в трехмесячный отпуск со своей румяной, пышущей здоровьем русской музой.

Я умоляю Лафлина найти переводчика для моего «Дара». Пол *σ*, по национальности американец, знание русского хорошее, запас слов *richissime**, стиль свой. Лафлин обратился к Кнопфу⁵, и тот порекомендовал Ярмолинского⁶, чей английский язык не лучше моего, а переводы из Пушкина (вместе с Бабеттой Д.) хуже моих. Так что я по-прежнему ищу человека, который может перевести книгу в пятьсот страниц, а я бы только проследил за смыслом и нюансами. Я знаю человека, способного с этим справиться при условии, что я помогу ему разобраться с русским текстом. Я

* Богатейший (фр.).

все хожу вокруг да около, понимая, что у Вас своих дел по горло, к тому же я не питаю никаких иллюзий относительно гонорара, который готов заплатить Лафлин, — исхожу из тех сумм, какие получал я; разве только другие получают больше.

31 августа я еду в Кембридж и с 1 сентября приступаю к своим обязанностям в Музее сравнительной зоологии. Мы уже сняли квартиру по адресу: Крейги-Серкл, 8. Забавно сознавать, что я сумел попасть в Гарвард исключительно благодаря бабочкам. Я много ловлю их здесь, в основном мотыльков. Это ни с чем не сравнимое удовольствие — в душную ночь широко распахнуть окно и смотреть, как они летят на свет. У каждой свои виды на лампу: одна тихо усядется на стену, предпочитая расслабиться перед тем, как сдать в плен, другая будет биться об абажур, пока не рухнет на стол с обожженными глазами и подергивающимися крыльями, третья исползает весь потолок. Нужно иметь наготове несколько стаканов, на дно которых кладется ватка, смоченная углекислотой; стаканом накрывается насекомое. Когда оно затихнет, его перекалдывают в другую посудину, чтобы затем приколоть булавкой. Сегодня ночью я приготовлю для них сладкую приманку: смешивается бутылка крепкого пива, два фунта коричневого сахара (или патоки) и немного рома (добавляется в последний момент). Перед наступлением сумерек берешь чистую кисть, намазываешь этой смесью десяток стволов (лучше всего старых, покрытых лишайником) и ждешь. Они появляются вдруг, неведь откуда, и, усевшись на поблескивающую кору, показывают свои малиновые подкрылья (особенно яркие в луче фонарика), и тут ты накрываешь их стаканом, начиная с нижних. Попробуйте сами, Братец Кролик. В мире нет благороднее спорта.

Огромный привет Мэри. Вера *присоединяется*. Черкните мне несколько (косых) строк.

Ваш
В. Набоков.

7

*Крейги-Серкл 8, квартира 35
Кембридж, Массачусетс
24 ноября 1942 г.*

Дорогой Братец Кролик,

в прошлую среду, вместо того чтобы оказаться в Виргинии, я оказался в постели с сильным гриппом. Дмитрий тоже. В России эту болезнь окрестили «испанкой» (испанская дама).

Вот Вам несколько редких особей из семейства гомо сапов и гомо сапиенс¹:

1) Женщина, читающая курс драмы. Хобби: похожа на герцогиню Виндзорскую. И в п р я м ь похожа. Стоит герцогине (судя по фотографиям в газетах) изменить прическу, как эта меняет свою (дабы остаться верной подлиннику, по примеру некоторых мимикрирующих бабочек). Классифицирует людей на а) тех, кто тотчас отмечает сходство; б) тех, кто не сразу обращает на это внимание; в) тех, кто может сказать о нем только третьему лицу; г) (избранные) тех, кто в ее присутствии непроизвольно начинает рассказывать о герцогине, не отдавая себе отчета в природе таких ассоциаций, и д) тех, кто игнорирует сходство... или его не видит. Она старая дева, имеющая в роду одного или двух «виндзоров», и это хобби наполняет смыслом ее жизнь.

2) Человек с кроткими слезящимися глазами, чем-то напоминающий священника. Очень тихий, неразговорчивый, мелкие вставные зубы. Спросит вдруг какую-нибудь банальность («Вы давно в этой стране?») голосом чревоушателя и снова становится пугающе молчалив. Профессия: секретарь нескольких клубов. Холостяк. Сексуальная жизнь либо сводится к унылому короткому соло время от времени, либо вообще отсутствует. Привел меня к памятнику Линкольна. И неожиданно произошло чудо: он остановился как вкопанный, уставясь на флагшток. Глаза горят, ноздри трепещут, возбужден до крайности. Спрашивает у зрителя: «Это у вас н о в ы й флагшток?» Интересуется (в голосе дрожь), какова его точная высота. «Да вроде 70 футов». Вздыхнул с облегчением. Видите ли, флагштоки его страсть, и на днях он приобрел, чтобы установить у себя за домом, новый, 75-футовый флагшток (через год, по его признанию, он раздобудет 100-футовый). Обнял выкрашенную в серебристый цвет трубу и задрал кверху голову. Верно, около семидесяти. «А вы заметили, — говорю, — что макушка чуть-чуть отклонилась от оси?» Совершенно счастлив: д е й с т в и т е л ь н о, вертикаль слегка нарушена, тогда как е г о флагшток встал по струнке. Человек оживился и расцвел — по крайней мере на полчаса. А на следующий день я отметил про себя, как он на мгновение встрепенулся, стоило мне

что-то сказать о поляках^{*}. Готовый клиент для венского шамана,² который бы не преминул добавить, что «пол» по-русски значит «sex».

3) Знаменитый негритянский ученый и организатор. Семьдесят лет, но выглядит на пятьдесят. Смуглое лицо, курчавые седые волосы, симпатичные морщины, большие уши — вылитый белогвардейский генерал в отставке, симпатично сыгранный Эмилем Дженнингсом.³ Руки шоколадно-розовые. Блестящий рассказчик старого образца. *Tres gentilhomme*^{**}. Курит особые турецкие сигары. Само обаяние, не говоря уже о других достоинствах. Рассказал мне, что, когда он плыл в Англию через Ла-Манш, на пароме его записали «полковником», так как в паспорте после его имени стояло «Col.»^{***}.

4) Мужчина без пиджака в отеле. Когда около десяти вечера я шел по коридору к себе, из номера высунулась розоватая лысина и пригласила меня поболтать перед сном. Не хотелось обижать его отказом. Мы уселись на его кровати и выпили виски. Он тут умирал от скуки и попытался выжать максимум из моего общества. Принялся рассказывать во всех подробностях о своем сахарном бизнесе во Флориде, о причинах, побудивших его приехать в Вальдостоу (нанимает чернокожую рабсилу), и множество нелепых деталей о своем заводе. Я был весь один большой зевок. То и дело поглядывал на часы — еще десять минут, и я обращусь в бегство. Когда я нашаривал в кармане спички, оттуда выпала и покатила по полу коробочка из-под таблеток, куда я складываю мотыльков с освещенных веранд. Он поднял коробочку со словами: «У меня такая же: я в нее складываю мотыльков». Выяснилось, что он энтомолог и даже одно время был связан с американским Музеем естественной истории, где я работал. Я уже не посматривал на часы. Второй раз я так обмшурился (первый — с профессором Форбсом⁴ в бостонской подземке).

5) Высокий крупный мужчина, президент колледжа. Свое знакомство со студентами начал с удивительно тонких замечаний о стихотворениях Браунинга⁵ «Последняя герцогиня» и «Орлиное перо». Предложил студентам называть его просто по имени. Меня называл МакНабом,⁶ будучи не в состоянии правильно выговорить мою фамилию. Шокировал местную публику тем, что, имея шикарный «паккард», он привез миссис Рузвельт⁷ со станции в страшеньком разбитом автомобильчике, которым он пользуется в обычные дни. Увлекательно рассказывал о своем деде, герое армии конфедератов, после чего дал мне прочесть свои записки — такие, знаешь, семейные мемуары, — и это было очень плохо. А в остальном колоритнейшая фигура, такой же эгоцентрик, как я.

6) Старик в «комнате отдыха» (читай: уборной) в пульмановском вагоне. Обрушил поток красноречия на двух предупредительных, вышколенных служителей с непроницаемыми лицами. Основные слова в этом потоке — «мать», «черт» и «сучий», затейливо переплетаемые в конце каждого предложения. Глаза дикие, ногти черные. Напомнил мне чем-то тип воинствующего русского *черносотенца*. Словно подслушав мои мысли, разразился злобной тирадой о евреях: «Вся эта жидовня с их обоссанными младенцами!» Он смачно плюнул в раковину и промахнулся сантиметров на десять.

В моей коллекции есть еще экземпляры, но пока хватит. Приятно писать в постели. Спасибо, что пригласили нас на День благодарения, но я чувствую себя истощенным — и финансы мои тоже истощились. Лекционное турне (которое я продолжу 3—12 декабря) было в высшей степени успешным с точки зрения восприимчивости аудитории и т. п., однако в материальном отношении оказалось убыточным, поскольку мой институт не оплачивает дорожных издержек.

Очень хочется увидаться. Вчера видел Уикса <...>, он собирается напечатать мой рассказ вместе со стихотворением в январском номере.⁸

Ваш
В.

* Игра слов: pole — флажок, Pole — поляк. (Прим. перев.)

** Истинный джентльмен (фр.).

*** Игра слов: Col. (сокр.) может означать и «колониальный» (colonial), и «полковник» (colonel). (Прим. перев.)

7 марта 1943 г.

Дорогой Братец Кролик,

твое описание небольшого *soiree littéraire** замечательно.¹ Вот почему я всегда держался подальше от всех этих Поэтических Землячеств в Париже или где бы то ни было. Ты абсолютно прав насчет «Полтавы». Замечу, что «Полтава» в творчестве Пушкина занимает такое же место, как «*Подвиг*» в моем. Я написал его двадцать лет назад, и не мне тебе объяснять, какое чувство вызывает собственная *блевотина*.

Что касается «Дара», то я буду чрезвычайно рад, если мисс Мучник² возьмется его перевести, но сначала я ей пошлю небольшой рассказ. Меня позабавило это твое «*тире Ленинград*». В Париже это звучало бы «*мир пуст тире Пруст*». Между прочим, я до сих пор с трудом разбираю твой почерк.

А знаешь, в этом что-то есть — учить сто девиц английскому языку. Первое, что я им сказал: произносятся гласные «а, э, ы, о, у» (ну-ка, барышни, достаньте свои зеркальца и последите, что делается у вас во рту)... выяснилось, однако, что в этом классе на двадцать пять девушек всего одно зеркальце), язык держится (независимо и бдительно) сзади, когда же доходит дело до щелевых гласных «я, е, и, е, ю», язык бросается вперед, к нижним альвеолам — как заключенный на тюремную решетку. А затем, Братец Кролик, я сказал им то, что тебе давно известно: в русском языке, в отличие от английского, все гласные — короткие. (Например, русский «бой» — тщедушный бойкий человечек рядом с долговязым ленивым английским или американским подростком-боем.) Ну и так далее.

Я надеюсь, ты с интересом прочтешь мою новую работу о чешуйчатокрылых — прилагается к письму. Постарайся прочесть то, что спрятано между описаний, хотя в них тоже есть удачные пассажи. Сегодня закончил рассказ для «*Atlantic*» (после «*Мадемуазель О*» Уикс звонил мне четыре раза на предмет новой вещи; пришло письмо из Общества «За чистоту речи» (и еще чего-то) с просьбой дать согласие на использование отрывка из «*Мадемуазель О*» в их учебнике. Похоже, у моего английского голубка** оперились лапки и стала грудь как у оперного солиста).

Вера перепечатала сто тридцать страниц моего «*Гоголя*».³ В середине апреля я остановлюсь на один день в Нью-Йорке по дороге в «шиповную» Виргинию, где я должен прочесть лекцию, или на обратном пути, и тут уж я непременно повидею вас обоих. Очень соскучился.

От Гугенхайма никаких известий — и почти никаких надежд.⁴ Если бы я получил от них стипендию, я бы не стал связываться с русскими классами, хотя, повторяю, в них есть своя прелесть. Я преподаю там два раза в неделю: ухожу после обеда и возвращаюсь к полуночи. Каждая студентка платит за семестр десять долларов. «Знаете, мистер Набоков, мне так понравилась ваша статья о Шостаковиче в „Харпер мэгзин“». Хочется думать, что Николаю⁵ тоже приходится выслушивать комплименты не по адресу.

Пушкин — море, Тургенев — колодец. Условно, зато верно. Блок — крылатая лодка, которую ребенок в «*Пьяном корабле*» Рембо⁶ спускает на воду в сточной канаве. Вчера я обнаружил свою старую пьесу, переведенную в Англии несколько лет назад.⁷ Прочти, пожалуйста. Вдруг с ней можно что-то сделать. Язык ходульный — переводил не я.

С душевным приветом
В. Набоков.

11 июня 1943 г.

Дорогой Братец Кролик,

Вера все правильно поняла, и мы были бы счастливы погостить, но у нас тьма скучных дел в связи с отъездом 21-го в Ютахи (так и хочется писать «*Юта*»; как бы все эти чудные западные штаты после войны не отошли к России). Мы не сразу ответили, так как Уикс сказал мне, что на днях вы приедете в наши края. Я очень хочу тебя увидеть, Братец Кролик, но втиснуть в эту неделю еще и визит на мыс Код

* Литературный вечер (фр.).

** Игра слов: первое слово в выражении «pidgin-English» созвучно слову «pigeon» — «голубь». (Прим. перев.)

нет никакой возможности — и без этого она похожа на чемодан, который не закрывается, даже если я усядусь сверху.

Я только что продал Уиксу еще один рассказ.¹ Он появится в сентябрьском выпуске, но я посылаю тебе экземпляр — может, ты предложишь немного *sozigательной критики* — «немного», по-видимому, требует родительного падежа. *Предложи* (немного) хлеба. Еще один учебный семестр, и я растеряю все свои твердые знаки и яти.

Наконец мой «Гоголь в Зазеркалье»² (как тебе название?) ушел к Лафлину. Перезрелый персик с отставшей бархатной кожурой на одной ягодичке и кровоподтеком на другой... но какой ни на есть, а все-таки персик. Переводчик по имени Герни берет за мой «Дар».³ Интересно, покажут ли «Миссию в Москву»⁴ в Москве, а если нет, то как наш друг в сапогах и полувоенном френче объяснит автору его ошибки?

Много ли ты пишешь? Мне понравились твои школьные воспоминания. Я тоже, пожалуй, напишу про *Тенишевское училище*⁵ — ты *declanché** картины моего прошлого: русский учитель Владимир Гиппиус⁶ (прекрасный поэт школы Белого), в которого я однажды запустил стулом; отчаянные кулачные бои, доставлявшие мне огромное наслаждение, поскольку, будучи физически слабее двух-трех главных наших забияк, я брал частные уроки бокса и *savate*** (русский человек бьет внутренней стороной кулака, раскрываясь перед боковым свингом, и в этот самый момент ты ему наносишь хороший англосаксонский апперкот); футбольные баталии во дворе, и кошмар экзаменов, и поляк-гимназист, щеголявший честно заработанным триппером, и *упоительная синева невской весны*.

Говорят, Керенский прослезился, когда ему показали стихи, те, что я послал тебе.⁷ Как бы мне хотелось прочесть с тобой вместе «Горе от ума». Роскошная штука. Старик отсчитывает назад девять месяцев — «*и по расчету по моему*»,⁸ — *et roug cause****. А этот душераздирающий крик, чтобы дали *карету* — карету, которая увозила русских на дуэли, за границу, в изгнание, на Екатеринбургский канал.⁹ «Горе» и «Ревизор» — только эти две великие пьесы и есть у нас.

Я уверен, ты поймешь мое возбуждение, когда сегодня в результате долгих манипуляций с микроскопом удалось доказать, что *lotis* является разновидностью *scuderi*, а не *melissa*,¹⁰ как считалось семьдесят лет.

Мне ужасно жаль, что я не увижу тебя до отъезда. Мы вернемся в конце августа.

Твой
В.

10

23 февраля 1948 г.

Дорогой Братец Кролик,

ты наивно сравниваешь мое (и «старых либералов») отношение к советскому режиму (*sensu lato*)**** с отношением «обнищавшего и униженного» американца-жужанина к «вероломному» северянину. Ты плохо знаешь меня и «русских либералов», если до сих пор не понял, какую насмешку и презрение вызывают у меня русские эмигранты, чья «ненависть» к большевикам порождена финансовыми потерями и классовым *degtingolade*****. Смехотворно (хотя и в духе советских сочинений на эту тему) объяснять материальными интересами расхождение русских либералов (или демократов, или социалистов) с советским режимом. Я специально обращаю твое внимание на тот факт, что мою позицию по отношению к ленинскому или сталинскому режиму разделяют не только кадеты, но также эсеры и различные социалистические группировки, и что русская культура некоторым образом разрушает твое изящное сравнение «Север — Юг». Дабы окончательно его разрушить, я добавлю, что Север и Юг с их различиями, имеющими довольно локальный и специфический характер, уместнее было бы сравнить с двояродными братьями —

* Спустил с поводка (фр.).

** Вид бокса с применением ударов ногами. Букв. «старый башмак» (фр.).

*** И неспроста (фр.).

**** В широком смысле (лат.).

***** Утратой классовых позиций (фр.).

например, гитлеризмом (расовые предрассудки южанина) и советским режимом, чем с двумя противоположными образами мышления (тоталитаризм и либерализм), между которыми лежит пропасть.

Попутное, но чрезвычайно важное замечание: термин «интеллигенция», как его употребляют в Америке (скажем, Рав¹ в «Partisan Review»), не имеет ничего общего с тем, как его всегда понимали в России. Любопытно, что здесь интеллигенция — это узкий круг авангардных писателей и художников. В старой России она включала в себя также докторов, юристов, ученых и прочих, людей самых разных классов и профессий. Надо сказать, типичный русский интеллигент с недоверием посмотрел бы на поэта-авангардиста. Отличительными признаками русской интеллигенции (от Белинского до Бунакова)² были дух жертвенности, горячее участие в политической борьбе, идейной и практической, горячее сочувствие отверженному любой национальности, фанатическая честность, трагическая неспособность к компромиссу, истинный дух ответственности за все народы... Конечно, от того, кто обращается к Троцкому за информацией о русской культуре, трудно ожидать осведомленности в этом вопросе. А еще у меня мелькнула догадка, что расхожим мнением о том, будто бы литературе и искусству авангарда замечательно жилось при Ленине и Троцком, ты обязан прежде всего фильмам Эйзенштадта³ — «монтажу» и прочим штучкам, всем этим крупным каплям пота, стекающим по небритой щеке. То, что дореволюционные футуристы вступили в ряды партии, также способствовало формированию представления (весьма превратного) об атмосфере авангарда, которая у американских интеллектуалов ассоциируется с большевистской революцией.

Не хотел переходить на личности, но вот как я себе представляю т в о й подход: в пылкую пору молодости ты, как и другие американские интеллектуалы 20-х годов, с энтузиазмом и симпатией воспринял ленинский режим, который издали казался вам дерзким осуществлением ваших прогрессивных мечтаний. Вполне вероятно, что при обратной ситуации молодые русские писатели-авангардисты (живи они в американизированной России) с таким же энтузиазмом и симпатией следили бы за тем, как поджигают Белый дом. Твоя концепция досоветской России, ее истории и общественного развития, пришла к тебе сквозь просоветскую призму. Когда позднее (то есть во времена, совпавшие с восхождением Сталина) достоверная информация, большая зрелость суждений и давление неопровержимых фактов поубавили твой энтузиазм и осушили твою симпатию, ты почему-то не потрудился пересмотреть свой предвзятый взгляд на старую Россию, а с другой стороны, ореол ленинского царствования не утратил для тебя своего теплого сияния, которое есть не что иное, как порождение твоего оптимизма, идеализма и молодости. То, что тебе сейчас представляется сужением возможностей режима («сталинизм»), на самом деле является расширением твоих знаний о нем. Гром административных чисток встряхнул вас от сна (стоны на Соловках и в подвалах Лубянки оказались бессильны сделать это), поскольку они коснулись людей, на главу которых возложил руку святой Ленин. Ты (или Дос Пассос, или Рав) с ужасом произносишь имена Ежова и Ягоды — а как насчет Урицкого и Дзержинского?

В заключение несколько фактов, по-моему, неоспоримых, так что едва ли ты станешь их опровергать. При царях (несмотря на неумелость и варварский характер их правления) свободолобивый русский человек имел несравнимо больше возможностей и средств для самовыражения, чем при ленинском и сталинском режиме. Он был защищен законом. В России были бесстрашные и независимые судьи. Русский суд после александровской реформы стал великолепным институтом, не только на бумаге. Легально или нелегально, печатались газеты самых разных направлений, существовали политические партии всех мыслимых оттенков, все партии были представлены в Думах. Общественное мнение было либеральным и прогрессивным.

При Советах с самого начала вся защита, на которую мог рассчитывать критически мыслящий человек, зависела не от закона, но от прихотей власти. Все партии, кроме правящей, оказались упразднены. Твои Алымовы⁴ — это призраки, маячащие за спиной интуриста. Бюрократия, прямая наследница партийной дисциплины, тотчас все прибрала к рукам. Общественное мнение исчезло. Интеллигенции не стало. Все изменилось после ноября 1919-го* сводилось к перемене декора, так или иначе камуфлировавшего неизменную черноту бездны насилия и террора.

Пожалуй, я отшлифую это письмо и где-нибудь его напечатаю.

Твой
В.

* Набоков имеет в виду Октябрьскую революцию (7 ноября) 1917 года; в данном случае это скорее всего описка. (Прим. С. Карлинского.)

Владимир Набоков
Отделение русской литературы
Голдвин Смит Холл
Итака, Нью-Йорк
1 ноября 1948 г.

Дорогой Братец Кролик,
твое письмо добиралось до меня больше недели (то, где ты говоришь, что порвал с издательством «Doubleday»), а я уже успел отправить тебе свою великолепную критику Фолкнера.

Мое желание иметь этот сборник с твоим материалом¹ объясняется отчасти тем, что в последнее время я много перевожу. Например, делаю новый перевод «Слова о полку Игореве». Я пошлю тебе черновой вариант — мне кажется, тебе должна понравиться эта замечательная поэма, написанная неизвестным автором в 1187 году.

Если не считать твоих экскурсов в экономически-социальное (есть в этом что-то извращенное, и огорчительнее всего то, что этим заражен ты), мне понравилась твоя вещь о Толстом.² Зато твой подход к Фолкнеру привел меня в ужас. Это невероятно, что ты можешь принимать его всерьез. Точнее, так: невероятно, что тебя могут увлечь его идеи (я уж не знаю — какие), ради которых ты готов не замечать, что он посредственный художник. Лет десять назад ты написал прелестный рассказ о своей семье, почти безукоризненный, и вдруг в конце все смазывающий социал-экономический пассаж. Пример обратный: чудесные главы о девушке-славянке в книге «Гекатово графство»³ тем и хороши, что твое художественное восприятие совершенно поглотило и растворило соцэкономический подхвог. Уйми, уйми ты ее в себе (эту идею), Бога ради.

Тут у меня с Уиксом вышел любопытный обмен посланиями, я отправлю тебе копии писем — получишь удовольствие <...>.

В мире есть считанные люди, и ты один из них, кого мне остро не хватает в разлуке. Я здоров, мои академические обязанности отнимают здесь меньше времени и более для меня приемлемы, чем в Уэлсли. Приезжали милейшие Уайты,⁴ мы провели вместе чудный вечер у Бишопов⁵ — тоже очень приятная пара. Скоро выйдет мой большой труд о бабочках⁶ — я тебе пошлю экземпляр.

Как Елена⁷ съездила в Европу? Нежный привет вам обоим от нас двоих.

Твой
В.

Отделение русской литературы
Голдвин Смит Холл
Итака, Нью-Йорк
21 ноября 1948 г.

Это копия моего предыдущего письма, которое, по логике, следует считать первым.

Дорогой Братец Кролик,

я внимательно прочел книгу Фолкнера «Свет в августе», которую ты был так любезен послать мне, и она никоим образом не поколебала моего невысокого (мягко выражаясь) мнения о его творчестве в целом и, в частности, о других (бессчетных) книгах, написанных в том же духе. Я не люблю, когда на меня дышат перегаром романтизма, в котором чувствуются еще Марлинский и В. Гюго, — ты, конечно, помнишь у последнего это чудовищное соединение обнаженности с пышными преувеличениями — «l'homme regardait le gibet, le gibet regardait l'homme*». Фолкнеровский запоздалый романтизм и непереносимые библейские раскаты, его «обнаженность» (которая на самом деле никакая не обнаженность, а окостенелая банальность) и цветистый стиль кажутся мне такими вызывающими, что его популярность во Франции я могу объяснить только тем, что ее собственные популярные посредственности (Мальро в том числе) в последние годы достаточно сами поупражнялись

* Человек смотрел на виселицу, виселица смотрела на человека (фр.).

в жанре *l'homme marchait, la nuit etait sombre**. Книга, которую ты мне прислал, являет собой один из банальнейших и скучнейших примеров банального и скучного жанра. Сюжет и эти затянутые, «с двойным дном» разговоры действуют на меня как плохие фильмы или худшие из пьес и рассказов Леонида Андреева, с которым Фолкнер чем-то фатально схож. Я могу себе представить, что подобного рода вещи (белый сброд, лоснящиеся негры, свирепые ищейки из мелодрам типа «Хижины дяди Тома», захлебывающиеся от лая в тысячах книг, напоминающих стоячее болото) могут представлять интерес в социальном плане, но это не литература, точно так же как тысячи рассказов и романов о забитых крестьянах и лютых *исправниках* в России или о мистических хождениях в *народ* (1850—1880), хотя они имели общественный резонанс и подавали нравственный пример, не были литературой. Я просто не могу понять, как с твоими знаниями и вкусом тебя не корежит, например, от диалогов «положительных» персонажей Фолкнера (в особенности же от его чудовищной манеры все выделять курсивом). Неужели ты не видишь, что, несмотря на другие пейзажи и прочее, перед нами все тот же Жан Вальжан, крадущий подсвечники у доброго христианина? Злодей взят у Байрона. А этот псевдорелигиозный лад — с души воротит... та же обманчивая мгла, которая так портит вещи Мориака. Уж не пребывает ли *la grace*** и на Фолкнере? А может быть, ты просто меня разыгрываешь, настоятельно советуя мне прочесть Фолкнера или беспомощного Генри Джеймса или преподобного Элиота?

Меня очень вдохновляет наша будущая русская книга.¹ Нам следовало бы более детально обговорить состав.

Искренне твой
В.

Это было написано до того, как я получил твое письмо (с непонятным опозданием), в котором ты сообщал, что порвал с «Dayday»² и т. д.

13

21 ноября 1948 г.

Это мое новое письмо.

Дорогой Братец Кролик, разумеется, я прочел «Свет в августе», и, разумеется, я написал тебе о моих впечатлениях (см. вложение).

Меня заинтересовало новое назначение мисс Мучник. Иногда я думаю, не потому ли Гарвард не расположен прибегнуть к моим услугам,¹ что я позволил себе выпады против того, что служит пропуском в академические круги (например, гётевский «Фауст»), в своем «Гоголе».²

«Искусство для искусства» — ничего не значащая формула, пока не определено понятие «искусство». Дай мне свое определение, и тогда мы поговорим.

Я также хочу обратить твое внимание на то, что биологическая и социальная характерность не обладают таксономической ценностью *per se****. Как систематик я всегда отдаю предпочтение структурной характерности. Другими словами, могут существовать две популяции бабочек в совершенно различных природных условиях — первая, скажем, в пустыне Мексики, а вторая в болотах Канады — и тем не менее принадлежать к одному виду. Так же и в литературе: мне дела нет до того, пишет ли автор о Китае или о Египте, о той Джорджии или об этой³; меня интересует его книга как таковая. Признаки Китая или Джорджии имеют оттенок узкоспецифический. А ты бы хотел, чтобы я предпочел социальное морфологическому.

Том «La Geste» мне хорошо знаком — собственно, я пишу на него рецензию в «American Anthropologist». В целом это замечательный труд, работы же Цефтеля и Якобсона просто блистательны. В статье Вернадского есть душок *квасного* русского патриотизма. Английский перевод Кросса, хотя он доработан и исправлен Якобсоном по части смысла, из разряда бескрылых, и оттого многие образы искажены, либо утрачены.⁴ Отчего бы тебе не написать об этой книге в «Нью-Йоркер»?

Поплавский — поэт-эмигрант, умерший в Париже молодым двадцать лет назад (от смертельной дозы героина).⁵ У него был слабый, но не лишенный приятности

* Человек шел, ночь была темная (фр.).

** Милость Господня (фр.).

*** Сами по себе (лат.).

голос, такое провинциальное бесхитростное очарование. Как еще одна грань эмигрантской литературы он может показаться небезынтересным будущим исследователям.

Нас огорчило известие о болезни Елены. Надеемся, она уже здорова.

Рад был узнать, что ты увлекся шахматами. Я надеюсь, ты скоро достигнешь того уровня, когда можно будет учинить тебе небольшой разгром.

Твой
В.

<...>

14

4 января 1949 г.

Дорогой Братец Кролик,

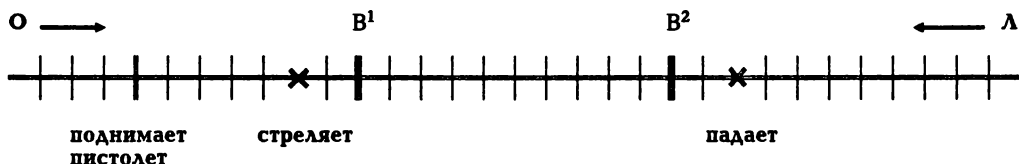
мне очень понравилась твоя книга¹ — не вся, правда. Мне кажется, лучше всего ты разбираешься в нюансах того или иного замысла, социологические же твои изыскания поверхностны и неточны. Вот краткий комментарий:

1. Стихи на вечеринках зазвучали отнюдь не в связи с установлением Советской власти; так было и в прежней России, в самых разных кругах.

2. Твоя ссылка на Китса в связи с «Онегиным» замечательна своей точностью; ты можешь гордиться: в своих лекционных заметках о Пушкине я цитирую этот же отрывок из «Кануна святой Агнессы».²

3. Твои замечания о Прайде столь же блистательны.³

4. Ты допустил ужасную ошибку при разборе дуэли между Онегиным и Ленским.⁴ Интересно, с чего ты взял, что они сходились пятясь, затем поворачивались друг к другу лицом и стреляли, то есть вели себя как герои популярных фильмов или комиксов? Такого рода поединка в пушкинской России не существовало. Дуэль, описанная в «Онегине», является классической *duel à volonté** в точном соответствии с французским Кодексом чести и происходит следующим образом. Будем исходить из того, что один человек «вызвал» (а не «призвал», как иногда неправильно выражаются) другого для выяснения отношений на «встречу» (английский термин, аналогичный французскому *rencontre*) — другими словами, картель (в Англии и Ирландии он назывался «вызов» или «послание») был отправлен и принят и все предварительные формальности выполнены. Секунданты отмеряют положенное число шагов. Так, перед дуэлью Онегина с Ленским было отмерено тридцать два шага. Сколько-то шагов требуется на то, чтобы дуэлянты могли сойтись и после этого их разделяло бы расстояние, скажем, в десять шагов (*la battière***, своего рода ничейная земля, вступить на которую ни один не имеет права).



Участники занимают исходные позиции в крайних точках О и Л, стоя, естественно, друг к другу лицом и опустив дула пистолетов. По сигналу они начинают сходитьсь и могут при желании выстрелить в любой момент. Онегин стал поднимать пистолет, после того как оба сделали по четыре шага. Еще через пять шагов прогремел выстрел, которым был убит Ленский. Если бы Онегин промахнулся, Ленский мог бы заставить его подойти к барьеру (В¹), а сам бы не спеша, тщательно прицелился. Это была одна из причин, по которой серьезные дуэлянты, включая Пушкина, предпочитали, чтобы соперник выстрелил первым. Если после обмена выстрелами противники продолжали жаждать крови, пистолеты могли быть перезаряжены (или подавались новые), и все повторялось с начала. Этот вид дуэли, с вариациями, был распространен во Франции, России, Англии и на юге Соединенных Штатов между 1800 и 1840 годами.

* Дуэль по доброй воле (фр.).

** Барьер (фр.).

5. «Человеку воображения и нравственного порыва трудно было найти свое место в обществе» (в прежней России) (стр. 46). Ответь мне, пожалуйста, где и когда такому человеку легко было найти свое место в обществе?

6. Перевод «Медного всадника» сделан первоклассно, и я намереваюсь использовать его на занятиях, выдавая за свой.

7. Зачем это слово «буржуазный» применительно к Флоберу? Ты отлично знаешь, что в его понимании оно не обозначало классовую категорию. Иначе говоря, Флобер в глазах Маркса был буржуа в марксистском смысле, а Маркс в глазах Флобера был буржуа во флюберовском понимании этого слова.

8. Перечитай стр. 117. Ты всерьез полагаешь, что в первые годы своего существования советский режим строил (окровавленными руками) фундамент (из папье-маше, пропитанного кровью) для нового человечества?

9. Ты также заблуждаешься насчет литературного вкуса Ленина. Тут он был стопроцентный буржуа (во всех смыслах). Когда он говорит «Пушкин», он имеет в виду не нашего (твоего, моего и т. д.) Пушкина, а то, что складывается в голове русского обывателя из а) школьных учебников, б) переложений Чайковского, в) расхожих цитат и г) приятного убеждения, что Пушкин писал «классически просто». То же можно сказать о его восприятии Толстого (его статьи о Толстом по-детски наивны). Сталин тоже любит Пушкина, Толстого и Ромена Роллана.

10. Приходилось ли тебе читать, что пишет Радек⁵ о литературе? Очень похоже на Геббельса.⁶ У меня есть заметки о том и о другом.

11. «Упадок» русской литературы в период 1905—1917 годов есть советская выдумка. В это время Блок, Белый, Бунин и другие пишут свои лучшие вещи. И никогда — даже во времена Пушкина — не была поэзия так популярна. Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере.

12. Твоя защита американской демократической литературы от советских критиков превосходна. Я бы пошел дальше, я готов утверждать, что советская литература *sensu stricto** едва дотягивает до уровня Эптона Синклера.

Мы с Верой желаем вам с Еленой прекрасного Нового года. (Я также благодарю Вас, вслед за Володей, за Вашу чудесную книгу.)**

Твой
В.

15

*Чонси-стрип, 16
Кембридж, Массачусетс
29 февраля 1956 г.*

Дорогой Братец Кролик,
спасибо за книгу моего предшественника.¹ Его дух наверняка опешил от всех этих ляпов в ужасающих переводах, которые ты осенил своим предисловием. Нетрудно было предположить, что оно вызовет у меня резкое неприятие. Неужели ты и впрямь считаешь, что Чехов стал Чеховым, потому что он писал о «социальных явлениях» и «становлении нового индустриального среднего класса», о «кулаках» и «поднимающихся крепостных» (как будто речь идет о море)?² А я-то думал, что он писал о вещах, над которыми кроткий король Лир хотел с дочерью поразмыслить в тюрьме. Еще я думаю, что во времена, когда американских читателей, начиная со школы, учат искать в книгах «общие идеи», долг критика обращать их внимание на особые детали, на уникальные образы, без которых — ты это знаешь не хуже меня — нет искусства, и гения, и Чехова, нет ужаса, и нежности, и чуда.

6 марта мы едем в Нью-Йорк на два-три дня.

В колонке Харви Брейта³ есть сдержанный намек на мерзкую мышиную возню в лондонских газетах по поводу «Лолиты». Когда ты будешь читать книгу, ты, надеюсь, отметишь про себя, какая это целомудренная история... и никаких тебе американских кулаков. В том же номере «Book Review» помещена симпатичная реклама «Энциклопедии секса», где пациенты «сами рассказывают истории своих болезней». Я сильно раздосадован тем, как складывается судьба моей нимфетки, и хотя я предвидел такой поворот, я совершенно не представляю себе, что тут можно

* В строгом смысле (лат.).

** Приписано Верой Набоковой (Прим. С. Карлинского.).

предпринять, и даже не знаю, на какого рода поддержку или защиту я могу рассчитывать в наши дни, когда крестовые походы определенно *vieux jeu**.

Увидим ли мы тебя и Елену в Нью-Йорке?

Твой
В.

16

Голдвин Смит Холл
Корнеллский университет
Итака, Нью-Йорк
14 августа 1956 г.

Дорогой Братец Кролик,

мы с Верой только что вернулись из чудесной поездки в Скалистые горы. Сначала мы остановились в Маунт Кармел — это деревенька в южной Ютахе, где мы сняли дом. Охотились на бабочек в Великом Каньоне, Аризона, и других национальных парках по соседству. Розовые, терракотовые и сиреневые горы составляли приятный фон Кавказским горам Лермонтова в «Герое нашего времени», который я отправляю, с комментарием и картой, в «Doubleday».¹ В июле мы перебрались в более северные широты Вайоминга и Монтаны. Кстати, в одном из своих писем Флиссу «венский шаман»² упоминает о своем пациенте, молодом человеке, который мастурбировал в туалете гостиницы «Интерлейкен» в чрезвычайно неудобной позе, позволяющей ему (вот она, зацепка, подсказывающая нашему «венскому шаману» путь к излечению) наблюдать за девушкой. Наверное, это был молодой француз в вайомингской гостинице с видом на Тетоны.

Я с удовольствием вижу, что твои пергаментные свитки по-прежнему в списке бестселлеров. Как ты? Где ты? Только сейчас представилась возможность внимательно прочесть то, что ты мне показал как-то во время нашей чудной встречи в Уэллфлите весной, а именно — Струве о Набокове.³ Книга блестящая, однако меня несколько удивило то, что, раскопав довольно подлый выпад Георгия Иванова⁴ против меня двадцатипятилетней давности, Струве не потрудился сказать, что поводом послужила моя статья, в которой я разругал роман Одоевцевой,⁵ жены Иванова.

У нас здесь хороший дом с гостиной. Это время, между помолвкой в Кеннебанк Порте и началом занятий в сентябре, Дмитрий поживет с нами. Он очень толково помогал нам с Верой переводить Лермонтова. Не помню, говорил ли я тебе, что после некоторых колебаний я все же решил не переводить мемуары Тургенева. Договор, который мне прислал Строс,⁶ содержал ряд неприемлемых условий, вдобавок в своих письмах он взял такой покровительственный тон, что все во мне запротестовало. Тем временем «Doubleday» приобрел права на «Пнина», и мы должны встретиться в Нью-Йорке с Эпстайном,⁷ человеком обаятельным и тонким, чтобы обсудить новые планы.

Вернетесь ли вы из Европы к сентябрю? Есть ли надежда, что мы повидаемся в Нью-Йорке?

Сердечные приветы от нас с Верой тебе и Елене.

В.

Перевод с английского Сергея Таска

1

¹ Имеются в виду заключительные строки «Моцарта и Сальери» Пушкина: «А Бонаротти? Или это сказка/ Тупой, бессмысленной толпы — и не был/ Убийцею создатель Ватикана?» В это время Набоков работал над переводом «Моцарта и Сальери», который был опубликован, благодаря помощи Уилсона, в газете «The New Republic» (21 апреля

* Устарели, вышли из моды (фр.).

При составлении настоящего комментария использован комментарий С. Карлинского, сделанный им для издания, по которому осуществлен перевод текста писем.

1941) и в сборнике переводов Набокова «Three Russian Poets» («Три русских поэта», 1944), обе публикации с предисловием Уилсона.

² Рецензию «Home for Dukhobors» («Дом для духоборов») на книгу J. F. C. Wright «Slava Bohu. The Story of the Dukhobors» (Дж. Райт. «Слава Богу. История духоборов»), опубликованную в «The New Republic» 13 января 1941 г., Набоков заканчивал резкими выпадами против автора книги, пытающегося пользоваться русскими словами, плохо понимая их значение. Как иллюстрацию курьезного положения, в которое может попасть автор, пытающийся играть с иностранным языком, Набоков приводит в конце статьи ошибку Герцена, о которой писал и в романе «Дар»: «...Александр Иванович, плохо знавший английский... спутав по слуху слова «нищий» («beggar») и «мужеложник» («bugger») — распространеннейшее английское ругательство, сделал отсюда блестящий вывод об английском уважении к богатству». Эту же игру слов, перешедшую в данном случае как «грязь» и «мразь», Набоков использует в письме к Уилсону.

³ Книга Э. Уилсона «To the Finland Station» («К Финляндскому вокзалу», 1940), посвященная истории социалистических идей. Дальнейшее предсказание Набокова сбывается в «Краткой литературной энциклопедии» о ее авторе говорится как о человеке, перешедшем «на ревизионистские позиции» (М., 1972. Т. 7, стлб. 745).

⁴ Адольф Тьер (Thiers, 1797—1877) — президент Франции (1871—1873), автор «Истории Французской революции», с исключительной жестокостью подавил Парижскую Коммуну.

⁵ Псевдоним французского историка и журналиста Теодора Госселена (1847—1935). Сочинения Ленотра (Lenôtre) не переведены, но были известны в России. В частности, рецензию «Революционный Париж» на книгу Ленотра «Старые дома, старые бумаги» опубликовал М. Волошин («Око», 1906, 8 авг., № 2).

⁶ Набоков разделяет широко бытующее мнение, что один из руководителей шестивия рабочих к царю 9 января 1905 г. священник Г. А. Гапон (1870—1906) после амнистии и возвращения из-за границы стал провокатором, за что и был убит эсерами. Такая точка зрения основывается на мемуарах эсера П. М. Рутенберга «Убийство Гапона» (Л., 1925). В действительности провокатором и предателем в точном смысле этого слова Гапон не был, хотя, пытаясь собрать деньги «для рабочего дела», действительно вступил в контакт с полицией.

⁷ А. И. Ульянова-Елизарова в своих «Воспоминаниях об Ильиче» пишет, что их отец «построил в губернии около 450 школ» (Воспоминания о В. И. Ленине. В 5 тт. Т.1. М., 1984. С.16). Сведения эти явно преувеличены.

⁸ Сборник статей о Ленине («Lénine», Paris, 1919) М. Алданова (1886—1957) в 1922 г. был опубликован на английском языке в Нью-Йорке.

⁹ См.: Н. К. Крупская. «Воспоминания о Ленине». — Воспоминания о В. И. Ленине. В 5 тт. М., 1984. С.228.

2

¹ Вероятно, имеется в виду рассказ «Облако, озеро, башня», который в английском переводе автора появился в «The Atlantic Monthly» в июне 1941 г. Немецкий писатель Клаус Манн (1906—1949), сын Т. Манна, эмигрировавший из Германии в 1933 г., был одним из организаторов нью-йоркского журнала «Decision» («Решение»).

² Здесь Набоков отсылается на сборник статей Уилсона «The Wound and the Bow» («Рана и лук», 1941), в частности на статью о Киплинге. В романе Киплинга «Ким» (1901) главный герой, европейский мальчик Ким, воспитанный как индус, в конце концов, отдавая дань голосу крови, поступает на службу в британскую шпионскую организацию.

³ Эти эссе остались неопубликованными.

⁴ Pidgin — название искусственных наречий, возникавших в результате контактов между европейскими торговцами и аборигенами; состоит из смеси местных языков с английским, французским или голландским. В данном случае Набоков, видимо, иронизирует над своей склонностью вставлять в английский текст русские и французские слова.

3

¹ Набоков называет Уилсона по имени смекалистого персонажа из «Сказок дядюшки Римуса» американского писателя Джозеля Чендлера Харриса (Harris, 1848—1908).

² Первый английский роман Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» («Истинная жизнь Себастьяна Найта»), написанный еще в Европе и опубликованный американским издательством «New Directions» в 1941 г.

³ Джеймс Лафлин (Laughlin) — основатель, редактор и президент издательства «New Directions».

⁴ Эдвард Уикс (Weeks) — редактор журнала «The Atlantic Monthly».

⁵ Очевидно, речь идет о рассказе Набокова «The Aurelian» — см. прим. к следующему письму.

⁶ Сборник статей Уилсона «The Boys in the Back Room: Notes of California Novelists» («Мальчики из кладовки: заметки о калифорнийских прозаиках», 1941).

⁷ Переводы пушкинских «Скупого рыцаря» и «Пира во время чумы» были сделаны Набоковым по заказу Д. Лафлина для издательства «New Directions» и вместе с переводами из Лермонтова и Тютчева опубликованы в сборнике «Three Russian Poets» (1944).

⁸ В главе «Апофеоз личины» книги «Николай Гоголь» (1944) Набоков писал: «...иногда просто наречие или частица, например слова «даже» и «почти», вписаны так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком...»

4

¹ Сопоставлению драматической поэмы Джона Вильсона (Wilson, 1785—1854) «The City of the Plague» («Город чумы», 1816, русск. перевод 1838) и «Пира во время чумы» посвящено несколько обстоятельных исследований. Одно из первых — статья Н. В. Яковлева «Об источниках „Пира во время чумы“» (1925). Об этом писал и Д. П. Святополк-Мирский (1890—1939) в книге «История русской литературы от ранних времен до смерти Достоевского» (1926).

² Рассказ «The Aurelian» (русский оригинал — «Пильграм») опубликован в ноябрьском номере «The Atlantic Monthly», 1941 г.

5

¹ После посещения Уилсонов в 1941 г. Набоков написал стихотворение «The Refrigerator Awakes» («Холодильник просыпается»), опубликованное в том же году в журнале «The New Yorker» и позже включенное автором в сборник «Poems and Problems» («Стихотворения и задачи», 1971).

² Повесть американского писателя Генри Джеймса (1843—1916) «The Aspern Papers» («Бумаги Асперна», 1888).

³ Рецензия Набокова «Belloc Essays — Mild But Pleasant» («Эссе Беллока — умеренно, но приятно») на книгу эссе английского писателя французского происхождения Джозефа Хилари Беллока (Belloc, 1870—1953) опубликована в «The New York Times Book Review» 23 ноября 1941 г.

6

¹ В оригинале «Scoo-cha-you ra vass». В переписке с Уилсоном Набоков часто использовал шуточную транскрипцию русских слов, разлагая их на составляющие части, каждая из которых имеет по-английски самостоятельное значение. Уилсон отвечал ему тем же: «Da-togue-ou Val-odd-ya» (письмо от 24 октября 1941 г.).

² Рецензия Дж. Лафлина на книгу Мэри Маккарти (McCarthy), американской писательницы и в то время жены Уилсона, «The Company She Keeps» (Набоков перевел это название как «С кем она водится» — см. письмо от 16 июня 1942 г.), опубликованная летом 1942 г. в журнале «Accent» («Акцент»).

³ Это письмо было отправлено Гоголем из Травемунда (25 августа 1829 г.), но описывает встречу, произошедшую в Любке. См.: Н. В. Г о г о л ь. Полное собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1940. Т.10. С.157 и В. Н а б о к о в. Лекции по русской литературе. М., 1996. С.49.

⁴ См. фрагмент письма Пушкина В. К. Кюхельбекеру (?), написанного в апреле — первой половине мая (?) 1824 г.

⁵ Alfred A. Knopf Publishers — американское издательство.

⁶ Авраам Ярмолинский — историк и переводчик русской литературы, возглавлял Славянское отделение Нью-Йоркской Публичной библиотеки. Бабетт Дейч (Deutch) — американская поэтесса и переводчица, жена А. Ярмолинского. Набоков писал об их совместном переводе «Евгения Онегина»: «...совершенно непонятно, каким образом изящная и даровитая американская поэтесса могла решиться разбавить Пушкина такой бездарной отсебятиной» (В. Набоков. Заметки переводчика II. — «Опыты» (Нью-Йорк). 1957. Кн.8. С.37).

7

¹ В оригинале Набоков использует игру слов: «sar» — простак, олух, дурак (англ.), таким образом, дословный перевод этой фразы — «людей неразумных и разумных».

² Зигмунд Фрейд (Freud, 1856—1939) — знаменитый австрийский психоаналитик, постоянная мишень нападок Набокова, называвшего его «венским шаманом», «главной венской делегацией» и т.п.

³ Эмиль Дженнингс (Jannings) — американский киноактер.

⁴ Уильям Форбс (Forbes) — энтомолог, специалист по чешуекрылым, с которым Набоков познакомился во время своей работы в Гарвардском музее сравнительной зоологии (1944—45 гг.) и позже вместе работал в Корнельском университете. Очевидно, упоминаемая встреча произошла во время его работы в Гарвардском университете, который находится в г. Кембридже, отделенном от Бостона рекой.

⁵ Роберт Браунинг (Browning, 1812—1889) — английский поэт. Набоков называл его среди любимых авторов своего детства (См.: V. N a b o k o v. Strong Opinions. N. Y., 1973, p. 42).

⁶ McNab — прозвище героя-рассказчика в последнем завершенном романе В. Набокова «Look at the Harlequins!» («Взгляни на арлекинов!», 1974).

⁷ Элеонора Рузвельт — жена президента США (1933—1945) Франклина Делано Рузвельта и племянница Теодора Рузвельта (был президентом США в 1901—1909 гг.).

⁸ Рассказ Набокова «Mademoiselle O» (пер. с фр. В. Набокова и Хильды Уорт), позже ставший 5-й главой автобиографии, был опубликован в январском номере журнала «The Atlantic Monthly» за 1943 г. вместе со стих. «When he was small, when he would fall...».

8

¹ Набоков отвечает на письмо Уилсона от 7 марта 1943 г., в котором описывается собрание в редакции русского эмигрантского журнала «Новоселье» (журнал под редакцией Софии Плегель, издававшийся в Нью-Йорке в 1941—1949 гг.): «Мы вернулись с потрясающим впечатлением, что «Новоселье» — это компания сталинских попутчиков, объединенных в более или менее «невинный фронт». Практически все представление состояло из докладов и стихов, прославляющих оборону Ленинграда. Очевидно, была какая-то «директива», потому что выступления были почти одинаковые и такие примитивные и грубые, что даже Мэри, по названиям и ударениям, поняла, о чем шла речь. Все как безумные цитировали «Медного Всадника», иногда совсем mal a propos (не к месту (фр.). — Комм.). Лейтмотивом речи мадам Куниной была часто повторяемая фраза «Петербург типе Ленинград». Я ушел совершенно угнетенный».

² Елена Мучник (Mutchnic) — американская переводчица и литературовед русского происхождения. Уилсон рекомендовал ее Набокову для перевода «Дара» (письмо от 11 января 1943 г.).

³ Книга Набокова о Гоголе («Nikolay Gogol») была опубликована издательством «New Directions» в 1944 г.

⁴ Набоков дважды, в 1943 и 1952 гг., получал стипендию Гугенхайма, в чем ему помогли рекомендации Э. Уилсона.

⁵ Николай Дмитриевич Набоков (1903—1978) — племянник В. Набокова, известный композитор и мемуарист, в то время преподавал музыку в Америке.

⁶ «Пьяный корабль» («La bateau ivre») — стихотворение французского поэта Артюра Рембо (Rimbaud, 1854—1891), переведенное Набоковым на русский («Рюль» (Берлин), 16 декабря 1928 г.). Очевидно, здесь Набоков имеет в виду следующее четверостишие: «Из европейских вод мне сладостна была бы/ та лужа черная, где детская рука,/ среди грустных сумерек, челнок пускает слабый,/ напоминающий сквозного мотылька» (пер. В. Набокова).

⁷ Пьеса «Изобретение Вальса» («Русские записки» (Париж), № 11, ноябрь 1938 г.). Сведений о переводе найти не удалось. Единственный известный перевод на английский был сделан Д. Набоковым в 1966 г. («The Waltz Invention: A Play in Three Acts» (transl. by D. Nabokov). N. Y., 1966).

9

¹ Рассказ «That in Aleppo Once...» («Что как-то раз в Алеппо...») опубликован в «The Atlantic Monthly» в ноябре 1943 г.

² Первоначальное название эссе, позже опубликованного как «Николай Гоголь» (1944), в котором Набоков контаминирует имя писателя с названием романа Л. Кэрролла (Carroll, наст. имя Чарльз Лутвидж Доджсон, 1832—1898) «Through the Looking Glass and What Alice Found There» («В Зазеркалье», 1871. Рус. пер. 1924). Более ранний роман Кэрролла «Alice's Adventures in Wonderland» Набоков перевел на русский («Аня в стране чудес». Берлин, 1923).

³ Английский перевод романа, сделанный Майклом Скаммелом в соавторстве с Набоковым, появился только в 1963 г. (V. N a b o k o v. The Gift. Transl. by Michael Scammel in collab. with the author. N. Y., 1963), с предисловием Набокова.

⁴ Голливудский фильм Майкла Куртица (Curtiz) «Mission to Moscow», основанный на книге американского посла Джозефа И. Дейвиса.

⁵ Тенишевское училище было создано в 1898 г. на основе домашней школы В. В. Струве на средства князя В. М. Тенишева, находилось на ул. Моховой, д. 33/35. В 1900 г. преобразовано в Тенишевское коммерческое училище, считалось самым передовым и демократическим среди учебных заведений Петербурга. Набоков учился в нем с 1911 по 1916 гг. В «Других берегах» он вспоминает, что «не отдавал школе ни одной крупинки души, сберегая все свои силы для домашних отряд...», но все же печатал стихи в журнале училища «Юная мысль» и входил в его редколлегию.

⁶ Владимир Васильевич Гиппиус (1876—1941) — поэт (печатал стихи под псевдонимами Вл. Бестужев и Вл. Нелединский), преподаватель словесности в гимназиях Гедда, Стоюниной и Тенишевском училище. Набоков писал о нем в автобиографии: «...один из столпов училища, довольно необыкновенный рыжеволосый человек с острым плечом».

(тайный автор замечательных стихов)». В 11-й главе «Других берегов» (1951) Набоков ошибочно называет Гиппиуса «директором училища», но в американской версии «Speak, Memoir: An Autobiography Revisited» (1966) исправляет ошибку, говоря «преподаватель русской литературы».

⁷ Стихотворение «Каким бы полотном батальным...». Включено в сборник «Poems and Problems» (1971), где автор ошибочно датирует его 1944 годом. Набоков полностью приводит его на русском в письме к Уилсону от 5 апреля 1943 г. Перевод на английский был сделан Набоковым для антологии В. Маркова «Современная русская поэзия» («Modern Russian Poetry», 1966). Набоков написал стихотворение по просьбе журнала «Новоселье». В письме к Уилсону от 26 марта 1944 г. Набоков сообщает: «Мой маленький стихотворный экспромт «Советская сусальнейшая Русь» продолжает тайно ходить в списках среди русских социалистов в entourage (окружение (фр.)) — *Комм.*) Керенского, давая им острое, давно утраченное возбуждение, связанное с распространением «запрещенных стихов», чем они занимались при царях, — пока наконец один из этих социалистов не опубликовал его анонимно в «Социал-истическом» *Вестнике*, представив его (в конце какой-то антисталинской статьи) в той особой ритуальной осторожной манере, которая использовалась в подобных случаях с рукописями революционных поэтов полвека назад. Вот два прелестных момента: 1) такая благородная гражданская поэзия является общественной собственностью и 2) имя поэта не разглашается, потому что иначе его сошлют в Сибирь (или Лабрадор) — и делает это президент Рузвельт. Если тебе известны привычки, milieu (среда, окружение (фр.)) — *Комм.*) и стиль русских левых публицистов 1845—1945, ты оценишь тонкий юмор всего этого».

⁸ В романе «Ада» (1969) Демон Вин подтверждает, что он подлинный отец Ады, цитируя эти же слова Фамусова из «Горя от ума».

⁹ Очевидно, имеется в виду убийство народовольцами императора Александра II на Екатерининском канале 1 марта 1881 г. Также «Екатерининским каналом» известный религиозный философ и публицист Г. П. Федотов (1886—1951) назвал один из актов «драмы русской интеллигенции» в статье «Трагедия интеллигенции» («Версты» (Париж), 1926, № 2), с которой Набоков был знаком.

¹⁰ Здесь упоминаются латинские названия северо-американских видов и подвидов бабочки *Lycaeides*, которых Набоков в это время собирал и изучал, работая в Музее сравнительной зоологии Гарвардского университета.

10

¹ Филип Рав (Rahv) — журналист и редактор журнала «Partisan Review». Набоков, очевидно, имеет в виду сборник «Discovery of Europe» («Открытие Европы», 1947) под редакцией Рава, в который вошла и статья Уилсона.

² Илья Исидорович Фондаминский, псевд. Бунаков (1880—1942) — активный деятель партии эсеров, публицист, один из создателей и редакторов журналов «Современные записки», «Русские записки», общества и альманаха «Круг». В «Других берегах» Набоков пишет: «Политические и религиозные интересы его мне были чужды, нрав и навыки у нас были совершенно различные, мою литературу он больше принимал на веру, — и все это не имело никакого значения. Попав в сияние этого человечнейшего человека, всякий проникался к нему редкой нежностью и уважением».

³ Набоков намеренно искажает фамилию советского кинорежиссера С. Эйзенштейна (1898—1948).

⁴ Сергей Яковлевич Алымов (1892—1948) — советский поэт-песенник. Часто назначался сопровождать иностранных писателей, посещавших Россию, таким образом познакомился и с Уилсоном.

11

¹ Сборник статей Уилсона «Classics and Commercials» («Писатели классические и коммерческие», 1948).

² Уилсон написал рецензию на книгу Т. Кузьминской «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» («The New Yorker», 28 августа 1948 г.; также вкл. в «Classics and Commercials»).

³ Имеется в виду роман Уилсона «Memoirs of the Hecate Country» («Воспоминания о стране Гекаты», 1946), который, как позднее «Лолита», был осужден в Америке за аморальность.

⁴ Катарин Уайт (White), редактор журнала «The New Yorker», и ее муж Э. Уайт.

⁵ Моррис Бишоп (Bishop) — профессор романских языков в Корнельском университете и поэт, большой почитатель и друг Набокова, и его жена Элисон.

⁶ Единственный труд Набокова о чешуекрылых, вышедший отдельным изданием: «The Nearctic Members of the Genus *Lycaeides* Hubner», он занял весь выпуск журнала «Bulletin of the Museum of Comparative Zoology», Гарвард, № 4, февраль 1949 г. Подробнее о Набокове-энтомологе см.: Д. А. Александров. Натуралист Набоков. — Вопросы естествознания и техники. 1988. № 2. С. 119—123.

⁷ Жена Уилсона.

12

¹ В письме от 10 ноября 1943 г. Уилсон предложил Набокову «написать вместе книгу по русской литературе — я дам эссе, а ты переводы». Имелись в виду переводы из Тютчева, Лермонтова и Пушкина, позже опубликованные в сборнике переводов Набокова «Three Russian Poets» (1944). Набоков с радостью принял это предложение, и оно обсуждалось в письмах еще лет пять, но Уилсон постепенно утратил к нему интерес, и их «сиамский», по выражению Набокова, проект так и не реализовался.

² Набоков в шутку переименовывает название издательства «Doubleday» (буквально — «двойной день»), называя его «Dayday», то есть два раза повторяя «day» («день»).

13

¹ Набоков несколько раз пытался получить место профессора в Гарвардском университете, но безуспешно. Когда эта возможность обсуждалась в 1957 г., Роман Якобсон произнес знаменитую фразу: «Господа, что из того, что кто-то видный писатель. Что же, приглашать слона профессором зоологии?» (См.: Brian B o y d. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton. 1991. P.303). Набоков читал в Гарварде лекции в 1951—1952 гг.

² В главе «Наш господин Чичиков» книги «Николай Гоголь» Набоков писал: «...надо быть свехрусским, чтобы почувствовать ужасную струю пошлости в „Фаусте“ Гете».

³ Название американского штата Джорджия (Georgia) совпадает с названием Грузии на английском языке.

⁴ В предисловии к своему переводу «Слова о полку Игореве» Набоков писал: «Я сделал первую попытку перевести „Слово о полку Игореве“ в 1952. Цель была чисто утилитарная — обеспечить моих студентов английским текстом. В этом первом варианте я некритично следовал исправлениям, сделанным Р. Якобсоном в „La Geste du Prince Igor“. Позднее, впрочем, я стал недоволен не только своим собственным слухом „читабельным“ переводом, но и взглядами Якобсона» (The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century (Transl. from Old Russian by V. Nabokov. Foreword, genealogy, map, commentary by V. Nabokov. Translator's introduction). N. Y., 1960. P.82). Роман Осипович Якобсон был основным автором этой книги, русский преподаватель истории Корнельского университета М. Цефтель (Szeftel) написал исторический комментарий к «Слову», Г. Вернадский — исследование об историческом фоне поэмы, С. Кросс сделал перевод поэмы на английский язык.

⁵ Борис Юлианович Поплавский (1903—1935) — поэт, прозаик. Набоков опубликовал отрицательную рецензию на сб. стихов Поплавского «Флаги» («Руль», 1931, 11 марта). В «Других берегах» он писал: «...хочу тут покаяться, что слишком придрался к ученическим недостаткам Поплавского и недооценил его обаятельных достоинств», а в американской версии мемуаров «Speak, Memoir» добавил: «Я не встречал Поплавского, который умер молодым, дальняя скрипка среди близких балалаек».

О Морелла, усни, как ужасны орлиные жизни.

Его гулких тональностей я никогда не забуду, и никогда не прощу себе раздраженной рецензии, в которой я напал на него за тривиальные ошибки в его неоперившемся стихе».

14

¹ Сборник эссе Уилсона «The Triple Thinkers» («Тройные мыслители», 1 38. Исправленное издание, на которое ссылается Набоков, — 1948 г.).

² В эссе «In Honor of Pushkin» («Памяти Пушкина») Уилсон сопоставил XI—XIII строфы главы Четвертой «Онегина» с первой строфой «Кануна св. Агнессы» («The Eve of St. Agness»). Набоков процитировал уилсоновский прозаический перевод этих строк в своем комментарии к «Евгению Онегину».

³ Уинтроп Прайд (Praed, 1802—1839) — английский поэт, его описания народных сцен Уилсон считал ближе Пушкину, чем байроновские.

⁴ Тема дуэли широко разработана Набоковым в комментарии к «Евгению Онегину».

⁵ Карл Бернгардович Радек (1885—1939) — советский партийный и государственный деятель, публицист. Очевидно, Набоков имеет в виду его речь на I Съезде советских писателей (1934).

⁶ Йозеф Пауль Геббельс (Goebbels, 1897—1945) — деятель фашистской партии в Германии, имперский министр народного просвещения и пропаганды.

15

¹ Набоков откликается на книгу: Антон Чехов. «„Мужики“ и другие рассказы» («„Peasants“ and Other Stories», 1956), сост. и предисл. Уилсона.

² В английском языке слово «seif» («крепостной») созвучно слову «surf» («прилив»). Очевидно, говоря о сходстве «поднимающихся» («rising») крепостных с морем, Набоков имеет в виду «rising sea», «прилив».

³ Статья Харви Брейта (Breit) «In and Out of Books» («В книгах и вокруг них») была опубликована в «New York Times Book Review», февраль 1956 г. Подробнее о скандальной истории публикации «Лолиты» см. статью Набокова «„Lolita“ and Mister Girodias» («„Лолита“ и мистер Жиродиаз») в сборнике «Strong Opinions» («Твердые мнения», 1973).

16

¹ Перевод «Героя нашего времени», сделанный Набоковым совместно с сыном Дмитрием, вышел в 1958 г. (A Hero of Our Time. A Novel by Michail Lermontov (Transl. by V. Nabokov in collab. with D. Nabokov. Translator's foreword). N. Y., 1958).

² Письмо З. Фрейда В. Флиссу от 9 дек. 1899 г.

³ Имеется в виду глава о Набокове в книге Глеба Петровича Струве (1896—1985) «Русская литература в изгнании», впервые изданной в 1956 г.

⁴ Рецензия Георгия Иванова на книги Набокова (сборник «Числа», Париж, 1930, № 1).

⁵ В интервью 1964 г. журналу «Playboy» Набоков снова назвал причиной враждебного отношения к нему Георгия Иванова и, в частности, его рецензии в «Числах» отрицательную рецензию самого Набокова на роман Ирины Одоевцевой «Изольда» («Руль», (Берлин), 30 октября 1929 г.).

⁶ Роджер Строс (Straus) — редактор издательства «Farrar Straus».

⁷ Джейсон Эпстайн (Epstein) — редактор издательства «Doubleday».

Примечания Бориса Аверина и Марии Маликовой

О ВЛАДИМИРЕ НАБОКОВЕ

АЛЕКСАНДР КУШНЕР

РОЖДЕСТВЕНО. 1977

Под жалкими, под полуразвалившимися
Колоннами, на ощупь деревянными,
Так мраморными ловко притворившимися,
Ампирными, с их гибельными ранами,
Обернутыми в полотно беленое,
Ободранное, клочьями висящее,
Под треснувшими от невзгод колоннами,
Глядящими с тоской на настоящее
Из прошлого, вдвоем под полустгнившими
Колоннами сидели мы, под липами
Столетними, колонны обступившими,
Листвой их окружившими и всхлипами.

Любовь моя! В гостях мы у величия
Былого, у богатства, нам не снявшегося,
У бабочек, без спроса, про приличия
Забыв, у солнца, в чащу закатившегося
Еловую, у первого свидания
Под этими колоннами, у памяти
Чужой, у русской прозы, расстояния
Утроившей, — не жаль колонн, поставите
Такие же, включив в десятку первую
Хозяина, — у выдержки и верности,
У Оредежа, с красною пещерою,
У вырских вод, у радости и ревности.

1977

Я разговаривал с Набковым,
Как он с Кончеевым в лесу,
И не казалась одинокою
Жизнь, с веткой ели на весу.

И я просил его «Сестру мою —
жизнь» не лениться перечесать,
А он упрявился: «Не думаю,
Что там и вправду что-то есть».

Он вообще мрачнел при натиске,
А я, столь кроткий наяву,
Не отступал: «А также Анненский».
«А без него не проживу?»

А впрочем, есть одно, про памятник
В саду...» — «Что памятник? Пустяк!
И не про памятник — про маятник,
Что ходит-машет, маниак!»

А ели, с их стволами серыми,
К нам подступали, как слоны,
Как Нотр-Дам с его химерами.
О, эти тени, валуны!

Невероятный этот перечень!
«А мне ваш Бунин ни к чему».
Но мы сошлись на Ходасевиче,
И ель склоняла бахромю.

1995

Александр Семенович Кушнер (род. в 1936 г.) — поэт, лауреат Государственной премии России, автор десяти стихотворных книг и книги статей о поэзии «Аполлон в снегу». Живет в С.-Петербурге.

© Александр Кушнер, 1996.

АНДРЕЙ БИТОВ

ЯСНОСТЬ БЕССМЕРТИЯ — 2

21 апреля 1996 года. С.-Петербург

Одним из свойств великого русского писателя или, по крайней мере, русифицированного (Дюма, Стендаль, Диккенс) является неизбежность установления с ним личных отношений.

Speak Memoгу, in this case, является неизбежным.

В первый раз о существовании этого господина мне сообщил Сережа Вольф в 1962-м, быть может, году. Во второй — Андрей Тарковский — в 1966-м, быть может.

Оба случая легко датировать, но уже с историком. Зато я могу, в точности могу, воспроизвести интерьер и погоду...

Почему такая весть должна была произвести впечатление?

Как слух снабжается энергией реальности, чем он обеспечен?

Какая сенсация вызывает доверие у скептика?

Это все вопросы к самому Набокову.

Потому что на них нет ответа.

Это вопросы той породы.

Материя, состоящая из дыр и зияний.

Маркс — значит, и Энгельс. Ленин — значит, и Сталин.

Недаром. Не даром...

Потому что.

Потому что Россия и Украина. Потому Пушкин и Гоголь.

Потому что Москва и Петербург. Потому Толстой и Достоевский, Цветаева и Ахматова.

Практически, разница полов.

Никак до трех не досчитать.

Блок — значит, Белый.

Хочется познакомить Пушкина с Лермонтовым, а — никак. Достоевский от Толстого все бежит и бежит и никак убежать не может.

Вот и Солженицын сыграл с Набоковым в гоголевскую коляску.

Попробуйте представить себе встречу однолеток: Андрея Платонова с Владимиром Владимировичем... куда там до встречи Кончеева с Годуновым-Чердынцевым!

Значит, 1999-й год.

Двухсотлетие Пушкина будет ознаменовано столетием Набокова и Платонова, а также таких «малых» писателей, как Константин Вагинов и Надежда Мандельштам.

Не говоря о Леониде Леонове. Не говоря.

И сейчас, пока мы торопливо воздаем должное Набокову, переводя его то на русский, то на английский, то на собственное разумение в виде биографий, монографий, эссе и симпозиумов, замечательный этот автор удаляется от нас на дистанцию мифа. Мы хотим его дописать, он же продолжает вынашивать замысел своего назначения. Будто мы хотим успеть его потратить еще в этом веке, а он стремится отбежать от нас — в будущий.

Судьба отняла у Набокова и Россию, и Петербург, и дом на Морской, и усадьбу в Рождествено, но никто уже не отнимет у него нимфетку и бабочку.

Андрей Георгиевич Битов (род. в 1937 г.) — прозаик, эссеист, автор многочисленных книг. Президент Русского ПЕН-центра. Живет в Москве и С.-Петербурге.

© Андрей Битов, 1996.

Вот еще один из тестов на великого писателя: есть ли у него неоспоримая, неотъемлемая собственность, присвоил ли он себе живую жизнь?

Писатель рождается для того, чтобы описать все то, что до него не написано. Написано же на сегодняшний день — всё. И тогда появляется человек, который снова пишет всё, и оказывается, что ничего до него написано не было, все было пропущено невнимательными предшественниками. Ткань набоковской прозы — из одних декольте и вырезов, музыка ее — пауза, живопись ее — просвет, дух ее — послесмертие.

Как ее, такую, опишешь?

За эту прозу не зацепиться, а когда сорвешься, то окажешься в ней же.

Есть у Набокова рассказ о математике, которому враз открылось устройство жизни, и он сошел с ума.

Иногда мне казалось, что проза Набокова устроена как жизнь.

Сам Набоков, по-видимому, полагал так про Гоголя.

Вовсе не жизнь описывает писатель, а ее устройство.

Поэтому я ничего не могу предьявить о Набокове, кроме личных воспоминаний, потому что никогда его не видел и знаком не был.

Поэтому первый и единственный мой текст о Набокове так и назывался: ЯСНОСТЬ БЕССМЕРТИЯ (Воспоминания непредставленного).

Мне, по сути, нечего добавить, кроме еще одного мемуара.

СМЕРТЬ КАК ТЕКСТ

Самоутверждаться в системе оценок, — с одной стороны, — паразитизм культуры, с другой — поддержание порядка на этом погосте есть единственное обеспечение ее существования. Поэтому стройность и ухоженность этих могильных холмиков и надгробий — понятий, имен, дат и иерархий на кладбищах учебников, монографий, энциклопедий и словарей — является определяющим признаком культуры. В школах и университетах учимся мы лишь тому, что было, что прошло, — прошлому, смерти, убеждая себя в том, что живем вопреки ей. Неприменимость знания к жизни есть тоже признак культуры, причем уже достаточно высокой. Поэтому кто великий, кто большой, кто замечательный, кто знаменитый, кто прославленный, кто выдающийся, кто гениальный есть не только расхожая пошлость человеческих амбиций, в частности литературных, но и устав, в самом армейском смысле, культуры. Устав, на букве которого легче всего чиноподвигается заурядность и посредственность: легче ухаживать за избранной могилкой, подворовывая собственную жизнь, чем жить собственной жизнью с живым человеком. Неистовость прижизненных фанатов — не более чем проекция долгожданного распятия. Прижизненное признание — не самая точная функция современника.

Еще есть категория «бессмертный», применяемая более к творениям, чем к их создателям, и лишь отчасти к их репутациям, с которыми мы ничего поделать не можем, которые прорастают сами, то есть действительно *живут*. Так что бессмертие — это судьба, то есть продолжение той же самой жизни, но уже за гробом. Не завершенная при жизни жизнь — бессмертна, и не оттого ли наши поэты предпочитали гибель, в которой мы, по традиции, виноватим общество?

...(Самому Набокову, обносимому то Нобелевской премией, то какой-нибудь почетной мантией, то каким-нибудь еще «бессмертным» членством и чванством, ничего не оставалось, как пренебрегать подобными дефинициями, быть выше «этого» и, сетуя на непереваемость русского слова «пошлость», презирать Фрейда с его «венской делегацией», происхождения тихих донцев и Доктора Мертвого, социальных популяризаторов типа Оруэлла, или предпочитать стихи Бунина его прозе и назначать Ходасевича первым поэтом XX века, или призывать в наследники смельчака, который простым молотком трахнет по гипсовым головам Томаса Манна, Горького и Бальзака, и т. д. и т. п., что само по себе, по системе тестов кого-нибудь из «членов делегации», свидетельствовало бы о подавленном небезразличии к понятию *славы*, то есть некоторой ревности к пошлейшим дефицициям *места в литературе*.

Сам Набоков был не чужд... чего стоит желчная меткость его определений: «парчовая проза» (Бунин), «лампочка, горящая днем» (Достоевский) или даже Гоголь («нос и желудок»), — не чужд, расставляя ученические отметки русской классике (тайная слабость наедине с Верой Евсеевной): то одному четверку с плюсом, то другому пятерку с минусом... и вдруг Тургенев обходит Толстого. И своим фанатам-набоковистам, зарождающемуся набоковедению, выставляет он пятерки и четверки независимо от заверений в преданности и любви.)

Мне здесь хочется заявить, что Набоков, несмотря на ту нишу, в которую его засунут потомки, есть самый бессмертный писатель, бессмертный именно в катего-

рияж жизни, потому что бессмертие — его основная тема. И никому не известно, как оно ему воздаст за столь истовое себе служение.

Набоков — певец не жизни или смерти, и не жизни и смерти, и не жизни в смерти, и не смерти в жизни, а именно *бес-смертия* он певец.

(Слово «бес» попуталось... пожалуй, оно тут ни при чем... скорее попутал бес «красного слова»... «красное» нам западло, и мы в эту сторону не пойдём... так что без-смертие.)

Без-смертие как состояние жизни.

Без-смертны именно весенние цветы, бабочки-однодневки и девочки лет двенадцати.

Бессмертен комариный укус. Он обессмертен крестиком, продавленным ногтем на лодыжке возлюбленной («Весна в Фиальте»).

Бессмертны потерянные ключи, когда ты стоишь на пороге первого любовного свидания («Дар»).

Бессмертен апельсин в руке матери («The Real Life of Sebastian Knight»).

Бессмертен неразбившийся стакан («Рпип»).

Бессмертна глуховатость мужа Лолиты.

Бессмертна ошибка, случай, опоздание, отсутствие, утрата, незнание — *невстреча*.

Бессмертна сама смерть.

Бессмертно все то, что уловлено взглядом и слухом и *запечатлено*.

Набоков изловил бесконечное количество бабочек, но и бессмертие его детали есть та же самая бабочка, но уже человеческого бытия.

Чтобы обессмертить реальную бабочку, ее надо поймать, заморить, препарировать, классифицировать (дать ей имя), поместить в прозрачный саркофаг для обозрения.

Требуется не помять, не повредить пыльцу крылышек...

Чтобы отловить деталь живой жизни, требуется *ничего* не повредить.

Деталь нельзя удалить из жизни. Нельзя и пригвоздить к бумаге.

Для того, чтобы постичь тот эффект Набокова, которым бесхитростно восхищаются его читатели, стоит задуматься, зачем он был так жесток с бабочками и как претворял опыт в метод. (Член «венской делегации» подсказывает мне словечко «сублимация», и я опять недослышиваю, как муж Лолиты: ась?)

Есть много суждений о неверии и чуть ли не атеизме Набокова, которые можно многообразно иллюстрировать из его собственных сочинений всяческими шпильками в адрес церковников. И тут я предамся в очередной раз своим мемуарам о Владимире Владимировиче...

В романе «Подвиг» (в который раз признаю, что моем любимом из русских его романов) я набрел на страничку с таким открытым признанием в Вере, что она одна легко опровергала все его прочие высказывания на ее счет или, скорее, ставила их на подобающее место. Желая тут же процитировать это место, я его тут же не нашел. Как сквозь страницу провалилось... Будто он и не написал его, а нащептал.

(Вот и сейчас — я пишу это в Петербурге — среди многочисленных постсоветских изданий В. В. не нашлось ни одного с «Подвигом». Так что опять странички той нет. А я-то хотел ее здесь как раз процитировать...)

Но один раз мне эта страничка все-таки открылась...

И опять начну вспать, с начала...

В 1991 году, как раз перед пресловутым путчем, я подыскивал для семьи дачу под Петербургом (тогда еще Ленинградом), желательно в районе Токсово, родного для меня места. Нас преследовала неудача. Отчаявшись, направились мы в противоположную сторону по случайному адресу, сорванному со столба ручкой нашей двенадцатилетней (sic!) племянницы. Гатчина... Сиверская... Что-то мне все это напоминало. В Гатчине — дворец и памятник Павлу — оба хороши, и оба оказались на месте; в Сиверской... два воспоминания нависли надо мной, то есть я не мог вспомнить. И оба наметились из одной точки — сочинения Ивана Петровича Белкина «Станционный смотритель». Трактир «У Самсона Вырина», перереставрированная до неправды валютная штучка, означил для меня поворот налево, и прямо передо мной, слева от шоссе, за мостиком, на холмике, открылось... некое равнодушие опять залило мне глаза, и я не посмотрел: мол, как раз поворачивать, надо за дорогой следить, и машина ГАИ как раз сторожит на пути взгляда. Не увидел.

(А невозможно было не увидеть! Свято место пусто не бывает, зато меня в нем нет. Есть у меня такой подсознательный оберег: ни разу в квартире на Мойке, ни разу в Михайловском, вот и в Рождественно — ни разу... а именно оно нависало над инспектором ГАИ, зарифмовавшим себя с Самсоном Выриным!)

Зато как повернул, шлагбаум миновал, железнодорожные пути перековылял, к мосту через Оредеж подъехал, уже в Сиверской, — смотрю: заводь с отвесным красным обрывом и сосны поверху — видел я этот пейзаж, знаю его! Хотя ни разу

в Сиверской не бывал. Во сне видел. А откуда сон? Вспомнил (со слов мамы): перед войной мы тут дачу снимали... Так вот откуда этот берег! Через полвека судьба вернула меня на то же место, может, и в тот же дом, он ровно моего возраста оказался... Купил я его.

В прошлом году я побывал в раю. Рай размещался в Чивителла Раниери, крепком, замечательно отреставрированном (со всеми удобствами) замке XIV века недалеко от городка Перуджа в Умбрии. Здесь меня настигла ужасная русская весть, что в Рождественно сгорела дотла усадьба Набокова. Значит, четыре года уже я помещицествовал в двух шагах, да так и не сподобился... Два века благополучно простояла, дожидаясь хозяев, пережила Советскую власть, в Набоковском фонде уже поговаривали о необходимости реинституции, ибо Дмитрий Владимирович, сын и наследник, обещал тут же передать все в дар фонду в случае вступления в законные права... Натя вам! то есть вот те на! Не побывал.

Из «рая» я переехал в Сиверскую. Тем более не собирался я разрывать сердце на пепелище... Но приехали немцы снимать телесюжет о Набокове, накрыли меня в моей письменной баньке. Пробовал я им изнутри баньки все про Владимира Владимировича рассказать, приблизительно в сторону его усадьбы в подслеповатое окошко указывая, — не прошел номер: им не символика — им вещь дай пощупать... и «Подвиг» на этот раз оказался под рукой, да страничка сокровенная опять не нашлась...

И повлекся я за ними на пепелище, которое и впрямь от дачки моей было в двух шагах.

Выбрались на шоссе и только повернули налево, как тут же мост через Оредеж, и «Другие берега» отворились сами ровно на том месте, где этот именно проезд и описан, и не успел я сравнить открывшийся вид с описанием, как и усадьба открылась.

С трепетом и опаской бродил я по обгоревшим балкам, как канатоходец, и камера преследовала меня. Здесь подобрал я щедрый набоковский дар: прямо посреди пустого холла, прямо возле ноги... обгоревший томик Пушкина юбилейного года издания, ровесник Владимира Владимировича, так что мальчиком, здесь, вполне мог он его читать. И как музейщики, тщательно обшарившие пепелище, не подобрали именно его! Томик обгорел и стал овальным, в середине сохранился текст, окруженный изысканным пепельным рюшем, как крылышко бабочки-траурницы. И здесь, в сквозящем на все четыре стороны света обгорелом каркасе, цепляясь за столбы и стропила, открылся в одну сторону — тот самый мой довоенный пейзаж с красным обрывом, а в другую — храм Божий на соседнем холме. И, глядя на него, раскрыл я наконец «Подвиг» ровно в том, каком надо было, месте...

«Была некая сила, в которую она (Софья Дмитриевна, мать Мартына. — А. Б.) крепко верила, столь же похожая на Бога, сколь похожи на никогда не виденного человека его дом, его вещи, его теплица и пасека, далекий голос его, случайно услышанный ночью в поле. Она стеснялась эту силу назвать именем Божиим, как есть Петры и Иваны, которые не могут без чувства фальши произнести Петя, Ваня, меж тем как есть другие, которые, передавая вам длинный разговор, раз двадцать просмакуют свое имя и отчество, или еще хуже — прозвище. Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, — но просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережно и свято несущим дурное слово, как и доброе. И теперь, думая о неприятном, нелюбимом муже и о его смерти, Софья Дмитриевна, хотя и повторяла слова молитв, родных ей с детства, на самом же деле напрягала все силы, чтобы, подкрепившись двумя-тремя хорошими воспоминаниями, — сквозь туман, сквозь большие пространства, сквозь все то, что непонятно, — поцеловать мужа в лоб. С Мартыном она никогда прямо не говорила о вещах этого порядка, но всегда чувствовала, что все другое, о чем они говорят, создает для Мартына, через ее голос и любовь, такое же ощущение Бога, как то, что живет в ней самой. Мартын, лежавший в соседней комнате и нарочито храпевший, чтобы мать не думала, что он бодрствует, тоже мучительно вспоминал, тоже пытался осмыслить смерть и уловить в темноте комнаты посмертную нежность».

(Вот опять ровно на этом месте... текст «замерз», как в компьютере, и я, уже в Москве, не находил цитаты; а нашел ее здесь, в Переделкине.) И вот что еще замечательно: усадьбу уже начали реставрировать! Нет, не мэрия, не Министерство культуры, ни какая еще власть — новые русские. Чистюля и Могила были их кликухи. Один составил себе состояние на общественных туалетах, другой — на кладбищах. Бабочки, нимфетки... С чего и начинать обустроить Россию, как не с туалетов и кладбищ! И музей как вершина треугольника.

Значит, так: Набоков — не такой, как мы думаем. Как и Пушкин, он *не для нас* писал. Скажем так: для чего-то еще. И вот это-то еще нам уже нужнее воздуха и воды. Россия «Других берегов» бессмертна. Набоков ровно на столетие младше Пушкина; Гоголь напорочил нам Пушкина как «нового человека» через двести лет; через три года мы отметим столетие Набокова и двухсотлетие Пушкина; кто же это родится у нас в 1999-м?

Набоков уже другой, чем мы. Раздвоение русской культуры XX века на советскую и эмигрантскую именно в нем преодолено, претворено в мировой феномен непрерывности. Набоков не оправдал наших надежд — зато есть на что надеяться после него. А теперь и после Бродского.

Тут и кроется разгадка ложного мифа о снобизме, высокомерии, элитарности, эстетстве: плебейское желание поймать все сразу и сейчас — не удовлетворено. А то, что Набоков очень застенчивый, нежный, прозрачный, ясный, чистый, даже наивный писатель, еще рано нам открывать. Он сам запечатал это свое целомудрие множеством секретных печаток и тайных замочков, в которых дано сейчас только поковыряться кому-либо из наиболее тонких и не зазнавшихся его читателей.

Он приснился мне однажды еще при его жизни. За подлинность я могу ручаться: во сне было по крайней мере две детали, о которых я в ту пору понятия не имел, и они впоследствии (уже после его смерти) подтвердились... Он был на голову выше меня (физически) и приехал в Ленинград инкогнито как энтомолог.

Идея конечности художественного текста намекает на его предшествование, на его наличие до его написанности, на его даже врожденность. Литература же, в таком случае, существует как данность, в смысле — дарованность. И только так хочется тут толковать слово «дарование», с сохранением движения внутри, глагольности. Дарование как посвящение, как крещение. Суперзамысел, гиперзамысел есть, в таком приближении, не только развитие (имперское) литературного жанра как амбиции, но и тяготение к единству текста, тебе врожденного. Начиная с Гомера и кончая «Улиссом» же. Все постмодернистские идеи есть не столько результат развития и поиск пресловутого «нового», а возвращение к изначальности, к первому слову, зачистка врожденного нерва. Мир нуждался в Гомере, чтобы воспеть себя. Слепец не знал письменности. Платон ли автор самого великого героя мировой литературы, или Сократ нуждался в исполнителе, чтобы быть запечатленным? Что сгорело в Александрийской библиотеке? Не столетним ли усердием авторов рыцарских романов сочинен «Дон Кихот» и записан одной рукою? На эти вопросы так же невозможно ответить, как и на вопрос, откуда Веды, Талмуд, Евангелие или Коран. Во всяком случае, если взглянуть на Евангелие как на жанр, то сюжет, пересказанный четырьмя очевидцами под одной обложкой, превзойдет любые авангардистские изыски, а как и кем он был продиктован или нашептан — другое дело.

Золотой Век русской литературы, если ограничить его трицей Пушкин — Лермонтов — Гоголь (так гипнотизировавшей, кстати, и Набокова), создавал в каждом и всего по одному: они пробегали по жанрам, как на тот берег по льдинкам во время ледохода: стихотворение — цикл — поэма, рассказ — повесть — роман, комедия — драма — трагедия, внезапность слова КОНЕЦ до воплощения ГИПЕРЗАМЫСЛА, потому что все написанное в целом как раз им и оказалось. Их ранняя, преждевременная смерть, столь справедливо нами до сих пор оплакиваемая, не более внезапна, чем их рождение, чем их текст. Текст переплетен в даты рождения и смерти с не нами определенной точностью и тщательностью, с наличием «Евгения Онегина», «Демона» и «Мертвых душ» внутри, как и сам Золотой Век переплетен в «Историю Государства Российского» Карамзина и «Словарь живаго...» Даля.

Если определить текст как органическую связанность всех слов, от первого до последнего и каждого с каждым, то это слегка напомнит самую жизнь, в которой, в принципе, нет ничего отдельного, не связанного со всем прочим. Если же предположить, что Поэту (в высоком смысле слова) текст дарован от рождения, врожден, то окончание подобного сверхтекста означает и окончание самой жизни или обреченность на немощу. Подобная взаимосвязь жизни и текста именуется назначением, неуклонное следование назначению — судьбой, а воплощение судьбы — подвигом. Всегда хочется еще и еще раз подумать, зачем Набоков назвал тот самый свой роман о возвращении на родину «Подвигом». Подумав, любопытно тут же отметить, как много у Набокова героев уже не в литературном, а в героическом смысле слова. Собственно, все его герои, включая преступных, ничтожных и униженных, еще и герои в прямом смысле слова: и Гумберт Гумберт, и Лужин, и Пнин. Решаясь определить пределы личного существования, они заглядывают за пределы, где жизнь существует в неподвластной форме — в форме безумия. И это определенный риск, отдаленно напоминающий писательский опыт. Там жизнь реальна, где не объяснена, где ее не объять умом. Набоков — реалист в том смысле, что именно реальную жизнь

он пишет. Ее — мало. Она — бессмертна. Он ловит ее в свой сачок. Текст кончается и умирает. Жизнь, в нем запечатленная, остается бессмертной.

Прожив жизнь в жизни и жизнь в тексте, автор удваивает ее на ее бессмертную половину. Оставив после себя чистый стол.

Карл Проффер рассказывал, что у Набокова в последние его дни не осталось черновиков. Поверхность стола была чиста, как белый лист бумаги. Все было разложено, систематизировано, подшито. Аккуратные папки. Каков бы был энтомолог, если бы жучки и бабочки были разбросаны по кабинету...

Подобные воспоминания существуют об Александре Блоке: необыкновенная аккуратность и чистота стола, уже не энтомологическая, а «немецкая». Это дополнительно давало пошляку возможность говорить о его «исписанности».

Ничего, кроме исписанности, от писателя не требуется.

Им закончен дарованный ему текст.

Блок и Набоков переплетают нам Век Серебряный. Со всем, что внутри.

И с проклятием, и с молитвой
Жизнь не более, чем была...
И обрезана, точно бритвой,
Краем письменного стола.

Я вспоминаю, я воображаю, я мыслю...

Легко сказать.

Попробуйте вспомнить память, вообразить воображение, подумать саму мысль. Ничего не получится.

Ничего, кроме гулкового свода...

Я хотел аукнуться — рот мой раскрылся и не издал ни звука.

Здесь не было звуковой волны.

То есть не было воздуха.

В испуге я осознал, что грудь моя не вздымается.

То есть я не дышу.

Я прижал руку к груди.

Оно не билось.

Я умер?

Превращение жизни в текст (воображение) подобно возвращению текста в жизнь (память). Память и воображение, таким образом, могут оказаться в той же нерасторжимой, взаимоисключающей связи, как жизнь и смерть.

Опыт воображения, то есть представления жизни без себя, без нас, может оказаться опытом послесмертия, который каждому дано познать лишь в одиночку. Воображение — столь же бессмертная часть нашего существования, как сама смерть. Каждый из нас познает, приобретает опыт послесмертия внутри жизни точно так, как получает с рождением память предшествовавших — самой жизни и человечества — генетически. И если мы люди, то не нарезаны на слепые отрезки жизни и смерти, как сардельки, а содержим всю череду смертей до своего рождения, как и всю череду последующих рождений в своем послесмертии. И если это не дурная бесконечность (в случае самоубийства... перечитаем «Соглядатая»), то единственно осмысляемый нами отрезок может быть от акта Творения до Страшного Суда, который не так уж страшен после пережитого, потому что вполне заслужен. То есть — до Воскресения.

Между кладбищем памяти и воображением как смертью наша душа отрывается от тела ежесекундно. Мы — живем.

Тайна, запирающая для нас вход и выход, рождение и смерть, и есть тот дар, та энергия заблуждения (по определению Л. Н. Толстого), с которой мы преодолеваем Жизнь, чтобы выполнить Назначение.

В этом смысле бессмертие нам назначено.

С отрубленной головой Цинциннат обретает с в о и х.

Жизнь есть текст. И те три, девять, сорок дней, год, в течение которых (кажется, во всех конфессиях) мы перечитываем жизнь ушедшего от нас, переплетенную в его даты, — и есть изначальный жанр любого повествования: рассказа, повести, романа, эпопеи, — где именно замысел есть вершина, а исполнение — подножие, где нам все ясно в отношении конца героя, но не все еще домыслено относительно его рождения, и мы пишем всячь, возрождая его от смерти к жизни, в подсознательной надежде, что когда-нибудь и с нами так же поступят.

ГЕННАДИЙ БАРАБТАРЛО

ПРИЗРАК ИЗ ПЕРВОГО АКТА

1

«Мечь» — четвертый рассказ, опубликованный Набоковым после «Нежити» (1921), «Слова» (1923) и «Удара крыла» (январь 1924 г.). Как и несколько других рассказов, тоже написанных в 1924 году, «Мечь» была напечатана в берлинском еженедельнике «Русское эхо», в номере за 20 апреля, и никогда не переиздавалась в сборниках рассказов Набокова, равно русских и английских,¹ и, сколько мне известно, никто еще не нагнбался, чтобы подобрать и получше рассмотреть эту любопытную вещичку. Есть две причины такого отсутствия интереса к «Мечи», и обе очень простые: во-первых, до последнего времени почти невозможно было раздобыть самый текст рассказа, так как экземпляры хилого и мимолетного «Русского эха» крайне редки; но главная причина та, что рассказ этот еще зелен и уступает многим другим из той же дюжины юношеских рассказов Сирина, сочиненных им в 1924 году, — уступает, например, «Картофельному эльфу», «Бахману» или «Рождеству», о которых написано немало статей. И однако, несмотря на явные недостатки (которые, когда оглядываешься на них теперь, кажутся такими многообещающими), в этом маленьком рассказе впервые встречается больше особых приемов и тем, которыми Набоков постоянно пользуется во всех своих зрелых сочинениях, чем в каком бы то ни было другом его раннем сочинении.

2

В рассказе две главы, или лучше два действия. В первом пожилой профессор биологии одного английского университета возвращается на пароходе домой после ученого съезда на континенте, вероятно, в Германии. Он сидит на палубе в шезлонге и делает вид, что дремлет: на самом деле в нем клокочет безумная ревность и жажда мщениия, потому что частный сыщик, которого профессор нанял, чтобы тот в его отсутствие шпионил за его молодой женой, стянул с ее бюро откровенно страстное письмо к некоему «Джэку». Профессор во все время пути обдумывает и отбрасывает

Геннадий Александрович Барабтарло (род. в 1949 г.) по окончании курса в Московском университете на кафедре русской филологии служил в Музее Пушкина в должности научного сотрудника и ученого секретаря и изредка печатал статьи и переводы под своим настоящим именем и под чужими. Тридцати лет эмигрировав в Америку, получил в 1984 г. докторскую степень по русской литературе в Илинойском университете и место доцента, а потом и ординарного профессора на кафедре германской и русской словесности главного университета Миссури (в городе Колумбия), которой теперь заведует. Большая часть его научных трудов, опубликованных почти исключительно в американских изданиях, посвящена Пушкину и Набокову. Роман последнего «Пнин», равно как и все его английские рассказы, были переведены Барабтарло на русский язык в сотрудничестве с вдовой Набокова. «Пнин» издан в 1983 г. «Ардисом» и перепечатан, с неисправностями, «Иностранной литературой» (1989, № 2); переводы рассказов появлялись в разных эмигрантских повременных изданиях. Работы Барабтарло о Набокове собраны в двух его книгах: «Тень факта. Путеводитель по „Пнину“» («Phantom of Fact. A Guide to Nabokov's "Pnin"») Ann Arbor: Ardis, 1989) и «Вид сверху. Очерки художественной техники и метафизики Набокова» («Aerial View. Essays of Nabokov's Art and Metaphysics»). N. Y. — Bern, 1993). Комментированное им издание рассказов Солженицына («Как жаль») недавно вышло в Англии в серии «Бристольские классические тексты». Время от времени Барабтарло помещает в русских зарубежных журналах свои стихи и прозу.

за негодностью разнообразные способы казни жены и наконец находит один такой очень необычный способ после таможенного досмотра в Дувре, когда чиновник раскрыл один из чемоданов профессора, и его содержимое привело в замешательство всех случившихся рядом пассажиров — но оно должно остаться неназванным до самого конца рассказа. На этом крюке и подвешен сюжет: читателю нужно догадаться, что именно было в чемодане, прежде чем это будет объявлено в заказительной фразе. В начале истории Набоков подсовывает читателю ключ (который делается прозрачным и остроумным только при повторном чтении) во время совершенно постороннего как будто диалога, ради этого ключа сюда, конечно, и помещенного, диалога между профессором и одним из его студентов, тоже оказавшимся на пароходе. «Чемодан, говорите? А знаете ли, что я в нем беру?.. Не угадываете? Прекрасный предмет!.. Особый род вешалки... Божественное изобретение, друг мой, божественное. Необходимое всякому человеку. Впрочем, вы сами возите с собою такой же предмет. А? Или, может быть, вы — полип?» Тут озадаченный студент, чтобы переменить тему, вежливо осведомляется о жене профессора, и эту-то связь, этот переход, смысл которого не ясен пока и самому профессору, должен оценить перечитыватель рассказа. Повторяю, простое решение загадки дано в последней фразе; но именно в сцене на таможне, то есть в геометрическом центре рассказа, профессору пришла в голову блестящая мысль — из тех чрезмерно блестящих мыслей, которые являются в бреду или во сне — убить жену особым способом, выбрав орудием предмет, о котором он раздраженными экивоками говорит студенту.

Во второй главе нам представляют жену профессора. Это ранний образец в особенном ряду изящных, хрупких, мечтательных женщин, часто встречающихся у Набокова.² Она искренне любит своего сурового мужа, которого вместе уважает и побаивается. Ее сложный и живой душевный мир полон трепетных предчувствий, тонких видений и многозначительных снов, в одном из которых, недавно, ей привиделся «Джэк», ее поклонник до замужества, рано умерший. Наутро, движимая вместе состраданием и суеверием, она написала к нему письмо, нежное письмо, обращенное к призраку, и это-то письмо было выкрадено из ее бюро частным сыщиком и передано мужу. Она теперь ждет его с минуты на минуту. Он приезжает поздно и, чтобы лучше приготовить ее к выбранному им роду казни, хорошо зная ее болезненное внимание ко всему потустороннему, рассказывает за столом отвратительную историю одной гадалки, тело которой по ее смерти будто бы оказалось все сплошь составленным из скользких, красноватых колец огромного червя, и этот червь на глазах доктора медленно уполз под дверь, разматываясь и обнажая влажный скелет. Затем профессор говорит жене, что будет ждать ее в спальне, и просит не зажигать света, когда она придет. Уже в постели, она тянется обнять мужа, и ее руки обвиваются вокруг скелета, череп которого скатывается к ней на плечо. Тут вспыхивает свет, и наш профессор выходит из-за ширмы и видит, что жена его мертва и что она держит в объятиях костяк горбуна, приобретенный им за границей для университетского музея. *Finis.*

Я должен опять сказать, что в этом рассказе очевидны изъяны слога и композиции и что в этом отношении он проигрывает в сравнении с другими рассказами, которые Набоков напечатал в 1924 году после «Мести». В трактовке трафаретнейшего и к тому же рано обнаруженного сюжетного узла как будто нет ничего необычайного, нет, например, новой точки обзора, которая — как это часто бывает в более поздних сочинениях Набокова — превращала бы трафарет в новый образец. Первая глава напоминает о самых недолговечных произведениях Бунина; вторая как будто состоит наполовину из Мопассана, наполовину из резких, крупнозернистых сцен немецкого кинематографа тех лет. Все действующие лица похожи на тех слуг, которые суетятся только когда хозяин следит за ними, а чуть он отвернется, застывают как истуканы. Слогу Набокова в «Мести» свойственна некоторая стилистическая банальность: например, задумчивое многоточие — непритязательный трюк, указательным перстом тычущий в расплывчатый, немного печальный оттенок смысла за пределами фразы — встречается двадцать пять раз на протяжении двух сотен предложений, из которых состоит рассказ, — чуть ли не каждый абзац как бы сходит на нет в многоточии. Очень скоро (в том же году!) Набоков решительно избавился от дурной манеры ложной многозначительности.

Тем не менее, несмотря на все эти несовершенства, несмотря на простоту механизма и некоторую еще неловкость выражения, рассказ этот поистине замечателен — не сам по себе, но тем особенным местом среди других вещей Набокова,

которое он занимает. А занимает он место самого раннего из известных нам пакгаузов, так сказать, где Набоков запасал, взвешивал и пробовал несколько *movements** и приемов, которые он позже довел до такого совершенства в своих сочинениях совсем другого рода.

Во-первых, в некоторых особенностях самой композиции уже видна набоковская рука. Одним из главных достижений Набокова в прозаическом искусстве (как русском, так и английском) нужно считать его несравненную технику начал и концовок, а также умение посредством тонких подготовительных ходов изумительно гладко и чисто переходить от темы к теме, часто создавая кругообразный, или вернее сказать, замкнутый тематический рисунок, который можно вполне понять и оценить только при многократном перечитывании. Особенное значение «Мести» состоит отчасти в той причудливо выпуклой, искусственной форме, чем-то напоминающей ухоженных пуделей или подстриженные кусты деревьев, которую Набоков избрал для этого рассказа, форме, где все эти композиционные элементы доступны ничем не затрудненному изучению.

Рассказ приводится в движении двумя второстепенными действующими лицами: английской барышней, представляющей читателю профессора, и ее братом, студентом, который неловко пытается завести никчемный разговор с профессором и в продолжение этого разговора невольно раскрывает тайну сюжета — о чем умный читатель должен догадаться только при разборе обстоятельств *post mortem*** Впервые используя здесь маневр, который Набоков позднее запатентовал, он убирает со сцены этих двух статистов немедленно после того, как их роли сыграны (т. е. в самом начале рассказа), и нарочно извещает о том читателя, тем самым обращая едва переносимую условность, которой злоупотребляли его предшественники, в оригинальный и в то же время *естественный* прием. Финал же чрезвычайно кинематографичен и с технической стороны весьма напоминает заключительную сцену романа «Камера обскура», за одним исключением: последняя фраза «Мести» вручает читателю ключ к разгадке сюжета — ход довольно тривиальный, и Набоков скоро перерос соблазны таких эффектов (хотя в том же 1924 году воспользовался подобным финалом еще дважды, в «Картофельном зльфе» и в «Рождестве»).

Две главные тематические линии — скелет в саквояже профессора и призрак в сновидении его жены — в конце рассказа очень элегантно сливаются в одну. Переходы от одной темы к другой, посредством которых это достигается, небезупречны, но чрезвычайно важно то обстоятельство, что уже в одном из первых своих рассказов Набоков сознательно подвергает проверке известный *modus operandi**** с тем чтобы решить задачу, огромное значение которой сознавали, или даже подозревали, считанные из его современников — не говоря уже о предшественниках.

4

Итак, наш рассказ, пускай и весьма схематически устроенный, состоит из двух ярусов. С первого взгляда кажется, что содержимое чемодана, выставленное для обозрения в конце рассказа, служит воротом, на котором подымается мстительная ревность профессора — ревность, запаленная ужасной ошибкой. Он замышляет убить жену, которую несправедливо подозревает в неверности, подложив ей в постель скелет, а перед тем нарочно усиливает смертельное действие приготовленного удара при помощи омерзительного анекдота, рассказанного за ужином, превосходно зная чрезвычайную, болезненную чувствительность жены ко всему сверхъестественному и как бы облив керосином место, которое собирается поджечь. Но в глубине течет другая, антитезисная линия, и хотя ее русло параллельно плоскости основной сюжетной линии, указанной выше, она течет в противном направлении. Жена, невинная в том смысле, в каком это важно для профессора (заметим кстати, что он знаток естественных наук и смеется над ее верой в привидения), жена его обречена как раз потому, что ее умерший жених Джэк во сне как будто манит ее к себе из-под стола (почему бы и не из-под того самого стола, за которым профессор потом расскажет свою историю о кликуше-оборотне), наподобие трупа д-ра Борга, который тянет своего несчастного alter ego за руку к себе в гроб в знаменитом кошмарном прологе к фильму Бергмана. Джэк является ей во сне; она пишет к нему письмо, чтобы утешить и убажить призрака, «письмо своему сновидению» (говорит

* Движение, ход (фр.).

** Посмертно (лат.).

*** Способ действия (лат.).

Набоков), в котором она «солгала бедному Джэку», что все еще любит его, между тем как на самом деле она нежно и верно предана своему суровому мужу. Когда письмо исчезло из бювара (оно было выкрадено шпионом профессора), она, по-видимому, поняла это как верный знак того, что оно попало к адресату. И в самом деле: в ту же ночь он опять привиделся ей во сне, и вот тут-то он вылезает из-под длинного стола и кивает ей с благодарностью. «Теперь ей было почему-то неприятно вспоминать этот сон, — говорит повествователь, — словно она мужу изменила с призраком...» Это на вид безвредное эпистолярное сношение с привидением имеет, однако, последствия, и профессор, позитивист и естествоиспытатель, маниакально преследуя свою цель мщения (во всяком случае думая, что он преследует свою цель), говорит жене в начале своей ужасной застойной истории: «А знаешь... и ты и твои друзья играют с огнем. Действительно страшные бываю вещи». Призрак Джэка кивает своей бывшей возлюбленной из-под стола, и можно думать, что в конце концов он добивается ее, подстраивая, может быть, весь этот зловеще-хитроумный план мести, так что финальная сцена, в которой мертвая женщина обнимает скелет, возможно, значительнее, чем это воображает профессор биологии или поверхностный читатель. Когда таможенник открыл чемодан профессора, набитый человеческими костями, и выслушал его простое объяснение, причем профессор упомянул университетский музей (но, разумеется, не самый предмет), несколько дам в очереди не могли скрыть своего разочарования оттого, что тут не было замешано какое-нибудь преступление, — и тотчас после этого профессору вдруг пришло в голову отомстить жене, подложив вместо себя скелет ей в постель. Он не подозревает, что заблуждается чудовищно, и еще менее, что его действия, возможно, направляются призраком того самого человека, которого он полагает живым и которому он, буквально волей-неволей, отдает свою любящую жену.

Оба этих плана, явный и глубинный, совпадают — как падающий лепесток совпадает со своим отражением в медленных водах речки Кам, описанной в одном чудесном, важном и вместе с тем неприметном месте «Других берегов». Точка этого совпадения не в конце рассказа, для которого припасена эффектная, полуоперная, полуфильмовая развязка, для внимательного читателя совсем не неожиданная; нет, она находится скорее в промежутке между двумя главами, во время непоказанной, но легко воображимой пантомимы, разыгранной в антракте рассказа, когда профессор, едуци в поезде через нагорный Кент домой, по своей или по чужой воле изобретает план мщения, заканчивающийся тем, что он в известном смысле уступает жену призрачному Джэку. Именно здесь, в точном центре истории, а не в ее конце, главная тема первого акта, «Скелет», склеена с главной темой второго и последнего акта, темой «Призрака». Тема эта постепенно сделалась очень важной и частой в более поздних произведениях Набокова (начиная с третьего или даже со второго его романа), но там она настолько тонко и незаметно вплетена в ткань повести, что даже самые искусные ученые с огромным трудом, и только с самого недавнего времени, начали находить ее и осторожно исследовать ее мотивы, между тем как толкователи менее изощренные потерпели тут ужасные и памятные неудачи.

Итак, весьма вероятно, что в этом забытом рассказе Набоков в первый еще раз испытывает теорию о легчайшем, направляющем вмешательстве духов в жизнь героев, к которым эти призраки были близки, когда сами были смертными, — что впоследствии сделалось существенным, хотя и неуловимым, элементом общего рисунка его произведений, невидимой, действующей за сценой, но путеводной силой. Кое-какие упреждающие спиритические знаки подаются жене профессора, когда она собирается идти к своему смертному ложу:

«Хризантема, стоящая в вазе на камине, уронила с сухим шорохом несколько загнутых лепестков. Она вздрогнула, неприятно екнуло сердце, ей вспомнилось, что воздух всегда полон призраков, что даже ученый муж ее отметил их страшное проявление. Вспомнилось ей [и тут ей дается главное и последнее предупреждение], как Джэки вынырнул из-под стола и с жуткой нежностью ей закивал. Показалось, что в комнате все предметы выжидательно на нее смотрят. Ветер страха обдал ее. Она быстро вышла из гостиной, удерживая нелепый крик».

Этот образ и сопутствующее ему чувство безотчетной тревоги, должно быть, глубоко врезались в память Набокова. Например, в рассказе «Лебеда» (1932), где много биографического, точно такая же подробность помещена в сходное психологическое силовое поле: «Все было невозможно тихо. В тишине с сухим звуком упал загнутый лепесток хризантемы». Позже Набоков описал это особенное напряжение безрассудного, чуть ли не наводящего транс, жутковатого ожидания чего-то в волшебном пассаже из четвертой главы книги воспоминаний, где встречаем тот же образ, то же ощущение (хотя внешний повод здесь как будто пустячный): «Нервы заставлял „полыхнуть“ сухой стук о мрамор столика — от падения лепестка пожилой хризантемы».

Вернемся к «Мести». Здесь можно найти истоки и других значительных тем, которые знакомы всякому читателю Набокова. Так, например, в его романах очень заметное место отводится роковой ошибке человека, ослепленного самососредоточенной, всеохватной, истребительной страстью, особенно ревностью. Среди наиболее близких примеров можно упомянуть роман «Камера обскура» и еще английский рассказ «Что как-то раз в Алеппо...» (из английской серии тоже «ранний», 1943 года), посвященный отчасти ревности колоссальных, шекспировских и пушкинских размеров.

Мотив мертвеца в постели звучит в рассказе «Картофельный эльф», который начал печататься в том же самом берлинском еженедельнике вскоре после публикации «Мести». Действие рассказа тоже происходит в Англии, что сравнительно редко бывает у Набокова. Там спившийся отец героя положил в постель беременной жены воскового матраса, и она с испугу родила карлика.

Некоторые ухищрения стиля и некоторые черты образности, встречающиеся впервые в «Мести», не раз появляются потом в других сочинениях Набокова. Например, тут в первый раз является отталкивающая фигурка с ноги на ногу переваливающегося гомункулуса с рекламы Мишайновых шин, все тело которого состоит сплошь из шинных колец, — а позже мы видим ее еще по крайней мере в двух его книгах. Сходные наблюдения можно сделать и в отношении хлесткого шлопка выпрустанной накрахмаленной манжеты («тяжело выстрелив манжетой»), и уже упомянутого звука падения лепестка в мертвой тишине комнаты, и света, который «распахнулся» в заключительной сцене спектакля, и нескольких других особых эффектов и впервые испробованных приемов.

Однако значение этого маленького, но на удивление поместительного рассказа не исчерпывается ролью пристрельного полигона. В малозаметном закутке его скрывается имя, которое, если с ним обращаться с должной осмотрительностью, может привести к новой, еще неизученной и, насколько мне известно, даже незамеченной области ранних литературных интересов Набокова. Подчеркивая во второй главе противоположность между положительной биологией профессора и мистикой и туманной верой в духов его жены, повествователь замечает, что она всегда жалела мужа, оттого что «он, изучающий все пылинки жизни, не хочет войти к ней в мир, где текут стихи Деламара и проносятся нежнейшие астралы».

Творчество и мировосприятие Вальтера Деламара поразительно соответствуют набоковским. У этих двух художников были близкие вкусы, и они любили и отрицали одни и те же вещи, и чем больше я читаю старшего английского писателя, тем удивительнее делается это сходство. Деламара когда-нибудь откроют заново и оценят по его подлинному и в своем роде единственному достоинству, то есть не только и даже не столько из любви к его деликатной, как бы фарфоровой поэзии, сколько в силу его оригинальной, эластичной, изощренной прозы, и особенно его первоклассных рассказов, где техническая легкость трактовки предметов странных и фантастических кажется непревзойденной на английском языке. Строй его рассказов, напечатанных в интересующее нас время (я говорю о возможных связях с «Местью») — например, в сборнике 1923 года под названием «Загадка» (The Riddle), — замечательным образом сочетается скандинавские, бельгийские и русские повествовательные интонации начала века (зрелый Чехов, русские символисты, Роденбах, Ван Лерберг, Гамсун) со стилем позднего Диккенса. Все первое время изгнания Набоков был особенно увлечен современной английской литературой, и именно в это время Деламар напечатал свои известные эссе о двух любимцах Набокова, Руперте Бруке (в 1919 году³) и Льюисе Кэрролле (в 1924-м). И Набоков, и Деламар обладали редкой способностью и склонностью угадывать и указывать мистическую струю в будничном, тот холодок запредельного, которым тянет из невинно выглядящей щели в глухой стене. Вот что пишет о Деламаре один из его исследователей, Г. С. Фрэйзер: «Его больше всего занимают сновидения, но не в фрейдянском смысле». Деламарово описание творения на редкость свежо и необычно. Подобно раннему Набокову, он ищет и пристально рассматривает загадки жизни, но не пытается их разгадать. Набокову должно было быть по душе, что Деламар всегда сторонился литературных кружков и течений и никогда не вступал в модные литературные дебаты. И ему безусловно должны были нравиться щелчки, которыми Деламар мимоходом награждал пошлость марксизма («Маркс — это накипь сбившейся с пути цивилизации» — «Лиспет, Лиспетт, и Вэйн») и пошлость эволюционизма, который «слеп к неисчерпа-

емым прелестям творения» (ibid.). Имеются даже любопытные биографические параллели: рождение Деламара приходится на день Св. Марка (25 апреля, через два дня после Набокова), который воспет в знаменитом стихотворении Китса, которое в свою очередь связано с «Пиковой дамой» Пушкина и даже с романом «Пнин» Набокова. Первую свою книгу стихов Деламар напечатал под палиндромным псевдонимом Вальтер Рамал. Героям Деламара нередко бывают видения; они дурно спят и не любят оставаться ночью в полной, непроницаемой темноте (см. рассказ «Из глубины», в сборнике «Загадка»).

Но важнее всех этих более или менее случайных совпадений представляется сродство некоторых дальнобойных тем. Их разбор потребовал бы особой статьи; я хотел бы только упомянуть здесь рассказ Деламара «Зеркало» (1923), от которого как будто тянутся нити к вымыслам Набокова позднейшего периода. В этом рассказе хрупкая девочка Алиса усилием воли вступает в небытие, положив себе «не пробуждаться, неведомо для самой себя», и «как бы скрывается в рассказе».

Короче говоря, в «Мести» имеется больше неявных ссылок на автора знаменитого стихотворения о невидимых «слушателях» (духах), чем может показаться с первого взгляда, и, может быть, никакой другой европейский писатель не был Набокову ближе в смысле литературной трактовки нежных фантомов. Помимо «Мести», Набоков упоминает Деламара только однажды, в письме к Эдмунду Уилсону («Стихотворения [«Горного пути»] были написаны, когда мне не было и двадцати, под сильным влиянием Георгианских поэтов, Руперта Брука, Деламара и т. д., которыми я очень увлекался в ту пору»), но с годами я пришел к заключению, что, подобно Толстому, Набоков имел склонность вуалировать иные из наиболее памятных художественных впечатлений молодости и, напротив, выпячивать менее важные.

«Каждый „персонаж“ повести есть не только „щель“, глазок в темной усадьбе, из которой его создатель глядит на мир, но и в каком-то смысле его представитель, он сам, только переодетый». И это цитата не из последнего напечатанного романа Набокова, но из предисловия Деламара к одному из сборников его прозы и стихов, — но как это близко к тому, что Набоков писал в своем «вышнем лете» (если воспользоваться старым сокольничьим термином).

¹ Впрочем, некоторое время тому назад не менее эфемерный эмигрантский альманашек «Литературный курьер», выходящий в Чикаго, перепечатал «Месть» в 12-м номере за 1986—87 гг.

² Просматривая недавно черновые заметки Эдмунда Уилсона о Набокове, 40-х годов, я обнаружил следующую забавную подробность: Уилсон считал, что у Набокова чаще всего попадают «темноволосые, сильные женщины с фиалками» — скорее всего, следы смутных воспоминаний о «Действительной жизни Себастьяна Найта» (где и впрямь много фиалок), единственном романе Набокова, который Уилсон жаловал.

³ Восторженная статья самого Набокова о Бруке вышла в самом начале 1922 года, и эти две работы было бы интересно сравнить.

ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ

ЧЕРТ У НАБОВОКА И БУЛГАКОВА

Начало «Мастера и Маргариты» всем памятно. Воланд демонстрирует свою (нечистую) силу собеседникам, предрекая то, что на их глазах произойдет с Берлиозом. Трамвай, который давит председателя Массолита, оказывается символом могущества Сатаны в этом мире и этом веке.

Едва ли многие знают, что за несколько лет до того, как Булгаков задумал свой роман, точно такой же эпизод появился в рассказе Набокова (тогда Сирина) «Сказка». Напомним первые страницы этой вещи. Ее герой Эрвин однажды легким майским вечером сидел в открытом кафе. Это было на закате: «Небо было сплошь розоватое, и в сумерках каким-то неземным огнем горели фонари, лампочки вывесок». К его столику подседа пожилая дама. Картина вечера вбирает в себя и пролетающие трамваи: «Огромное небо, налитое розоватой мутью, темно-ло, мигали огни, промахнул трамвай и разрыдался райским блеском в асфальте. И проходили женщины». Последнее важно для сюжета рассказа: герой мысленно подбирает кандидаток для своего гарема. Дама угадывает мысли Эрвина и предлагает ему помочь в осуществлении его мечтаний. «Эрвин от изумления привстал. Дама смотрела на него в упор, медленно расстегивая и стягивая с руки перчатку. Ее подтушеванные глаза, как яркие поддельные камни, блестели равнодушно и твердо, под ними взбухали темные мешочки, снятая перчатка обнаружила большую морщинистую руку с миндалевидными, выпуклыми, очень острыми ногтями. — Не удивляйтесь, — усмехнулась дама — и затем, с глухим зевком, добавила: — Дело в том, что я — черт». За кратким описанием ее последних воплощений, вызывающим у Эрвина желание уйти, следует ее предсказание: «А если вы еще не верите в мою силу... Видите, вон там через улицу переходит господин в черепаховых очках. Пускай на него насочит трамвай». Пожелание, высказанное чертом, немедленно выполняется: «Господин в очках, дойдя до рельс, вынул на ходу носовой платок, хотел в него чихнуть — и в это мгновение блеснуло, грянуло, прокатило. Люди в кафе ахнули, повскачили с мест, некоторые побежали через улицу. Господин, уже без очков, сидел на асфальте. Ему помогли встать, он качал головой, тер ладони, виновато озирался». Роль масла, пролитого Аннушкой, у Набокова выполняет сам пострадавший, замешкавшийся на путях. Но черт в этом рассказе и не хочет его убивать. Примечательно, что эта возможность обсуждается самим чертом, выступающим в облики госпожи Отт, в его комментарии к происшествию: « — Я сказала: насочит, — могла сказать: раздавит, — холодно проговорила госпожа Отт. — Во всяком случае, это пример». Этот вариант, набоковским чертом только намеченный, в повествовании Булгакова осуществлен.

Случайность совпадения двух этих историй кажется исключенной. У обоих писателей одинакова ситуация встречи героя повествования с чертом, принявшим образ обычного человека (пожилой женщины у Набокова, иностранца в романе Булгакова). Одинаков способ, которым черт проявляет свое могущество. Совпадает роль трамвая (у Набокова он только мог бы задавить, у Булгакова давит Берлиоза). Замечу, что трамвай в то берлинское время привлекает особое внимание Набокова: в рассказе или, вернее сказать (если воспользоваться жанровыми обозначениями прошлого века), «физиологическом очерке» «Путеводитель по Берлину», написанном всего за полгода до «Сказки», трамваю, его «старомодной прелести» отведено место одной из главных достопримечательностей. В рассказе

Вячеслав Всеволодович Иванов (род. в 1929 г.) — литературовед, член Российской Академии естественных наук, автор большого количества трудов по истории культуры. Живет в Москве и Лос-Анджелесе.

«Сказка» и в первой главе романа Булгакова совпадает и разговор на открытом воздухе. Одинаково и время дня, и время года. Даже перчатки на руках черта, по весенней поре не вполне уместные, совпадают в обоих повествованиях.

Когда Булгаков мог прочитать рассказ Сирина? Есть две возможности. Впервые рассказ был напечатан в берлинской эмигрантской газете «Руль» 27 и 29 июня 1926 г. В то время Булгаков много общался с эмигрантами-«сменовеховцами», вернувшись, как и его вторая жена Л. Е. Белозерская, из Парижа или Берлина. Возможно, что и с ней он впервые встретился в компании таких бывших эмигрантов, описанной в «Театральном романе» («Записках покойника») ¹. Судьба русской эмиграции занимает в это время автора «Бега». В ту неловкую пору связи с Западом еще не были окончательно оборваны. Многие могли ездить за границу. Не исключено, что номера «Руля» с набоковским рассказом через одного из знакомых могли попасть к Булгакову. Ему могли прислать его и корреспонденты, переписывавшиеся с ним по поводу его пьес и их предполагаемых заграничных постановок: так, в 1927 — 1928 гг. ему писал руководитель театра русской драмы в Риге (где много печатался ранний Набоков) Гришин ². На другую возможность мое внимание обратила Маризетта Чудакова, когда я поделился с ней своими догадками. В книжном издании рассказ «Сказка» напечатан впервые в сборнике рассказов и стихов Сирина «Возвращение Чорба» в 1930 г. По словам Чудаковой, в то время Булгаков переписывается с братом по поводу заграничного издания последней части своего романа «Белая гвардия». На гонорар брат покупал и посылал ему новые русские книги. Среди них могла быть и книга Сирина ³.

Булгаков задумал свой «роман о Дьяволе» (как он его обозначает в 1930 г. в письме к Сталину) не позднее 1928 г., написал первый вариант, возможно, уже в 1929 г. (8 мая этого года глава романа «Копыта инженера» была отдана в издательство), а в начале 1930 г. читал Поповым и Ермолинскому первые главы, где была сцена на Патриарших прудах ⁴ (вскоре, не позже марта, он частично уничтожил написанные части книги, но из важных для нашей темы фрагментов во второй сожженной тетради остались нетронутыми части второй главы «Евангелие от Воланда» и третьей «Шестое доказательство»). К тому времени, когда Булгаков пишет сцену гибели Берлиоза (Мирцева в одном из ранних вариантов), он должен был познакомиться с рассказом Набокова в газетном или книжном издании (хотя о степени сходства первых сожженных глав с набоковским рассказом мы можем только догадываться: хорошо мы знаем только текст романа, восстановленный после 1932 г.). Булгаков заимствовал многое у разных авторов. По его поводу уже приходилось вспоминать изречение Т. С. Элиота о гениях, которые крадут. Но при этом важны и различия, и сходства. О внешних сюжетных совпадениях я уже говорил. Из главных различий отмечу игровой полусерьезный характер фабулы и всего повествования у Набокова. Последняя встреча Эрвина с чертом в виде госпожи Отт происходит «на улице Гофмана», по словам шофера машины, в которой сидит черт. И это название улицы, и самое заглавие «Сказка» указывают на родословную, ведущую к немецким романтикам.

В более позднем автобиографическом берлинском рассказе 1934 или 1935 г. «Тяжелый дым» среди «любимых, в разное время потрафивших душе, книг» рядом с «Сестрой моей жизнью» Пастернака, «Шатром» Гумилева, «Вечером у Клэр» Газданова, «Двенадцатью стульями» Ильфа и Петрова (и «Защитой Лужина» самого Набокова, призванной как бы скрыть автобиографичность текста, но только ее подчеркивающей) и Боратынским названы Гофман и Гельдерлин. Снова приходится удивиться верности интуиции Мандельштама, в статье о природе слова заметившего, что для эпохи всего нужнее оказались «Серрапионовы братья», на которых акмеистам (но и не только им) раскрылся Гофман. В 1996 г. исполнилось 75 лет сообществу «Серрапионовых братьев», основанному в Петрограде, и 220 лет со дня рождения самого Гофмана. Тем более уместно на страницах питерского журнала вспомнить о роли, которую Гофман сыграл в подготовке того литературного движения, в котором участвовал и Булгаков (вместе с Платоновым и такими «серрапионовыми братьями», как Всеволод Иванов) и которое вслед за Синявским уместно назвать термином «фантастический реализм», восходящим к Достоевскому. Судьба обозначений литературных направлений причудлива. Та статья, за которую, как и за фантастико-реалистические сочинения Абрама Терца, их автору предстояло расплатиться лагерем, в заглавии упоминала «социалистический реализм». Я и сейчас, как в дореформенные годы, продолжаю думать, что такого чудовища на свете не было. Его силлись придумать партийные идеологи в дурные времена, а потом заграничные профессора в недавние лучшие. Но к литературе все это никакого отношения не имеет. Другое дело — реализм фантастический. В разных своих вариантах — от рассказов Хармса до «Поэмы без героя» Ахматовой (и ее же замечательной абсурдной пьесы, тоже сожженной и

частично восстановленной) — он в буквальном смысле возрождается из пепла и оказывается конкурентоспособным по сравнению с латиноамериканским магическим реализмом Льюиса и Маркеса и более ранними центральноевропейскими опытами Кафки и Мейринка (любимого писателя Хармса). Если что и останется от нашей литературы самого гнусного периода, так это именно то, где она полностью или хотя бы отчасти выплескивалась за край осточертевшей реальности, сохраняя только черты, до неузнавания претворенные авторским воображением. И в генеалогическом древе этого дивного порождения отечественной словесности видное место будет отведено Гофману. А на той ветке, которая от автора «Эликсира сатаны» протянется к создателю «Мастера и Маргариты», между ними мы должны поместить Набокова.

Но кроме рассуждений о методе, который мог бы объединить перечисленных авторов, стоило бы заняться и тем персонажем, который извне вставлен в действительность — или из нее извлечен? — обоими сопоставляемыми писателями. Откуда такой интерес к черту? У Булгакова он, по-видимому, только отчасти навеян историей культуры — литературой и оперой. Те варианты названия его романа, в которых фигурировало копыто (инженера или консультанта — Волаңда), уже современники могли соотнести со слухами о сталинском копыте, образованном сросшимися пальцами ноги⁵. Волаңд иногда говорит общеизвестными изречениями Сталина, например: «Факты — упрямая вещь». А в эпиллоге рассказ о найденных котках кажется вариантом памятного мне по предвоенному времени сюжета фольклорного рассказа о трубке Сталина: по этому совсем не невинному анекдоту к концу того дня, когда трубка нашлась, десятки людей уже сознались каждый в своем преступлении — краже драгоценного предмета обихода вождя. Кстати, именно трубка Сталина фигурирует в последнем булгаковском замысле — пьесе о Ягоде-Яго, где Сталин говорит Ягоде фразу о револьвере, который ему может пригодиться⁶, незадолго до того (по рассказу Б. Ефимова) действительно сказанную Сталиным Кольцову. Сталин был героем одновременно и верноподданнического «Батума», и этой ненаписанной пьесы, и устного рассказа-шутки о Сталине — другие и благодетеле Булгакова⁷. Не будем вдаваться в достаточно сложные отношения диктатора и писателя. Разумеется, Сталин для Булгакова — не только Волаңд. Он одновременно и Людовик — покровитель и мучитель Мольера — Булгакова в пьесе «Кабала святош», черновики которой подчеркивают связь с теми же устными рассказами, где Сталин, как в пьесе Людовик XIV — Мольера, называет Булгакова «мой писатель»⁸. Сталин и Людовик всеисильны, они могут полностью изменить жизнь писателя и его сочинений. В этом главное их сходство с Волаңдом.

Принцип построения романа «Мастер и Маргарита» — дуалистический. В Москве и в двадцатом веке хозяйничает Волаңд. Христу отведено место в Ершалаиме, в евангельском времени или же там, где времени нет. И в этом Булгаков принадлежит литературе нашего столетия. Едва ли не главный ее герой — Дьявол. Иногда он прямо связан с гетевским Мефистофелем, как черт, заключающий соглашение с Леккеркионом — героем «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. У него могут быть и другие истоки, как у черта, разговаривающего с Акутагавой в последнем предсмертном диалоге японского писателя. Черт не всегда побеждает. Он может потерпеть поражение и отчасти вопреки желанию пробудить совесть у им соблазненного. Такова роль черта — Господина в черном в пьесе испанского драматурга А. Касоны «Лодка без рыбака» (у нас больше известна его пьеса «Деревья умирают стоя»). Касона в студенческие годы написал работу «Дьявол в литературе и искусстве». В тридцатые годы, когда все силы его поколения ушли на борьбу с монархией, он отождествлял ее с дьяволом. Позднее черт — Господин в черном, являющийся дважды — в начале и в конце вышеназванной пьесы — ее герою, кажется тому не образом во крови и плоти, а отвлеченной мыслью⁹. Но когда черт после первого разговора исчезает, от него остается черная перчатка.

Это заставляет нас вернуться к Набокову и к тому сопоставлению, с которого мы начали. Убеденный противник интертекстуальных сближений мог бы нам возразить: в пьесе Касоны на руке черта надета такая же перчатка, как в рассказе Набокова и в романе Булгакова. Но никто не поверит в связь всех этих трех сочинений. Против этого нечего сказать, хотя заметим, что и у пьесы Касоны есть своя иберийская родословная, им самим объясненная в эпитафиях к пьесе: он заимствовал ее сюжет у португальского писателя прошлого века Кейроса. Хотя дьявола при желании можно считать архетипической идеей, всплывающей со дна подсознания писателя, чаще всего всплыть ему помогает прочитанное писателем сочинение другого автора. Если мы знаем, как был распространен образ черта, как, говоря словами стихотворения раннего Пастернака «Мефистофель» (из его «Фаустова цикла»), «пылили дьяволы ноги» по всем дорогам века, то вправе

ли мы каждое отдельное явление черта в литературе выводить из непосредственно ему предшествовавших? Нельзя ли допустить, что Набоков, глядя на марево берлинских трамвайных огней, придумал сценку, относительно безобидную, но все же похожую на кровавый гротеск, Булгакову несколькими годами позднее внушенный трамваем на Патриарших прудах? Я этого не думаю, потому что в двух цитированных началах двух историй слишком много совпадений мелких подробностей. Теория вероятностей склоняет нас к признанию заимствования.

Булгаковский Воланд проказник, но он вместе с тем и покровитель искусств, и этой пугающей особенностью напоминает и поэта из Гори, и неудачливого венского художника. Набоковская дама в перчатках больше склонна к игре в кабаллистические числа, в чет и нечет, а вообще ко всему безразлична и все позевывает. Если уж живописать нечистую силу, то, наверное, лучше в духе Набокова, показывая ее забавы, но не упиваясь и не восторгаясь ими. И у диктатора с копытом и у его германского компаньона и так слишком много поклонников, то и дело норовящих их оживить. Хотелось бы надеяться, что, прощаясь с двадцатым веком, мы через несколько лет расстанемся навсегда и с этими персонажами, и с их возможными жизненными прототипами.

¹ С. Ермолинский. Из записок разных лет. Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М.: Искусство, 1990, с. 101 — 102 и 29.

² Дневник Елены Булгаковой. Составл., текстол. подгот. и комм. В. Лосева и Л. Яновской. М.: Книга, 1990, с. 338.

³ Эту возможность со ссылкой на гипотезу Чудаковой я обсуждал в докладе на конференции в Библиотеке иностранной литературы в Москве в августе 1992 г., где рассматривал влияние Набокова на Булгакова в ряду других явлений, подтверждающих единство русской литературы в изгнании и на родине: Вяч. Вс. Иванов. Русская диаспора, язык и литература. — Диапазон, № 213, 1993, с. 12 — 13.

⁴ С. Ермолинский. Указ. соч., с. 51 — 53; М. О. Чудакова. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — Государственная Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записки отдела рукописей. М.: Книга, 1976. Ср.: Неизвестный Булгаков. Составл. и комм. В. Лосева. М.: Книжная палата, 1993 (текст первой, третьей и начала четвертой главы позднейшего варианта романа «Князь тьмы», важных для предлагаемого сопоставления, см. на с. 18 — 39; в комментариях, как и в предшествующих публикациях М. О. Чудаковой, приведены некоторые фрагменты и из ранних редакций).

⁵ С. Ермолинский. Указ. соч., с. 52 — 53. Одним из источников слухов о копыте Сталина были особые приметы Джугашвили, приведенные царской полицией. Любопытно, что эти приметы (разумеется, за исключением копыта) использованы или процитированы в запрещенной Сталиным пьесе Булгакова «Батум» (картина четвертая).

⁶ Дневник Елены Булгаковой, с. 316, 388. См. об этом замысле пьесы в статье: Вяч. Вс. Иванов. Загадка последних дней Горького. — Звезда, 1993, № 1.

⁷ Дневник Елены Булгаковой, с. 306 — 311.

⁸ М. О. Чудакова. Архив М. А. Булгакова, с. 90; А. Смелянский. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986, с. 256 — 257; Неизвестный Булгаков, с. 304 — 305.

⁹ Alexandro Casona. La barca sin pescador. Ed. J. Balseiro, J. R. Owre. New York: Oxford University Press, 1972, p. 17.

В. СТАРК

НАБОКОВ — ЦВЕТАЕВА: ЗАОЧНЫЕ ДИАЛОГИ И «ГОРНИЕ» ВСТРЕЧИ

В 1990 году в Праге вышла монография Галины Ванечковой «Поэзия. Символ. Перевод». Один из разделов книги, названный «Поэтические символы Марины Цветаевой», включил в себя публикацию неизвестного цветаевского стихотворения. Оно должно было подкрепить наблюдения автора относительно мировоззрения Цветаевой. Позволим себе привести во имя сохранения контекста целиком весь абзац, предваряющий публикацию стихотворения:

«Мировоззрение М. Цветаевой является отражением взглядов и настроений, сформировавшихся в противоречивых условиях жизни нашего века. Демократичность этих взглядов поддерживалась семейным воспитанием. Гуманизм был характерен для поэзии М. Цветаевой с самого начала ее творчества. Уже в юных стихах поэт благословляет „мир в чужом дому“ и „хлеб в чужой печи“. А во время первой мировой войны в сторбленной хате склоняется над умирающим солдатом вместе с его матерью, вместе с солдатом произносит его последнее: „Простите меня, мои долы“. Позже одинаково скорбит и о белых, и о красных и никому не прощает несправедливых смертей и жестоких приговоров. Одна из первых М. Цветаева восстает против возникшего культа личности, высмеив его в стихотворении 1937 года:

Иосиф Красный, — не Иосиф
Прекрасный: препре-
Красный — взгляд бросив,
Сад вырастивший! Вепрь

горный! Выше гор! Лучше ста Лин-
дбергов, трехсот полюсов
светлей! Из-под толстых усов
Солнце России: Сталин!»

Книга была уже отпечатана и сброшюрована, когда Г. Ванечкова узнала, что автором этого стихотворения была вовсе не Цветаева, а Владимир Набоков. Таким образом, пародия на Цветаеву была представлена, интерпретирована в качестве ее подлинного текста. Во все экземпляры книги был вклеен дополнительный лист, опережающий страницу с процитированным текстом. Рукою Г. Ванечковой было написано: «В такой форме мне была подарена копия, привезенная из архива В. Набокова с уверенностью, что она является переписью стихотворения Марины Цветаевой (далее следовало воспроизведение автографа Набокова, по которому стихотворение было напечатано. — В. С.). Узнав, что это пародия В. Набокова на М. Цветаеву, приношу читателю глубокое извинение. Г. В.»

Приведенный текст имеет подпись: «Марина Цветаева. 1937».

Атрибутировать стихотворение можно было бы значительно раньше, если бы не «идиотская вещественность изоляторов», как писал в вышедшем в том же, 1937 году романе «Дар» Набоков. Оно было напечатано именно как пародия еще в 1979 году в посмертном сборнике стихотворений Набокова. Никаких комментариев к нему при этом не давалось, кроме указания на год создания — 1937-й, подтверждаемый и публикацией набоковского автографа, сделанной Г. Ванечковой. Между тем пар-

Вадим Петрович Старк (род. в 1945 г.) — литературовед, научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ответственный секретарь Набоковского фонда. Автор книги «Портреты и лица» (1995), статей о Пушкине и Набокове. Живет в С.-Петербурге.

дия и порожденная ею ситуация явно требуют осмысления, тем более, что свидетельства общения Набокова и Цветаевой, даже откликов на творчество друг друга почти не существует. Слишком разных по всему, в том числе по натуре, их роднила лишь преданность дару и отстраненность от политики и литературной групповщины, но этого было слишком мало для сближения.

Об их знакомстве мы знаем только со слов Набокова. В «Других берегах» он, заметив, что с писателями в эмиграции «видался мало», первой поминает все же Цветаеву: «Однажды с Цветаевой совершил странную лирическую прогулку, в 1923-м году, что ли, при сильном весеннем ветре. По каким-то пражским холмам». Не исключено, что их знакомство могло состояться еще в 1922 году во время краткого ее пребывания в Берлине, куда Цветаева приехала прежде, чем отправиться в Прагу к мужу. Весною 1923 года Цветаева жила под Прагой в селе Горни Мокропсы («чешского Шварцвальда», как называл его Сергей Эфрон), над железной дорогой, ведущей в Париж. По этим горам Цветаева любила водить своих гостей. Можно было бы предположить, что и с Набоковым она совершила подобную прогулку, если бы не то обстоятельство, что весну 1923 года он провел в Берлине, в Праге впервые оказавшись в январе 1924 года, приехав туда к матери и сестрам. Елена Ивановна Набокова переселилась в Чехию в октябре 1923 года с дочерью Еленой. Вскоре к ним присоединилась Ольга, наконец, Набоков привез к ним младшего брата Кирилла. Описанная встреча двух поэтов точно датирована биографом Набокова Б. Бойдом, который имел доступ к архиву писателя и пользовался указаниями его вдовы Веры Евсеевны. Бойд пишет: «Приехав в Чехословакию, он встретил Марину Цветаеву, которая была старше его на девять лет (семь. — В. С.) и уже была известна как состоявшийся поэт. Он нашел ее очаровательной. 24 января они совершили „лирическую прогулку“ по холмам вокруг Праги».

Цветаева жила в то время уже в самой Праге, и, таким образом, их прогулка переносится на склоны холма Петршин, описанного в «Поэме Горы». В более раннем, англоязычном варианте «Других берегов» — «Conclusive Evidence» (1946) — Набоков, вовсе не упоминая пражскую прогулку, пишет: «Марина Цветаева, жена двойного агента и гениальный поэт, которая в конце тридцатых годов вернулась в Россию и там погибла». В устах Набокова, отнюдь не щедрого на похвалы, оценка «гениальный» не просто высока, но необычна. О такой же оценке творчества Цветаевой своим дядей говорил на вечере в Публичной библиотеке и племянник писателя Владимир Сикорский в 1993 году.

Ранняя набоковская констатация деятельности не названного по имени Сергея Эфрона отражает, с одной стороны, слухи, дошедшие из советской России о его судьбе репрессированного как якобы агента французской разведки (такова была официальная версия сталинского «правосудия»), а с другой — представление западного человека, каковым, несмотря на все свое знание о происходящем в СССР, все же являлся Набоков. Человека, не могущего вообразить, что государство (каким бы оно ни было) может уничтожать преданных и, что главное, нужных ему людей. Нормальной человеческой этике оказывалось недоступно понимание того, что полезный человек, каким был Сергей Эфрон для советских спецслужб во Франции, стал ненужным в качестве агента и к тому же опасным свидетелем после того, как, сделав свое дело, вынужден был тайно бежать в СССР. Набоков не мог знать о том, что Сергея Эфрона уже нет в живых. Об этом не знали и его близкие, хотя безусловно подозревали истину. Впрочем, писателя занимает не его судьба, о нем он вспоминает лишь применительно к судьбе Цветаевой, ее гибели, о которой он одним из первых написал. То, что сообщает Набоков о Цветаевой — «жена двойного агента» и «гениальный поэт», — фиксирует дуалистическое начало ее личности, трагическое раздвоение, губительное для поэта. Только смерть разрешает эту коллизию, выход из которой она нашла сама. Тема смерти как высвобождения личности творца дана была Набоковым еще в «Защите Лужина», где герой, только кончая счеты с жизнью, обретает имя. Цветаева несколько раз в переписке цитировала, объясняя себя и свою жизнь, «Часослов» любимого ею Рильке: «Den dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin» («Я там не Я, где меня согнули»).

В «Других берегах» снимается и упоминание о Цветаевой как жене Эфрона, и оценка ее как «гениальной поэтессы». Реальное воспоминание об их прогулке по пражским холмам весной 1924 года приобретает метафизический смысл «горного» общения двух Поэтов. В этом общении не может быть места мужу, кем бы он ни был, и он выводится вовсе из набоковского повествования. Русский вариант отличает большая мера отстраненности и от себя. Само название «Другие берега» несет в себе не только указание на два реальных берега набоковского существования, его вынужденного раздвоения — России и эмиграции, но и потусторонних берегов Леты. В том вечном пространстве, где нет никаких разделяющих занавесов, они оказыва-

ются вместе. Упоминанием прогулки по холмам Набоков вызывает ассоциации с цветаевской «Поэмой Горы». Холм Петршин, холм у Набокова, гора, как называет его Цветаева:

Не Парнас, не Синай,
Просто голый казарменный
Холм.

«Та гора была над городом», и Цветаева поселилась на ее склоне 2 сентября 1923 года в доме по Шведской улице, номер 1373, и жила в нем до лета 1924-го. Незадолго до переезда, 21 августа она пишет в Праге однополчанину и другу мужа Всеволоду Богенгардту: «Будем в Праге на горе, вроде как на чердаке (под крышей), но зато без хозяев». Новый адрес она сообщает 27 августа своему другу Александру Бахраху, на другой день уточняет его и пишет о Константине Родзевиче, не называя его по имени, о прогулке в горах, начале любви, символом которой и станет «Гора». Над поэмой работает Цветаева весь январь. Уходящий 1923 год Цветаева провожает записью: «Господи! Дай мне на Новый год — написать большую и прекрасную вещь!.. Непременно, непременно нужно: Поэму расставания...»

Цветаева сменила в Чехии множество квартир, но в самой Праге жила только на склоне Петршина. Только здесь и мог быть у нее в гостях Набоков. Во всяком случае, квартира на горе с видом на город, так полюбившаяся Цветаевой, понравилась Набокову настолько, что, когда Цветаева покинет ее, в ней поселится семейство Набоковых. Предыдущая их квартира, которую сняла Елена Ивановна, была вовсе убогой. В бывшую цветаевскую она перебирается уже после отъезда сына в Берлин. Когда в июле 1924-го Набоков ненадолго приедет в Прагу, то будет жить в доме, где были написаны Цветаевой «Поэма Горы» и «Поэма конца».

Виктория Швейцер в книге «Быт и бытие Марины Цветаевой» писала: «„Поэма Горы“ — поэма любви, в момент наивысшего счастья знающей о своей обреченности, предчувствующей неизбежный конец. Гора у Цветаевой вообще — высота духа, чувства, бытия над бытом».

Пройдет двенадцать лет, прежде чем судьба сведет Набокова и Цветаеву в Париже, куда переедут: в 1925 году Цветаева с мужем и сыном, а в 1937-м Набоков с женой и сыном. 15 февраля 1936 года, когда Набоков еще из Берлина приезжал в Париж, они вместе выступали на литературном вечере, о котором писали как о невиданном с 1923 года. Русскую литературу в эмиграции на нем помимо Цветаевой и Набокова представляли Адамович, Берберова, Бунин, Ходасевич, Г. Иванов, Мережковский, Одоевцева и другие.

К 1936 году относится и единственное нам пока известное (архив Цветаевой закрыт до 2000 года) упоминание ею Набокова в письме Штейгеру от 29 июля: «Какая скука — рассказы в „Совр<еменных> Зап<исках>“ — Ремизова и Сирина. Кому это нужно? Им — меньше всего и именно поэтому — никому». Этот отзыв о «Весне в Фиальте» сделан на полях письма, как бы репликой на фразу из набоковского рассказа по поводу его героини: «Вновь и вновь она впопыхах появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст».

1937-й — год сталинских массовых репрессий — был и столетием со дня смерти Пушкина. Этот гибельный для семьи Эфронов год начинался для Цветаевой публикацией эссе «Мой Пушкин». Набоков в юбилейном году напишет по-французски эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие».

Столетие со дня смерти Пушкина широко отмечалось и в эмиграции, и в советской России. И Цветаева, и Набоков были в Париже тогда, когда там проходила с 16 марта по 18 апреля 1937 года пушкинская выставка. Цветаева посетила выставку, о чем оставила запись в ее «золотой книге». Для нее она специально переписала свои «Стихи к Пушкину», опубликованные в конце апреля «Современными записками». Замечательный пушкинист М. Л. Гофман писал о выставке в специальном приложении к журналу «Иллюстрированная Россия»: «Впечатление, произведенное выставкой, было громадное: иностранцы не знали, чему больше поражаться — той ли неожиданной для них высоте художественной культуры, какую имела „варварская“ Россия сто лет тому назад, тому ли, что русские люди в рассеянии могли сохранить столько культурных сокровищ, или тому художественному такту и опыту, тому умению показывать красивые и значительные вещи, какой обнаружили организаторы выставки...»

В первом письме Цветаевой 1937 года, адресованном в Прагу Анне Тесковой и датированном 2-м января («Вам эту дату пишу — первой»), мы читаем: «Я, как встала после гриппа, так сразу засела за переписку своей прозы — Мой Пушкин. Мой Пушкин — это Пушкин моего детства: тайных чтений головой в шкафу, гимназиче-

ской хрестоматии моего брата, к <отор> ой я сразу завладела, и т. д. Получается очень живая вещь.

Не знаю — возьмут ли Совр <еменные> Записки, но во всяком случае буду эту вещь читать вслух на отдельном вечере».

В то время, когда Цветаева заканчивает своего Пушкина, Набоков пишет и публично читает своего. 21 января 1937 года внук поэта Николай Александрович Пушкин пишет Модесту Людвиговичу Гофману из Брюсселя в Париж: «Сегодня мы идем на лекцию Набокова». Она состоялась во Дворце изящных искусств. Через три дня с тем же эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» Набоков выступает уже в Париже в зале на улице Лас-Каз. На этом чтении присутствовала Цветаева, хотя факт этот не отмечен ни одним из биографов Марины Ивановны. Об этом свидетельствует ее письмо Тесковой, написанное на другой день, 26 января 1937 года. Имени Набокова в этом письме мы не встретим, но письмо инспирировано им, обращено к нему, которому все это высказать она не может, — роль отдушины достается Тесковой, чуткому и давнему корреспонденту ее сердечных излияний.

Достаточно сопоставить текст набоковского эссе с текстом этого письма, чтобы понять, кому оно по существу адресовано. У Цветаевой, только что закончившей не укладывающегося ни в какие биографические каноны «Моего Пушкина», не могло не найти отклика набоковское разоблачение романизированных биографий поэта, особенно ее задело итоговое рассуждение Набокова на тему — поэт и свобода: «К тому же мир так велик! Только обыватели, сидя в полумраке своего жилища, любят думать, что путешествия уже не раскрывают никаких тайн; на самом деле горный ветер так же будоражит кровь, как и всегда, и умереть, пускаясь в достойную авантюру, всегда было законом человеческой чести. Сегодня больше, чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, нелюдим и одинок, как хотел Пушкин сто лет назад».

А вот как Цветаева отвечает на это Набокову (т. е. Тесковой на ее письмо о том, что та, возможно, соберется приехать в Париж): «Дорога — великая вещь, и только наш страх заставляет нас так держаться за обжитое и уже непереносное. Перемена ли квартиры, страны ли — тот же страх: как бы не было хуже, а ведь бывает — и лучше».

К путешествию у меня отношение сложное, и думаю, что я *пешехог*, а не путешественник. Я люблю отбутью, дорогу под ногами — а не из окна того или иного движущегося. Еще люблю *жить*, а не посещать, — случайно увидеть, а не осматривать. Кроме того, я с самой ранней молодости ездила с детьми и нянями: — какое уж путешествие! Для путешествия нужна духовная и физическая свобода *от*, тогда, м. б., оно — наслаждение. А я столько лет — 20, кажется — вместо паровоза везла на себе все свои мешки и тюки — что первое чувство от путешествия у меня — беда. Теперь, подводя итоги, могу сказать: я всю жизнь прожила — в неволе». И заключает: «Паломник должен быть внутренне-одинок, только тогда он проникается всем. Мне в жизни не удалось — паломничество».

Набокову же адресован в этом заочном диалоге и рассказ о «трех Пушкиных» («Стихи к Пушкину», «Мой Пушкин» и переводы на французский). О стихах — «страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и все имеющие обратное канону». Набоковское сравнение Николая I с «бдительным и важным директором школы» отозвалось в цветаевском письме цитированием бичующих строк своего стихотворения в адрес того же императора — «Пушкинской славы / Жалкий жандарм». И, наконец, как бы в развитие высказываний Набокова о переводе Пушкина на французский Цветаева перечисляет свои переводы из Пушкина, которые никуда не может пристроить.

Выступление Набокова в Париже стало пробным камнем в решении, куда же бежать из Германии. В конце концов выбор остановился на Франции, но вполне могло случиться и так, что он поселился бы в Чехии, куда в апреле этого года переехали жена с сыном. Перевезя семью во Францию, Набоков на лето поселяется в Каннах, прожив на Ривьере до середины октября 1938 года, так как денег для жизни в Париже у него просто не было. Там, на Лазурном берегу, памятном ему с детства, в основном был написан последний русский роман «Дар», первая глава которого вышла в апреле 1937 года. Свою собственную жизнь и писатель, и его герой соотносят с Пушкиным. Набоков подчеркивал, что он родился спустя сто лет после Пушкина, что няня его из тех же краев, что и няня поэта, что в детстве его, как и Онегина, водили гулять в Летний сад. И первые детские впечатления его героя от поэзии Пушкина сливаются с голосом отца.

Зинаида Шаховская в книге «В поисках Набокова», заметив, что в «Conclusive Evidence» «Набоков отличает Марину Цветаеву, „гениального поэта“», пишет: «С Мариной Цветаевой он, кажется, был знаком, но, видимо, так же при ее жизни мало ею интересовался. Имя ее не встречается ни в одном из его писем ко мне, да и

Марина Цветаева никогда мне о нем не упоминала — по-видимому, и сама особого интереса к Набокову не испытывала».

Две скандально известные истории в литературной жизни эмигрантского Парижа неожиданно ставят рядом имена Цветаевой и Набокова. Третьим лицом в этих историях оказывается Георгий Адамович. Общая знакомая Цветаевой и Набокова, устроившая вечера обоим в Брюсселе, Шаховская, в статье об Адамовиче недоумевала: «Человек образованный, умный и тонкий критик, не знаю, как мог Адамович проглядеть Марину Цветаеву и Владимира Сирина во время „живого“ Монпарнаса». В неприятии Адамовичем Цветаевой и Набокова проглядывает много общего.

История с Цветаевой относится к 1926 году, вскоре после того, как она перебралась из Праги в Париж. На Рождество 1925 года журнал «Звено» организовал конкурс стихотворений — из двухсот присланных нужно было отобрать двадцать. Цветаевское «Старинное благоговение» попало в число отвергнутых. Жюри возглавлял Адамович, вспоминая позднее, что она «долго не могла прийти в себя от возмущения и даже писала письма в редакцию „Звена“, требуя огласки происшествия: позор, мол, скандал, стихи разных Петровых, Сычевых и Чижовых одобрили, а Цветаеву — Цветаеву! — отвергли...» Отвергнутое стихотворение было напечатано в первом номере «Благонамеренного» и посвящено его редактору князю Д. А. Шаховскому, брату Зинаиды Алексеевны. Посвящение себе он снял, а примечание, на котором Цветаева настаивала, поместил: «Стихи, представленные на конкурс „Звена“ и не удостоенные помещения». А во втором и последнем номере «Благонамеренного» появилась статья Цветаевой «Поэт о критике», вся направленная, прежде всего, против Адамовича.

Позднее Адамович писал: «Не оправдываю в данном случае ни себя, ни других членов жюри, но думаю, что при анонимном просмотре стихов повторения подобных историй неизбежны...» Повторение последовало спустя тринадцать лет. Его героем стал Владимир Набоков, недавно переселившийся в Париж. Задевшим же лицом — вновь Георгий Адамович, который отвергал стихи Сирина и вдруг расхвалил, попавшись на мистификацию Набокова, напечатавшего под псевдонимом два своих стихотворения — «Мы с тобою так верили в связь бытия» и «Отвяжись, я тебя умоляю». Первое из них под названием «Поэты» было опубликовано в «Современных записках» за 1939 год в № 69. Сам автор позднее пояснил: «Это стихотворение, опубликованное в журнале под псевдонимом „Василий Шишков“, было написано с целью поймать в ловушку почтенного критика (Г. Адамович, „Последние новости“), который автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал. Уловка удалась: в своем недельном отчете он с таким красноречивым энтузиазмом приветствовал появление „таинственного нового поэта“, что я не мог удержаться от того, чтобы не продать шутку, описав мои встречи с несуществующим Шишковым в рассказе, в котором среди прочего изюма, был критический разбор самого стихотворения и похвал Адамовича». Эти стихотворения Набоков рассылал своим тогдашним знакомым, одной из которых оказалась Зинаида Шаховская, вспоминая: «Я была одной из самых первых, кому В. послал до напечатания на двух рукописных листах два своих стихотворения, подписанных „Василием Шишковым“, и посвятил меня в эту мистификацию, на которую попался Адамович».

Два этих громких литературных скандала, отделенные один от другого значительным, казалось бы, временем, воспринимаются и вспоминаются даже их современниками как явление близкое. Так воспринимает и сам Адамович, когда оправдывается в том, что проглядел, — два таких удара перенести трудно и менее самолюбивому критику. Но интересно, что и другие, когда вспоминают о литературной жизни эмигрантского Парижа, то пишут об этих двух скандалах как о явлениях одного порядка. Можно заметить, что и сразу после происшествия и позднее Адамович склонен был все простить Цветаевой, но отнюдь не Набокову, хотя цветаевский выпад был значительно более оскорбительным и даже не во всем справедливым, не случайно на нее тогда так набросились. В чем тут дело?

В том, вероятно, что ее выпад был импульсивным, бил через край, тем самым бросая тень на нее самую. Мистификация же Набокова была тонко продуманной игрой, парировать которую было попросту нечем. Продумана она была очень тщательно, если вспомнить, что Шаховская была задолго посвящена в нее, и не одна она. Постановка, режиссером и автором которой явился Набоков, разыграна была как по нотам. И история тринадцатилетней давности заняла в ней свое, хотя и замаскированное место. Она послужила прологом или, точнее, прелюдией к тому, что разыгралось на глазах у всех с мимолетным явлением на литературной арене Василия Шишкова, слившегося затем вновь с его создателем.

Так, еще в 1938 году, трагическом для Цветаевой, когда, по ее собственным словам, «эмиграция ее выталкивала», когда она вынуждена была покинуть Францию,

уехать в СССР, Набоков задумал и год спустя осуществил отмщение и за нее — одному из ее гонителей. Не случайно, быть может, своему стихотворению (Василия Шишкова) он дал в печати название «Поэты», как бы защищая честь не одного лишь себя от нападков критики. Нет никакого сомнения в том, что Набокову вся история Цветаевой с Адамовичем стала известна тотчас же в 1926 году и не была забыта в 1939-м. Эмигрантский Париж, Берлин, Прага жили в ту пору по принципу сообщающихся сосудов, и всякое заметное событие в одном из этих центров тотчас становилось достоянием остальных. К примеру, «Руль», берлинская газета, в которой постоянно печатался Набоков, сразу же откликнулась на выход статьи Цветаевой «Поэт о критике». А один из ее приемов — разоблачительное цитирование Адамовича — Набоков использует в своем рассказе «Василий Шишков». Сам же Шишков, как мы помним, намеревается издавать журнал под названием «Обзор Страдания и Пошлости», который должен был состоять преимущественно из собранных за месяц газетных мелочей соответствующего рода, расположенных в „восходящем“ и „гармонически незаметном“ порядке». Издание это, судя по всему, не что иное, как подобие «Цветника» Цветаевой, собрание литературных бесед Адамовича.

В статье Цветаевой многое по сути своей должно было импонировать Набокову, прежде всего мысль о неподсудности поэта суду критики, — поэт может судить только поэт; мысль безусловно спорная, но к которой равно прибегали оба поэта. Еще кое-что из сказанного тогда Цветаевой отозвалось в позднейших вещах Набокова. Касается это прежде всего рассуждений Цветаевой о пушкинском читателе. Это обыватель, знающий Пушкина «по наслышке и по наглядке»: оперным партиям Ленского и Онегина, иллюстрациям в массовых изданиях, картине «Дуэль Пушкина». По поводу последней Цветаева замечает: «...не забыть, в гостиной (а то и в столовой!) — Репина — волочашуюся по снегу полу шинели! — вся это почтенная, избобилующая юбилеями давность...» Тут у Цветаевой вкралась фактическая ошибка, суть от которой не меняется: Репинская написана «Дуэль Онегина с Ленским», «Дуэль Пушкина» с «волочашеюся по снегу шинелью» написана Наумовым. Цветаева, посылая статью Д. А. Шаховскому, ошибку свою уже подозревает, когда просит его: «Узнайте, точно ли это репинская картина». Редакции «Благонамеренного» не удалось уточнить авторство картины. В 1937 году в «Моем Пушкине» она сама подробно опишет картину Наумова, висевшую в спальне матери и с детства ей знакомую, трижды назовет и художника. Тогда же, в 1926 году, забыв автора, Цветаева писала, что ей справиться «некогда и не у кого», хотя — «опрашивала всех». Набоков в это время был в Берлине. Вот кто мог бы поправить. И поправил, хотя и позднее, в «Других берегах»: «Я даже воображал, да простит мне Бог, ту бездарнейшую картину бездарного Репина, на которой сорокалетний Онегин делится в кучерявого Собинова». Еще позднее в комментарии к дуэли Онегина с Ленским в шестой главе «Евгения Онегина»: «На одной из известнейших и отвратительнейших картин Ильи Репина, где изображена дуэль между Онегиным и Ленским, все смехотворно нелепо, включая позы и расположение противников...»

А в эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие» в уже описанный нами вечер Цветаева должна была услышать развитие своих мыслей о том, «что русский мещанин знал о Пушкине, если бы не несколько популярных опер, которые якобы заимствованы из его творчества», не календарь со стихами Пушкина, по которому «читатель совершенствовал свое литературное образование», и, наконец, не начальная школа с сочинениями о героях Пушкина.

Переключкой с цветаевскими словами об обывателе: «Пушкинского Пугачева не читал никогда» воспринимаются слова Набокова о поэте Годунове-Чердынцеве из «Дара»: «Закаляя мускулы музыки, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами „Пугачева“, выученными наизусть». В то время, когда Набоков писал вторую главу «Дара», Цветаева закончила своего «Пушкина и Пугачева», выход которого осенью 1937 года совпал с событиями, погубившими Цветаеву.

4 сентября в Швейцарии был убит письменно отрекшийся от Сталина агент НКВД Игнатий Рейсс, и Сергей Эфрон был опознан как один из участников убийства. Он был вызван на допрос во Францию, но отпущен, так как правительство Народного фронта не хотело портить отношения с Советским Союзом из-за убийства, совершенного на чужой территории. Но когда 23 сентября был похищен в самом Париже председатель Русского общевоинского союза генерал Е. К. Миллер, к чему также оказался причастен Сергей Эфрон, французская полиция отправилась арестовывать его, а когда обнаружила, что он исчез, вызвала его жену. Зинаида Шаховская приводит со слов самой Цветаевой ее ответ на предъявленные ей доказательства вины ее мужа: «Sa bonne foi a pu être surprise, la mienne en lui reste entière» («Его искренняя вера могла быть обманута, но моя вера в него остается непоколебленной». — 3. III). Сама Цветаева в своем русском письме подруге тех лет Ариадне де

Берг от 26 октября приводит свой ответ по-французски: «Скажу Вам, как сказала на допросе: — C'est le plus loyal, le plus noble et le plus humain des hommes. — Mais sa bonne foi a pu être abusée. — La mienne en lui — jamais» («Он самый честный, самый благородный, самый человечный человек. Его доверие могло быть обмануто, мое к нему — никогда»).

29 октября 1937 года в № 4101 газеты «Возрождение» была помещена анонимная статья о похищении генерала Миллера, в котором участвовал генерал Скоблин, и об обыске в «Союзе возвращения в СССР», возглавляемом С. Я. Эфроном. Один из подзаголовков гласил: «Евразиец Эфрон — агент ГПУ». Статья освещала его деятельность: «Бегство Эфрона — событие весьма знаменательное. Ныне есть основание предполагать, что между ним и Скоблиным существовала определенная связь и что Эфрон, по поручению ГПУ, принимал участие в „мерах по ликвидации нежелательных элементов в эмиграции“. <...> Как известно, он женат на поэтессе Марине Цветаевой. Последняя происходила из московской профессорской семьи, была правых убеждений и даже собиралась написать поэму о царской семье. Ныне, по-видимому, ее убеждения изменились, так как она об откровенном большевизме своего мужа знала прекрасно. Дочь Эфрона, года полтора тому назад, уехала в СССР, где ныне и находится. После отъезда дочери Эфрон уже ни от кого не скрывал, что он до конца будет служить большевикам.

Всю свою жизнь Эфрон отличался врожденным отсутствием чувства морали. Он, — говорит наш информатор, — отвратительное, темное насекомое, темный делец, способный на все, исходивший уже в заключение из величия и непобедимости Сталина». О себе в связи с этой анонимной публикацией писала Цветаева Ариадне де Берг 2 ноября 1937 года: «Обо мне же: Вы же знаете, что я никаких „дел“ не делала (это, между прочим, знают и в сюрте, где нас с Муром продержали с утра до вечера) — и не только по полнейшей неспособности, а из глубочайшего отвращения к политике, которую всю — за редчайшими исключениями считаю — *грязью*».

Где-то в это время, никак не раньше, и была, по всей вероятности, создана Набоковым пародия на Цветаеву, которая увидела свет только после его смерти. Отвлекаясь от основной сути пародии, инспирированной описанными событиями, отметим ее форму, вылепленную изощреннейшим мастером этого своеобразного жанра. Набоков не однажды в своем творчестве это доказал. В случае с Цветаевой, прежде всего, даже визуально, сразу обращает на себя внимание сама манера письма, его графика, столь хорошо нам знакомая по воспроизведениям автографов Цветаевой: с характерными для нее подчеркиваниями и даже как будто имитированным почерком с округлениями, почерком, отличным от обычного для самого Набокова. Именно эти визуально воспринятые особенности автографа ввели в заблуждение Галину Ванечкову, хорошо знающую особенности прописи Цветаевой, и то, что Набоков, как ей казалось, не мог видеть ее автографов. Действительно, автографы Цветаевой не воспроизводились при ее жизни, но все же Набоков их видел. Вряд ли это произошло при кратком их свидании в Праге. Скорее всего, он видел их совсем недавно, выставленными на пушкинской выставке в Париже. Манера Цветаевой пародирована и преувеличенном использовании анжамбеманов, которые характерны для поэтического ее письма. Для самого Набокова характерна та игра слов, которую он использует: слово Гора, написанное с заглавной буквы, и имя знаменитого исследователя Линдберга не только предназначены вызвать ассоциацию с «Поэмой Горы» и «Поэмой воздуха» Цветаевой, но они вступают в двузвучную переключку между собою. Второе слово, составляющее фамилию Линдберг, по-немецки означает — гора (Berg). Первое же переводится как «липа» (Linde). Вместе их можно перевести как «липовая гора», что в контексте набоковской антисталинской пародии звучит двусмысленно, особенно когда рифмуется с фамилией Сталина. Отношение Набокова к фигуре Сталина не раз было им выражено вполне определенно.

Не избежав соблазна написать в сложившейся ситуации пародию на Цветаеву, Набоков, что случилось с ним в первый, кажется, и в последний раз, не выпустил ее в свет, не пустил ее по рукам, не поддержал общую травлю, когда эмиграция вытаскивала М. Цветаеву. Он ценил в ней гения и, не оправдывая, промолчал, оставив свое суждение потомству. Сиюминутное создание всплыло спустя шестьдесят два года, когда оно уже не могло никого задеть, оставшись лишь литературным фактом давно прошедшего. Для потомства в «Других берегах» со смещенными координатами Набоков оставил только след своих «горних» встреч с Мариной Цветаевой.

НОРА БУКС

ЭШАФОТ В ХРУСТАЛЬНОМ ДВОРЦЕ

О романе «Приглашение на казнь»

«Приглашение на казнь», самое фантастическое из произведений Набокова, известно в литературной критике разнообразием интерпретаций. В набоковедении закрепилось понимание романа как экзистенциальной метафоры, идеологической пародии, художественной антиутопии, сюрреалистического воспроизведения действительности, языковой тюремности, артистической судьбы, эстетической оппозиции реальности, тоталитарной замкнутости, свободы воображения¹ и т.д. Исследовательские трактовки не исключают, а дополняют друг друга, разворачивая художественное и смысловое богатство текста. Предлагаемая работа — еще один вариант прочтения набоковского романа.

1

«Приглашение на казнь» Набоков написал летом 1934 года, в период работы над «Даром», а точнее, сразу по окончании «Жизнеописания Чернышевского», ставшего в «Даре» IV главой². Этот самостоятельный текст не просто связан с «Приглашением на казнь» творческой хронологией, но образует с романом тематический, сюжетный и композиционный диптих.

Оба романа — пародии, одна — на героя, наказуемого обществом («Жизнеописание...»), другая — на общество, наказующее героя («Приглашение на казнь»). В IV главе повествовательная точка зрения расположена вне стен крепости, куда в конце концов заключают Чернышевского; в «Приглашении...» — наоборот, внутри самой крепости-тюрьмы. Оппозиционные координаты повествования отражают соотнесенность двух текстов в художественном пространстве: находясь по разные стороны пародийного зеркала, романы фактически «повернуты» друг к другу. Такая конструкция, не исключая автономности пародийной установки каждого из романов, реализует условие взаимного пародийного отражения, с учетом характерного для поэтики Набокова сдвига и при очередности смены ролей.

Композиционная «повернутость» произведений проявляется уже в их темпоральной связанности. «Жизнеописание Чернышевского» обладает календарной датировкой, но воплощает тематическую обращенность в будущее, которое оценивается героем как наступающий прогресс. Чернышевский понимает свое время как эпоху «великих реформ»: «...а что если мы в самом деле живем во времена Цицерона и Цезаря <...> и является новый Мессия и новая религия, и новый мир?..» — цитирует Набоков его дневник³.

В романе «Приглашение на казнь» отсутствует календарная закреплённость, но есть экзистенциальная — герой находится у порога смерти, — что ориентирует повествование в прошлое. При этом отдаленное прошлое, ушедший век, понимается героем как более совершенная форма жизни, как прогресс утраченный. «То были годы всеобщей плавности, — размышляет Цинциннат. — <...> Все было глянцевиито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству <...> Да, вещество

Нора Букс — литературовед, профессор Сорбонны; закончила ЛГУ, с 1972 г. в эмиграции, автор работ по истории русской литературы XVIII века, о творчестве Толстого, Достоевского и Набокова. Живет в Париже.

Статья печатается по: Cahiers du Monde russe, XXXV (4), octobre-décembre 1994, pp. 821—838.

© Нора Букс, 1996.

постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен <...> и никому не было жаль прошлого, да и само понятие прошлого сделалось другим».

Оба романа расположены как бы по разные стороны одного историко-социального процесса, отмеченного разрушением прежней качественной иерархии, пространственных параметров, временных измерений. Отсутствие их в «Приглашении на казнь» в этом прочтении понимается как следствие преобразований прогресса.

Мир «Приглашения на казнь» — крепость-тюрьма — есть конечная остановка движения, начало которого воспроизведено в «Жизнеописании...». «Вдруг ему (Годунову-Чердынцеву, автору IV главы. — Н. Б.) стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым (ср. в «Приглашении...»: «...должен же существовать образец, если существует корявая копия», — пишет Цинциннат. — Н. Б.). Или в старом стремлении „к свету“ тайлся роковой порок, который по мере естественного продвижения к цели становился все виднее, пока не обнаружилось, что этот „свет“ горит в окошке тюремного надзирателя...»

В свою очередь, сюжет «Приглашения на казнь» по отношению к «Жизнеописанию...» реализует обратное движение из зазеркалья пародии. Цитирую из «Дара»: «...в смертной казни есть какая-то непреодолимая неестественность, кровно чувствуемая человеком, странная и старинная обратность действия, как в зеркальном отражении, превращающем любого в левшу...»

И далее: «...в Китае именно актером, тенью, и исполнялась обязанность палача, т. е. как бы снималась ответственность с человека, и все переносилось в изнаночный, зеркальный мир».

Цитата фактически вскрывает принцип художественного воплощения мира, который казнит Цинцинната, как мира теней, призраков, пародии.

Повествование обоих текстов строится вокруг одного героя и в одном жанре — жизнеописании. Биография Цинцинната — пародийное отражение биографии Чернышевского. Чернышевский учительствовал в Саратове, «просветительская забота определилась у него на всю жизнь», он видел себя духовным наставником общества. Цинциннат тоже учителствует, его определили «в детский сад учителем разряда Ф...», разрешили «заниматься с детьми последнего разбора, которых было не жаль, — дабы посмотреть, что из этого выйдет».

Деятельность Чернышевского, литературного критика, для которого литература подчинена утилитарным целям украшения и пояснения действительности, «ломавшего» писателей во имя своих поучительных задач, в пародийном варианте Цинциннатовой жизни сводится к работе в мастерской, где герой изготовлял «мягких кукол для школьниц, — тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенский, в зипуне, и <...> застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол».

Все герои «Приглашения на казнь» наделены детскими признаками, их учат, одергивают, с ними сюсюкают. «Детскость» персонажей обусловлена пародированием учительского отношения Чернышевского к публике, к читателю. Его позиция наставника с особой демонстративностью отразилась в романе «Что делать?», заглавие которого звучит как титр учебника. «...Ты знаешь только то, что тебе скажут, — обращается Чернышевский к читателю, — сам ты ничего не знаешь»⁴. «Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает, какой сумбур у тебя в голове <...> Я сердит на тебя <...> и браню тебя. Но ты зла от умственной немощности, и потому, браня тебя, я обязан помогать тебе».

Пародийное сходство Цинцинната с Чернышевским моделируется как на уровне общественном, так и личном. Оба героя — обманутые мужья. «...Очень мучительны, верно, были ему (Чернышевскому «Дара». — Н. Б.) молодые люди, окружавшие жену и находившиеся с ней в разных стадиях любовной близости, от аза до ижицы». Аналогичное испытывает Цинциннат: «...Марфинька в первый же год брака стала ему изменять; с кем попало и где попало». Симптоматична общая деталь в портрете обеих героинь: Ольга Сократовна, «гладко причесанная, с открытыми ушами, слишком для нее большими...» Цитирую из письма Цинцинната Марфиньке: «...я хочу это так написать, чтобы ты зажала уши, — свои тонкокожие, обезьяньи уши <...> я их щиплю, холодненькие <...> чтобы как-нибудь их согреть, оживить, очеловечить, заставить услышать меня». Отсыл к евангельской параболе отзывается в личной драме героя эхом одиночества.

Костюм, в котором появляется Марфинька, — «выходное черное платье, с бархаткой вокруг белой холодной шеи» — преждевременный траур по еще не казненному мужу. Бархатка на шее — аналог «креповой повязки» на рукаве одного из ее братьев, «щеголя и остряка». Наряд Марфиньки — аллюзия к образу «дамы в трауре» из романа «Что делать?», в котором Чернышевский изобразил собственную жену. Траур ее — намек на печаль о муже, заключенном в крепость.

Судьба Цинцинната повторяет судьбу Чернышевского. Оба воспринимаются обществом как враждебная, темная сила. Чернышевского считали «сердцем темноты», Цинциннат казался своим согражданам «темным», «как будто был вырезан из кубической сажени ночи». В возрасте тридцати лет (аллюзия к сакральному возрасту Христа — подробнее об этом ниже) Чернышевского и Цинцинната судят, заключают в крепость и казнят. «...В лице Чернышевского был осужден его — очень похожий — призрак; вымысленную вину чудно подгримировали под настоящую» («Дар»). Цинцинната судят призраки, загримированные под людей. Казнь Чернышевского, «шутовская», поучительная, происходит на Мытнинской площади, казнь Цинцинната — балаганное «показательное представление» (декорации мира распадаются в финале романа) — на Интересной площади.

Пародийное сближение действия подчеркнуто сходной реакцией толпы, состоящей в обоих случаях из эмансипированных женщин. Во время казни Чернышевского: «Вдруг из толпы чистой публики полетели букеты. <...> Стриженные дамы метали сирень». Во время казни Цинцинната: «Несколько девушек, без шляп, спеша и визжа, скупали все цветы у жирной цветочницы <...> и наиболее шустрая успела бросить букетом в экипаж».

Чернышевский после разыгранной казни фактически умирает для публики, превращается «в собственный призрак». Цинциннат после казни, понимаемой буквально и лишь обставленной театрально, освобождается от призраков, направляется к существам, «подобным ему».

В критической литературе Цинцинната принято считать поэтом. Это определенное образа кажется спорным. Цинциннат сам заявляет, что не владеет литературным даром: «Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск <...>; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу». Это признание в художественной несостоятельности — пародийное отражение откровений, сделанных Чернышевским в романе «Что делать?»: «У меня нет ни тени художественного таланта, — пишет он в предисловии. — Я даже и языком-то владею плохо».

Косноязычие, стилистическая убогость, навязчивое топтание повторов, характерные для манеры Чернышевского, многократно воспроизводятся в «Приглашении на казнь». Приведу один пример. Цинциннат думает об адвокате, потерявшем запонку: «Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Потеря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы».

Цинцинната делает писателем условие надвигающейся казни. Драматизм ситуации придает последнему слову героя статус литературного факта, значительность которого обусловлена не художественным качеством, а предполагаемым идейным смыслом. Такое возведение смерти в моторную творческую силу пародирует написание Чернышевским в крепости «вещи, в высшей степени антихудожественной», но читавшейся современниками как «богослужебные книги». «Истина — хорошая вещь, — пишет Чернышевский в предисловии к роману «Что делать?». — Она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей <...> Все достоинства повести даны ей только ее истинностью».

Аналогичной цели посвящает свое писание и Цинциннат: «Между тем, знай я, сколько осталось времени, я бы кое-что... Небольшой труд... запись проверенных мыслей... Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть, я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, — и когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен».

Текст, который создает Цинциннат в крепости, повторяет отдельные элементы утопии Чернышевского. В романе «Что делать?» Чернышевский изображает «светлое и прекрасное» будущее человечества, которое можно реализовать, если «быть рассудительным, уметь хорошо устроиться, узнать, как выгоднее употреблять средства». Цинциннат мечтает о мире, где «неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки...»

Оппозиция «тут/там», традиционно интерпретируемая исследователями как оппозиция настоящего и потустороннего миров, прочитывается в этом варианте как оппозиция «реальность/утопия» и оказывается противопоставленной аналогичной модели романа Чернышевского. Гипотеза подтверждается еще и тем, что идиллия будущего в «Что делать?» воплощается в снах Веры Павловны. Цинциннат так же в снах видит счастливый мир, означенный словом «там»: «А ведь с раннего детства мне снились сны... — пишет он. — В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди <...> появлялись там в трепетном преломлении <...> их голоса, поступь, выраже-

ние глаз и даже выражение одежды — приобретали волнующую значительность; проще говоря: в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным...»

А вот каким видит в своем четвертом сне людей будущего Вера Павловна: «Как они стройны и грациозны, как выразительны их черты! <...> ...их платье скромно и прекрасно <...> Как мягко и изящно обрисовывает оно формы. Все они счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения...»

Пародийная зеркальность этих «внутренних» текстов, так же как и самих романов в целом, реализуется в их темпоральной разнонаправленности: утопия Чернышевского, мечта, проецируется в будущее; утопия Цинцинната, ностальгия, — в прошлое. «Там, — пишет он, — оригинал тех садов, где мы бродили <...> там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик».

Философская роль обоих протагонистов отражается в их концепции и поведении. Так, Чернышевский в «Даре», «устраняя дуализм метафизический, попадался на дуализме гносеологическом». Цинциннат был осужден «за гносеологическую гнусность», за резкий, правдивый тон его казнят. Сравним в «Жизнеописании Чернышевского»: «...тон <...> становится резким, открывенным; слово „гнусно“, „гнусность“ начинает приятно оживлять страницы <...> журнала».

Перед казнью Цинцинната заместитель управляющего городом сообщает публике, что «вечером идет с громадным успехом злободневности опера-фарс „Сократись, Сократик“». Название оперы обыгрывает отчество жены Чернышевского, а также пародирует «манеру логических рассуждений Чернышевского в духе тезки его тезтя»; Сократ, в данном случае, упоминается как философ, в лице которого, по определению Ницше, воплотилась «несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже исправить его»⁵. Известна также дурная репутация жены Сократа. Гибель Сократа, Чернышевского, Цинцинната за идеи образует в контексте двух романов общий пародийный ряд.

Параллелизм образов Цинцинната и Чернышевского отражен и в их тюремном костюме: Цинциннат одет в «черный халатик <...> философская ермолка на макушке...». Чернышевский сидел «в байковом халате, в картузе, — собственный головной убор разрешался, если это только не был ц и л и н д р...» Знаменательно, что в романе «Посмотри на арлекинов!», переводящем в пародию прежние произведения Набокова, «Приглашение на казнь» фигурирует под названием «Красный цилиндр».

Черты утопического мира из романа «Что делать?» реализуются в романном пространстве «Приглашения на казнь». Так, картина города, пейзаж повторяют картину «Новой России» из четвертого сна Веры Павловны. Тамарины Сады, о которых говорит Цинциннат («Покуда в тех садах будут дубы...»), — пародийное отражение утопических садов Чернышевского, «где растут дуб и липа...». Эта шутовская смесь, оправданная плохим знанием Чернышевским природы, в романе «Приглашение на казнь» выстраивается в самостоятельный разоблачительный мотив: сады в сознании Цинцинната постепенно трансформируются в леса, а садовники в охотников, что придает казалась бы невинной утопической мечте опасный и агрессивный смысл. Так, в последних главах романа палач, м-сье Пьер, появляется перед Цинциннатом в костюме охотника: «...вошел <...> м-сье Пьер, в своем охотничьем гороховом костюмчике». Аналогичный смысл заключается в пародийном воспроизведении «хрустального дома с белыми колоннами и южными деревьями, где обедают счастливые люди будущего» в четвертом сне Веры Павловны, и в образе «белой виллы» управляющего городом — с «театрально освещенным подъездом, с белесыми колоннами <...> лаврами в кадках», где устраивают торжественный ужин перед казнью.

Сопоставление текстов убеждает, что многое в мире Цинцинната создано по рецепту, изобретенному Чернышевским. Например, роман о дубе, идея которого «считалась вершиной современного мышления» и который состоит из нескольких тысяч страниц, — пародийный образец литературы, ценившейся Чернышевским. Цитирую из «Жизнеописания...»: «Чернышевский полагал, что ценность произведения есть понятие не качества, а количества, [и что] если бы кто-нибудь захотел в каком-нибудь <...> романе с вниманием ловить все проблески наблюдательности, он собрал бы довольно много строк, которые по достоинству ничем не отличаются от строк, из которых составляются страницы произведений, восхищающих нас» («Дар»). Воплощением этой идеи кажется описание романа «Quercus» в «Приглашении на казнь»: «Пользуясь постепенным развитием дерева <...> автор чередой разворачивал все те исторические события <...> коих дуб мог быть свидетелем <...> Приходили и уходили различные образы жизни <...> Естественные же промежутки бездействия заполнялись учеными описаниями самого дуба с точки зрения дендро-

логии, орнитологии, колеоптерологии, мифологии — или описаниями популярными с участием народного юмора».

Неслучаен и выбор пародийного романного героя — дерева. Приводя в «Жизнеописании...» цитату из труда Чернышевского, где доказательство превосходства природы над искусством строится на примере дерева, автор замечает: «Во всем этом диком взоре есть еще свой частный смешной завиток: постоянное у „материалистов“ апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности деревья».

Изложенные выше наблюдения приводят к выводу, что роман «Приглашение на казнь» представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе «Что делать?», в которой главный герой, философ-идеалист, является пародийным отражением самого Чернышевского. Выдуманность, искусственность быта, населенного «призраками, оборотнями, пародиями», прочитывается в этом варианте буквально.

Но в обществе, где царит разумность вещественности, где благо выводится из производительности, Цинциннат с его богатым духовным миром становится преступником, «узником», «мучеником». Упрек в бесполезности его существования делает Цинциннату Родион, тюремщик: «Вы бы лучше научились, как другие, вязать <...> и связали бы мне фаршик». Оговорка «шарфик/фаршик» обыгрывает навязчивый вопрос Цинцинната о палаче, «рубшике». Замечание Родиона — сколок с убеждения Чернышевского, «что выпрясть фунт шерсти полезнее, чем написать том стихов» («Дар»).

Драматическая судьба Цинцинната, повторяющая судьбу Чернышевского, но в условиях изобретенного им идеального общества, вскрывает роковой изъян идеи, а на структурном уровне обеспечивает сюжетную органичность диптиха, состоящего из двух набоковских романов.

2

Важную роль в романе «Приглашение на казнь» исполняет аллюзия к Евангелию, которая, в свою очередь, тесно связывает его с «Жизнеописанием Чернышевского» (Чернышевский видит себя вторым Спасителем: «Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже, — размышляет он. — <...> Христу следовало сперва каждого обуть и увенчать цветами, а уж потом проповедовать нравственность. Христос второй прежде всего покончит с нуждой вещественной <...> И странно сказать, но... что-то сбилось, — да, что-то как будто сбилось». Вслед за Чернышевским идею эту подхватили современники и мемуаристы, «размечавшие евангельскими вежами его тернистый путь»).

В «Приглашении на казнь» библейская аллюзия воспроизводится вторично, как непосредственное пародийное отражение мотива «Жизнеописания...». Цинциннат, в отличие от пародируемого героя, не видит в своей жизни мессианского значения. Параллелизм выстраивается путем биографических совпадений и намеков, относящихся непосредственно к евангельскому образу.

Мать Цинцинната «зачала его ночью на прудах (усеченное название реального района Москвы «Чистые пруды» подкрепляет пародийность ситуации. — Н. Б.), когда была совсем девочкой». Юность служит фальшивым синонимом непорочности. Во время свидания с Цецилией Ц. герой делает попытку догадаться, кто был этот «неизвестный прохожий», его отец: «,...я думаю, мы его сделаем странником. <...> Или загулявшим ремесленником, плотником". <...> "Ах, Цинциннат, он — лже..."», — отвечает мать. Отец Чернышевского — «добрейший протоиерей, не чуждый садовничеству». В контексте отождествления рая с садом, которое реализуется во второй части романного диптиха, пародийное сходство приобретает отчетливые черты.

Уже отмечавшееся выше учительство Цинцинната и Чернышевского также понимается как сквозной отсыл к евангельскому сюжету. Оба героя попадают в крепость в тридцатилетнем возрасте. Цитирую из «Жизнеописания»: «Страсти Чернышевского начались, когда он достиг Христова возраста». Осужденный на казнь Цинциннат заявляет: «Я тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений, <...> но теперь, когда я попался, мне с вами стесняться нечего».

В «Приглашении на казнь» немало скрытых аллюзий к сакральному образу. Например: «Тюремщик Родион принес (Цинциннату. — Н. Б.) в круглой корзиночке, выложенной виноградными листьями, дюжину палевых слив — подарок супруги директора». Сливы, фрукты, как напоминание об утраченном рае, — первый слой аллюзии. Образ этот пародийно воспроизводится в романе многократно. Так, брат Марфиньки приносит «в подарок зятю — вазу с ярко сделанными из воска фруктами». Второй слой аллюзии раскрывается в закамуфлированной цитате из Лескова,

приводимой в «Даре» в качестве образца писательского зрения: «Галилейский призрак, прохладный и тихий, в длинной одежде цвета зреющей сливы».

Связь с евангельским сюжетом обнаруживают и маргинальные персонажи. При аресте Чернышевского присутствует его соратник, Антонович. Увидев у двери казенную карету, он стал прощаться. «„А вы разве тоже уходите и не подождете меня?“ — обратился Чернышевский к апостолу. „Мне, к сожалению, пора...“ — смутясь душой, ответил тот» («Дар»).

В «Приглашении на казнь» образ апостола низводится до карикатуры: «Весть о казни (Цинцинната. — Н. Б.) начала распространяться в городе <...> Мнимый сумасшедший, старичок из евреев, вот уже много лет удививший несуществующую рыбу в безводной реке, складывал свои манатки, торопясь присоединиться к первой же кучке горожан, устремившихся на Интересную площадь».

«Рыбная ловля» — одно из главных увлечений м-сье Пьера, палача, прочитывается как пародийное воплощение апостольской темы. Примечательно, что в «Жизнеописании Чернышевского» есть рассказ о том, как в детстве он так и не научился «мастерить сетки для ловли малявок». «Уловлять рыбу труднее, чем души человеческие, — замечает автор, — но и души ушли потом через прорехи».

Казнь Цинцинната — аллюзия к казни Христа. Цитирую: «Что-то случилось с освещением, — с солнцем было неблагоприятно, и часть неба тряслась». Повторное описание трагического затмения приобретает смысл пародии. Далее декорации балаганной сцены разрушаются: «Все расплзлось <...> Винтовой вихрь забирал и крутил пыль». Цитата содержит отсыл к ситуации смерти Христа, сопровождавшейся землетрясением.

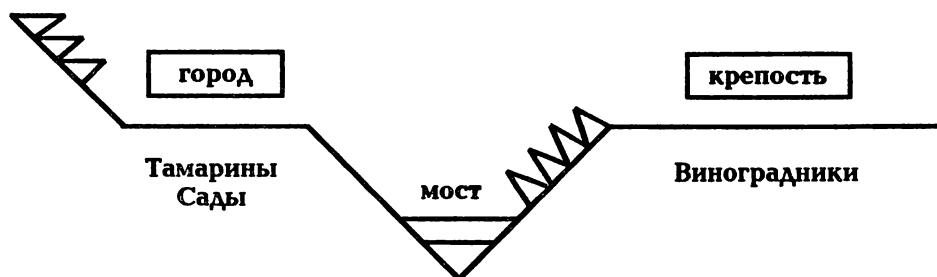
Смерть Цинцинната обставляется как рождение/возрождение. Мать-акушерка делает ему тайный жест/намек на истинный смысл предстоящей смерти, показывая размер младенца; намек на возрождение содержат и последние слова романа: «...и Цинциннат пошел <...> в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

Семантическое прочтение сюжетного финала «Приглашения...» обуславливает кольцевую композицию первой части романного диптиха, «Жизнеописания Чернышевского».

В IV главе «Дара» карикатуре подвергается восприятие Чернышевского современниками как «падшего ангела», что определяет оппозиционную характеристику героя: ангел/бес. Так, власти пугались «бесовских идей» Чернышевского, мемуаристы же отмечали «ангельскую ясность» глаз. В пародийном повторе образа, в романе «Приглашение на казнь», Цинциннат также воспринимается обществом как враждебная сила⁶. Между тем сам герой вспоминает свою «предысторию» как вариант падения из рая, воспроизводимый буквально, как выпадение из окна. Сад — синоним рая, где сверстники Цинцинната «в долгих розовых рубашках <...> взявшись за руки, кружатся около столба с лентами». Цинциннат не участвует в игре и от грозного окрика «старейшего из воспитателей» «прямо с подоконника сошел на пухлый воздух». Утопический мир, означенный словом «там» (окраска его закреплена в цветовой фонетике Набокова: «м» — «розовое, фланелевое», в «Даре»), понимается героем как мир утраченный и, следовательно, отнесенный в прошлое.

Таким образом, аллюзия к Евангелию в «Приглашении на казнь», подчиненная пародийной задаче, выполняет одновременно и важную структурную функцию — она переводит сюжет из вертикального библейского измерения в горизонтальную плоскость романного повествования. Маршрут герой проходит дважды: из Тамариновых Садов, города⁷ Цинциннат попадает в крепость (заклечение отождествляется с земной жизнью), а затем возвращается в город — на казнь, возрождение.

Следуя набоковскому принципу разбора⁸, повествование может быть представлено графически:



Небо и земля в горизонтальном воспроизведении сохраняют симметричную оппозиционность: город — на горе и крепость — на горе, за окраиной города — Тамирины Сады, за стенами крепости — виноградники, — утилитарная разновидность сада. С башенной террасы Цинциннат видит, как дорога из крепости спускается «к безводному руслу реки, и через выгнутый мост шел кто-то крохотный в красном, и бегущая точка перед ним была, вероятно, собака». Описанная картина — аллюзия к полотну Питера Брейгеля «Охотники на снегу». В контексте разобранного выше тематического мотива — садовники, которые по мере трансформации сада в лес становятся охотниками: Цинциннат видит идущего в крепость палача (вспомним об охотничьем костюме м-сье Пьера). На подозрение о палаче указывает и цвет одежды — красный. Сравним: у м-сье Пьера «красный носовой платок», фокусы его — «красная магия». И действительно, на следующий день Цинциннату сообщают, что у него «появился сосед».

«Обмелевшая река», условно разделяющая пространство города и крепости, является пародийным аналогом Стикса. В «Приглашении на казнь» камера Цинцинната неоднократно называется каютой, лодкой, в которой ему предстоит символическая переправа в царство мертвых. Однако отсутствие воды в реке аннулирует ее значение как границы. Отсутствие раздела, середины, центра, нарушение которого в романе неоднократно подчеркивается⁹, делает невозможным определить пределы чего-либо, в частности, конец жизни и, следовательно, дату смерти.

Размышляя о соотношении миров («там/тут»), Цинциннат пишет: «...там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, — и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца...»

Прием проецируется в композицию романа, текст условно складывается, каждый раз обозначая новую середину, при этом «наложение», сближение образов раскрывает их смысл. Приведу несколько примеров. В I главе романа Цинциннат мысленно возвращается в город, проходя «мимо празднично настроенных белых дач телеграфных служащих, вечно справляющих чьи-нибудь именины». В XVII главе, на ужине у управляющего городом перед казнью Цинциннат «вдруг с резким движением души <...> понял, что находится в самой гуще Тамириных Садов <...> что не раз с Марфинькой тут проходил, мимо этого самого дома, в котором был сейчас, и который тогда ему представлялся в виде белой виллы...»

Именины, таким образом, оказываются торжеством по поводу смерти. Наложение текстового «узора» расшифровывает одну из надписей в камере смертников, куда заключен Цинциннат: «Вечные именинники, мне вас —».

Смысловое содержание образа «телеграфных служащих, справляющих именины», проявляется при сопоставлении с главой IX, визитом семьи. Марфиньку сопровождает любовник, молодой человек «в шикарной черной форме телеграфного служащего». Его костюм, как и платье Марфиньки, о чем сказано выше — пародийная одежда преждевременного траура.

Такая структурная организация текста включает в его пределы оба мира: рай, утопию, «там» и земную жизнь, реальность, «тут». Развернутые в горизонтальном движении сюжета, они противопоставлены друг другу, разделены, но границей подвижной, не различимой для человеческого глаза.

3

Перевод фабулы из вертикального измерения в горизонтальное обусловлен установкой романа «Приглашение на казнь» на театрализацию повествования. Сюжетная горизонтальность соотносится с горизонтальностью сцены, на которой разыгрывается действие. Каждая глава романа не только отдельный день, но акт пьесы, который начинается освещением сцены и кончается наступлением темноты¹⁰. Ночь между главами — синоним театральной паузы.

Большая часть действия происходит в камере героя, очередная глава сопряжена с некоторой перестановкой декораций, с появлением новых действующих лиц. В «Приглашении на казнь» воспроизводится поэтика модернистского театра — отсутствие занавеса, установка декораций на глазах зрителей, — которая осознается как неотъемлемая часть театрального действия. Например, в сцене визита семьи Марфиньки: «Между тем всё продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен. Сиял широкий зеркальный шкаф, явившийся со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, — полоса солнца на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь)». Наравне с традиционной реконструкцией обстановки, декорации в романе выполняют и чисто сюжетную функцию. Так, оброненная в спальне перчатка, запечатленная зеркальным шкафом, которую тщетно

ищет в камере любовник Марфиньки, — свернутая до размеров вещественного доказательства тема супружеской измены.

В романе использованы и некоторые приемы театра абсурда: коммуникативная разобщенность диалогов, смысловое выхолащивание высказывания. Отмечу, что «Приглашение на казнь» воспроизводит не только драматическое действие, но и драматургический текст и содержит наравне с диалогами и авторские ремарки. Например, в разговоре Цинцинната и директора тюрьмы: « — Насчет завтрашнего прихода моей жены, — говорит Цинциннат. — Пускай в данном случае вы не согласитесь мне дать гарантию, — но я ставлю вопрос шире: существует ли вообще, может ли существовать в этом мире хоть какое-нибудь обеспечение, хоть в чем-нибудь порука, — или даже самая идея гарантии неизвестна тут?

Пауза.

— А бедный-то наш Роман Виссарионович, — сказал директор, — слышали? Слег, простудился и, кажется, довольно серьезно...».

Исследователями уже отмечались театральные элементы¹¹, встречающиеся в повествовании: костюмы героев, грим, маски, смена ролей, разделение персонажей на зрителей и исполнителей, постамент с плахой, напоминающий сцену, да и сама казнь, обставленная как «представление». Театрализация романа во многом обусловлена пародийной аллюзией к «показательной» казни Чернышевского, героя первой части романного диптиха.

Особый смысл носят в «Приглашении на казнь» отдельные театральные номера, исполняемые разными персонажами: Родion поет оперную арию, Эмочка изображает балерину, м-сье Пьер показывает фокусы, выступает в качестве циркового акробата. В романе воспроизведены все уровни спектакля, от высоких — оперы, балета, до низких — цирка, балагана. Развернутый жанровый спектр зрелищ в произведении Набокова объясняется пародийной связью романа со сказкой Юрия Олеши «Три толстяка»¹². Это фантастическое произведение о революции, утопия для детей, было впервые опубликовано в 1928 году и сразу приобрело огромную популярность. Примечательно, что книга была издана с иллюстрациями М. Добужинского, которому текст был переслан специально в Париж. В 1929 году Олеша по предложению К. Станиславского переделал сказку в пьесу, и она шла с большим успехом в МХАТе. А позднее из нее был сделан и балет. Набокову было известно это шумевшее советское произведение (возможно, и от Добужинского, у которого он еще в детстве учился рисованию и которому в 1926 году посвятил стихотворение «Ut pictura poesis»).

В сказке Олеши актеры циркового балагана помогают народу свергнуть режим трех толстяков. Главные герои сказки носят римские имена: канатоходец Тибул, клоун Август. Можно предположить, что это обстоятельство и послужило мотивацией выбора имени героя романа — Цинциннат. Маленькая танцовщица Суок, центральный персонаж сказки Олеши, притворяясь куклой, помогает бежать из темницы оружейнику Просперо, чем спасает революцию, возвращая ей лидера. Маленькая Эмочка с «балетными икрами», которая обещает спасти Цинцинната из крепости, пародийная аллюзия к образу Суок. Гипотеза подтверждается текстом: когда Цинциннат говорит м-сье Пьеру о возможности бегства, тот отвечает: «Ну, это вы того, заврались <...> Это в детских сказках бегут из темницы».

М-сье Пьер, палач, в романе неоднократно сравнивается с доктором. Так, например, он «задержал в своей мягкой маленькой лапке ускользящие пальцы Цинцинната, как затягивает пожатие пожилой, ласковый доктор». В разговоре с Цинциннатом он перефразирует слова песенки Олеши, которую народ поет про старого доброго доктора Гаспара, помогающего революции. «Кто утешит рыдающего младенца, кто подклеит его игрушку? М-сье Пьер. (В сказке доктор Гаспар должен подклеить куклу наследника Тутти и тем утешить мальчика, но заменяет ее живой танцовщицей Суок. — Н. Б.) <...> Кто снабдит трезвым советом, кто укажет лекарство, кто принесет отрадную весть? Кто? Кто? М-сье Пьер. Все — м-сье Пьер».

Сравним — у Олеши:

Как лететь с земли до звезд,
Как поймать лису за хвост,
Как из камня сделать пар,
Знает доктор наш Гаспар.¹³

Представляется, таким образом, что идеологическая сказка Ю. Олеши, в которой театральность в ее низких формах (балагана, цирка) заключена в сюжете, а в высоких (пьесе, балете, опере) воспроизведена зрелищно, — является одним из пародируемых текстов в романе Набокова.

Набоковедами многократно оговаривалась связь «Приглашения на казнь» с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Мотивация связи, как правило, выдвигалась философская. Однако, учитывая установку набоковского романа на театрализацию повествования, отсыл к произведению Достоевского может быть объяснен и драматургическими свойствами адресата. Известно, что Набоков считал Достоевского несостоявшимся драматургом, а его романы — пьесами, обложенными в неудавшуюся форму романа¹⁴. Пародийное воспроизведение пары Раскольниковов — Порфирий Петрович в паре Цинциннат и м-сье Пьер, чьи беседы проходят в камере, как на сцене, обнажают театральные эффекты романа Достоевского. Цинциннат повторяет черты Раскольниковова, но в сниженном варианте. Раскольников «тонок и строен»¹⁵, Цинциннат — «тонок и узок». Раскольников нервозен, легко теряет сознание. Аналогично ведет себя и Цинциннат. «Мы нервозны, как маленькая женщина», — говорит ему тюремный врач, он же директор тюрьмы. «Дышите свободно. Есть можете все. Ночные поты бывают?» Диалог этот напоминает разговор Зосимова с больным Раскольниковым: «Ну, так как же мы теперь себя чувствуем, а?.. Пульс славный... Да все можно ему давать... Супу, чаю...» «Экая морская каюта», — говорит о комнате Раскольниковова Разумихин. Такое же сравнение используется и для камеры Цинцинната.

М-сье Пьер, в свою очередь, повторяет образ Порфирия Петровича; обращает внимание и сходство имен, и особенно сходство портретное. Цитирую из сцены первой встречи Раскольниковова с Порфирием: «Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту ниже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове <...> Пухлое, круглое и немного курносое лицо <...> было бы даже и добродушное...»

Ср. у Набокова — Цинциннат впервые видит м-сье Пьера: «На стуле, бочком к столу <...> сидел безбородый толстячок, лет тридцати, в старомодной, но чистой, свежеевыглаженной арестантской пижамке <...> в новеньких сафьяновых туфлях <...> светло-русые волосы на удивительно круглой голове были разделены пробором посредине, длинные ресницы бросали тень на херувимскую щеку...»

Идейно-нравственный спор между Раскольниковым и Порфирием трансформируется в романе Набокова в фарсовые беседы палача и жертвы, а то, что происходит они в крепости, делает демонстративными предрешенность исхода и искусственную открытость диспутов протагонистов Достоевского.

С «Преступлением и наказанием» обнаруживает переключку и текст первой части набоковского диптиха. Выше уже отмечалось проявление свободной воли Чернышевского в выборе головного убора при заключении в крепость. Читаем у Достоевского: «Головной убор, это, братец, самая первейшая вещь в costume, своего рода рекомендация», — говорит Раскольникову Разумихин.

Еще одна аллюзия набоковской пары, Цинцинната и м-сье Пьера, — к «Фаусту» Гете. М-сье Пьер представлен в романе как пародийный вариант Мефистофеля. Он родом из Вышнеграда. «Да, — я вышнеградец, — сообщает он Цинциннату. — Солеломни, плодовые сады». В названии Вышнеград обыгрывается одновременно несколько значений: «вышний», т. е. небесный, и «вышка» — на советском языке — расстрел, казнь. И наконец, вишни — плоды райского сада. «Если вы когда-нибудь пожелали бы приехать меня навестить, угошу вас нашими вышнями...» — каламбурует м-сье Пьер.

М-сье Пьер приходит к Цинциннату, представляясь «наперсником, товарищем». Он послан кем-то неизвестным из Вышнеграда. Так Господь в прологе «Фауста»:

Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, — потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу¹⁶.

В XIV главе монолог м-сье Пьера, обращенный к Цинциннату, о наслаждении жизнью — пародийное отражение речей Мефистофеля. Характерно и восклицание м-сье Пьера: «...незабвенное воспоминание заставляет крикнуть: "О, вернись, вернись; дай мне еще раз пережить тебя"», — отражение знаменитой реплики из трагедии Гете. Как пародийное воспроизведение рокового желания остановить мгновение понимается и страсть палача к фотографии. «Фотография и рыбная ловля — вот главные мои увлечения», — признается м-сье Пьер. Значение этого увлечения раскрывается при последнем снимке: «Перед уходом гостей хозяин предложил снять м-сье Пьера и Цинцинната у балюстрады <...> Световой взрыв озарил белый профиль Цинцинната и безглазое лицо рядом с ним».

Отсыл к «Фаусту» подкреплён и эпизодическими образами романа. Родион, «приняв фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка <...> баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой <...> Дальше он пел уже хором, хотя был один». Ария Родиона — пародийное изображение сцены в таверне Ауэрбаха из драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза (1846). Отмечу, что традиционные декорации I акта оперы изображают веранду, выходящую на цветущие поля и вдали крепость на горе. Ср. у Набокова: «...город, из каждой точки которого была видна <...> высокая крепость, внутри которой он сейчас находился».

Аллюзия к музыкальным вариантам «Фауста» обнаруживается и в «Жизнеописании Чернышевского». Чернышевский в молодости, когда «бывали томные, смутные вечера <...> начинал петь, завывающим фальшивым голосом, — пел "Песню Маргариты"».

Опера как жанр искусства использовалась Чернышевским в романе «Что делать?» в качестве аргумента реальности всеобщего счастья. «...Чистейший вздор, — писал он, — что идиллия недоступна. Она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная; ничего трудного бы не было устроить её, но только не для одного человека... а для всех. Ведь и итальянская опера — вещь невозможная для пяти человек, а для целого Петербурга — очень возможная, как всем видно и слышно».

Реализацию этой театрализованной, показательной идиллии и осуществил Набоков в романе «Приглашение на казнь».

¹ Несмотря на относительную молодость, набоковедение насчитывает внушительное количество работ об этом произведении. Ограничусь упоминанием некоторых из них, где выдвигаются названные интерпретации: R. Alter. *Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics*. — Nabokov. *Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*. Evanston: North-Western University Press, 1970; E. Pifer. *Nabokov and the Novel*. Cambridge, Mass.—London: Harvard University Press, 1980, ch. 3; W. W. Rowe. *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor: Ardis, 1981; D. Rampton. *VI. Nabokov. A Critical Study of the Novels*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984; L. Foster. *Nabokov's Gnostic Turpitude: the Surrealistic Vision of Reality in «Priglasenie na kazn'»*. — *Mnemozina: Studia Literaria Russica in Honorem Vs. Setchkarev*. Munich, 1974; D. Barton Johnson. *The Alpha and Omega of Nabokov's Prison House of Language: Alphabetic Iconicism in «Invitation to a Beheading»*. — *Russian Literature*, № 6, 1978; M. Couturier. *Nabokov*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979; S. J. Parker. *Understanding VI. Nabokov*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987; J. Connolly. *Nabokov's Early Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; V. Alexandrov. *Nabokov's Otherworld*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

² В. Boyd. *Vladimir Nabokov. The Russian years*. London, 1990, pp. 416—417.

³ Здесь и далее романы Набокова цитируются по изданиям: В. Набоков. *Дар*. Ann Arbor: Ardis, 1975; В. Набоков. *Рассказы. Приглашение на казнь*. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга, 1989.

⁴ Н. Чернышевский. *Избранные сочинения*. М.—Л., 1960, с. 6.

⁵ Ф. Ницше. *Сочинения в двух томах*. М., 1990, т. 1, с. 114.

⁶ «...и однажды на каком-то открытом собрании <...> вдруг пробежала тревога, и один произнес громким голосом: „Горожане, между нами находится —“ — тут последовало страшное, почти забытое слово, — и налетел ветер на акации <...> А спустя десять дней он (Цинциннат. — Н. Б.) был взят».

⁷ В христианской литературной, иконографической и фольклорной традиции образ рая воспроизводится как сад, город, небеса. Образ сада восходит к ветхозаветному описанию Эдема, образ города — к новозаветному описанию Небесного Иерусалима. Эдем — невинное начало человеческого пути, Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути.

⁸ Набоков на лекциях в Корнеле, разбирая тексты, показывал студентам графическое воспроизведение тех или иных литературных описаний, как например, купе, в котором ехала Каренина, дом д-ра Джекила, маршрут передвижений Стивена и Блума во второй части «Улисса». См.: *VI. Nabokov. Litteratures I*. Paris: Fayard, 1980.

⁹ Например: «Голо, грозно и холодно было в этом помещении (камере Цинцинната. — Н. Б.) <...> комнаты для ожидающих <...> причем ужас этого ожидания был как-то сопряжен с неправильно найденным центром потолка». Условие выдерживается и на уровне маргинальных эпизодов, так: «Родион внес мокрую хрустальную вазу со щекастыми пионами из директорского сада и поставил ее на стол, посередке, — нет, не совсем посередке...»

¹⁰ Например, финал V главы: «Свет погас <...> Родион на носках вошел, забрал со стола черный каталог, вышел, погасло».

¹¹ Наиболее подробно они исследованы в работе: D. Stuart. Nabokov: the Dimensions of Parody. Baton Rouge, 1978.

¹² О близости в целом творчества Набокова и Олеси писали: N. A. Nilsson. A Hall of Mirrors. Nabokov and Olesha. — Scandoslavica, XV, 1969; J. Grayson. Double bill: Nabokov and Olesha. — Essays on the Russian Novel, in Honour of R. Freeborn. London, 1990; E d. B r o w n. Nabokov, Chernyshevsky, Olesha and the Gift of Sight. — Literature, Culture and Society in the Modern Age, in Honour of J. Frank. Stanford, 1992, part II.

¹³ Ю. Олеша. Три толстяка. М., 1969, с. 8.

¹⁴ «Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом, но он не нашел своего пути и стал романистом» (В. Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996, с. 183.).

¹⁵ Ф. Достоевский. Преступление и наказание: Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л.: Наука, т. 6, с. 6. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию.

¹⁶ Перевод Н. Холодковского, под ред. М. Лозинского.

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

ДВЕ ЗАМЕТКИ О РОМАНЕ «ДАР»

1. «БЛАГОДАРЮ ТЕБЯ, ОТЧИЗНА...»

В первой главе «Дара» его герой Федор Годунов-Чердынцев сочиняет стихотворение, в котором 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...

На наших глазах поэтический текст проходит все стадии своего «онтогенеза» — от первого толчка рифмы «признан — отчизна», промелькнувшей в сознании героя и породившей «лирическую возможность», 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 (здесь и далее выделено мною. — А. Д.), 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»); 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: «Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то ДАР». ¹

Интратекстуальная роль стихотворения Федора столь велика, а иллюзия полной спонтанности его возникновения столь сильна, что вопрос 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», есть диалог с русской литературой, с предшественниками и, прежде всего, с Пушкиным ².

Ловитва пушкинского голоса начинается уже на самой ранней стадии рождения стихотворения, когда Федор пытается подобрать эпитет к слову «дар»: «Благодарю тебя, Россия, 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?» На риторический вопрос Федора есть ответ: «этот римлянин» — из черновики Пушкина или, точнее, из

Александр Алексеевич Долинин (род. в 1947 г.) — историк литературы; автор книги «История, одетая в роман» (М., 1988) и многочисленных публикаций в научных и периодических изданиях; составитель и комментатор ряда изданий Набокова. В настоящее время работает в США.

конъектур к двум незаконченным его стихотворениям — «В прохладе сладостных фонтанов...» и «Мы рождены, мой брат названный...» (<Дельвигу>), дающим то же каламбурное чтение «и крылатый = икры, латы»³, 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 изъяснения 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» («Дар»), оба увлечены «Германией туманной» и немецкой философией (один — Кантом, другой — Шпенглером), оба становятся жертвами псевдоромантических иллюзий и «банального треугольника трагедии». 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 подружки Яши Чернышевского: «...его Ольга недавно вышла замуж за меховщика и уехала в Соединенные Штаты. Не совсем улан, но все-таки...»⁴. В журнальной же редакции «Дара» Яша был прямо назван «смесью Ленского и Каннегиссера»⁵.

В тематической структуре «Евгения Онегина» гибель юного романтического поэта предвосхищает 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». 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 драматических⁶ 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 месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный 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», изъясняющего «И Богу и Царю / Свое благодаренье»). Он не благодарит Творца или судьбу за ДАРЫ, а проклинает 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, «необходимые» 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. — А. Д.) одиночестве, о чудном благотворном контрасте между моим внутренним обыкновением и страшно холодным миром вокруг», он имеет в виду предоставляемые изгнанием условия для «разговора с самим собой», для претворения потери в высшую реальность, создаваемую памятью и воображением. «Я домогаюсь далее» — 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 создателю⁷.

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 стойческое принятие «злой дали» и «непризнания», вступает в спор с романтическим богоборчеством Лермонтова, имплицитно противопоставляя ему Пушкина. В контексте эмигрантской литературы 20—30-х годов это гимназическое 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 с их 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 Лер-

* С необходимыми изменениями (лат.).

монтове, 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, неустойчивый, в стражах земли тоскующий о небе⁸. На протяжении целого десятилетия — с 1927 по 1937 год — неутомимо вел свою кампанию против пушкинского наследия сам Г. Адамович. Для него Пушкин если и «чудо», то «непонятно-скороспелое, 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»⁹. 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»¹⁰. 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 готтичен»¹¹. 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 Пушкина, ибо трагичнее»¹². 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 отстаёт <...> 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»¹³.

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 жизни¹⁴, бунт против Пушкина для Ходасевича был важнейшим симптомом культурного нигилизма и эстетической слепоты — новейшим «бесовским наваждением», загаживанием «прекрасного и чистейшего дома» российской поэзии¹⁵. «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»¹⁶. Возражал Адамовичу и Г. П. Федотов, который усматривал в «этом странном предприятии, где корректнейшие западники, утонченные поэты превращаются в динамитчиков, поднимают руку на Пушкина»¹⁷, 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 понимают, что культура «есть богопознание», а искусство — лишь его особая форма. «Хочешь 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»¹⁸.

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 традиций¹⁹. «Дар», главная героиня которого, по слову Набокова, — «не Зина

Мерц, а русская литература»²⁰, 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 и единственным высказыванием на злободневные темы, обсуждавшиеся в эмигрантской литературе и критике²¹. Неудивительно поэтому, что «Благодарю тебя, отчизна...» имеет кроме двух классических еще и два современных подтекста.

Первый из них — это стихотворение «Благодарность» (1927) еврейского поэта Довида Кнута, который стоял особняком в эмигрантской поэзии, не примыкая ни к одной из сложившихся групп, и вообще, как заметил Федотов, в русскую литературу едва ли вмещался²². Уже само название этого стихотворения (равно как и его размер — пятистопный ямба) 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 трудной²³.

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“, „блюд“, „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»²⁴. 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 сладостней — 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...²⁵

Подобно тому как «Благодарность» Лермонтова отвечала на благодарственную строфу «Евгения Онегина»²⁶, 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 форма стихотворения, в конце соскальзывающего от лермонтовского пятистопного ямба к все более и более коротким стихам (демонстративно минуя пушкинский четырехстопник), чтобы закончиться двумя трехсложниками и многоточием, соответствует его сюжету — сюжету кенотического освобождения от земного и призывания небесного.

Идее значимого молчания у Адамовича «Благодарю тебя, отчизна...» противо-

поставляет 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

MORTUUS, *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». О Мортусе мы впервые узнаем в первой главе романа, где упоминается его журнальная статья «Голос Мэри в современных стихах», само название которой содержит аллюзию на «Пир во время чумы» и через нее указывает на связанные с чумой значения самого слова «мортус». 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 «иноного советского писателя, пускай и не даровитого» или же «бесхитростную исповедь, продиктованную отчаянием и волнением». Однако «сальерическая» радость от этой рецензии у Федора быстро проходит, ибо он понимает ее «бесконечно лестную враждебность». Федор чувствует, что литературная злость и пристрастность есть своего рода акт признания, доказывающий, что Мортус видит в Кончееве достойного — так сказать, дуэляспособного — противника, с которым нельзя не считаться.

Наконец, в пятой главе подобным же «лестным» разносом Мортус достаивает 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 «духовных ценностей», «последних вопросов» над собственно искусством.

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 машинистки, сразу же поняли, кого высмеивает автор романа²⁷. Отметив пре-

лестные «пародии на рецензии» в только что опубликованной третьей главе «Дара», Ходасевич в письме к Набокову не без удовольствия называет Адамовича Мортусом²⁸.

Манерный, аффектированно уклончивый стиль статей Мортуса, избыточные 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 Кончееве²⁹); 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 пародий³⁰.

Как остроумно заметил Джон Мальстад 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 Carut mortuum*, на спинке которой виднеется изображение человеческого черепа»³¹.

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»³², — отмечал, например, Г. Федотов, а в «Современных записках» ему вторил М. Осоргин³³. Редактору «Чисел» Н. Оцупу приходилось постоянно отбиваться от обвинений в декадентстве и доказывать, что «мысли о смерти — не признак упадничества»³⁴. 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 писем В. Ф. Одоевскому писатель Н. Ф. Павлов назвал «МОРТУСОМ» не кого иного, как Виссариона Белинского, — в системе литературно-исторических представлений Набокова, прародителя так называемой «прогрессивной» или «общественной» критики³⁵, смертоносной для русской литературы, и непосредственного предшественника Н. Г. Чернышевского — ее главного супостата. Поскольку письмо Павлова неоднократно цитировалось и обсуждалось в тех книгах, к которым Набоков вполне мог обращаться в поисках материалов для четвертой главы «Дара»³⁶, 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...» (Курсив мой. — А. Д.)³⁷.

Хотя Набоков впоследствии выскажется о Белинском значительно более снисходительно, чем о его «отпрысках»³⁸, 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. Айхенвальд³⁹. 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, или цитирует его абсурдные высказывания о прекрасном в природе. 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, неизмери-

мо высшее значение во всей исторической литературе, чем Гоголь». 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“».

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. 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 понят <...>, 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». Подбирая говорящий псевдоним для «правнука» шестидесятников, Набоков, вполне возможно, имел в виду английское поверье, согласно которому бабочка «мертвая голова», или *Caput mortuum* — это проклятая душа грешника, вернувшаяся в те места, где прошла ее земная жизнь⁴⁰. 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. Оцупа⁴¹, Д. Мережковского и особенно Зинаиду Гишпиус. По наблюдению Джона Мальмстада, на Гишпиус, публиковавшую статьи и рецензии под псевдонимами «Антон Крайний» и «Лев Пущин», указывает «тот факт, что Мортус оказывается женщиной, которая пишет под мужским псевдонимом»⁴². Добавим, что к Гишпиус, а не к Адамовичу, отсылают и некоторые другие биографические детали: «средний возраст» Мортуса (действие «Дара» заканчивается в 1929 году, когда Гишпиус исполнилось 60 лет), слабое зрение, непосредственное участие в литературной жизни «серебряного века»⁴³, былая слава автора «отличных стихов»⁴⁴. Скорее всего, имя Мортуса, Христофор, также намекает на чету Мережковских и выработанный ими особый религиозно-философский жаргон⁴⁵, ибо никто, пожалуй, так часто не апеллировал к Христу, так назойливо не писал и не говорил о Нем, как Гишпиус 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 уж 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?»⁴⁶

В литературных распрях русского Парижа Гишпиус претендовала на роль верховного арбитра, но ее оценки, как правило, бывали весьма пристрастными и односторонними. Еще более настойчиво, чем Адамович, она требовала от литерату-

ры обращения к тому, что она любила называть «последними вещами» или «самым главным», делала собратьев по перу на «наших» и «не наших»⁴⁷ 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»⁴⁸.

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: «Имя 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“ — первостепенным 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»⁴⁹.

Возможно, именно эта статья Ходасевича подсказала Набокову важный полемический ход «Дара»: отождествление Мортуса (и тех представлений о литературе, которые 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»⁵⁰. 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»; у Чернышевского — «полуслепые серые глаза» и «взгляд зараз слепой и сверлящий», а одна из сквозных тем книги Годунова-Чердынцева о нем — тема «близорукости», «несовершенства зрения», «очков»; наконец, прозаик новейшего стиля Ширин «слеп как Мильтон, глух как Бетховен и глух как бетон», и за его большими очками «плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям». 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» и игры «многогранной мысли», превращающей «путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта» сор жизни в нечто «драгоценное и вечное». 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. 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.

¹ Как уже отмечалось ранее, заглавие романа полемически отвечает на стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (Alexander Dolinin. *The Gift*. — *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York — London, 1995, p. 166, n. 29). Эту полемiku Набоков намеревался эксплицировать в так называемом «Втором дополнении к „Дару“» — трактате Федора Годунова-Чердынцева, где изложены смелые естественнонаучные идеи его отца. Текст «Второго дополнения...», сохранившийся в рукописи, 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 плаыла; 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 духovenством, тем более 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» (*The Papers of Vladimir Nabokov*. — *Library of Congress. Manuscript Division*. Box 6, folder E, 52. Автор благодарит Д. В. Набокова за разрешение ознакомиться с Набоковской коллекцией в Библиотеке Конгресса. Цитированный фрагмент был частично приведен в: Jane Grayson. *Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's Gift in the Library of Congress*. — *Nabokov Studies*, 1994, vol.1, p. 56). 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), — хотя и опущено в тексте, спрятано в слове «удАрения».

² Различные аспекты темы Пушкина в «Даре» неплохо исследованы, и потому мы не будем их здесь обсуждать. См. в первую очередь: Simon Karlin. *Vladimir Nabokov's Novel Dar as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis*. — *Slavic and East European Journal*, vol. 7, № 3 (Autumn 1963), p.284—296; Sergej 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; Sergej Davydov. *Nabokov and Pushkin*. — *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, p.482—496; Alexander Dolinin. *The Gift*. — *Ibid.*, p.135—169.

³ 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 гурия равны» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, 1949, т. 3, 129); «Твой слог могучий и крылатый» <?> / Какой-то дразнит пародист, / И стих, надеждами <?> <богатый> <?>, / Жует беззубый журналист» (там же, 249). Любопытно, что позднее Федор попытается дописать за Пушкина еще одно его незаконченное стихотворение «О нет, мне жизнь не надоела...».

⁴ 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.

⁵ «Современные записки», 1937, т. 63, с. 45. Отмечено в работе: Jane Grayson. *Washington's Gift: Materials Pertaining to Nabokov's Gift in the Library of Congress*, p. 23. Личность Леонида Каннегисера — юноши, убившего Урицкого и принявшего мученическую смерть, — обсуждалась в эмигрантской печати в конце 20-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 «дегитце <...> запоздалого и падающего символизма» и поставил в один ряд с чередой «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 упоминал о Каннегисере в связи с Яшей Чернышевским, чья любовная драма, стихотворчество и «литературное самоубийство» также принадлежат к «падающей» традиции символистского жизнетворчества. (Фамилию Каннегисера часто писали с ошибками. — *Peg.*)

⁶ В начале второй главы «Дара» вскользь упоминается о работе Федора над какой-то драмой в стихах.

⁷ 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». 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. — Library of Congress. Manuscript Division. Box 16, № 19).

⁸ Г. П. 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».

⁹ 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, № 1, с. 136—149, № 2—3, с. 167—176; Лермонтов. — Иллюстрированная Россия, 1931, 25 июля; Пушкин и Лермонтов. — Последние новости, 1931, 1 октября; Оценки Пушкина. — Последние новости, 1935, 25 апреля; Миф о Лермонтове. — Последние новости, 1935, 6 июня. О начальной стадии «похода» Адамовича против Пушкина см.: Roger N a g g l u n d. A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor, 1985, p. 22—23.

¹⁰ Георгий А д а м о в и ч. Пушкин. — Современные записки, 1937, № 63, с. 200—201.

¹¹ Борис П о п л а в с к и й. По поводу... — Числа, 1930—31, № 4, с. 171.

¹² Борис П о п л а в с к и й. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. — Числа, 1930, № 2—3, с. 309—310.

¹³ Георгий А д а м о в и ч. Комментарии. Washington, 1967, с. 182—183.

¹⁴ О полемике Ходасевича и Адамовича подробнее см.: Глеб С т р у в е. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956, с. 199—222; Юрий Т е р а п и а н о. Об одной литературной войне. — Мосты, 1966, № 12, с. 363—375; Roger M. N a g g l u n d. The Adamovich-Khodasevich Polemics. — Slavic and East European Journal, 1976, vol. 10, № 3, p. 239—252; David V e t h e a. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, New Jersey, 1983, p. 323—331.

¹⁵ См.: В. Х о д а с е в и ч. Бесы. — Возрождение, 1927, 11 апреля.

¹⁶ В. Х о д а с е в и ч. [Рецензия на альманах] «Круг», кн<ига> 2-я. — Возрождение, 1937, 12 ноября.

¹⁷ Георгий Ф е д о т о в. О смерти, культуре и «Числах». — Числа, 1930—31. № 4, с. 144.

¹⁸ Там же, с. 147—148.

¹⁹ 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. В е й д л е. Письмо Ю. Иваску от 7 марта 1955 г. — Yuri Ivask Archives. Bainecke Library. Yale University. Box 1, folder 32).

²⁰ См. предисловие Набокова к английскому переводу «Дара»: Vladimir N a b o k o v. The Gift. New York: Vintage Books, 1991, n.p.

²¹ Подробнее об этом см.: Alexander D o l i n i n. Op. cit., p. 140—151.

²² Г. П. Ф е д о т о в. О парижской поэзии, с. 237.

²³ Довид К н у т. Вторая книга стихов. Париж, 1927, с. 12.

²⁴ В. С и р и н. Три книги стихов. — Руль, 1928, 23 мая. Цит. по: В. Н а б о к о в. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. Сост. и примеч. А. А. Долинина, Р. Д. Тименчика. М., 1989, с. 359—360.

²⁵ Новый корабль. 1927—28, № 4; Цит. по: Георгий А д а м о в и ч. Единство. Стихи разных лет. Нью-Йорк, 1967, с. 21.

²⁶ 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...»).

²⁷ Об этом письме и ответе Набокова см.: Brian В о у d. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, New Jersey, 1990, p. 480.

²⁸ Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938). Публ. Джона Мальмстада. — Минувшее. Вып. 3. Paris, 1987, с. 281 (письмо от 25 января 1938 г.).

²⁹ Ср. похожее начало у Адамовича: «У Розанова в „Темном лике“ — которого, к сожалению, нет у меня под рукой <...> помещено чье-то письмо...» (Г. А д а м о в и ч. Люди и книги. 2. Мережковский. — Современные записки, 1934, кн. 56, с. 294). В своей книге мемуаров Василий Яновский отметил, 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 „приблизитизмом“ Адамовича» (В. С. Я н о в с к и й. Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983, с. 111—112).

³⁰ Некоторые места рецензии Мортуса на книгу Годунова-Чердынцева, как кажется, пародируют статью Адамовича «Несостоявшаяся прогулка» (Современные записки, 1935, кн. 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 земля“, <...> без ответа и полета».

³¹ 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».

³² Георгий Ф е д о т о в. О смерти, культуре и «Числах», с. 143.

³³ См. его рецензию на «Числа»: Современные записки, 1931, кн. 46, с. 505—508.

³⁴ Николай О ц у п. Вместо ответа. — Числа, 1930—31, № 4, с. 158—160.

³⁵ Ср.: «...за пятьдесят лет прогрессивной критики, от Белинского до Михайловского, не было ни одного властителя дум, который не поиздевался бы над поэзией Фета» («Дар»).

³⁶ См., например: С. А ш е в с к и й. Белинский в оценке его современников. СПб., 1911, с. 123—125; П. Н. С а к у л и н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. Т. 1, часть 2. М., 1913, с. 423 и др.

³⁷ По-видимому, эта фраза показалась редакторам «Современных записок» святотатственной по отношению к Белинскому, и они подвергли ее цензуре: в журнальной публикации слова «симпатичный неуч» и «на окровавленных чахоткой устах» отсутствуют, и купюры отмечены отточиями. См.: Современные записки, 1938, кн. 66, с. 29.

³⁸ 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 недалекость его эстетических оценок, писал Набоков, он обладал инстинктивным пониманием свободы и истины, и потому было бы неправильно считать его просто предшественником тех критиков шестидесятых годов, которые яростно утверждали приоритет гражданских ценностей над художественными и которые филогенетически действительно были его прямыми наследниками (см.: Vladimir N a b o k o v. Nikolai Gogol. New York, 1961, p. 128).

³⁹ 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 сочинения, 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.

⁴⁰ См. об этом: Peter L o r i e. Superstitions. New York-London-Toronto, 1992, p. 139.

⁴¹ См., например, в его статье о Тютчеве рассуждения о глубинной правоте Писарева,

устами которого общество требовало от поэта героизма (Николай Оцуп. Ф. И. Тютчев. — Числа, 1930, № 1, с. 159—160).

⁴² Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938), с. 286.

⁴³ Упоминание об «Аполлоне» позволяет Набокову избежать чересчур прямых ассоциаций с Гиппиус и в то же время намекнуть на принадлежность Мортуса к старшему поколению писателей, получивших известность до революции. Хотя Гиппиус никогда не печаталась в «Аполлоне», ее имя долгое время фигурировало в списке постоянных сотрудников литературного отдела журнала; Адамович же с «Аполлоном» никогда связан не был.

⁴⁴ В одной из рецензий Набоков назвал Гиппиус «незаурядным поэтом» (см.: В. Н а б о к о в. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии, с. 405).

⁴⁵ 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 лице 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 отчаяваясь в достижении, переходит он речной брод и выносит на берег младенца — Иисуса... Так и России грозит опасность изнемочь и потонуть» (Вячеслав И в а н о в. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, с. 335).

⁴⁶ Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980, с. 63—64. Ср. наблюдение В. С. Яновского: «Беседа, 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. С. Я н о в с к и й. Поля Елисейские, с. 138).

⁴⁷ 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» (Pachmuss, Temira. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus. München, 1972, p. 370).

⁴⁸ Антон К р а й н и й. Современность. — Числа. 1933, № 9, с. 143.

⁴⁹ В. Ф. Х о д а с е в и ч. О форме и содержании. — Возрождение, 1933, 15 июня.

⁵⁰ Там же.

ИВ. ТОЛСТОЙ

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ, НИКОЛАЙ СТЕПАНОВИЧ, НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ

Среди фотографических фокусов успехом, как правило, пользуется такой. Лицо на пленке (пригоден только безукоризненный фас) разделяют пополам и складывают два новых лица: одно из двух правых половинок, другое — из двух левых.

Результаты такого фокуса ошеломляющи. Господин с правым лицом не просто отличается от господина с левым, но их приходится заново знакомить. Родные матери отказываются верить, что в их отпрысках таились две столь разные личности — ангел и мерзавец. Рушатся, казалось, незыблемые репутации. Хаос и отчуждение овладевают былыми симпатиями.

Нечто подобное фотографическому разъятию давно хочется мне совершить с личностью Владимира Дмитриевича Набокова, отца писателя. Но не потому, что подозреваю его в чем-то предосудительном, — вовсе нет: просвещенный европеец, Владимир Дмитриевич был, как известно, образцом чести и выдержки, примером интеллектуальной и гражданской опрятности. Более того, одно лишь присутствие Владимира Дмитриевича в обществе — от Государственной думы до частного собрания — резко снижало среди присутствующих возможную непорядочность, провокаторство, пошлость. Некрологи, появившиеся в эмигрантской печати после его гибели, отмечали абсолютную логичность его предсмертного поступка, неизбежно продолжавшего благородный рисунок его жизни.

Разъять Владимира Дмитриевича меня подмывает другое — то, как обошелся с фигурой отца его собственный сын. С кем ни заговоришь на эту тему, тебе объясняют: образ отца в творчестве Набокова занимает особое место, он вбирает в себя не просто лучшие черты Владимира Дмитриевича, но черты прославленные; и хотя на страницах набоковских рассказов и романов он носит другие имена и владеет другими профессиями, но с первых же строк он везде легко узнаваем (отец мальчика Пути Шишкова из рассказа «Лебеда»; другой отец из рассказа «Рождество»; отец Мартына Эдельвейса в «Подвиге»); а вершиной сыновней признательности стал, по всеобщему уверению, образ Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева, отца героя в романе «Дар». Образ отца, заключают сторонники такого взгляда (то есть по существу все), есть едва ли не самый теплый, человечный образ в наследии писателя.

Нет ничего более ложного, нежели такое представление. В книгах Набокова два отца: обоженный (о чем пишут все) и сатирически низвергнутый (о чем, насколько мне известно, не говорил пока что никто). Какой из них главный? Да оба два. В какой-то момент (в какой именно — будет сказано дальше) Набоков разделил своего отца на две никак не связанные части, на любимую и на ненавистную. Любимую он взрастил в своих ностальгических мечтах до размеров Годунова-Чердынцева-старшего, ненавистную (в пределах того же «Дара») — до размеров Чернышевского.

Я утверждаю, находясь в здравом уме и памяти, что Николай Гаврилович Чернышевский, этот философски подслеповатый и художественно бесслужный пач-

Иван Никитич Толстой (род. в 1958 г.) — критик, историк литературы, журналист, автор книги «Курсив эпохи» (СПб., 1993). В настоящее время живет и работает в Праге, на радио «Свобода».

кун, вызывающий на даровских страницах хохот и отвращение, вырос из размышлений Набокова о своем отце. Но как подлинный Владимир Дмитриевич никогда, разумеется, не был равен Чернышевскому, так подлинный Владимир Дмитриевич не равен и блестящему гордецу Годунову-Чердынцеву, отцу героя. Владимир Дмитриевич им не равен в одинаковой степени. Мой тезис, таким образом, сводится к следующему: в романе «Дар» Владимир Набоков вывел своего собственного отца дважды — один раз как Чернышевского, другой раз как Гумилева. Лучше даже сказать так: слепил и по гумилевскому мифу, и по мифу о Чернышевском. Все дело в правом и левом лице.

Этот вот тезис я и попытаюсь сейчас обосновать.

* * *

Стихотворение Набокова «Пасха» (1922) имеет посвящение: «На смерть отца».

Я вижу облако сияющее, крышу
блестящую вдали, как зеркало... Я слышу,
как дышит день и каплет свет...
Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
сияет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет... Тебя же нет.

Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капли —
не ослепительная ложь,
а трепетный призыв, сладчайшее «воскресни»,
великое «цвети», — тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!..

Как видим, отец в этом стихотворении еще не оторвался от своего прообраза, это еще сам Владимир Дмитриевич, чья смерть календарно близка к Пасхе 1922 года. И это позволяет Набокову без дополнительных художественных приемов сблизить Христово воскресенье с несбыточным, но желанным воскресением отца. Однако нельзя миновать условия этого воскресения: «Но если все ручьи о чуде вновь запели, / но если перезвон и золото капли — / не ослепительная ложь», — а они не ложь, они самая что ни на есть живейшая, чувственная, осязательная правда. Значит, отец жив, покуда этот «трепетный» и «сладчайший» мир существует. Ибо отец и есть жизнь. Божественная жизнь, заменившая никак не воскресающего отца. Это компромисс, который поэт заключает с горем. Первое предательство, сказал бы обыватель. Спасительный ход художника, поправим мы. Художника, защищающего свое искусство от прямого и губительного вторжения живой правды (если позволите — живой смерти).

Так с самого начала отцовский образ оказывается в одном ассоциативном ряду с христианскими реалиями. Если быть точным, не просто отцовский образ, но памятный его образ.

Здесь необходимо сделать два существенных замечания. Во-первых, при жизни Владимира Дмитриевича Набоков никаких отцов никогда не описывал. У отцовского образа не было тем самым истории, и первое подобное описание сразу оказалось памятным, посмертным.

Во-вторых, религиозная тема, религиозная атмосфера набоковских стихов начала 20-х годов весьма своеобразна. До смерти отца Христос в стихах Набокова появляется лишь в исключительных случаях, и всегда не учителем жизни, а наблюдательным художником. Например, завидев мертвого пса, обсиженного червями, ученики с отвращением отворачиваются, а набоковский Христос произносит единственную и как бы укоряющую фразу: «Зубы у него как жемчуга». Здесь не столько милосердный порыв отмечен, сколько художественная наблюдательность Сына Божия. Это ведь реплика учителя рисования, его подсказка неопытному классу (излюбленный набоковский прием инфантилизации, школьного снижения мизансцены).

Школа чувствуется у Набокова и в предстоянии его лирического героя Богу. Предстоянии откровенно строптивом. Герой столь сильно, могуче переживает красоту, вещьность этого мира, что не об умилении его приходится говорить, а о соперничестве.

И когда все уйдет, и томиться я буду
у безмолвного Бога в плену,
о, клянусь, ничего, ничего не забуду
и на мир отдаленный взгляну.

...Я не ваш. Я сиянием горю беззаконным
в белой дымке бестрепетных крыл,
и мечтами я там, где ребенком влюбленным
и ликующим богом я был!

Не лирический герой, как видим, принадлежит окружающей жизни, а жизнь поместилась в его душе. Это богоборчество со всей отчетливостью видно в набоковских стихах с конца 10-х годов; к концу 30-х оно разрастется в неприкрытое вольтерьянство. Возвращаясь к паре «ученик—учитель», сравню смерть Владимира Дмитриевича с выходом учителя из класса. Учитель-то может быть самым любимым, но при нем дурака не повалить.

Эти попутные наблюдения имеют прямое отношение к теме нашего разговора. Со смертью отца у Набокова исчезает Христос. Все, что с Христом было связано, все чувства, вся орнаменталистика, вся византийская стилизация — все это разом пропадает. Как будто смерть отца от чего-то освободила сына, точно разрушились чары и вся система образов, построенная на евангельских коннотациях, мгновенно обветшала. И Владимир Дмитриевич начинает в сознании сына срастаться с какими-то иными авторитетами. Литературными. Причем выбор литературных кумиров весьма узок. Это просто-напросто два имени: Гумилев и Пушкин.

Гумилев, как известно, значил для Набокова очень много. Ему посвящено стихотворение 1923 года:

Гордо и ясно ты умер, умер, как Муза учила.
Ныне, в тиши Елисейской, с тобой говорит о летящем
медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин.

Отметим сразу же несколько вещей. На поверхности сцепление Гумилева и Пушкина, их уравнивание по таким разновеликим и разнонаполненным тематическим признакам, как гордая смерть, Медный всадник и Африка.

Но есть здесь и внутренний выход на набоковского отца: стихотворение памяти Гумилева написано практически в канун отцовской трагической годовщины — 19 марта. Эта связь подтверждается тем, что следующее по времени стихотворение прямо посвящено Владимиру Дмитриевичу. Мало того: стихотворение о Гумилеве входит в цикл «Гексаметры», а стихи памяти отца озаглавлены «Гексаметры». Так и удалены они друг от друга — как глухой согласный от звонкого.

Гумилев, Пушкин и Владимир Дмитриевич дадут через пятнадцать лет амальгаму под именем Константин Кириллович Годунов-Чердынцев. Мы дойдем еще до этого.

Полвека спустя, в 70-е годы, Набоков посвящает Гумилеву еще одно стихотворение:

Как любил я стихи Гумилева!
Перечитывать их не могу,
но следы, например, вот такого
перебора остались в мозгу:

«И умру я не в летней беседке
от обжорства и от жары,
а с небесной бабочкой в сетке
на вершине дикой горы».

Гумилевские стихи не случайно здесь полностью выдуманы (у Гумилева было: «И умру я не на постели, / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще»). Это отвечает тому принципу искажения, который применен при описании отца в «Даре»: сохраняется идея, заменяются детали.

Оставляю в стороне вопрос о влиянии Гумилева на стихи самого Набокова — это самостоятельная тема. Важнее тут, на мой взгляд, сама личность Гумилева, Гумилев экзистенциальный. Его героизм, его искание приключений, его культ художественного мастерства и, конечно, его трагическая гибель от рук большевиков — все это полноценные части его наследия. В одной из набоковских американских лекций — она называется «Литературное искусство и здравый смысл» — Гумилев предстает как воплощение всех достоинств, ценимых Набоковым. Я цитирую:

«Одна из главных причин, по которой изумительный русский поэт Гумилев был предан смерти ленинскими негодяями <...>, была в том, что во все время мучений — и в тусклом кабинете прокурора, и в камере пыток, и в путаных коридорах по пути

к грузовику, и в грузовике, везшем его к месту казни, и на самом месте, где шаркал ногами угрюмый, неуклюжий расстрельный взвод, — поэт не переставал улыбаться».

Эта гумилевская улыбка моральной недосыгаемости стала целым сюжетом набокковского стихотворения «Ульдаборг» (1930), которое заканчивается такими строчками:

Погляжу на знакомые дюны,
на алмазную в небе гряды,
глубже руки в карманы засуну
и со смехом на плаху взойду.

Эта вот самая гумилевская улыбка и передана Годунову-Чердынцеву-старшему со всей убежденностью полноценного мифа. Такой гордый миф сложился в русской литературе только о Николае Степановиче, и когда Набокову понадобилось воспеть своего отца, восславить Владимира Дмитриевича, он остановился перед вопросом: как можно восславить умеренного представителя партии конституционных демократов, корректного до безупречности, образованного и пунктуального... Но Набокова этот вопрос не остановил, потому что слияние отцовской героической гибели с гордой смертью Гумилева произошло в его сознании уже очень давно. Смерть отца и была смертью Гумилева, своего, семейного Гумилева. Который в ситуации Годунова-Чердынцева должен был вести себя так. Цитирую «Дар»:

«Как, как он погиб? От болезни, от холода, от жажды, от руки человека? <...> Долго ли отстреливался, он, припас ли для себя последнюю пулю, взят ли он был живым? Привели ли его в штабной салон-вагон какого-нибудь карательного отряда (вижу страшный паровоз, отопляемый сушеной рыбой), приняв его за белого шпиона <...> Расстреляли ли его в дамской комнате какой-нибудь глухой станции (разбитое зеркало, изодранный плюш) или увели в огород темной ночью и ждали, пока проглянет луна? Как ждал он с ними во мраке? С усмешкой пренебрежения. И если белесая ночница маячила в темноте лопухов, он и в эту минуту, я знаю, проследил за ней тем же поощрительным взглядом, каким бывало, после вечернего чая, куря трубку в лешинском саду, приветствовал розовых посетительниц сирени».

Наблюдательность даже в предсмертную минуту — это крайне важная и характерная черта всякого положительного набокковского героя. Не просто положительного (ибо положительных в принятом смысле у него нет), а резко отличающегося от толпы, от слепоглухонемого человеческого стада. Не забудем: у него и Христос прежде всего — наблюдателен, приметлив.

Что, собственно, известно об обстоятельствах гибели Гумилева? Да ничего не известно. До сих пор. Что уж говорить о 20-х годах, когда запуганные и сбитые с толку литераторы передавали друг другу самые невероятные сведения об арестованных, схваченных, пущенных в расход. Но даже в ту пору всеобщей недоверчивости одно не вызывало никаких разногласий: Гумилев умер достойно, оставшись самим собой.

Вот на этом мифе, как жемчужина на песчинке, и взрос образ даровского отца, который (как и Гумилев) неизвестно при каких обстоятельствах умер, был страстным путешественником-одиночкой, находился в конфликтных отношениях с Академией наук и которого коллеги называли «конквистадором русской энтомологии»!

Странное дело: Годунов-Чердынцев-старший почитается литературным памятником Владимиру Дмитриевичу. Все, что угодно, но воспетые в «Даре» добродетели отца рисуют другого человека. Бесконечно далекого от политики, бежавшего от канцелярской и газетной болтовни, от гражданских добродетелей и социальных вериг. Тут влору говорить о списывании Набоковым Константина Кирилловича с самого себя. Это писатель Владимир Набоков может о себе сказать: «Люди, которые, отложив газету, мгновенно и как-то запросто начинают храпеть в поезде, мне столь же непонятны, как, скажем, люди, которые куда-то баллотируются или вступают в масонские ложи, или вообще примыкают к каким-либо организациям, дабы в них энергично растрвориться». Но ведь этим занимался Владимир Дмитриевич, любимый отец! Какое противоречие, или какое лицемерие! В том-то и дело, что отцу все это прощено, на отца все это не распространяется — по закону любви.

Вот почему отец подлинный, Владимир Дмитриевич, может ездить во время Первой мировой войны, в 1916 году, в Англию вместе с делегацией русской общественности, видя в этом свой социальный долг и не брезгуя шинелью с фуражкой, а отец улучшенный, Константин Кириллович, — цитирую — «мало выходил, играл в шахматы — более сердясь на промахи противника, чем на свои, — с недавно овдовевшим ботаником Бергом; просматривал, усмехаясь, газеты».

«Было бы смешно и страшно, — пишет Набоков, — представить себе, как всплеснуло бы ручками русское общественное мнение, если бы узналось, что в разгар

войны Годунов-Чердынцев ездил в Женеву, на свидание с толстым, лысым, необыкновенно joviallyным немецким профессором (туда же прибыл и третий заговорщик, старик англичанин, в легоньких очках и просторном сером костюме), что сошлись они там в маленьком номере скромного отеля для ученого совещания и, столковавшись, о чем надобно было (речь шла о многотомном труде, упорно продолжавшем издаваться в Штуттгарте, при давнем участии иностранных специалистов по отдельным группам бабочек), мирно разъехались — каждый восвояси.

Нет, такого отца у Набокова не было, такого он придумал и такого полюбил. Настолько, что в «Даре» проскальзывает страшная фраза: «Поневоле привыкнув за все эти годы считать отца мертвым, он уже чуял нечто уродливое в возможности его возвращения».

Это важнейшее признание на самом деле не содержит в себе ничего кошунственного. Это признание писательское, лицедейское. Писатель создал образ, основанный на некоторых реальных чертах прототипа, этот образ обладает законченной логикой, он уже включен в живую развивающуюся жизнь, и обратная замена его на прообраз разрушила бы абсолютно все эстетические планы.

Тем более, что даже в самой фамилии (Годунов-Чердынцев) достигнута некоторая равноудаленность, с одной стороны, от Гумилева (при показном сходстве ритмики: Гу-ми-лев, Го-ду-нов) и Пушкина (содержательное заимствование налицо), с другой стороны — от Чернышевского (Чердынцев). Набоков бы и Пушкина в романе изобразил (кстати: изобразил, и весьма остроумно), и с отцом его сблизил самым душевным образом («С голосом Пушкина сливался голос отца»), но все-таки отец был гумилеев.

Так что по-человечески образ Константина Кирилловича есть не вершина сыновней признательности, а вершина сыновнего предательства. Это по-человечески. Но в искусстве нет, к счастью, земных отцов и сыновей, и разъятые две половины лица живут по одному лишь закону — закону художественного образа.

Подведем итог. Искусство, по Набокову, есть добро, общественность есть зло. Константин Кириллович — это набоковский отец, лишенный зла. А Николай Гаврилович Чернышевский — это набоковский отец, лишенный добра.

Ко второй части рассуждения, к идее о том, что образ Чернышевского вырос из размышлений Набокова о своем отце, имеет отношение такой анекдот. Старик останавливает на улице другого старика: «Вася?» — «Да, я Василий Михеич...» — «Ну как ты, Вася?» — «А откуда, собственно, вы меня знаете?» — «Вась! Так мы ж в 17-м вместе Зимний брали!» — «Да, я в самом деле 75 лет назад брал логово Временного правительства, но как вы меня узнали?» — «Да по пальто, Вась, по пальто».

Вот пальто нам в дальнейшем как раз и пригодится.

Мы говорили о том, что параллельно с отцом любимым, отцом-идеалом у Набокова постоянно присутствует отец презренный, анти-отец. Уж тут Набоков душу-то отвел, уж он на отцовских косточках-то покатался. Всем хорошо известен старший Лужин, самодовольный бездарь, графоман и пошляк. Здесь гротеск есть прямое содержание романа, цель повествования, однако идейно, структурно-тематически пошлость отца в этом романе ничему не служит. Легко себе представить, что Лужин-старший не бездарность, не графоман — при этом ни настоящее, ни будущее маленького шахматиста не меняется. Отрицательность отца в этом романе нефункциональна, и потому автор ее очень быстро забрасывает.

Гораздо ближе к чему-то живому и натуральному отец из рассказа «Тяжелый дым». Он не до конца отрицателен, но и в нем совершенно отчетлива набоковская насмешка. «...У стола, накрытого давно опочившей прислугой к вечернему чаю, сидел отец и, одним пальцем шурша в черной с проседью бороде, а в пальцах другой руки держа на отлете за упругие зажимчики пенсне, изучал большую, рвущийся на стигах, план Берлина. На днях произошел страстный, русского порядка, спор у знакомых о том, как ближе пройти от такой-то до такой-то улицы, по которым, впрочем, никто из споривших никогда не хаживал, и теперь, судя по удивленно-недовольному выражению на склоненном лице отца, с двумя розовыми восьмерками по бокам носа, выяснилось, что он был тогда не прав».

Далее между отцом и сыном происходит короткий разговор и затем — вспышка, судорога поэтического безумия, автор говорит о том, как рождается стихотворение, вырастая из чепухи прошедшего дня, из ничего не значащих мелочей, из обращения к отцу за папиросами; весь рассказ — о том, из какого сора растут стихи.

Но мало того, что здесь отец негласно причастен к этому сору, он еще и отнесен к той массе русских, безликих, шумных, говорливых, бездарных русских, которые

спорят о берлинском маршруте, не зная предмета. Нужно ли напоминать, как ненавидел Набоков неточность, кичливость, самоуверенность, чтобы счесть этот сатирический завиток первостепенно значимым?

Добавлю еще, что рассказ «Тяжелый дым» давно признан сателлитом «Дара», его тематическим отпочкованием, своего рода самостоятельной маленькой пьеской, разыгранной теми же действующими лицами — но не на сюжет «Дара», а как бы на вариант сюжета. Можно так еще сказать: «Тяжелый дым» — это пример того пути, по которому мог бы пойти «Дар» с вернувшимся, выжившим отцом. Вот вам образ не воспарившего отца, отец не огумиливленный, вот некая старость Владимира Дмитриевича.

У меня нет для подобных заключений никаких других доказательств, кроме интуитивных, которые подсказывают мне: Набоков в «Тяжелом дыме» попробовал старого отца, так же, как он попробовал в «Даре» старого Пушкина.

Так же, как не считает Набоков кощунственной игру в Пушкина, так не видит он греха сыграть в родного отца.

Но не с голосом Пушкина сливается голос такого отца, а с голосом всех тех набоковских отцов-неудачников, давно и безнадежно не понимающих своих детей, невозвратно ушедших в область своих, оторванных от живой жизни, интересов.

Что самое главное следует из этого тяжелодымского мимолетного и почти глухонемого эпизода? Следует то, что в общей (для «Дара» и «Тяжелого дыма») схеме: сын-поэт, сестра, изгнание, Берлин, отец — отца можно одним щелчком переключить на полностью противоположного. Раз! — и отец любимый стал отцом чуждым. Лицедейство всему виною.

На память приходит Пушкин, который, прочитав «Илиаду» в переводе Гнедича, пишет:

Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

И тут же, бестрепетной рукой отодвинув эти величественные строки, как фигуря площадной, заявляет про того же Гнедича:

Крив был Гнедич поэт,
Преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом
Схож и его перевод.

Как так можно? Какому чувству верить? Есть ли что-нибудь святое у этого человека? Есть. Игра, лицедейство, то самое красное словцо, ради которого не жалеют матери и отца.

Переходим к следующему персонажу, несколько раньше написанному, но обладающему очень важными для нашего разговора чертами. Персонажу, с одной стороны, еще более удаленному от Владимира Дмитриевича, с другой стороны, еще более на него похожому. Это Михаил Платонович Зиланов, герой «Подвига».

Тут для Набокова раздолье — ударить по русской интеллигенции, по революционерам в изгнании, по бывшим соратникам Владимира Дмитриевича.

Понаблюдаем, какие физиономии получаются из правых половинок отцовского лица. Я цитирую роман «Подвиг»: «Когда Мартын прибыл, никого не оказалось дома, кроме самого Зиланова, Михаила Платоновича, который писал у себя в кабинете. Был он коренастый крепыш, с татарскими чертами лица, и с такими же темно-тусклыми глазами, как у Сони. Он всегда носил круглые пристежные манжеты и манишку; манишка топорщилась, придавая его груди нечто голубиное. Принадлежал он к числу тех русских людей, которые, проснувшись, первым делом натягивают штаны с болтающимися подтяжками, моют по утрам только лицо, шею да руки, — но зато отменно, — а еженедельную ванну рассматривают как событие, сопряженное с некоторым риском. На своем веку он немало покатался, страстно занимался общественностью, мыслил жизнь в виде чередования съездов в различных городах, чудом спасся от советской смерти и всегда ходил с разбухшим портфелем; когда же кто-нибудь задумчиво говорил: „Как мне быть с этими книжками? — дождь“, — он молча, молниеносно и чрезвычайно ловко пеленал книжки в газетный лист, а, порывшись в портфеле, вынимал и веревочку, мгновенно крест-накрест захватывал ею ладный пакет, на который незадачливый знакомый, переминаясь с ноги на ногу, смотрел с суеверным умилением. „Нате“, — говорил Зиланов и, поспешно простившись, уезжал — в Орел, в Кострому, в Париж, — и всегда налегке, с тремя чистыми носовыми платками в портфеле, и, сидя в вагоне, совершенно слепой к живописным местам, мимо которых, с доверчивым старанием потрафить, несся курьерский поезд,

углублялся в чтение брошюры, изредка делая пометки на полях. Дивясь его невнимательности к пейзажам, к удобствам, к чистоте, Мартын вместе с тем уважал Зиланова за его какую-то прущую суховатую смелость и всякий раз, когда видел его, почему-то вспоминал, что этот, по внешности мало спортивный человек, играющий вероятно только на бильярде, да еще, пожалуй, в рюхи, спасся от большевиков по водосточной трубе и когда-то дрался на дуэли с октябристом Тучковым».

Конечно, преувеличение — про невнимательность, но не странно ли: именно этому невнимательному вверяются отцовские детали биографии: Зиланов дрался на дуэли с октябристом Тучковым, а отцовской дуэли с Суворинным (несостоявшейся) и своим страхам по этому поводу Набоков посвятил добрую дюжину страниц в трех, как минимум, литературных произведениях («Путь», «Лебеда», «Другие берега»). Зиланов спасся от большевиков по водосточной трубе; Владимир Дмитриевич, как известно, находившийся под большевистским арестом, просто вышел в коридор, открыл какую-то заднюю дверь, оказался в переулке — и был спасен.

Но этих внешних черт сходства Набокову, как видно, мало. Продолжаю цитировать «Подвиг»: «„А, здравствуйте, — сказал Зиланов и протянул смуглую руку. — Присаживайтесь". Мартын сел. Михаил Платонович вписал опять в полуисписанный лист, взялся за перо и, — потрепетав им по воздуху над самой бумагой, прежде, чем претворить эту дрожь в быстрый бег письма, — одновременно дал перу волю и сказал: „Они вероятно сейчас вернутся". Мартын притянул к себе с соседнего стула газету, — она оказалась русской, издаваемой в Париже».

Все бы ничего в этом эпизоде, если бы не одна деталь: именно так трепетал пером над бумагой сам Владимир Дмитриевич. И Набоков дарит эту отцовскую особенность, эту дорогую для него деталь тому герою, который сейчас заговорит о смерти отца, причем как заговорит — безобразно, бестактно, бесчувственно:

«„Ведь это я известил вас тогда". — „Да-да, я знаю", — поспешно закивал Мартын, всегда чувствовавший неловкость, когда чужие — с самыми лучшими намерениями — говорили ему об его отце. „Как сейчас помню последнюю встречу, — продолжал Зиланов. — Мы столкнулись на улице. Я тогда уже скрывался. Сперва не хотел подойти. Но у Сергея Робертовича был такой потрясающий вид. Помню, он очень беспокоился, как вы там живете в Крыму. А через денька три забегаю к нему, и нате вам — несут гроб". Мартын кивал, мучительно ища способа переменить разговор. Все это Михаил Платонович рассказывал ему в третий раз, и рассказ был в общем довольно бледный. Зиланов замолчал, перевернул лист, его перо подрожало и тронулось».

Не упустим приведенную монструозную сцену: в ней отец-оборотень рассказывает о смерти отца настоящего. Сколько же двойников порождает один набоковский прототип? Сколько угодно: «Как читатель, я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана».

Лицедей!

Вернемся к Зиланову. Вот приходит к нему соратник, Иголеви́ч. Он только что в саване перешел границу:

«Иголеви́ч оказался толстым, бородатым человеком в сером вязаном жилете и в потрепанном черном костюме, с перхотью на плечах. Торчали ушки черных ботинок на лястичах, а сквозь неподтянутые носки брезжили завязки подштанников; его полная невнимательность к вещам, к ручке кресла, по которой он похлопывал, к толстой книжке, на которую он сел и которую без улыбки вынул из-под себя и, не посмотрев на нее, отложил, — все это указывало на его тайное родство с самим Зилановым. Кивая большой, кудреватой головой, он только кратко поцокал языком, узнав о горе Зилановых, и затем, с места в карьер, мазнув ладонью сверху вниз по грубо скроенному лицу, пустился в повествование. Было очевидно, что единственное, чего он полон, единственное, что занимает его и волнует, — это беда России, и Мартын с содроганием представлял себе, что было бы, если б взята да перебить его бурную, напряженную речь анекдотом о студенте и кухне».

Соратник отца, как выясняется, и не подозревает о смерти однопартийца и передает ему через Мартына просьбу.

«„Непрременно", — ответил Мартын, хотел что-то добавить, но осекся».

Бесчувственность бывших отцовских соратников. Бесчувственность и тайное с ним сходство.

Весь этот эпизод заканчивается так:

«Он, не спеша, вернулся в дом, — представляя себе то Иголеви́ча, в белом балахоне, переходящим границу, то Зиланова с портфелем на какой-то разрушенной станции, под украинскими звездами».

И опять эти детали взяты из реальной отцовской мизансцены. Вот одна ее часть: в «Других берегах» Набоков вспоминает, что «во время бегства отца из захваченного большевиками Петербурга на юг, где-то, снежной ночью, при переходе какого-то моста, его остановил седобородый мужик в овчинном тулупе» (его знакомый). А вот другая часть этой мизансцены — портфель в зилановской руке. Сейчас он появится и у Владимира Дмитриевича. Я только приведу еще одно место из «Подвига»: Зиланов с детьми переезжает из Лондона в Берлин (совсем как Владимир Дмитриевич переезжал с детьми тоже из Лондона, тоже в Берлин). «Откуда-то приехал Зиланов, в черном пальто несмотря на теплынь, и, как ни в чем не бывало, сел в кабинете писать. Ему, кочевнику, было, вероятно, совершенно все равно, что через час надобно ехать на вокзал и что в углу торчит еще незаколоченный ящик с книгами, — так сидел он и ровно писал, на сквозняке, среди каких-то стружек и смятых газетных листов».

Вот теперь в пальто одевается Владимир Дмитриевич, ему же вручается и портфель. Цитирую сцену из «Speak, Метогоу», английского варианта воспоминаний (в «Других берегах» этой сцены нет): «На Николаевском вокзале мой невозмутимый отец, в ожидании нашего поезда, пристроился в буфете на углу какого-то стола писать передовую статью в уже агонизировавшую „Речь“. <...> Досада моя сменилась тревогой, когда, наскоро перекрестив каждого из нас, отец как само собой разумеющееся произнес, что весьма возможно мы никогда больше не увидимся; после чего в шинели и фуражке, с портфелем под мышкой он зашагал прочь сквозь дымный пар вокзала».

Смерть точно оставила отца где-то в России, а может быть — психологически отбросила из эмиграции назад на родину. В стихотворении «Слава» Набоков вырисовывает этот самый образ: пальто, глухомань, вокруг набросано, как у Зиланова перед отъездом, — таким, как это ни странно, видится ему идеальный читатель.

Кто в осеннюю ночь, кто, скажи-ка на милость,
в захолусти русском, при лампе, в пальто,
среди гильз папиросных, каких-то опилок
и других озаренных неясностей, кто
на столе развернет образец твоей прозы,
зачитается ею под шум дождевой,
набегающий шум заоконной березы,
поднимающей книгу на уровень свой?

Пальто на Зиланове — и пальто на лучшем читателе в России! В этом не будет противоречия, если помнить, что Зиланов — это живая, движущаяся, артикулирующая, но все же отцовская половинка лица.

Нельзя мельком не коснуться еще одной детали мужского туалета, дополнительно закрепляющей обсуждаемое нами образное пятно. Несколько страниц назад уже упоминались зилановские «болтающиеся подтяжки», теперь настал черед главного героя «Дара» — молодого Годунова-Чердынцева.

Вот он только что дописал свой главный труд последних месяцев — книгу о Чернышевском, работа еще не отпустила его, он весь замороженный, не помнящий места и времени, проворонивший бал-маскарад: «Мимходом 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».

Отцовские черты переходят на Зиланова, зилановские — на Чернышевского; образ двойится, тройится, показывая свою единую исходную природу. И, как всякий сын своего отца, Годунов-Чердынцев-младший тут как тут со своим сходством: обратит внимание на то, сколько параллелей у него со старшими — не только с Зилановым, но и с самим Чернышевским: тут и давимые Николаем Гавриловичем наливные прыщи (угорек Федора), и возня Чернышевского с дыркой в башмаке (Федор, покупающий новую обувь в берлинском магазине), и зимние прогулки «железного забияки» («в снежном сумраке, зычно распевая гексаметры, мчалась под гору шайка горланов на громадных дровнях...») — у Федора «были увесистые брюшные санки от Сангалли: прямоугольная бархатная подушка на чугунных полозьях скобками. Их не надо было тащить за собой, они шли с такой нетерпеливой легкостью по зря усыпанному песком снегу, что ударялись сзади в ноги». «Как неизменно отмечается в начале всех решительно писательских биографий, мальчик был пожирателем книг», — сообщает Федор о Чернышевском. А вот вымышленный рецензент о самом Федоре: «Мальчик еще до поступления в школу перечел немало книг из библиотеки отца».

Все это очевидные параллели, и столь же очевидно их качественное различие: везде грубому факту биографии Чернышевского соответствует нежный факт биографии Федора, хамскому повороту судьбы одного — поворот деликатный. Этот параллелизм биографий не случаен и не столь, в принципе, важен. Здесь важнее другое — как вообще построены все эти биографии: Годунова-Чердынцева-младшего, Годунова-Чердынцева-старшего, Яшина биография, биография Чернышевского? Они построены по принципу разоблачения, развенчания мифа, отсложения пошлости, небывальщины, приукрашивания от некоего одному автору ведомой биографической правды.

В развитии образа отца последней ступенькой перед Чернышевским, перед «Даром» стал рассказ «Истребление тиранов». Здесь основной конфликт развивается, как мы помним, между авторской зречестью, чувствительностью ко всякому злу, умением приравнять эстетическое к фундаментальной правоте человека — и тупостью, злобой, коварством, жестокостью, которые уходят, по мнению Набокова, своими корнями в эстетическую слепоту. Здесь у рассказчика не отец нарисован, а родной брат, но опять-таки характерно: брат занят политикой, революцией, переделом мира. И, конечно, соблюден главный протобиографический мотив: любимый брат гибнет: «...утонул двадцати трех лет, — с задушевной грустью сообщает рассказчик, — купаясь летним вечером в большой, очень большой реке, так что теперь, когда вспоминаю брата, первое, что является мне, это — блестящая поверхность воды, ольхой поросший островок, до которого он никогда не доплыл, но вечно плывет сквозь дрожащий пар моей памяти, и длинная черная туча, пересекающая другую, пышно взбитую, оранжевую, — все, что осталось от субботней грозы в предвоскресном, чисто бирюзовом небе, где сейчас просквозит звезда, где звезды никогда не будет».

У тирана тоже своя цель есть — в виде «животной веры в свою мутную звезду», и эта разница все и определяет. Ибо, как говорит рассказчик, «между мечтой о переустройстве мира и мечтой самому это осуществить по собственному усмотрению — разница глубокая, роковая; однако ни брат мой, ни его друзья не чувствовали, по-видимому, особого различия между своим бесплотным мятежом и его железной жадой».

Не чувствовали, не догадывались, что из разных зерен вырастают разные побег, а между тем вскоре после гибели брата «дошел слух, что тамошняя работа, стремления и методы» будущего тирана «приняли оборот совершенно противный всему, что говорилось, думалось, чаялось в той первой юношеской среде». И дальше следует, по существу, обвинение любимого брата:

«Вот, я вспоминаю его (тирана. — *Ив.Т.*) тогдашний облик, и мне удивительно, что никто не заметил длинной угловатой тени измены, которую он всюду за собой влачил, запрятывая концы под мебель, когда садился, и странно путая отражения лестничных перил на стене, когда его провожали с лампой. Или это наше черное сегодня отбрасывает туда свою тень? Не знаю, любили ли его, но во всяком случае брату и другим *импонировали* и мрачность его, которую принимали за густоту душевных сил, и жестокость мыслей, казавшаяся следствием перенесенных им таинственных бед, и вся его непрезентабельная оболочка, как бы подразумевавшая чистое, яркое ядро».

Неумение распознать человека — вот к чему сводится суть набоковского обвинения; стилистические различия — различия самые глубинные, как сказал бы Андрей Синявский. Рассказ «Истребление тиранов» — это запоздалое обвинение, или, мягче, сыновий упрек покойному отцу за интеллигентскую слепоту, за утопически-партийную приверженность борьбе за общественные идеалы, когда тактические задачи борцов не оставляют уже никакого места для личного мнения друг о друге, для человеческого суждения. Рассказ этот становится сведением счетов с отцовским прошлым, становится мстью отцу за отца, запоздалым обращением к любимой тени с объяснением: как не надо было жить, с кем не надо было иметь дело, какова истинная система ценностей, а какова — ложная. «Истребление тиранов» — это иносказательное признание того, что Владимира Дмитриевича по существу убили за его принадлежность к этому зверинцу злобных слепцов.

У «Дара» и «Истребления тиранов» есть еще одно связующее звено — это даровская фраза: «...в полутропическом каком-то, / полутаврическом саду... — куда из нашего Александровского, волею горячечной мечты, перекочевал вместе со своим каменным верблюдом генерал Николай Михайлович Пржевальский, тут же превращающийся в статую моего отца...» Тут дело не просто в «горячечной мечте». Тут, по-видимому, серьезнее. Генерал Пржевальский, как известно, внешне неотличим от товарища Сталина, и похоже, что художественная ассоциация Набокова выстроила следующую оппозицию:

Годунов-Чердынцев-старший — Н. М. Пржевальский.

Брат рассказчика в «Истреблении тиранов» — тиран.

Выдвинем такую гипотезу: идея рассказа «Истребление тиранов» возникла не только по размышлении о бывшей близости Владимира Дмитриевича к русским революционным кругам, но и в результате художественного сближения вымышленного отца в «Даре» с реальной исторической личностью, Н. М. Пржевальский, случайно похожим на Сталина. Другими словами, «Истребление тиранов» написано не просто в период работы над «Даром», но в результате этой работы, и так же, как «Тяжелый дым», есть сателлит «Дара».

В «Даре» есть одно необычайно поэтичное место, где Федор, словно отпуская биографические вожжи, отказывается продолжать жизнеописание отца. «Хочешь, я тебе признаюсь, — говорит он в письме своей матери, — ведь я-то сам лишь искатель словесных приключений, — и прости меня, если я отказываюсь травить мою мечту там, где на свою охоту ходил отец».

Искатель словесных приключений понимает, что мечта об идеальном отце им уже выстроена полностью, остался только шпиль и работы по фасаду, к которым он уже потерял строительный интерес. Его теперь манит другое словесное приключение — с отцом отрицательным, и автор весьма продуманно вкладывает в материнские уста такие обязывающие речи: «Что ж, понимаю и сочувствую... Я убеждена, что эту книгу ты все-таки когда-нибудь напишешь».

И Федор ее, разумеется, пишет. Называется она «Жизнь Чернышевского». В ней все претензии, недовольство, упреки, сетования, отчаяние — взяты не в соответствующем Владимиру Дмитриевичу временном срезе, а в исторических истоках. Здесь Чернышевский — не просто предтеча определенных социально-философских заблуждений, но некий принцип ошибки, ее обобщение. Только апелляция к принципу, решает Набоков, сможет выразить всю глубину сыновнего несогласия с путем отца. «Постепенно, — пишет Федор, — от всех этих набегов на прошлое русской мысли, в нем развивалась новая, менее пейзажная, чем раньше, тоска по России, опасное желание (с которым успешно боролся) в чем-то ей признаться и в чем-то ее убедить».

Вот к такому желанию признаться и переубедить приходит Набоков, принимаясь за жизнеописание Чернышевского, которое, как известно, сначала вовсе не было главой «Дара», но представляло собой совершенно самостоятельное произведение. «Жизнь Чернышевского» — это попытка переубедить отца с помощью пространного примера. Переубедить, конечно, посмертно, но ведь диалог сына с отцом идет всегда, и многие аргументы мы приводим в очень уже позднюю догонку.

Кстати сказать, фраза об «опасном желании» «в чем-то признаться» России идет сразу же после очень семейного абзаца:

«Он живо чувствовал некий государственный обман в действиях „Царя-Освободителя“, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела; царская скука и была главным оттенком реакции. После манифеста стреляли в народ на станции Бездна — и эпиграмматическую жилку в Федоре Константиновиче щекотал безвкусный соблазн дальнейшую судьбу правительственной России рассматривать как перегон между станциями Бездна и Дно».

Семейность этого абзаца заключается в том, что в обоих пунктах этого перегона стоят фигуры прямых набоковских предков — деда Дмитрия Николаевича (министра юстиции при «Царе-Освободителе» и активного деятеля эпохи Великих Реформ) и отца (автора отречения Михаила Александровича). Так что русская история вообще и история жизни Чернышевского в частности самым естественным образом укладываются у писателя в историю домашнюю, и, описывая судьбу знаменитого шестидесятника, Набоков берет аргументы вовсе не из какой-то далекой области, но из самой что ни на есть семейной.

Конечно, обстоятельность Чернышевского автор использует, по его собственному признанию, как «упражнение в стрельбе», но у образа Чернышевского, как мы видели, есть в набоковском творчестве немалая история, есть возраст, есть предварительные пробы. Одна из них, как было показано на предыдущих страницах, — невнимательность Зиланова и Иоголевича, невнимательность русских общественников, интеллигентов, которая разрастается до целой философии невнимательности у Чернышевского. А эта философия в свою очередь своим пороком оплодотворяет весь набоковский райский мир, становясь творческим источником второй его составной части — адской.

Можно, конечно, пуститься в поиски поверхностных параллелей между Владимиром Дмитриевичем и Николаем Гавриловичем, раскрыть их общую верность

здравому смыслу, гражданские устремления («...его знали как трибуна, бойца, политика, стоявшего на сквозняке общественности, среди гранок газетных» — это не у гроба Чернышевского сказано, это из воспоминаний о Владимире Дмитриевиче), можно вспомнить их англоманию — питание души Диккенсом и разума — «Таймсом». Но в целом это задача неблагоприятная, поскольку Гумилев и Чернышевский — не биографические, а метафорические прообразы набоковского отца.

Хотя, впрочем, некоторые эпизоды в «Даре» и свидетельствуют о некоем наваждении, преследовании автора определенными, связанными с Владимиром Дмитриевичем, эпизодами. К их числу относится, например, такой. В «Других берегах» Набоков описывает, как мужики, благодарные отцу за разрешение что-то скосить или срубить, принимают отца качать: «Внезапно... я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблился, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. <...> 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, парят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мнении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще незакрытом гробу».

Это одно из самых задушевных, священных описаний у Набокова — отпевают отца. И страшно обращаться к пародии на этот эпизод, пародии авторской же, когда, пройдясь насчет непарности чернышевских слез, Федор Годунов-Чердынцев сам себя окорачивает:

«Но стоп: тема слез непозволительно ширится... вернемся к отправной точке. Вот, например, отпевают студента. В голубом гробу лежит восковой юноша, а студент Татаринов, ухаживавший за больным, но едва знавший его прежде, с ним прощается, долго смотрит, целует его, и смотрит опять, без конца... Студент Чернышевский, это записывая, сам изнемогает от нежности».

Большее кошунство трудно себе представить! Однако рука Набокова бессознательно потянулась приписать следом стороннюю с виду фразу: «Страннолюбский же, комментируя данные строки, проводит параллель между ними и горестным гоголевским отрывком „Ночи на вилле“».

Для чего же понадобилась Набокову эта гомосексуальная переключка? Все очень просто: набоковский биограф Брайен Бойд приводит страницу из его дневника, относящуюся ко дню убийства Владимира Дмитриевича: оказывается, последнее, о чем Набоков накануне говорил со своим отцом, — это противоположные наклонности брата Сергея! Смерть, гомосексуализм, нежность, страница дневника — весь набор последних отцовских ассоциаций целым комплектом перенесен в биографию Чернышевского.

Это, пожалуй, и становится главным доказательством способности лицедея, художника, творца — да и фотографа, добавим, тоже — выносить какие угодно эмоциональные нагрузки и, в отличие от обывателя, лепить из собственного обожяемого отца любую нужную в данный момент фигуру. А уж кто был Эммой Бовари, известно давным-давно.

ГЕННАДИЙ БАРАБТАРЛО

БИРЮК В ЧЕПЦЕ

Написанный в октябре-ноябре 1939 года «Волшебник», одно из последних произведений в прозе, сочиненных Набоковым по-русски, и *самое последнее* из тех, что он закончил, имеет и самую необычайную судьбу. Еще в 1956 году Набоков полагал, что уничтожил манускрипт вскоре после переезда в Америку, так как был «недоволен этой вещицей»¹. Однако спустя три года он убедился, что был не прав вдвойне: оказалось, что один машинописный экземпляр повести уцелел и отыскан, и, перечитав ее, Набоков обнаружил, к своему удивлению и радости, что это отнюдь не «мертвый черновик» «Лолиты», но «прекрасный образец русской прозы, точной и ясной»². Эта повесть была напечатана в подлиннике только в 1991 году³. Андрею Фильду в свое время были показаны две страницы, которые он перевел на английский язык и поместил в своей первой книге о Набокове («Жизнь и искусство Набокова», Бостон, 1967, с. 326—30), а в 1986 году Дмитрий Набоков выпустил полный перевод повести на английский, со своим пространством послесловием. С тех пор прошло десять лет, а между тем «Волшебник» остается столь же мало изучен, что и прежде, словно бы поверхностное, основанное на ошибке памяти, раннее суждение Набокова дало повод к всеобщему безразличному отношению к сочинению, которое считается всего только сыроватой, неудавшейся попыткой одолеть неизмеримо трудную тему. Единственный обширный разбор находим в первом томе биографии Набокова, написанной Брайеном Бойдом; он, однако, с некоторыми дополнениями принимает большую часть упреков самого Набокова, сделанных прежде 1959 года и основанных, как мы знаем теперь, на туманно-обманчивом воспоминании.

Я принадлежу к числу тех, кто полагает, что у художника истинно гениального позднейшее произведение почти всегда совершеннее предшествующего, во всяком случае искуснее (в настоящем значении слова), — разумеется, если творческая сила в нем не пошла на убыль. До какой же чрезвычайной степени это должно быть верно в отношении русской прозы Набокова, непрерывный и стремительный дотоле рост которой он пресек внезапно и одним ударом — на огромной высоте, в своей «гордой точке» (как говорят знатоки соколиной охоты и Байрон). После «Дара», который Набоков считал лучшим своим русским романом и который оказался и последним, в 1939 году были написаны вещи хотя и несравнимые с «Даром» в композиционном совершенстве, в силу родовых особенностей, но превзошедшие его виртуозностью слога и замахом испытываемой мысли. «Лик», «Посещение музея», особенно же «Ultima Thule» и «Solus Rex» составили на исходе десятилетия череду все более тонких и более своеобразных «опытов прозаических изучений» (если перефразировать Пушкина), и «Волшебник», самый последний русский рассказ Набокова⁴, по моему убеждению, есть достижение того же наивысшего разряда. Он заслуживает сосредоточенного рассмотрения, а не мимоходного вежливого кивка всякий раз, что заходит речь о происхождении «Лолиты».

Вот один удивительный пример (можно привести десятки) сложной координации метафор, которая отличает прозу Набокова, напоминающую в этом смысле сходные свойства первоклассной поэзии. Вскоре после того, как жена героя своевременно умирает, он поезде едет в провинцию с тем, чтобы востребовать желанную награду, двенадцатилетнюю падчерицу. В нем бурлит безумная страсть, а

между тем лучшая и более здоровая его часть отмечает ступени этой страсти, равно как и подробности внешнего мира:

«Гриффы столбов пролетали со спазмами гортанной музыки. Дрожь в перего-родках вагона была как треск мощно топорщившихся крыл».

Знакомый всякому вид из окна вагона обновлен сильной метафорой, которая, как обнаруживается в следующее мгновение, подыгрывает торжествующей музыке, kloкочущей в горле наблюдательного пассажира. Похожим образом во втором предложении он замечает скрип, обыкновенно сопутствующий качке вагона, и опять находит для него чудесное сравнение, которое, как и в первом случае, другою своей гранью подсвечивает его умопомрачительное желание. Несколько раз перед тем он был уподоблен осьминогу, протягивающему щупальца к своей добыче, и хоть теперь, мчась в поезде, он видит себя как бы лермонтовским Демоном, в воображении читателя эти огромные, топорщащиеся в тесноте крылья превращают его в чудовищного головоногого нетопыря о восьми, по крайней мере, конечностях⁵, и неудивительно, что дама, сидевшая напротив, встала и перешла в другое купе. В первом случае зрелище в окне переходит в гортанный клеткот; во втором — шум переходит в зрительный образ; оба предложения обработаны метафорически и оба описывают плещущий внутри забывшегося героя восторг предвкушения и его слепую, пузырями закипающую страсть.

Настоящий очерк рассматривает некоторые направления, по которым, быть может, пойдут будущие исследователи, но главная его цель — разубедить тех, кто все еще думает, будто эта превосходная повесть была *fausse couche** Набокова.

1. Искусство

В нескольких отношениях «Волшебник» не походит ни на одно произведение Набокова, будь то русское или английское. Он поставил себе здесь задачу колоссальной технической трудности, и для ее разрешения требовалось мастерство действительно необыкновенное. Как будто без большого усилия, посредством почти незаметных манипуляций, Набоков создает совершенно правдоподобный мир, населенный слегка, может быть, бледными, но вполне и индивидуально выписанными характерами, — без единого указателя местности или времени, и что еще того поразительней, тщательно избегая назвать кого бы то ни было из двух десятков персонажей повести, за одним только исключением: прислугу подруги «особы» зовут Мария, и это единственное имя, имя притом персонажа незаметного, и то лишь однажды упомянутое, тем очевиднее обозначает эту стратегию. Это редкое достижение стилистического самоограничения можно оценить, вообразив, скажем, всего «Гамлета» пантомимой или «Каменного гостя», поставленного на театре силуэтов. Я думаю, что, помимо удовольствия от преодоления немислимых препятствий, себе же поставленных, Набоков решил оставить героев безымянными и таким образом слегка размыть их черты по краям оттого, что он хотел применить здесь незадолго перед тем открытый им метод повествования от косвенного, так сказать, первого лица, сделав настоящим, но завуалированным повествователем маньяка с чрезвычайно избирательным, чрезвычайно узким полем зрения (подробности ниже). Через много лет после сочинения «Волшебника», но прежде, чем обнаружился единственный уцелевший экземпляр его окончательного текста, Набоков помнил, что его героя звали Артуром, и, по свидетельству его сына, имя это «могло появиться в одном из давно утраченных чернови-ков», но оно «нигде не встречается в единственном известном манускрипте»⁶. В послесловии к «Лолите» Набоков еще вспоминает, что «Артур ... был среднеевропеец, безымянная нимфетка была француженка, и дело происходило в Париже и Провансе». Но в подлиннике окончательного текста, повторяю, старательно обойдены все признаки конкретного места действия, какой бы то ни было местный колорит, и большая часть указаний на время действия, и даже род занятий героя, хотя и прозрачно-очевидный с самого начала (и весьма небезразличный для внутреннего развития повести), ни разу не упомянут прямо. Конечно, текст позволяет собрать или исчислить кое-какие скудные данные о *последовательности* событий, подменяя календарь хронометром. Герою повести сорок лет; «особе», на

* Выкидыш, ложные роды (фр.).

которой он женится, сорок два года. Ее первое замужество продолжалось семь лет; она уже пять лет как овдовела, и дочери ее двенадцать лет. Рассказ начинается в июле, и мы узнаем, что день выпал нечетный, потому что монетка, которую он подбирает под скамьей в парке, приносит счастье только по нечетным числам — по словам женщины, сидевшей на лавке и оказавшейся подругой вдовы и опекуной девочки, что приводит в действие механизм сюжета (монета позднее оказывается фальшивой). Через десять страниц узнаем, что прошла неделя, затем «несколько недель», а женитьба происходит еще позже, в ноябре⁷. Несколько раньше, когда герой довольно изобретательным способом делает вдове предложение, читатель совершенно неожиданно получает единственную точную дату во всей повести: последняя операция вдовы (брюшная полость) состоялась двадцать пятого апреля, за три приблизительно месяца до начала истории. Нам также известно, что она умерла либо в конце следующего мая, либо в начале июня, так что повесть, заканчиваясь в этом месяце, описывает почти полный годовой круг.

Между разными третьестепенными безымянными персонажами два выделяются особенной и, может быть, значительной таинственностью. Это пожилая женщина в трауре, «краснолобая брюнетка», которая в самом начале вдруг расплакалась и удалилась из рассказа навсегда, после того как другая женщина на скамье (вязальщица и сводня, нанятая Парками, подруга его будущей жены) говорит между прочим, что бездетна и не жалеет о том. Другой такой мимолетный персонаж появляется на похоронах его жены, «один из прежних его полуприятелей, — золотых дел мастер с женой». Заметим его профессию — она есть звено одной тайной тематической цепочки, о которой речь пойдет ниже.

Вообще, умение находить и следить тематические нити в произведениях Набокова есть приобретенный навык. В зрелых его работах эти нити сплетаются в толстые тросы, на которых держится и транспортируется через всю книгу груз тематического содержания; часто они же скрепляют и самый ее остов. «Волшебник» доставляет превосходную возможность наблюдать этот метод на его высшей стадии, ибо, в отличие от «Ultima Thule» и «Solus Rex», эта повесть не является частью чего-то большего, и поэтому в ней нет торчащих концов, оставленных для соединения с будущими главами.

Все главные темы должны слиться в конце, и последнее предложение «Волшебника» в этом смысле настоящий резервуар. Герой выбегает на улицу, его уличили, за ним погоня, он в отчаянии ищет какой подвернется способ покончить с собой немедленно, и тут его услужливо подминают под себя каменные колеса громадного грузовика. Здесь как нигде Набоков пользуется целым оркестром аллитеративных инструментов, которые издают костоломные, крушительные, терзательные звуки, и иные из которых были придуманы нарочно для этой цели путем переделки существующих лексических основ. Вот это заключительное предложение:

«Когда же завывало впереди, за горбом боковой улицы, и выросло, одолев подъем, распирая ночь, уже озаряя спуск двумя овалами желтоватого света, готовое низринуться, — тогда, как бы танцуя, как бы вынесенный трепетом танца на середину сцены, — под это растущее, руплегрехотный ухмыш⁸, краковяк, громовое железо, мгновенный кинематограф терзаний, — так его, забирай под себя, рвякай хруп⁹, — плашмя приشلепнутым лицом я еду, — ты, коловратное, не растаскивай по кускам, ты, кромсающее, с меня довольно, — гимнастика молнии, спектограмма (sic! — Г. Б.) громовых мгновений, — и пленка жизни лопнула».

Влеченная сюда нитка кинематографических образов далеко не тянется: ее начало на той же последней странице, двумя предложениями выше, когда герой несется навстречу несущемуся под гору грузовику, чтобы тотчас и тут же избавиться от этого «ненужного, досмотренного, глупейшего мира» (заметьте это «досмотренного»). Так или иначе, заключительная метафора лопнувшей «пленки жизни»¹⁰ приготовлена предыдущей вереницей образов, которые напоминают о быстрых последних фильмовых кадрах, где мелькают черные зигзаги, точки и иксы, и через весь экран латинским s дрожит волос, после чего экран пустеет и гаснет и в зале зажигают свет.

Но этим далеко не исчерпываются достойные внимания тонкости финального абзаца. Отметим, во-первых, что придуманное слово «хруп» уже встретилось однажды, на крутом повороте повести, когда герой узнает, что операция его жены кончилась благополучно и, значит, все его надежды напрасны. Его душит досада, он мечется по комнатам пустой квартиры и бормочет:

«Успех, усюпех, — передразнил он произношение сопялявой судьбы, — ах, прелестно! Будем жить, поживать, дочку выдадим раненько, ничего, что хрупка, зато муж — здоровяк, да как всадит нахрапом в хрупь... Нет, господа, довольно!»

Многое здесь отзывается в финальном предложении, которое вследствие этого сближения получает новое освещение.

<i>Успех, усюпех</i>	нарочитое, едва ли не брызжущее слюной бешенства, кривлянье и пришепетывание	<i>Ухмыш</i>
<i>Здоровяк</i>	парафон, к тому же в рифму	<i>Краковяк</i>
<i>Как всадит нахрапом в хрупь</i>	тот же образ, тот же неологизм, сходная игра на «р»	<i>Так его, забирай пог себя, рвякай хрупь</i>
<i>Нет, господа, довольно!</i>	тот же взвизг нестерпимого отчаянья	<i>Ты, кромсающее, с меня довольно</i>

И в том, и в этом пассаже определенно звучит сказочный форшлаг. Он вообще появляется довольно часто в повести, начиная, конечно, с названия, главный смысл которого можно коротко передать следующим образом: герой мечтает околдовать девочку так, чтобы она удовлетворяла его похоть не сознавая настоящего значения некоторых ритуалов и манипуляций. Дмитрий Набоков отмечает «раздвинные (telescoped) каламбуры на мотив Красной Шапочки» в двух местах: во второй половине повести сказано «бирюк надевал чепец», а на предпоследней странице — «сквозь дверь мелодичный голос словно дочитывал сказку — белозубый в постели, братья с шапрон-ружьями». Есть и другие примеры, а в двух приведенных выше абзацах нетрудно расслышать несомненные перепевы и интонации русских сказочных приговоров: «Будем жить, поживать, дочку выдадим раненько», и «ты, коловратное, не растаскивай по кускам, ты, кромсающее, с меня довольно» — такие обращения (по очереди к ветру, к месяцу, к солнцу и т.д.) не редкость в русских сказках¹¹.

2. Психология

Как уже сказано, повествовательный метод «Волшебника» принадлежит к числу наиболее сложных и вместе тонких в прозе Набокова. «Подобно некоторым другим произведениям Набокова, — пишет его сын в послесловии к своему переводу повести, — «Волшебник» есть опыт изучения умпомешательства глазами самого помешанного». Невольно вспоминается «Лолита»: там тоже киноарные глаза одержимого горят в прорези маски умственного превосходства, причем это самовольное допущение допускает и некоторые особые вольности¹². И однако, повествование в «Лолите» откровенно субъективного рода — за вычетом, разумеется, предисловия Джона Рея. «Волшебник» в этом отношении ближе к «Аде», где первое лицо как бы отстранено, отчуждено от повествования (так что автобиография выдается за летопись), но на самом деле тщательно отбирает и просеивает события, характеристики и проч.¹³ «Волшебник» начинается и заканчивается в прямом модусе первого лица, но рассказ разворачивается в косвенно-субъективном повествовательном модусе; иначе говоря, скрываясь за объективностью третьего, неведомого, лица, повествование пытается навязать читателю взгляд столь же предвзятый, как и при всяком повествовании от первого лица. Подобно плотному разностному фильтру, этот прием пропускает сквозь себя одни характеристики, но задерживает все остальные. Рассказ обернут в кисею пристрастия, которая прорвана в нескольких местах, а в конце разрывается вклучь, когда безумно ускоряющееся последнее предложение вдруг добегаёт до точки. Самая замечательная прореха в этой ткани, которая знаменует краткий период некоторого прояснения, видна во время вечерней прогулки героя, который хочет собраться с силами перед неотвратимой мукой предстоящей близости со своей ненавистной женой. Тут совесть заставляет его подумать об отступлении: «...именно потому, что сейчас не могло быть и речи о каком-либо счастье, прояснилось вдруг что-то другое: он с точностью измерил пройденный путь, оценил его непрочность, всю призрачность проектов, все это тихое помешательство,

очевидную ошибку наваждения... свободного и действительного только в цветущем урочище воображения... А еще можно было выкрутиться! Вот сейчас бежать...» (выделено мной. — Г. Б.).

Но минуты такого просветления, такого отрезвления рассудка редки, и всякий раз после них его сознание снова затворяется для доводов совести¹⁴. Он видит окружающих его людей в красках своей мании и ее конечной цели, и Набоков выбирает повествовательную технику до того виртуозно-сложную, что она позволяет его герою убедить неискушенного читателя видеть других персонажей рассказа в тех же самых блекло-серых тонах. Так, например, посредством нескольких искусных мазков он изображает мать девочки пренеприятной и эгоистичной мегерой. Он ее зовет «особа» и «моя страшная невеста»; он подробно перечисляет все тошнотворные особенности ее наружности и внутренней болезни, и ему удается в конце концов внушить нам, что она и впрямь женщина отталкивающая. Но в действительности мы этого не знаем и, вероятно, должны подозревать, что представленная нам на обозрение картина отражается в выпуклом зеркале — особенно если повествователь замечает как бы между прочим: «Ему было и жалко ее и противно, но, понимая, что материал помимо своего назначения просто не существует, он упрямо продолжал работу, которая сама по себе требовала такой пристальности, что физический облик этой женщины растворился, пропал...» Его суждению об этой женщине можно доверять не более, чем суждению Кинбота (полубезумного мужеложца из «Бледного огня») о Сивилле Шейд; и то, и другое искажено аномалией. Полно, да верно ли, что вдова так противна и черства? или что ее подруга (которую он зовет «выдрой») так глупа и своекорыстна? или что муж подруги такой несносный пошляк? Нельзя сказать; может быть, и так — но только, может быть, в меньшей степени, и потом в сочетании с какими-то другими; уравнивающими чертами, которых наш невеликодушный герой не замечает, или, вернее, не позволяет заметить читателю. Может статься, что и вовсе не так. «Я дурная мать», — говорит обреченная женщина, но действительно дурные матери редко признаются в этом. В конце концов, она это говорит в порыве самоумалительной прямоты, благородно указывая и укрупняя свои недостатки, с тем чтобы дать ему возможность передумать и взять назад свое предложение. Быть может, она любит дочь гораздо сильнее, чем повествователь заставляет нас поначалу думать, и, быть может, это и есть настоящая причина — или, во всяком случае, одна из причин — почему она отказывается позволить дочери жить с ними после женитьбы. Она как будто ощущает какую-то неуловимую фальшь, и то, что в иных отношениях наделенный ястребиной наблюдательностью герой лишь отмахивается от этих ее периодов задумчивой озабоченности, можно объяснить только крайней его самососредоточенностью. Он или неправильно толкует ее инстинктивную тревогу, не говоря уже о проникательности, — или недооценивает их. Например, он полагает, что, убрав дочь со сцены, она хочет прежде всего устранить возможность невыгодного сопоставления между ее физическим распадом и свежей красою девочки (она однажды сказала, что до смешного завидует иногда здоровью дочери) — «Вот, значит, и выбирайте между мною и ею». Его отретпетированные способы скрыть ужас, вызываемый брачным ложем, или его попытка навестить девочку в том другом городе, где она живет у подруги матери, как будто усиливают туманные подозрения его жены, хотя он предпочитает сбрасывать их со счетов: «...С каким-то странным вниманием (или мне это кажется?) уставились на меня ее два глаза и бородавка...» Отметим здесь, кстати, этот внезапный, выдающийся повествователя перепрыг в скобках в первое лицо и настоящее время — как бы оговорка, которая делает явным на миг беспокойное «я», маячащее позади стилизованного «он». И точно: покров объективного повествования в этой повести до того тонок, что его можно поднять, как пядь дерна, в любом почти месте и обнаружить под ним извивающегося, бледного повествователя. Немного дальше читаем, что «ему почудилось, что какой-то смутный, почти бессознательный, ревнивый уголек вдруг оживил ее до толе несуществовавшие глаза». Его жена-материал составлена для него из пары несуществующих глаз, бородавки и несказанного ужаса изрезанной и зашитой ткани в «брюшной области»: «если бы встретил ее на улице в другом квартале, не узнал бы». Еще менее способен он узнать ее присутствие в своей жизни после того, как она умерла.

3. Метафизика повести

Теперь установлено, что одним из главных отделов метафизики Набокова является гностического толка пневматология¹⁵. Во многих его рассказах и романах опытный глаз различит второй план, изощренно тонко, едва ли не эфемерно вплетенный в текст. Там, в этой иной плоскости, духи умерших мягко вмешиваются в дела живых. Большинство героев Набокова никогда не узнает об этом потустороннем вмешательстве, а тем немногим, кто переступает черту смутных предчувствий, не дано сохранить рассудка, а иногда и самой жизни. Они, может быть, чувствуют дуновение, но не могут видеть его источника, и всякая попытка добраться до него пресекается рукой деликатной, но решительной, как если бы ангел-хранитель пытался отвлечь дитя, собирающееся исследовать вращающийся вентилятор, дотронувшись до его блестящих лопастей. Набоков признал эту двойственность в чрезвычайно важном письме к Катарине Вайт, своему другу, большой поклоннице его дарования и издательнице лучшего в те времена литературного журнала «Нью-Йоркер», напечатавшего много стихов и прозы Набокова. Но это горьковатое письмо, от 17 марта 1951 года, написано Набоковым в ответ на отказ г-жи Вайт и редакции «Нью-Йоркера» поместить один из лучших его рассказов «Сестры Вейн». С необычной для него откровенностью в таких вопросах Набоков открывает внутреннее строение рассказа, объясняя, что его герой, «довольно черствый наблюдатель поверхностных слоев жизни, невольно проходит... сквозь волшебную и трогательную «дымку» [аша] умершей Цинтии, которую он видит (когда говорит о ней) всего лишь как человека с такой-то кожей, такими-то волосами, такими-то манерами»¹⁶. И дальше он показывает, как «солнечный призрак» Цинтии ведет профессора и потом внушает ему заключительный акростих, а затем говорит: «Большинство рассказов, которые я собираюсь писать (и иные из тех, что я написал в прошлом <...>), будет следовать этому плану, этой системе, согласно которой второй (главный) рассказ вставлен в поверхностный и полупрозрачный — или, вернее, помещен позади него».

Тоже и герой «Волшебника» описывает вдову, которая для него лишь «материал», лишь «вызывающий отвращение способ добиться преступной цели» (Дмитрий Набоков), только как существо, наделенное бородавкой, несуществующими глазами и раздражающе затянувшимся недугом, со всеми свойственными болезнью неприятными сторонами. Есть тонкий характерный штрих в его замечании: «Весной ей как будто сделалось хуже», где обыкновенное и человеческое «сделалось лучше» машинально вывернуто наизнанку, ибо он надеется (и боится взглянуть — «как будто»), что она не поправится. (Это, между прочим, еще одно свидетельство и вместе напоминание о чревовещательной технике повествователя.) Герой считает смерть своей жены загода предвиденным удобством, своего рода удачным санитарным свойством использованного материала самоустраниться после того, как он отслужил свое и цель благодаря ему достигнута. Однако после этой смерти что-то незаметно перемещается; с этого момента события подвергаются некоему направляющему давлению, которого источник и смысл невозможно сразу уловить. Брайен Бойд замечает в книгах Набокова «нежное участие в жизни некоторых смертных со стороны тех [духов], которые заботились о них и прежде, когда сами были смертными»¹⁷. Или, напротив, тех, кто не довольно заботился о них и мучится раскаянием (как, например, Иван Лужин). На смертном одре жена героя умоляет его поклясться, что он заменит девочке отца; это все равно что просить волка присмотреть за Красной Шапочкой — и волк обращает внимание на фантастически-нелепую сторону этой просьбы и, посмеиваясь, «надевает чепец». Опять-таки неизвестно, действительно ли умирающая сделала настолько нервной и сосредоточенной на себе, что не может выносить шумного присутствия дочери (и перед смертью сожалеет о том и укоряет себя), или она держит ее на расстоянии вследствие некоторых смутных сомнений, которые одноклейного ума повествователь предпочитает игнорировать. При близком рассмотрении становится как будто ясно, что при жизни она любит дочь сильнее, чем он это изображает, а по смерти она, по-видимому, настойчиво пытается расстроить его планы и защитить от него девочку. Едкая ирония положения подчеркнута абсурдной пошлостью, которую изрекает болтливая подруга женщины, когда волк приходит за девочкой: «Она-то, бедняжка, во всяком случае на небесах спокойна...». Как бы не так. Подобно другим случаям потустороннего вмешательства в сочинениях Набокова, это заступничество проявляется прежде всего в длинной веренице предупредительных знаков. Герой получает несколько сигналов тревоги после

смерти «особы», но ни одного из них не замечает. Они весьма разнообразны. Сначала девочка не приезжает вместе с подругой на похороны матери, против его нетерпеливого ожидания — она слегла с сильнейшим гриппом, налетевшим внезапно. Ему приходится ехать за ней в другой город, и в поезде он дает волю воображению и тешит себя подробностями «колдовского» плана: разлить девочку шаг за шагом, так чтобы она и не догадывалась ни о чем. Накануне его приезды неистовый пожар уничтожил угол сада подруги и, вероятно, часть флигеля: «груды золы и обугленных бревен <...> пожарные не сразу справились с летящим пламенем, сломали молодую яблоню...»¹⁸. Понукаемый сильнейшей страстью, которая, прогрессируя геометрически, делается тем безумнее, чем ближе ее предмет, он не замечает и того, что девочка восклицает: «Все могло вспыхнуть!» (что кажется многозначительней при перечитывании, чем сначала — см. примечание 18). А когда подруга («которой мы никогда больше не увидим» — это мимолетно вставленное местоимение первого лица, одно из великого множества, требует к себе внимания) машет им «яблонею веточкой», то надо понимать, что она отломана от поваленного пожарными дерева, и щемящее, тайное значение этого жеста, подобно акростику в конце «Сестер Вейн», обращено, конечно, не к кому бы то ни было из действующих лиц повести, но — к читателю.

Как в любой волшебной сказке, препятствия, вырастающие на пути преследователя, становятся гуще и появляются чаще по мере того, как он достигает свою добычу. Когда наконец одержимый охотник остается наедине с сонной Красной Шапочкой в гостиничном номере, ему мешает консьерж, который вызвал полицейского по подозрению, как будто не имеющему отношения к нашему герою. Тот предъявил свои бумаги, и оказалось, что произошла престранная путаница, в которой якобы замешан человек с чрезвычайно похожей фамилией, — и путаница эта тотчас дублируется, когда по пути обратно он забредает на другой этаж и едва не врывается в чужой номер, где было весело и шумно. Походив вслепую по тусклым коридорам гостиницы (что очень напоминает некоторые кошмары того рода, какой описан в «Посещении музея»), он возвращается в контору, чтобы справиться, и машинально отмечает, что жандарм не ушел, а прикорнул на лавке. И вот что еще интересно: пробираясь по всем этим черным ходам и коридорам, он миновал четыре предмета — шкафчик, пылесос, сломанный табурет, скелет кровати — которые «выступали с фатальным видом» и которые, хотя и выглядят у места в задних помещениях гостиницы, указывают на несколько важных эпизодов, причем в точной и полной смысле последовательности.

1. «Шкафчик» поставлен как бы в приходеж сожета: герой попадает в дом девочки под тем предлогом, что хочет осмотреть продающуюся обстановку квартиры вдовы, и в тот первый визит он покупает именно «шкафчик», замечая, что «за право входа в дом плата была смехотворная». Этот первый предмет купленной им за время его краткого сватовства мебели последним возвращается к своей владелице, когда вся эта мебель водворяется на место в виде прелюдии к его еще более лаконичному предложению руки. Следует отметить, что уменьшительная форма «шкафчик» употреблена и тут, и в гостиничном эпизоде, и это безусловно только усиливает соответствие.

2. Рокот пылесоса означает, что в доме орудует прислуга, и это лишает героя острого и давно предвкушаемого удовольствия остаться наедине с девочкой. Это происходит в важной сцене «розы сквозняков», накануне свадьбы. Как скоро пылесос «отсопел и был выключен», он разыскивает девочку, стоящую у окна в своей комнате, и подкрадывается к ней сзади.

3. Когда он объявил падчернице, что они прямо сейчас едут к морю, она сильно задела табурет и бросила опасливый взгляд на хозяйку (подругу матери), потому что, как он пронизательно предположил, «табурет уже раз был сломан» по вине девочки. Вскоре после того, как обещанное путешествие к морю началось (а закончится оно той же ночью его ужасной смертью), герой повести не успевает заметить что-то такое на обочине, что она увидела, и это на первый взгляд ничтожное происшествие на миг расчищает марево его похоти и напоминает ему о разнице в возрасте между ними (об этом подробнее ниже).

4. Кровать — сцена последних явлений кульминационного акта (той части трагедии, которая называется *катастрофой*). Он начинается тотчас по возвращении героя в свой номер после того, как ему невольно пришлось сделать познавательный обход пыльных закоулков гостиницы, отсрочивший, но не предотвративший исполнения его намерений. Он запирает за собой дверь, оглядывает вещи девочки, разбросанные как попало по всей комнате (тут нужно заметить особо вафельное полотенце), затем поворачивается к «острову постели».

Сцены, на которые указывают эти не случайно *так* расставленные вещи —

шкапчик, пылесос, сломанный табурет, макаберный остов кровати, — проплывают в строгом хронологическом порядке, ускоряясь при приближении к настоящему и даже предваряя нависшее будущее. Так же, как и в череде событий, о которых сейчас пойдет речь, здесь ключевые эпизоды подаются одержимому герою всплывками пиктографических намеков, которых он не в состоянии, однако, понять.

Шифр можно разгадать только если его элементы повторяются. Нетрудно почувствовать, что сочетание четырех рассмотренных выше предметов, *так описанных и в таком порядке расположенных*, не может быть случайно; но когда вскоре после этого сочетание четырех других образов высвечивает те же самые, в сущности, происшествия в той же самой, суживающейся в направлении к настоящему, последовательности — тогда знаешь наверное, какой здесь действует прием; и придвигаешься ближе, чтобы разглядеть это действие. Если в первой серии вещи в коридоре запали глубоко в память героя (хотя он и не обращает внимания на их связь с событиями прошлого), то этот новый ребус изображает не то, что он видел, но то, чего он не умел увидеть. Это знак более тонкий, он подается ему перед самой развязкой, когда хищный волшебник, после сложных пасов и маневров, нависает над спящей девочкой и, уже на краю пропасти, вдруг видит как бы краем внутреннего зрения видения, которые, если бы он мог их связать и понять, еще могли бы заставить его отступить.

«В скобках сознания, как перед забытием, мелькали эфемерные околичности — какой-то мост над бегущими вагонами; пузырек воздуха в стекле какого-то окна, погнутое крыло автомобиля, еще что-то; где-то виденное недавно вафельное полотенце...»

Быстрые эти образы и их череда отнюдь не околичности: все они отсылают к важным предыдущим эпизодам, доказывающим — если перечесть их при свете ртутной лампы, — что герой повести совершенно неспособен смотреть на девочку как на существо с душой и сердцем, да не очень это ему и важно. Если оставить в стороне изящный наряд его изобразительной речи, то выяснится, что весь его пылкий интерес к ней и чародейство сосредоточены исключительно на плоти, между тем как внутренняя ее жизнь окутана для него непроницаемым туманом. В трех случаях он не видит того, что видит она, и дважды по крайней мере он ловит себя на этом и испытывает острую боль — от укуса совести (у которой в прочее время кляпом забит рот). Сначала он идет позади девочки в дом ее матери (первое посещение), думая, что дал бы «мешок рубинов, ведро крови, все что угодно» за «жар щек, за двенадцать пар тонких ребер, за пушок вдоль спины, за дымок души... за то неизвестное, что сейчас подумала, неизвестно на что посмотревши с моста...» (выделено мной. — Г.Б.).

Бросил ли он взгляд, отклеивши его от ее спины, вниз с моста, но, заметив, не увидел проходившего под ним поезда? Зрелище столь же полное прелести для подростка, сколь оно лишено всякого интереса для сорокалетнего эгоцентрика. Отпечатался ли этот образ на скровенной изнанке его памяти? Во втором случае он подбирается к ней вплотную сзади; она стоит, прижавшись к стеклу, спиной к нему, глядя в окно на улицу, где только что столкнулись два автомобиля, и указывая пальцем на виновника аварии. Пьяный от ее физической близости, он едва в состоянии замечать что бы то ни было, «как бы глядя в пустое окно поверх ее темени, но лишь видя перхотинки в шелку завоя». Вот откуда «пузырек воздуха», на котором его пустой взгляд в окно застыл, а когда он однажды глянул машинально на то, что девочка показывала на улице («красный виноват!»), то его взгляд подобрал там вмятину на крыле машины, не сообщая об этом сознанию. Третий образ навеян их путешествием в нанятом автомобиле; тут девочка (сидящая рядом с шофером), повернувшись к своему похитителю, «показала на что-то близ дороги, но он, хоть и обернулся с разинутым ртом, ничего не успел рассмотреть — и почему-то без всякой связи подумалось, что все-таки — почти тридцать лет разницы». Это «что-то» близ дороги (раздавленное животное? останки разорвавшейся шины грузовика?) тоже пронесется молнией в его сознании, покуда он, как на воздушной подушке, несется над спящей: «...и что-то еще...» — третья из этого ряда памятных зарубок, а четвертая, полотенце, заканчивает его, ибо это то самое вафельное полотенце, которое он заметил за несколько страниц перед тем — оно торчало из чемодана: она так устала, что не было сил вынуть его оттуда.

Следует указать на одно возможное осложнение. Не совсем ясно, его ли память сберегла эти впечатления и теперь, быть может разбуженная потусторонним тычком, мечет перед ним «свой пестрый фараон» в виде последнего предупреждения? Или это девочка во сне видит образы, засевшие в ее памяти, и какое-то

охранительное агентство сделало этот сон прозрачным и заразительным (склонившись над ней, он ухватил краешек ее сновидения, как можно схватить на сморк или заразиться коклюшем), так что он тоже может его видеть, но только в ту меру, какая ему отпущена, с для чего-то брошенным сюда вафельным полотенцем?¹⁹ Но так это или иначе, невидимый покровитель девочки будит ее почти тотчас после того, и повесть срывается вниз, к своему страшному финалу.

Вот сводка указанных параллельных мест.

Исходный эпизод	Суммарная ссылка на него
3. То неизвестное, что сейчас подумала, неизвестно на что посмотревши с моста.	3. Какой-то мост над бегущими вагонами.
2. «Ага, столкновение, злоключении... бормотал он, как бы глядя в пустое окно поверх ее темени, но лишь видя перхотинки в шелку завоя».	2. Пузырек воздуха в стекле какого-то окна, погнутое крыло автомобиля.
1. Показала на что-то вблизи дороги.	1. Еще что-то.
0. Затем увидел раскрытый чемодан, начатый в нем беспорядок, полувыващенное за ухо вафельное полотенце.	0. Где-то виденное недавно вафельное полотенце...

Отметим здесь три особенности. Во-первых, все четыре образа располагаются в строгой временной последовательности и дистанция между ними сокращается по мере приближения к настоящему, т.е. с ускорением при подходе к точке, в которой находится в этот момент повествование, — что совершенно соответствует поведению и расположению четырех предметов в аналогичном ряду, рассмотренном выше. Во-вторых, в обоих рядах вещи связаны с одними и теми же сценами, важными для хода повести: герой переходит по железнодорожному мосту по пути к вдове и в этот первый свой визит покупает пшкпчик; столкновение автомобилей происходит сразу после того, как жужжание пылесоса сперва отнимает у него надежду, а потом, когда оно утихло, он оказывается так близко к девочке, что, будучи этой близостью ослеплен, не видит аварии на улице; затем он не успевает заметить «что-то» в начале их путешествия к морю, вскоре после того, как они оставили дом подруги, где его слова (неверным, путающим голосом, не могущим скрыть торжества) об их безотлагательной поездке застали девочку врасплох и она ушиблась о табурет — что позволило ему заметить прежде сломанную и починенную ножку этого табурета; наконец, вафельное полотенце выглядывает из чемодана около постели, на которой девочка, слишком утомленная, чтобы воспользоваться этим полотенцем, спит развалясь, когда ее отчим входит в номер после умопомрачительного странствия по поучительному лабиринту гостиницы. В-третьих, во всех трех случаях и он, и она смотрят на одно и то же, но он не может углядеть, что именно так привлекло ее внимание: то он находит зрелище не стоящим внимания, то он ошалел до того, что не способен ничего замечать, то он не довольно скор, чтобы заметить то, что попало ей на глаза. И всякий раз он оказывается в полнейшем разладе с ее миром, причем в последнем эпизоде (в автомобиле) эта именно мысль и мелькает у него в голове, и не в первый раз он оказывается не в состоянии уловить грозный смысл таких откровений.

Можно еще заметить, что в каждой из трех сцен видно действие кинетической силы: либо движется объект наблюдения (поезд), либо наблюдающий субъект (они едут в автомобиле), а то еще наблюдатель неподвижен, а два движущихся предмета сталкиваются (два автомобиля). Это незначительное в сущности обстоятельство приобретает новый и немалый смысл ввиду того, что жизнь героя прекращается чудовищным ударом — лучше даже сказать, разрядом — кинетической энергии.

* * *

И однако, прежде чем пропасть под колесами грузовика-истребителя, он слышит не менее пяти предупредительных сигналов, довольно скоро следующих

один за другим. Когда они с падчерицею хотят перейти на ту сторону улицы, где гостиница, он видит и слышит «шум и дрожь двух, трех, четырех грузовиков, пользовавшихся ночным безлюдием, чтобы чудовищно быстро съезжать под гору из-за угла улицы, где ныл, и тужился, и скрежетал скрытый подъем». Эта предварительная демонстрация подготавливает сцену для заключительных кадров. Три следующих звонка, каждый последующий громче предыдущего (и это нарастающее напряжение опять-таки напоминает обычное *scenddo* волшебных сказок), доносятся до героя с улицы. Усталая до бесчувствия девочка позволяет ему усидеть себя на колени, и тут, подобно искусственному раскату грома за сценой в старой драме, в номер врывается грохот проехавшего грузовика, и тотчас раздаётся стук в дверь, спугнувший его, — его зовут вниз, полиция. Далее: он оглядывает спящую в постели (первое явление последнего действия), как вдруг «со звуком пушечной пальбы поднялся со дна ночи грузовик, стакан зазвенел на мраморе столика...». Затем его рука отправляется в путь на север ее тела (явление второе), но едва только она касается некоего талисмана, наискось свисающего с ее шеи под мышку, как «нахлынул и взвыл грузовик, наполняя комнату дрожью, — и он остановился в своем обходе». Потом он все-таки возобновляет продвижение, вопреки и этому последнему сигналу тревоги. И наконец, когда он не обращает внимания на серию важных образов, разложенных перед ним невидимым, но действующим лицом (см. выше), разверзается бездна и гром делается апокалиптическим: колдовство рассыпается, девочка вскакивает и принимается истошно кричать, и он, еще содрогаясь, слышит, как страшно загрохотало за окном, «ломаая, добывая ночь, все, все разрушая».

Он выбегает на улицу, мимо машущих рук, вяло пытающихся остановить его, и его жаркая мольба о немедленном уничтожении немедленно и исполняется, когда сорвавшаяся с вершины улицы глыба последнего, рокового грузовика избавляет его разом от всех земных мук.

Так подробности и события, которые на первый взгляд могут показаться просто декоративными, или просто обогащающими, или просто вставленными ради вящего правдоподобия, при перечитывании образуют кривую повторяющихся через известные интервалы обращений, напоминаний, препятствий, предупреждений, угроз, и все это при некоем верховном надзоре или опеке, которые в конце концов спасают девочку и истребляют лукавого волшебника. Эта-то неуловимая стратегия и составляет метафизическую плоскость произведения, которую Набоков с таким тщанием создавал для лучших своих творений, и именно неспособность лучших его читателей, таких как Катарина Вайт, разглядеть и оценить этот иной план особенно его огорчала.

Да, но где же, могут спросить, где доказательство того, что за всем этим стоит дух покойной матери несчастной девочки? Другими словами, подает ли сам текст нашей повести повод для такого толкования или хотя бы намек на него, — что бы там Набоков ни говорил в других своих произведениях или письмах на этот счет?

Да, подает.

В «Волшебнике» нет акростиha с тайным вензелем тайно присутствующего призрака, который очерчивал бы тонкой каймою света весь рассказ. Но тем не менее и тут есть своя печать, небольшой, но отчетливый отпечаток, который можно видеть в важных местах. Я говорю о некоем предмете, который объявляется то тут, то там, который связывает мать и дочь даже после смерти первой, и в блеске которого видится эмблема ее покровительства. Это — золотая цепочка; ее змеисто-яркие, как у Гофмана, появления повествователь рассеянно отмечает, но не может сцепить их воедино.

1. В декабре, под конец «медового месяца», в продолжение которого мать была больна и почти не вставала, она перебирает «какие-то страшно старенькие вещицы — детский наперсток, чешуйчатый кошелек матери, *еще что-то, золотое, тонкое, — как время, текучее*». Эта последняя вещица не названа здесь, и, однако, всё — и ласково-теплое «страшно старенькие вещицы», и характер первых двух предметов, и упоминание тока времени — всё сообща указывает на то, что и цепочка тоже принадлежит ее детству и, очень возможно, тоже досталась ей от матери; что она предчувствует скорую смерть; и что ввиду ее близости устанавливается некая таинственная связь между вещами ее матери и ее дочерью. Недаром ведь прямо в следующем за тем предложении сказано, что «под Рождество ей сделалось опять плохо, и ничего не вышло из предполагавшегося приезда дочки». Ассоциация тут, понятно, внешняя, но неслучайная: таков прием Набокова. Вообразите огромную стрелку, указывающую на север, составленную из множе-

ства мелких стрелок, смотрящих на запад. Странник ее не видит — ее видит ястреб, ибо для такого охвата надобна известная высота точки зрения.

Следуя этому методу, Набоков дает читателю возможность разглядеть заранее (задним числом, разумеется — при повторном чтении) появление этих «стареньких вещиц», причем показанных каким-то странным боком. Герой купил коробку конфет девочке, но та не пришла в городской сквер, и он думает, что подруга вдовы увезла ее опять в провинцию. Тогда он решается на роковой, интуитивный ход: отправляется к вдове и дарит ей конфеты — и этот первый знак личного внимания вдруг показывает возможность ухаживания, и ему тут же открывается генеральный план: жениться на обреченной матери, чтобы получить доступ к ее дочери. И там-то и тогда-то он узнает, что девочка уезжает на другой день: «Нет, завтра утром, продолжала вдова, не без грусти трогая золотую перевязь. Сегодня моя приятельница, которая страшно ее балует, повела ее на выставку рукоделий». Ничего как будто общего с тем пассажем, где перечислены старенькие материнские вещицы, никакого явного связующего смысла, ни один след не ведет на ту тематическую тропу, о которой у нас тут речь. Но сочетание таких деталей, нарочито собранных в одном месте, как золотистая тесьма, которой переkreщена коробочка глазированных каштанов и фиалок в сахаре, и как выставка рукоделий, в соединении со всеми тремя главными лицами этой воздушной линии (вдова, которая тайно, по-видимому, просит свою приятельницу передать после ее смерти золотую цепочку, наперсток и кошелек непосредственно девочке; эта подруга, которая в точности исполняет поручение; и сама девочка, надевающая цепочку и уже не снимающая ее до конца), подсказывает если не верное направление, то во всяком случае некий известный угол, под которым находится искомая плоскость. Особенная трудность при чтении Набокова состоит как раз в том, что надо уметь узнавать эти тени настоящих мотивов и в то же время учиться одолевая соблазн соединить прямыми линиями образ с его слабой, едва уловимой, и отнюдь не ортогональной проекцией.

2. На похороны «почему-то явился один из его прежних полуприятелей, — золотых дел мастер с женой». Что здесь отдаленно позвякивает мотив золотой цепочки, становится понятно (при перечитывании) не только вследствие ремесла этого субъекта, но еще и оттого, что цепочка эта, образ дальнего следования, вызванный к жизни за шесть страниц перед тем, здесь, как и там, снова поставлен в какое-то отношение к ее смерти, и это подчеркнуто сигнальным словом «почему-то» (которое надо сравнить с вводной фразой «какие-то страшно старенькие вещицы»).

3. Резоны покойницы становятся немного понятнее (по крайней мере, перечитывателю из числа золотоискателей) на следующей же странице, где ее приятельница после похорон спрашивает вдовца, указывая на шкатулку, «может ли она взять это для девочки (какие-то материнские мелочи заветной давности)». Это «какие-то», словесное пожатие плеч (не знаю, мол, да и зачем) нельзя никак упустить, так как оно близко связано с только что выделенными «почему-то» и «какие-то», встреченными прежде. Читатель отлично знает, что это за мелочи (любопытно, что рядом с небрежным «какие-то» поставлено именно «заветные»! Отчего?). Он может также заключить, что женщина, вероятно, поручила приятельнице передать «старенькие вещицы» девочке после своей смерти. Очень существенно то, что она не попросила о том мужа. Тогда нетрудно видеть, что приятельница не может сказать вдовцу прямо, что исполняет волю покойной, ибо это может возбудить его подозрения: отчего он сам не может передать? что за спешка, отчего это не может ждать, покуда он придет за падчерицей? Но он до такой степени вне себя от кажущейся близости давно предвкушаемой награды, что не обращает внимания на защитные меры противной стороны.

4. Когда две недели спустя он приехал за девочкой, она вышла «в темном вязаном платье (в такую жару!), с блестящим кожаным пояском и с цепочкой на шее, в длинных черных чулках, беденькая, и в самую первую минуту ему показалось, что она слегка подурнела...» В этом описании цепочка не бросается в глаза среди других подробностей туалета, а все же кажется, что не черные чулки, а этот талисман сделал ее временно менее привлекательной для него. Из трех страшно стареньких, заветных, материнских вещиц из шкатулки, привезенной подругой матери, она выбрала цепочку, здесь в первый раз названную прямо (и невольно воображаешь, что она держит где-то при себе и другие два волшебных амулета, наперсток да кошелек). Быть может, она надела ее оттого, что ее связь с матерью куда крепче, чем предполагает ее отчим²⁰.

5. Наконец, они остаются одни в гостиничном номере, и, не в силах сдержать-

ся, он пользуется тем, что она валится от усталости, и ласкает ее у себя на коленях; тут с улицы донесся рев грузовика, и едва только он «терепливо прилаживаясь, почти без нажима вкусил ее горячей шелковистой шеи около холодка цепочки», как уже в следующем предложении его заставил перестать и вздрогнуть резкий стук в дверь: его требует вниз полицейский чин, и последовавшее вслед за тем *qui pro** отсрочило развязку.

6. И в последний раз: его зрение и осязание ползут вверх вдоль ее тела в течение одного коленчатого предложения, и когда достигают «впадины подмышки», он замечает, что «туда же стекла наискось золотая струйка цепочки, — вероятно, крестик или медальон».

В продолжение всей повести герой обнаруживает чрезвычайную наблюдательность и внимание в отношении подробностей предметов, лиц, настроений, явлений; но так как он человек, притом человек одержимый ослепляющей страстью, то ему не дано сложить их так, чтобы их взаимное расположение приоткрыло ему смысл его существования в повести. Он замечает золотую струйку цепочки и даже на миг механически пытается сообразить, что бы это могло быть, но ему не вспомнить, когда и при каких обстоятельствах (сплошь важных) он видел цепочку раньше. И вместе с тем это упорное и, разумеется, возможное только в первом лице «вероятно» — одно из нескольких уже отмеченных дубитативных словечек — принуждает нас взглянуть пристальней в это длинное предложение: ведь и крестик, и медальон должны напоминать и охранять.

И как только он добирается рукой или взглядом до золотой цепочки, раздаётся еще один раскат громящего грузовика, который его опять напугал и отвлек на минуту («и он остановился в своем обходе»).

А когда все попытки остановить его кончаются неудачей и девочка пробуждается с воплем ужаса и отвращения, — тогда он чуть ли не видит воочию (и на этом повороте предложение круто накреняется) призрак ее матери: она убежала, «укатывалась, — с порога назад в люльку, из люльки обратным ползком в лоно бурно воскресающей матери».

Если эту неявную сюжетную линию пересказать в понятиях волшебной сказки, то выйдет, что умирающая женщина завещала дочери золотую цепочку (может быть, с крестиком или медальоном; может быть, доставшуюся ей в свой черед от матери), чтобы она оберегала ее от дурного, и этот скромный, поблескивающий талисман, в сочетании с громоподобными шумовыми эффектами на заднем плане, и вправду несколько раз отбивает нападения злого отчима (на самом деле, оборотня, человека-бирюка, серого волка в чепце), покада прямое вмешательство сил более мощных не рушит сначала его чародейства, а потом и самого физического состава.

Будучи еще живой и смертной, безымянная женщина могла лишь иметь самые туманные сомнения, инстинктивные и безотчетные, — не то она не стала бы просить его накануне операции позаботиться о девочке. Но после смерти она все знает, и видит страшную опасность, и хочет защитить свою дочь, о которой она, по-видимому, не довольно заботилась при жизни, вследствие долгого смертельного недуга, сделавшего ее болезненно эгоистичной.

Разумеется, подлинные метафизические условия повести гораздо тоньше, чем здесь это описано, а струнный переплет ее стилистики — на котором, как это и должно быть, и держится ее философия — гораздо изысканней и сложнее. Внимательный читатель заметит, что выбор талисмана совсем не случаен, если вспомнить о роде занятий героя, околично, но прозрачно-ясно описанном в самом начале, как скоро повествователь оставляет прямую речь от первого лица и обращается к косвенной. Но так как нигде в повести прямо не сказано, что он *ювелир*, то длинная нитка образов (чаще всего метафор с самоцветным подтекстом)²¹, протянувшаяся через всю повесть, должна напоминать о тесной связи между первым и третьим лицом повествования.

Как всегда бывает с книгами Набокова, только очень сосредоточенное перечитывание позволяет делать настоящие открытия, но зато надежды неизменно оправдываются. «Волшебник» не просто история господина «тонкой, точной и довольно прибыльной профессии», превращающегося, вследствие своей мономании, в огромного сказочного *lupus'a* и погибающего страшной смертью. Другой элемент, человеческий и вместе потусторонний, появляется то тут, то там — оседая

* Недоразумение, путаница (лат.).

на одной странице, испаряясь на следующей, перисто пролетая над третьей. В конце письма к Катарине Вайт по поводу рассказа «Сестры Вейн», откуда я уже цитировал, Набоков пишет: «Когда-нибудь Вы перечитаете его, и тогда я желал бы, чтобы Вы обратили внимание на то <...> как все в рассказе ведет к одному дугой изогнутому концу, или вернее образует изящную окружность — систему немых откилов, не понятую [героем], но обращенную неким неведомым духом к читателям...»²²

Со всем тем, многое остается неясным, во всяком случае мне. Что именно, например, должно означать несколько загадочное первое предложение: «думалось ему, *покуда* думалось»? Конечно, это может быть просто некоторая неточность в употреблении и «покуда» стоит вместо «когда» (так это и переводит Дмитрий Набоков), но, с другой стороны, Набоков почти никогда таких неточностей не позволял себе, и ведь главное, обычное значение «покуда» (ограничивающее время действия сказуемого) не только допустимо здесь, но и как будто уместно: он еще пытался объясниться с собой, покуда не встретился с девочкой, после чего он постепенно теряет способность рассуждать, слушаться совести и даже замечать важные подробности (хотя вообще наблюдательность развита в нем чрезвычайно), пока в конце концов страсть не охватывает его целиком и не губит его. Совершенно так же развивается карточная страсть в «Пиковой даме», хотя и показанная на меньшем пространстве и с меньшим искусством: перемена Германа от свойственной ему холодной и осторожной рассудительности к безрассудству и затем к полному помрачению рассудка (через посредство духа покойной графини) совершается гораздо быстрее, и оттого менее убедительно, чем в случае героя Набокова.

И чем важно единственное число календаря, имеющееся в повести, 25 апреля, день предыдущей операции вдовы? И кто эта женщина в трауре, появляющаяся и тотчас исчезающая в самом начале? Психологически непросто объяснить, отчего это обыкновенно любопытная и назойливая приятельница вдовы как будто не озадачена ее поручением передать дорогие ей вещицы девочке, минуя таким образом мужа. Тут, конечно, можно возразить, что приятельница просит позволения взять с собой шкатулку для девочки, прежде чем осведомляется у вдовца о том, что он собственно собирается делать с девочкой. Но ведь когда она узнает (в следующем же предложении), что он приедет за падчерицей через две недели и повезет ее к морю, она не делает естественного движения оставить шкатулку у него до тех пор («Ах, ну в таком случае вы сами...»). Что вдова перед смертью попросила ее исполнить это поручение, представляется психологически неопровержимым; не могла же приятельница сама вдруг предложить передать шкатулку девочке: с какой стати и с какой целью? и как она могла знать заветную ценность «страшно стареньких материнских вещиц»? Впрочем, не всякий вопрос должен быть отвечен.

¹ См. послесловие к «Лолите».

² Из письма к Вальтеру Минтону, главе издательства «Сыновья Г. П. Путнама» (впервые напечатанного «Лолиту» в Америке в 1958 году), от 6 февраля 1959 года. См. сборник избранных писем Набокова («Selected Letters, 1940—1977». Ed. Dm. Nabokov and Matthew J. Bruccoli. N.Y., 1989).

³ В альманахе «Русская литература» издательства «Ардис» (в 24-й книжке).

⁴ В авторском машинописном экземпляре стоит «повесть» (позже зачеркнуто).

⁵ Вот одно из нескольких таких «осьминожьих» иносказаний в тексте: «...восьмью руками оплетая улыбающуюся добычу, осьмью щупальцами присасываясь к ее подробной наготе, наконец исходил черным туманом...» В «Лолите», в дневнике Гумберта, тот же образ, но вместо кальмара там другой осьминог, паук.

⁶ См. с. 12 американского издания повести. Если верить Фильду, Владимир Вейдле в старости вспоминал, что в 1939 году видел вариант рассказа, называвшегося «Сатир», в котором девочке было «не более десяти лет», а главного героя звали Артуром: см. книгу Фильда «VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov» (Нью-Йорк, 1986, с. 314—16), а также вышеприведенное издание Дм. Набокова, с. 101.

⁷ Кстати о женитьбе: мне кажется, что Дмитрий Набоков ошибается, когда подробно

изъясняет это место в повести (см. его послесловие к переводу, с. 118—19). Герой бродит по вечернему городу, чтобы подготовиться к мучительному акту невозможной для него физической близости с женщиной, на которой он только что женился и к которой он испытывает только отвращение. Он останавливается у витрины аптеки и машинально разглядывает капсулы и флаконы, думая о яде как возможном средстве избавиться от жены-обузы; затем он вдруг «прищурился, кашлянул, — и после минутного колебания быстро вошел в аптеку» (58). Возвратившись домой, он проворчал про себя: «Шарлатаны <...> что ж, придется держаться первоначальной версии». Дм. Набоков считает, что этот извилистый, темноватый пассаж допускает множество возможных толкований, каждое из которых, тем не менее, вертится вокруг вопроса, купил ли он яду или нет. Однако это место совсем не так двусмысленно, как кажется. За минуту перед тем, как войти в аптеку, он бросает взгляд на «взаимную дивно-коралловую улыбку женской головки и мужской, благодарно глядящих друг на дружку» (58). Этот вот «любовный эликсир» и побуждает его зайти в аптеку, и то обстоятельство, что это снадобье не сообщает ему обещанного притока мужественности к тому времени, когда он вернулся домой (а он, должно быть, проглотил целую горсть, ибо немного позднее внезапно и как раз вовремя оценил действие препарата), и есть причина этих слов: «Шарлатаны [т.е. те, кто делает и рекламирует подобные зелья] <...> придется держаться первоначальной версии» (т.е. сослаться на мигрень и дезертировать).

⁸ Ни того, ни другого слова у Даля нет, и однако, любому русскому понятно, что «ухмыш» образован от «ухмыляться». «Рупливый» происходит от старого глагола «рупить», что значит «заботиться», «хлопотать», но скорее в смысле «ломать голову над чем», потому что полагают (Фасмер, например), что этот глагол восходит к санскритскому «goraуatī», «отламывать», значение, сохранившееся в чешском языке, где «guratī, gurētī» значит хрустеть, *хрустеть* — и тут есть какая-то звукоподражательная, смысло-звуковая связь со следующим словом «краковьяк», которое не только подхватывает мотив танца, но и создает нужный звуковой эффект — треск костей, раскроенный череп, разорванная плоть и т.д. «Хрупь», изобретенное женское существительное, передает понятие хрупкости вещи и вместе звукоподобие разламывающегося, крошащегося чего, — например, хвороста или сухого снега под ногою.

⁹ Здесь тоже звукоподражательная игра: снабженный несвойственным ему суффиксом, корень «рв-» вторит предшествующему слову «краковьяк».

¹⁰ Обратите внимание на интересную параллель в первой главе «Пнина»: «...отдельность (discreteness) есть одна из главных особенностей жизни. Мы не можем жить без обволакивающей нас пленки плоти (film of flesh)».

¹¹ Вот два примера наудачу: «Что ты, собачье мясо, спотыкаешься, ты, воронье перо, трепещешься, ты, пёсы шерсть, щетинишься!» («Битва на Калиновом мосту»); «Вы, гады и рыбы морские, вы везде плаваете, на всех островах бываете» («Пойди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что»).

¹² У профессора Аппеля есть глубокие замечания по этому поводу в его комментированном издании «Лолиты» (Нью-Йорк, 1980, с. 371).

¹³ Рекомендую интересующимся этой темой прекрасную книгу Брайена Бойда «АДА Набокова: Роль сознания» («The Place of Consciousness»), Ардис, 1985. Подробности повествовательной техники Набокова дотошнейшим образом изложены в специальном исследовании Пеки Тамми «Вопросы изучения поэтики Набокова» («Problems of Nabokov's Poetics»), изданном (по-английски) в Хельсинки в 1985 году.

¹⁴ Это случается в самом начале повести, когда герой спрашивает себя, не является ли его страсть патологической; другой раз, в самом конце, когда он замечает разницу в возрасте между ним и его падчерицей.

¹⁵ Те, кого интересует эта тема, должны обратить внимание, среди прочего, на интервью, которое Набоков сочинил с тем, чтобы изъяснить теософию своего предпоследнего романа «Transparent Things» — который при ссылах неправильно переводят по-русски «Прозрачности» или «Прозрачные вещи»: заглавие намеренно двусмысленно, ибо прозрачны и призрачны повествователи — души умерших — и все на земле для них теперь прозрачно — и судьба трагического героя романа, и прошлое огрызка карандаша, забытого в ящике стола. Вдова Набокова в письме ко мне предложила назвать книгу по-русски «Сквозняк из прошлого» (строка из стихотворения Набокова), и так как ближе этого воли автора не узнать, то так оно и должно быть. Это «интервью» напечатано в «Strong Opinions» («Строгие суждения»). Отсылаю также к статье Брайена Бойда «The Problem of Pattern: Nabokov's Defense» («Рисунок узора в «Защите Лужина» Набокова»), напечатанной в американском журнале «Modern Fiction Studies», кн. 4 (зима 1987 г.), с. 575—604, а также к его книге об «Аде», упомянутой выше.

¹⁶ В упомянутом сборнике писем Набокова, с. 116.

¹⁷ Во втором томе биографии Набокова («Американские годы»).

¹⁸ Это отдаленный предшественник пожара в начале «Лолиты», где Гумберт на вокзале Рамздэля узнаёт, что дом Мак-Ку «только что сгорел дотла, быть может вследствие одновременного пожара, пылавшего [у него] всю ночь в жилах». Какова бы ни

была причина пожара в позднейшем романе, следует отметить одну любопытную подробность: похоже, что и в «Волшебнике» Набоков сначала имел в виду синхронизировать путешествие героя на поезде и сопутствующие ему жгучие видения с пожаром на месте его прибытия, и с этой целью отправил поезд в 0.23 — и только позднее изменил расписание на 12.23 пополудни (судя по ремингтонной копии с авторской правкой, с. 32).

¹⁹ Читатель, который тоже видел это полотенце недавно, легко вспомнит и найдет, где именно, и, ободренный этой легкой удачей, должен, по замыслу автора, попытаться соединить и остальные образы с исходными сценами, уже в глубине повести.

²⁰ Гумберт допускает ту же грубую ошибку. Кстати, темное платье и черные чулки в июньскую жару могут быть не случайны, девочка, возможно, носит траур по матери, умершей за две недели перед тем, — что не может, конечно, прийти в голову увлеченному маньяку.

²¹ Особенно распространенное описание лица его мертвой жены: «отполированный лоб, прозрачные крылья ноздрей с жемчужиной сбоку, эбеновый крест» — то, что он называет «ювелирной работой смерти».

²² «Избранные письма», с. 117.

ОЛЬГА СКОНЕЧНАЯ

ЛЮДИ ЛУННОГО СВЕТА В РУССКОЙ ПРОЗЕ НАБОКОВА

*К вопросу о набокковском пародировании мотивов Серебряного века**

Броские идеи и эффектные сюжеты привлекали Набокова всегда. Морщась от модных проповедей, презирая безвкусную суету вокруг «современных» тем, писатель все же спешил отозваться на громкие, порой скандальные голоса времени.

Его раздражали глубокомысленные рассуждения Мережковского о «Луне Содома»¹, и он вряд ли участвовал в оживленных эмигрантских разговорах о «лунных» прустовских героях² или «adolescents merveilleux» Андре Жида. «...Мода, модные клише, содомы, задушевные сетования, — Бог с ними», — говорил он современными литераторам³. И все-таки «содомы» не обошли его собственного творчества. Хотя они здесь на периферии (случайная маска героя, ложная сюжетная версия и т.д.), но часто связаны с центральной для писателя темой псевдодемиургизма, антитворчества. Представляется, что «закругленность» пола — одна из метафор гносеологического плена: набокковский «сексуальный левша», утонченный и болезненный, заключен в неподвижный мир своего «я». Пытаясь преодолеть ограниченность человеческой природы, он навязывает реальности философские и культурные штампы, мифологические и метафизические схемы⁴, но, претендуя на сверхзрение, остается во власти земной слепоты, земной логики, земного сознания. Вместе с тем его подлинный герой, неутомимый открыватель мельчайших подробностей бытия, улавливающий едва заметные перемены узора судьбы и вступающий с ней в тайный заговор, сочетает свой демиургический дар с гармоничной любовной биографией. Сказанное вовсе не означает, что Набоков всерьез занимался «вопросами пола» или, как Фрейд — в гротескной интерпретации писателя, пытался вывести тайну личности из пресловутого Эдипова комплекса, из простой мысли «жениться на бабуле»⁵. Гомосексуализм его героев столь же призрачен, как их еврейство, масонство или большевизанство. Все это голоса молвы, одежды времени, в которых тема искусства, тема таланта и бездарности находит свои бесконечные, многообразные метафорические воплощения.

Однако присутствие лунных мотивов в мире Набокова — это не только реакция на современную литературную моду, но и отклик на предшествующую традицию. Русский символизм, с его «изменами» небу, «безднами» и мистикой пола, с его индивидуальным сплавом метафизики и эротики, восходящим к восприятию художниками философии Владимира Соловьева, явился важным материалом для построения многослойной реальности Набокова и стал мишенью для его пародий. Набоков пародирует символистскую неземную любовь в лунных сюжетах и, видимо, следует при этом логике трансформаций самой идеи. О содомских оборотах темы Вечной Женственности писал Розанов⁶, в содомском пафосе упрекал Соловьева Мережковский⁷. Вместе с тем я думаю, что набокковские пародии вы-

* Авторское написание словосочетания «серебряный век» нами не унифицировалось. — *Рег.*

Ольга Юльевна Сконежная — литературовед, автор ряда статей о Набокове и литературе «серебряного века». Печаталась в журналах «Наше наследие», «Литературное обозрение», «Nabokov Studies». Живет в Москве.

Английский вариант статьи печатается в журнале «Nabokov Studies» (1996).

© Ольга Сконежная, 1996.

ражают собственный его скепсис по поводу земных версий запредельного, символистских попыток проникнуть в сакральное, очеловечить божественное.

Проследим тему лунного света в «Соглядатае».

Герой, бедный эмигрант и неудачливый любовник, покончил с собой, но вот — продолжает жить в мире, похожем на прежний. Как обычно у Набокова, сюжет движется в нескольких отраженных друг в друге руслах: фантастическом — жизнь после смерти, реалистически-иносказательном — жизнь умершего в памяти о нем, литературном — автор и его тени-герои и, наконец, метафизическом — художник, преодолевающий брентную оболочку земного бытия. В верхней узловой точке, скрепляющей нити мотивов, находится вождельное бессмертие, свобода Творца, покорение мира и познание совершенства. В нижней — земной плен, власть Рока, победа штампа. Через всю канву повести проходит любовная интрига, и в одном из русел она вырастает в любимую Набоковым тему образа и копии⁸. Ваня, девушка из загробного мира, по мнению Смурова, целиком создана его воображением: она лишь его зеркало, лишь копия. В Ване должно крыться самое чистое, «самое верное» его отражение, в ней тайна его бессмертия, потому что она есть его собственный образ, продленный в совершенство. Доказать, что Ваня принадлежит ему, что она — это он, порождение его чудесной фантазии, чудесного дара, означает утвердиться в осознании своей сверхчеловеческой природы.

Автор тут, точно кивая персонажу, вписывает в мотивный рисунок «Соглядатая» реминисценцию из знаменитой повести Михаила Кузмина «Крылья». Главного героя «Крыльев» зовут Ваня Смуров, и, отраженная в зеркале Кузмина, версия единства Смурова и Вани получает комически звучащее в набоковском тексте подтверждение⁹.

Аллюзии на Кузмина поддерживаются сплетней о гомосексуальных пристрастиях героя: «Весь облик господина Смурова, его хрупкость, декадентство, жеманство жестов, любовь к пудре, а в особенности те быстрые, страстные взгляды, которые он постоянно кидает на Вашего покорного слугу, все это давно утвердило меня в моей догадке. Замечательно, что такие, несчастье в половом смысле, субъекты часто выбирают себе предмет воздыханий — правда, вполне платонический — среди знакомых, мало знакомых или вовсе незнакомых им дам»¹⁰.

Разрабатывая свою версию Смурова, Роман Богданович, возможно, намекает и на Ваниного возлюбленного из «Крыльев», Штрупа, связанного платоническими отношениями с Идой Гольберг. (История, впрочем, перевернута: в «Крыльях» Ида влюбляется в Штрупа, а затем кончает жизнь самоубийством.) Набоковский Смуров не только Смуров, но и демонический Штруп. Каламбур весьма прозрачен: Штруп — труп. Не случайно выскакивают в письме Клеопатра («будь она самой Клеопатрой») и античная шкатулка, а затем (уже во сне героя) греческий портик. Античная тема «Соглядатая» рифмуется с эллинистическим пафосом «Крыльев».

Отметим неточное, как обычно у Набокова, сдвинутое воспроектирование определенных кузминских сцен, лиц, деталей. Так, скажем, возникает в «Соглядатае» роковой зонтик, который приводит набоковского Смурова к падению: «Вот и отлично, большое спасибо, молодой человек меня проводит и принесет зонтик обратно». В «Крыльях» зонтик забыт в таверне безобразной и вместе прелестной госпожой Монье: «Смуров, Орсини, вернитесь скорее наверх, я забыла свой зонтик...» Ненароком увиденная сцена страсти неприятно поражает героя: «Я все думаю о Тристане и Изольде, — говорил Ваня... — Ведь вот идеальнейшее изображение любви, апофеоз страсти, но ведь, если смотреть на внешнюю сторону и на конец истории, в сущности не то же ли самое, что мы застали в таверне на Джуого».

Имеющаяся в повести Кузмина оппозиция гетеросексуальной животной страсти и высокой («окрывающей») гомосексуальной любви воссоздается в «Соглядатае» противопоставлением смуровских интрижек с обычными женщинами странному и бесплотному увлечению героя Ваней. Скучная связь с домашней портничихой в Петербурге, пошленное приключение с Матильдой, тайные походы к горничной — все это не похоже на идеальное и безответное чувство Смурова к девушке с мужским именем. «...Я ничего толком не знал, ослепленный той жгучей прелестью, которая все заменяет и все оправдывает, и которую, в отличие от души человека, часто доступной нашему обладанию, никак нельзя себе присвоить, как нельзя к имуществу своему приобщить яркость облаков в ветреный вечер, или запах цветка, который тянешь, тянешь до одури напряженными ноздрями... То, что мне нужно было от Вани, я все равно никогда бы не мог взять себе в вечное свое пользование и обладание, как нельзя обладать окраской облака или запахом цветка». Ваня, с ее неуловимой, загадочной прелестью, контрастно выде-

ляется на фоне недалеких и грешных женщин Смурова, и этот контраст пародийно подсвечен мотивами, звучащими в повести Кузмина.

Герои «Крыльев» говорят, что женщина есть зло. Греховная, удерживающая на земле, она может погубить душу и тело. Грубая женская природа, ее безобразная телесность и порочность находят выражение в персонаже повести — Марье Дмитриевне, заманивающей Ваню в свои сети: «Стало жарко, неловко и тесно».

В «Соглядатае» тема земных женщин, земной любви воплощается в переключаящихся с Кузминым тонах: «От нее исходило щедрое тепло: как только она появлялась, мне уже мнилось, что в комнате жарко натоплено...» Но и сама земная жизнь, посюсторонняя действительность кажется герою «жаркой», «тяжелой», давящей и гнетущей. Так образ женского начала проецируется на тему земного плена. Образ женщины становится метафорой плоти, бремени, плена и несвободы.

Возвышенная же любовь открывает путь к запредельной Красоте. «Само тело, материя погибнут, погибнут и произведения искусства, но идея, тип красоты, заключенные в них, не могут погибнуть, и это, может быть, единственное ценное в меняющейся и преходящей пестроте жизни», — разрабатывает Кузмин платоновскую концепцию любви как стремления к познанию эстетического совершенства, высшей бесцельной красоты, в противовес библейской идее «финальности» человеческих отношений.

Но если Штруп ищет отблеск совершенства в Ване, то Ваня в повести обращен на себя самого, на свою красоту. «Есть связки, мускулы в человеческом теле, которые невозможно без трепета видеть, — вспоминались Ване слова Штрупа, когда он с ужасом при свече разглядывал в зеркало свое тонкое, теперь страшно бледное, лицо с тонкими бровями и серыми глазами, ярко-красный рот и выщипанные волосы над тонкой шеей. <...> И я знаю теперь красоту свою». Герой боится потерять свою брентную оболочку. Но, отраженный чужим зрением, его образ как бы застывает, сохраняется, прекрасное мгновение останавливается. Является надежда, что преходящая красота обретет повторение в идеальном двойнике.

Нарциссические мотивы связывают «Крылья» и «Соглядатая». Герой Набокова ищет свои отражения повсюду, ему нравится смотреть на себя, любоваться собой. «И была фотография, снятая при вспышке магния, где Смуров вышел великолепно, — очень бледным (ср. подчеркнутую бледность кузминских героев. — О. С.), с поднятой бровью, слегка в профиль». Однако тема нарциссизма (или в ракурсе, заданном «Крыльями», гомосексуализма как аутоэротизма), звучащая у Кузмина в торжественно-идеалистическом ключе, в набоковском рассказе получает ироническую огласовку.

Перелицовывая известнейшее произведение Кузмина, автор «Соглядатая» одновременно пародирует и эротический сюжет «Крыльев», и потусторонние перипетии собственного героя. Вместо прекрасного лика Нарцисса или вот этого демонического образа, так удачно запечатленного фотографией, Смуров видит в зеркале «пошлого, несчастного, дрожащего маленького человека в котелке». Сколько бы ни рядился герой в романтические одежды, сколько бы ни примерял образ отчаянного смельчака, победителя женщин, «иностранного поэта» и т.д. — сколько бы ни пытался навязать потустороннему миру эти интересные маски — за всеми ними неутомимо проглядывает самодовольный пошляк, мелкий враль. Увы, Смурову не суждено бессмертие: он претендует на обладание тем, что ему принадлежать не может. Он пытается соединиться с Ваней, но, сотканная из иной, чуждой его земной природе материи, она «не совпадает» с ним — остается как бы вне героя, вне его мира. Фантазия Смурова, его дар способны породить лишь штампы, которые запирают его в томительном круге земного бытия. И поэтому ему навеки суждены объятия горничных, портних и кухарок — тяжкий плен земли.

Обратимся к «Дару». Лунный рисунок этого романа соединяет два поколения, две культурные традиции — традицию шестидесятилетия и декадентства.

Рисуя Чернышевского, Годунов-Чердынцев уделяет немало места его любовным переживаниям. Жизнеописание изобилует игривыми, жалкими, нелепыми, трогательными сценами, извлеченными автором из разных источников¹¹. Имеются в романе и кое-какие намеки на существовавшее в начале века мнение об особом внутреннем складе знаменитого шестидесятника. Приведем два примера. Вот юноша Яша Чернышевский, страдающий «изысканным недугом», человек «заблудившегося» или, по Розанову, «текучего» пола, «лунного света». «...Мне иногда кажется, что не так уж ненормальна была Яшина страсть, — что его волнение было в конце концов весьма сходно с волнением не одного русского юноши середины прошлого века, трепетавшего от счастья, когда, вскинув шелковые ресницы,

наставник с матовым челом, будущий вождь, будущий мученик, обращался к нему...» А вот сами русские юноши середины прошлого века, ученики Николая Гавриловича: «...саратовские гимназисты постарше увлекались им; иные из них впоследствии привязались к нему с той восторженной страстью, с которой в эту дидактическую эпоху люди льнули к наставнику, вот-вот готовому стать вождем...».

Вряд ли можно допустить случайное совпадение: гипотетическая ситуация второй главы, зеркально отраженная в четвертой, обретает призрачное существование. Характерно воспроизведение отдельных слов — «наставник», «будущий вождь» — «наставник, вот-вот готовый стать вождем». Яша как бы роняет тень на великого однофамильца. Болезненный декадентский треугольник связывается с ужасными треугольниками в биографии Чернышевского: Николай Гаврилович («канашечка») — Ольга Сократовна — Савицкий, Чернышевский — Ольга Сократовна — Хмелевский, Чернышевский — Ольга Сократовна — Добролюбов...

Высказывались соображения о пародийной трансформации в «Даре» мнения В. Розанова о Чернышевском как «S» («соло»), человеке лунного света¹². «Теперь (переписка с женой и отношения к Добролюбову) все это объяснилось: он был духовный, спиритуалистический „S“¹³. «Кто же не обращал внимания, что лицо Рафаэля, безбородое и такое нежное, есть прекраснейшее лицо девушки; и почти так же прекрасно, как лицо Рафаэля, лицо *terribile dictu*, Чернышевского (см. чудный его портрет в «Вестнике Европы», октябрь 1909 г.), проводившего в «Что делать?» теорию о глупости ревнования своих жен: на самом же деле, конечно, теорию о полном наслаждении мужа при «дружбах» его жены, причем муж втайне, в воображении, уже наслаждается красотой и всеми формами жениного «друга». Значение Чернышевского в нашей культуре, конечно, огромно. Он был $1/2$ — урнинг, $1/4$ — урнинг, $1/10$ — урнинг»¹⁴.

Набоков смотрит на другой портрет, но также обращает внимание на «нежность» и «ангельский облик» «маленького Николая». Однажды Чернышевский сравнивается в романе с «русской бабой»; в другой раз автор замечает, что Костомаров в припадке лунатизма писал женским почерком.

По Розанову, все происходит из пола и все определяется полом. Новые люди — Чернышевский, Писарев, Добролюбов, проникнутые стихией «вечной женственности», обнаруживают черты лунного склада — мечтательность, оторванность от жизни, от реальных «взрослых» ее интересов. С розановским видением Чернышевского соотносим и парадокс Годунова-Чердынцева о Чернышевском-идеалисте, живущем в мире абстракций. Певец материи и пользы бесконечно далек от живой реальности, занят изобретением абсолютного «ничто» — вечного двигателя. Нигилизм — отрицание внеположных ценностей — оборачивается незнанием трехмерного бытия, принесением его в жертву «общим идеям».

Розанов говорит о том, что люди лунного света не принадлежат этому миру, «потусветны». Таков и Набоковский Чернышевский. После буфаторской казни (которую автор сначала пытается выдать за настоящую — «мертвое тело повезли прочь») жизнь его становится жизнью призрака. «Лапа забвения стала медленно забирать его живой образ...» Сквозь судьбу Чернышевского в «Даре» просвечивает сюжет «Соглядатая» — жизнь после смерти.

Для Розанова «потусветность» — уход от единственно существующего мира, его вечного рождения, цветения и роста, уход — в никуда, в абсолютную смерть. Ибо тот свет есть только выдумка людей третьего пола, сказавших свое «не хочу» природе. В отличие от Розанова, Набоков допускает существование «потустороннего», запредельного как идеальной области гармонии и свободы: подлинные творцы способны проникать в эту область, ловить на земле ее лучи.

Но «потусветность» Смурова, Чернышевского или Яши — это не соприкосновение с областью свободы, а, напротив, погружение в мертвое царство данности, земной слепоты. Смуров заперт в плену своей ограниченной фантазии, Чернышевский — в плену общих идей, Яша — в плену мертвой культуры. «Эпитеты, у него жившие в гортани, «невероятный», «хладный», «прекрасный», — эпитеты, жадно употребляемые молодыми поэтами его поколения, обманутыми тем, что архаизмы, прозаизмы или просто обедневшие некогда слова, вроде «роза», совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны, — эти слова, в спотыкавшихся устах Александры Яковлевны, как бы делали еще один полукруг, снова закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету — и тем вскрывая обман стиля». Яшина поэзия — беспомощные перепевы созданного: «блоковских болот», «снежка на торцах аксизма». Эти стихи vybrали все те пороки, которые замечает Набоков у современных ему поэтов, — отсутствие зрения и слуха, неряшливость синтаксиса и рифм, неправильность ударений, следование выцветшей декадентской моде¹⁵. Набоков словно опровергает очередное общее место: люди «смещенного» пола — незаурядны, более талантливы.

(Обожествляющий родовую жизнь Розанов все же подчеркивает, что сфера таланта и творчества — сфера «третьего пола»: «Можно почти дать афоризм, что всякий талант — гермафродитичен»¹⁶. «Третий пол», по Розанову, — пол, сопротивляющийся природе, закону, слепому механизму жизни; в людях «третьего пола» мир обретает «лицо» и вместе с ним «сияние», а без лица — «нет духа и геня».)

У Набокова лунный герой — зауряден, творчески несостоятелен. Зауряден Яша Чернышевский. Зауряден и его однофамилец, «изысканный недуг» которому приписан Розановым. Набоков вряд ли доверяет Розанову, и розановский портрет Чернышевского устанавливается в романе, как кривое зеркало, скрытая призма пародии. Лунная маска — знак плененного сознания, подмены живых наблюдений отвлеченной схемой, забвения подробностей ради пустых «общих смыслов», земли — ради неба, — тогда как, с точки зрения Набокова, увидеть небо способен только художник, пристально разглядывающий землю. Яша с его «сентиментально-умственными» увлечениями столь же предан миру идей, как и персонаж Годунова-Чердынцева: идея «неземной» или «общинной» любви воплощается в уродливых тройственных союзах, в «банальных» «треугольниках трагедии». Соединяя шестидесятников с наследниками декадентства и символизма, Набоков вновь сходится с Розановым, считавшим, что «в декадентах и символистах 60-е годы только не узнают себя»¹⁷. Для Розанова шестидесятники и символисты — единая линия отката от родовой стихии жизни, от традиции семьи и государства. Для Набокова это линия абсолютной власти идеи, попыток подчинить социальной или метафизической схеме искусство и жизнь.

Яшин «неоромантический слог» («Я дико влюблен в душу Рудольфа... и это так же бесплодно, как влюбиться в луну») ассоциируется с тайным присутствием в романе символистов-мистиков — З. Н. Гиппиус и, возможно, Д. С. Мережковского. В 1930 году вышла книга¹⁸, в которой Мережковский предрекал Европе гибель от двух язв, погубивших некогда Атлантиду, — «лютото Солнца Войны», Аполлона-Губителя, и «нежной Луны Содомы — Диониса-Андрогина». Книга имела резонанс в эмигрантских кругах. Набоков, не называя имени автора, раздраженно отозвался на нее в газетной рецензии, а затем ввел в свой роман «домашнего врача Европы», «сейсмографа социальных потрясений» (курсив мой. — О. С.), которому — наряду с иными «мыслящими пошляками», «беллетристами в роговых очках» — порекомендовал безвкусный Яшин сюжет¹⁹.

Но более важной фигурой оказывается Зинаида Гиппиус — по мнению многих исследователей, один из прообразов Христофора Мортуса (парижского критика, а в частной жизни — «женщины средних лет, матери семейства»). Голос Гиппиус, писавшей под мужскими псевдонимами (Антон Крайний, Товарищ Герман) и, по словам Н. Н. Берберовой, «вовсе не понимавшей нормальную любовь» и «только прощавшей другим людям их нормальную любовь»²⁰, угадывается в движении эротической темы романа. В статье «Арифметика любви» она возвращается к излюбленной символистами идее андрогинной сущности человека. Любовь «женомужчин» к «мужеженщинам» есть попытка преодоления земного разделения полов и борьбы со смертью. Но «полнота любви невоплотима в мире, каков он есть сейчас»²¹. Человеку суждено лишь искать свое единственное «ты», лишь бесконечно приближаться к подлинной, «смерти неподклонной» любви. Гиппиусовская тема любви-«влюбленности» в контексте обращения к Соловьеву должна быть воспринята как небесная, платоническая любовь, несущая на себе печать божественного Эроса и противостоящая любви физической, закрепощающей человека в его смертном бытии.

Отсветы символистских идей обнаруживаются в Яшином дневнике, в самом ареале его темы. «Святая плоть», о которой писали символисты, приобретает очертания «обнаженной, загорелой, гибкой души» Рудольфа. Рудольф, с его душой-женщиной («...которая... идет через жизнь, как самоуверенная женщина через бальный зал»), в Яшином восприятии становится мужеженщиной, божественным андрогинном. Любовь Яши безысходна («...я не знаю, что мне делать с его душой...»), нереализуема, бесплодна. Как и в символистской традиции, эти мотивы связаны с мотивами луны, влюбленности в луну, эротического союза луны и месяца.

«Месяц, полигон, виола заблудившегося пола...» — как кто-то в кончеевской поэме перевел «и степь, и ночь, и при луне...» — иронизирует Набоков. А вот «Стихи о Луне» (1925) З. Гиппиус: «Скажи мне, где тот, золотой, / Что недавно на небе лежал, — пологий, / Веселый, юный, двурогий? / Он? Это я, луна. / Я и он — я и она < ... > / Это все он же и все я же. / Мы — свет одного Огня. / Не оттого ль ты и любишь меня?»²² Вспомним здесь и лунную эотику тенишевского словесника Владимира Гиппиуса, представленную в его сборниках «Ночь в звез-

дах» и «Томление духа»... «Метафизические парадоксы» символистов обращаются в «Даре» «предательскими ляпсусами» — выросший на страницах графоманской трагедии Буша Одинокий Спутник передразнивает Одинокого Спутника из «Песни Судьбы» Блока.

Философия, мистика, мифология, внедряясь в искусство, порождают иногда комические бессмыслицы. А в реальной жизни они способствуют возникновению странных, болезненных союзов. Одним из них был «идеальный» треугольник — Гиппиус — Мережковский — Д. В. Философов (затем В. А. Злобин), вызывавший разноречивые толки современников. Создатели новой Церкви видели в нем воплощение мистического принципа Тринитарности. Возможно, что этот знаменитый тройственный союз явился одним из образов «неэвклидовых» идей Яппи²³.

Но было бы неверно утверждать, что символистская тема неземной любви преломилась только в фарсовых и карикатурных гомосексуальных сюжетах Набокова. Как и многие иные темы, попавшие в его орбиту, она обрела разные звучания: от сниженно-пародийных до высоких и лирических. Платоновско-соловьевский миф об утраченной некогда идеальной половине, о поиске предначертанной свыше возлюбленной проходит через стихи и прозу Набокова и особенно часто отзывается в реминисценциях из лирики и лирических драм Блока. В соответствии с символистской традицией, возвращение Прекрасной Дамы знаменует возвращение России, утраченного рая детства, победу над пленом времени. Ожидание Ее, угадывание Ее примет, встреча с Ней — все это вехи постижения тайны. Но может ли смертный вырваться из метафизических ловушек, из мира слепоты? Скептическая интонация никогда не покидает набоковских книг. Гомосексуальная любовь здесь — земная подмена подлинной, высшей любви, любви, преодолевающей смерть. Поэтому гомосексуальный сюжет — теневой сюжет, сопровождающий основную любовную тему.

Так, веселый дуэт танцоров — одна из иронических проекций воссоединения героя с Возлюбленной в «Машеньке». (Именно в первом романе Набокова наиболее четко восстанавливается сюжет возвращения Вечной Женственности.) Так, обретение Спутницы в «Даре» сопровождается Яшиным поиском идеальной любви. Так, в «Приглашении на казнь» меняются масками героини кукольного балагана, Цинциннат обращается в «невесту»: «...для меня вы прозрачны, как... краснеющая невеста прозрачна для опытного жениха». Его безысходное чувство к мистической Избраннице-Блуднице («...и получится из тебя и меня тот единственный наш узор, по которому я тоскую»)²⁴ отзовется в театральной страсти мсье Пьера к таинственному брату-близнецу. Так, лунным двойником главного героя в «Подвиге» оказывается Арчибальд Мун: запредельная страна, которую ищет Мартын, похищена «чародеем» (снова блоковский мотив), заперта в его голове, превращена им в декорацию, неподвижный, безжизненный образ.

Наконец, в «Соглядатае» герой отражается в себе самом, пародирует самое себя. Боковой, лунный сюжет, который, как сказано выше, поддерживается реминисценциями из Кузмина, перетекает в главное русло, сливается с ним. В центре его теперь — Смуров—Дон Жуан («Он мог обесчестить девушку... Авантюрист... Дон Жуан... Казанова»). Рядом с маской Дон Жуана — маска Донны Анны. (Сначала Ваня — хрупкий юноша из «Крыльев»; затем — Монна Ванна Метерлинк²⁵, только руки набоковской героини в противоположность последней — грубые, мужские; наконец, Донна Анна.) Мотивы гостя, несостоявшегося рукопожатия, явления Рока в образе ревнивого мужа вводят в текст «Соглядатая» пушкинскую версию легенды²⁶. Но не менее важно наличие здесь блоковской темы²⁷. В финале Ваня уходит навсегда: Дева Света, Бессмертная Вечность покидает Смурова. И хотя вновь явившийся ему Рок добродушен и услужлив («старый рок» — в «Шагах Командора»), Дон Жуан опять проигрывает «битву». Утратив Прекрасную Даму, он, подобно темному герою символистского искусства, попадает в порочный круг вечного повторения, полужизни-полусмерти и остается наедине с собой — в «туманных глубинах» своего земного эго.

¹ Известна реакция Набокова на отрывок «Европа-Содом» из книги Д. С. Мережковского «Атлангида-Европа»: «Целая статья о нынешнем Содоме и конце мира, принадлежащая перу писателя, углубившегося в сомнительную мистику, появилась недавно во втором номере выходящего в Париже журнала „Числа“ («Руль», Берлин, 1931, 28 января). Цит. по: В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989, с.391.

² См. об этих салонных разговорах в воспоминаниях современника: «...Вдруг Дмитрий Сергеевич услышит кем-то произнесенную фразу о Христе, Андрее Белом или лунных героях Пруста... и сразу набросится, точно хищная птица на падаль» (В. С. Я н о в с к и й. Поля Елисейские. СПб., 1993, с.127 и др.).

³ В. Н а б о к о в. Указ. изд., с.392.

⁴ Глубокий анализ отношения Набокова к романтической модели поведения художника, включая декадентское и символистское жизнетворчество, содержится в статье А. А. Долинина «„Двойное время“ у Набокова. (От „Дара“ к „Лолите“)» (в сб.: Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994). Концепция набоковского антигероя, развиваемая там, нам в целом близка.

⁵ См.: В. С и р и н. Что всякий должен знать. — «Новая газета», 1931, № 5, с.3.

⁶ См.: В. В. Р о з а н о в. Люди лунного света. М., 1990, с.112—113. Культ Вечной Женственности, по Розанову, есть не что иное, как древний культ Афродиты Sodomica, которую Соловьев противопоставляет «простонародной» Афродите, Афродите-женщине.

⁷ «„Благодарю Тебя, Господи, за то, что я никого не родил и никого не убил“. В этой несколько странной для непосвященных, как бы „Содомской“, молитве русский ученик Платона, Владимир Соловьев, соединяет две язвы (т.е. язву однополой любви и язву войны). — О. С.) в одну» («Числа», Париж, 1930, № 2—3, с.185).

⁸ Эта тема подробно рассматривается в статье Д. Бартона Джонсона, содержащей наиболее развернутое и детальное исследование проблематики и структуры «Согадатая»: D. B a r t o n J o h n s o n. Eyeing Nabokov's Eye. — Canadian-American Slavic Studies. Irvine (California), 19, № 3 (Fall 1985).

⁹ На возможность соотнесения творчества Кузмина с творчеством Набокова впервые указал Эндру Филд, включив Кузмина в ряд художников (Пьер Луис, Анри де Ренье, Набоков, Борхес), сделавших «стилизацию и пастиш серьезным искусством» (Andrew Field. Mixail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose. — Russian Review, 1963, v.22, № 3, p.300). Вслед за Филдом Владимир Марков в своем предисловии к кузминской прозе находит, что обоим писателям присуща «нерусская внутренняя несерьезность, чего не скажешь ни о Бунине, ни, как ни странно, о бунинском антипode Ремизове» (М. Ку з м и н. Проза. Berkeley, 1984, т.1, с.16).

Однако исследователи не рассматривали присутствия текстов Кузмина в самом набоковском творчестве. Пародия на Кузмина обнаруживается, помимо «Согадатая», в рассказе «Уста к устам». Герой его — писатель, автор «небольшого этюда „Плавающие и путешествующие“». Его псевдоним *И. Анненский* редактор меняет сначала на *Илью Анненского*, а затем на *А. Ильина*, мотивируя это тем, что поэт *И. Анненский* уже есть. (Как всегда у Набокова, используется прием ложной подказки.) Беспомятый стиль Ильи Борисовича пародирует вычурность и небрежность прозаической манеры Кузмина: «Еще рыдали скрипки, исполняя как будто Гимн любви, но уже Ирина и взволнованный Долинин быстро направлялись к выходу из театра».

¹⁰ В ответ на вопрос Э. Филда, был ли герой в действительности гомосексуалистом, Набоков ответил отрицательно (см.: A. F i e l d. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967, p.171). «Ложная» версия, однако, всегда значима в набоковском тексте.

¹¹ Об источниках образа Чернышевского в «Даре»: S. D a v y d o v. The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii. — Canadian-American Slavic Studies, 19, № 3 (Fall 1985); А. А. Д о л и н и н (комментарий к «Дару»). — В. Н а б о к о в. Избранное, М., 1990; И. П а п е р н о. Как сделан «Дар» Набокова. — «Новое литературное обозрение», М., 1993, № 3.

¹² См. статью Генриэтты Мондри «О двух адресатах литературной пародии в „Даре“ В. Набокова (Ю. Тынянов и В. Розанов)» («Российский литературоведческий журнал», М., 1994, № 4). Напоминая о розановском образе Чернышевского-«урнинга», Г. Мондри, однако, не рассматривает темы лунного света как одной из философских тем, связующих героев «Дара».

¹³ В. В. Р о з а н о в. Уединенное. М., 1990, т.2, с.208. Под «перепиской с женой», очевидно, имеется в виду книга «Чернышевский в Сибири. Переписка с родными» (СПб., 1912). Этим источником пользовался и Набоков.

¹⁴ В. В. Р о з а н о в. Люди лунного света. М., 1990, с.160.

¹⁵ Один из важных подтекстов романа — полемика Набокова с «Числами» и с близкими журналу поэтами «парижской» школы вскрывается в статье А. А. Долинина «The Gift» (в сб.: The Garland Companion to Vladimir Nabokov, N.Y., 1995).

¹⁶ В. В. Р о з а н о в. Люди лунного света, с.246.

¹⁷ В. В. Р о з а н о в. Нечто о декадентах, «лампадном масле» и о пронциательности наших критиков. — «Русское обозрение», М., 1896, т.6, № 12, с.1118.

¹⁸ Д. С. М е р е ж к о в с к и й. Атлантида-Европа. Белград, 1930.

¹⁹ Анне Несбет считает, что Набоков имел здесь в виду С. Л. Франка, автора статьи

«Трагедия русской молодежи» («Рубль», 1928, 22 апреля), которая явилась откликом на реальное событие, произошедшее в Грюневальдском лесу (A. N e s b e t. Suicide as Literary Fact in the 1920-s. — Slavic Review, 1991, 50, № 4). Однако Набоков мог делиться не только в него. Если у Франка тема упадка, деградации предстает преимущественно в социальном аспекте, то Мережковский рассматривает проблему в том философско-мистическом ключе, который в известной степени адекватен образу Яши.

²⁰ Н. Б е р б е р о в а. Курсив мой. N.Y., 1983, т.1, с.282.

²¹ З. Г и п п и у с. Арифметика любви. — «Числа», 1931, № 5, с.155.

²² «Последние новости», 1925, 11 ноября, с. 2. Ср. также знаменитую строчку В. Брюсова — «Всходит месяц обнаженный при лазоревой луне». 18 ноября 1895 г. Брюсов рассказал корреспонденту газеты «Новости»: «Г-н Соловьев, стараясь убедить меня, что месяц и луна в сущности однозначные понятия... острял, между прочим, на тему о том, что неприлично-де ему, месяцу, всходить обнаженному при ней, луне» (В. Я. Б р ю с о в. Собр. соч. в 7 т. М., 1975, т.1, с.567). Примером символистской нелепости брюсовская строчка казалась и Розанову (В. Р о з а н о в. Мысли о литературе. М., 1988, с.211).

²³ См. развернутое исследование философии тройственных союзов начала века у Н. А. Богомолова: «Мы — два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии от символистов до обериутов («Литературное обозрение», 1991, № 11) и у Ольги Матич: Zinaida Gippius: Theory and Praxis of Love (в сб.: Readings in Russian Modernism, М., 1993).

Что касается Яшиного треугольника, то он имеет, по-видимому, множество прообразов: реальная трагедия в Грюневальде (А. Несбет), обстоятельства смерти Бориса Поплавского, треугольник М. Кузмина, В. Князева, О. Глебовой-Судейкиной (А. Долинин).

Можно усмотреть также переключку между «Даром» и «Перламутровой тростью» З. Гиппиус («Числа», 1933, № 7—8), где исповедальный тон записей героя, культ философии, Германии и идеальной дружбы, понимание гомосексуальной драмы приятеля-немца (в котором «от плотного бурша — ничего»; ср. перевертыш в «Даре»: «Рудольф... на самом деле... был, что называется, бурш») заставляют вспомнить образ набоковского Яши.

²⁴ О соловьевских и блоковских мотивах у Набокова см. в работе Владимира Александрова (с.216—218 настоящего издания) и у А. А. Долинина (Набоков и Блок. — Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991).

²⁵ Аллюзии на пьесу М. Метерлинка рассматриваются в исследованиях: S. F r o m b e r g S c h a e f f e r. The Editing Blinks of Vladimir Nabokov's The Eye. — Slavic and East European Journal, 29, № 3 (Fall 1985); p.28—30; D. B a r t o n J o h n s o n. The Books Reflected in Nabokov's Eye, p.295—298.

²⁶ «...Кто этот гость...» («Соглядатай»). Между Кашмариным и Смуровым происходит сцена, «переворачивающая» рукопожатие пушкинского финала: Кашмарин не принимает смуровской руки. «„Убрать руку“, — было первое, что сказала гость, глядя на мою протянутую и уже опускавшуюся в бездну ладонь». В конце повести, комически отражающем начало, вновь присутствует мотив бездны, и на фоне бездны вновь возникает Кашмарин — «самая страшная тень», которая является «на зов» героя. На сей раз Кашмарин сам «страшно спешит» протянуть оскорбителю руку.

²⁷ Блоковская версия легенды не проступает в тексте столь отчетливо, как пушкинская. Представляется, однако, что символистская трактовка сюжета принципиально важна для игры смыслов «Соглядатай». В героине Набокова вскрывается антиномичный блоковский образ — дева Света (символ вечной жизни, «дар небес») и мертвая, погубленная Дон Жуаном Донна Анна (ее характеристики — «чернота», «бархатность» — совпадают с характеристиками запредельной реальности) — совершенство, навсегда утраченное художником. Набоковский герой хочет обладания абсолютной Красотой, и в то же время Смуров—Дон Жуан добивается любви у девушки-Смерти, мертвой невесты (ср. мотив Вечной Женственности-Смерти в «Балаганчике», близкий мотиву Донны Анны). Блоковский подтекст обнаруживается также в важнейшей для «Соглядатай» теме метафизического возврата (ср. у Блока: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...»). Существенно и то, что аллюзии на Донну Анну связаны с аллюзиями на «Монну Ванну» — пьесу, чрезвычайно модную в символистской среде в России. См. о популярности пьесы и о значимости этого для Набокова у Д. Бартона Джонсона (The Books Reflected in Nabokov's Eye, p.397—398).

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВ

НАБОКОВ И «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Были ли правы критики-эмигранты, отказавшие набоковскому искусству в «русскости»? Впрямь ли не было у Набокова предшественников в русской литературе и культуре?

В интервью, лекциях, предисловиях к книгам Набоков вполне откровенно говорил о весьма немногих своих ясно выраженных литературных симпатиях и не менее определенных, но куда более многочисленных антипатиях. В своих произведениях он также отзывался, нередко пародийно или даже сатирически, на многие явления русской и мировой культуры. И насколько мне известно, за вычетом лаконичных и двусмысленных высказываний о Пушкине и Гоголе, он не признавал ничего влияющего и всегда протестовал, когда над его головой поднимали знамена с чужими именами¹.

Но в частной переписке маска спадает. Я имею в виду одно письмо (1949 года)² Эдмунду Уилсону, в котором Набоков возражает против на редкость некомпетентного высказывания своего адресата, будто после 1905 года русская литература вступила в полосу упадка. «Закат русской литературы в 1905 — 1917 годах, — пишет он, — это советская выдумка. — Блок, Белый, Бунин, да и другие написали в те годы лучшие свои вещи. А поэзия никогда не была так популярна, даже в пушкинские времена. Я — продукт этого времени, я вырос в этой атмосфере» (курсив мой. — В. А.)³. Это весьма красноречивое высказывание, из него явствует, что своей колыбелью Набоков считал так называемый русский «серебряный век»⁴. Но что именно в этом многоцветном феномене было Набокову особенно близко? Знаменательно, конечно, то, что Набоков называет двух символистов — Блока и Белого. Но ведь в свой краткий перечень он включает и Бунина, которого, как правило (и весьма приблизительно), именуют «реалистом» (известно, что Набоков ценил его стихи выше, чем прозу), да неназванными остались «другие», принадлежащие, возможно, иным школам, но не менее важные для него. Памятью о презрении, которое Набоков испытывал к любым обобщениям, а к «измам» особенно, я все-таки рискнул бы предположить, что на русской литературной сцене 1905—1917 годов наиболее близки Набокову, и теоретически, и художественно, были символизм и акмеизм, причем первый, пожалуй, был несколько роднее. Если называть имена, то на творческое развитие Набокова особое воздействие оказали Блок, Белый и Гумилев (еще один источник влияния — поэзия Владислава Ходасевича, также принадлежащая «серебряному веку»; этот предмет еще ждет своего исследователя). К этому следует добавить, что возможным источником одной из наиболее продуктивных идей Набокова — искусственность природы — оказались работы философа-мистика Петра Успенского (1878 — 1947) и драматурга, режиссера, историка и теоретика театра Николая Евреинова (1879—1953) — оба современники знаменитостей «серебряного века», разделявшие некоторые позиции символистов.

Владимир Евгеньевич Александров (род. в 1947 г.) — профессор русской литературы и заведующий отделом славянских литератур Йельского университета. Автор книг: *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction* (1985), *Nabokov's Otherworld* (1991), редактор международного сборника *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (1995). Родился в ФРГ, живет в США.

Публикуемый здесь перевод последней главы книги о Набокове выполнен по изданию: V. Alexandrov. *Nabokov's Otherworld*. Princeton University Press, 1991. На русском языке книга выйдет в свет в Редакционно-издательском комплексе «Культура» (Москва).

© V. Alexandrov, 1991.

© Н. Анастасев (перевод), 1996.

Взаимоотношения Набокова со всеми названными деятелями культуры, как и с их современниками, — большая и сложная тема, заслуживающая отдельного исследования, — я коснусь ее самым беглым образом. Больше того, подход мой сугубо выборочен, и определяется задачей выделить — но отнюдь не исчерпать — те связи, что объединяли всех названных мною писателей с Набоковым. О плодотворной сложности такого предприятия косвенно свидетельствует сам Набоков, который еще в 1930 году следующим образом описывал «механизм» литературных влияний: «Это туманная и неясная вещь. Можно вообразить, допустим, двух писателей, А. и Б. Они ни в чем не похожи друг на друга, но оба, каждый на свой лад, испытали воздействие Пруста. Читатель В. этого не заметил, поскольку все трое (А., Б. и В.) воспринимают Пруста по-своему. Случается, что передатчиком воздействия одного писателя на другого оказывается третий, или образуется целая амальгама воздействий. Это дело совершенно непредсказуемое»⁵.

Памятуя об этом предостережении, начну с краткой характеристики творческих связей Набокова с «серебряным веком» в целом.

На рубеже столетий в русской литературе безусловно господствовала поэзия (на что и обращает внимание Набоков в упомянутом письме к Уилсону). Неудивительно, что и Набоков начинал как поэт, продолжая писать стихи на протяжении всей жизни. Но, быть может, еще важнее — поэтический тон прозы Набокова с ее звукописью и ритмической организацией, а в иных пассажах — даже четко прослеживаемой метрикой. Совсем не исключено, что в этом отношении некоей посредующей инстанцией сделалась для Набокова поэтическая проза Андрея Белого. Что касается Алексея Ремизова, то, судя по свидетельствам, Набоков невысоко ставил его как писателя⁶ (разумеется, на оценку его не могло оказать влияние то обстоятельство, что Ремизов был предшественником так называемой орнаментальной прозы, широко распространенной в советской литературе 20-х годов и имеющей некоторое сходство со стилистикой самого Набокова). «Добавление» ритма и звукописи явно и самым существенным образом привело к усложнению набоковской прозы. Отсюда нить тянется к еще одной особенности романов и рассказов Набокова, в чем также прослеживается воздействие поэзии. Я имею в виду их рефлексивную структуру, родственную тому, что Джозеф Франк называет «пространственной формой» в современной литературе. Беллетристика Набокова строится в соответствии с тем, что он сам называет в «Speak, Memoir» «космической синхронизацией», отчего читатель способен уловить существенные уровни смысла, лишь различая связи между словесными гроздьями, разбросанными по всему полю произведения и соотношенными с контекстами, тающими истинное значение слов. Таким образом, проза Набокова, подобно многим произведениям модернистской литературы, уходящей корнями в поэзию рубежа веков, требует от читателя приостановить временно процесс соотнесения знаков текста с внетекстовыми референтами, «до тех пор, пока вся система внутренних референций не будет осознана как цельность»⁷.

Я обращаюсь к символистам и акмеистам как к предшественникам Набокова, ибо две другие фундаментальные черты его творчества связаны с этими движениями. Именно акмеизм с особой силой упирал на чувственные детали и остроту восприятия, что, как мы знаем, имело для Набокова принципиальное значение (особенно определенно Набоков говорит об этом, со ссылкой на Гумилева, в лекции «Искусство литературы и здравый смысл»). И именно символизм проповедовал такой тип метафизического дуализма — или отделения видимых явлений от «высшей» духовной реальности, — который лежит в основе набоковского подхода к потусторонней действительности. Короче, искусство Набокова представляет собою уникальный образец примирения характеристических черт обоих литературных движений, опровергая тем самым поверхностное представление о полной их и непреодолимой противоположности.

Любое исследование связей Набокова с русским символизмом должно начинаться с разговора о том, чем обязан он Александру Блоку. Есть целый ряд высказываний, относящихся к разным временам, из которых следует, что Набоков видел в Блоке своего учителя. В одном из писем Уилсону, датированном 1942 годом, Набоков говорит, что «учился на стихах Блока, Анненского, Белого и других поэтов, опрокинувших старые идеи относительно русской версификации». На следующий год, обращаясь к тому же Уилсону, Набоков пишет, что «Блок — один из тех поэтов, что входят вам в кровь... Подобно большинству русских, я испытал это почти четверть века назад». В примечаниях к своему переводу «Евгения Онегина» Набоков называет Блока «величайшим русским поэтом первых двух десятилетий нынешнего века»⁸. В 1966 году он говорит интервьюеру, что с раннего отрочества «был страстно влюблен в стихи Блока». А четыре года спустя, тоже в интервью, Набоков признается, что в юности видел в себе поэта «блоков-

ской эпохи», и даже зашифровал свою с ним связь в псевдониме: «Сирин» — жар-птица русского лубка, встречающаяся в стихотворениях Блока, а также название издательства, где выходили книги символистов⁹.

Любовь к Блоку ясно отразилась в набоковской поэзии. Начать с того, что он посвящал ему свои стихи, например, небольшой цикл под названием «На смерть Блока» из раннего поэтического сборника «Гроздь»¹⁰. Одно стихотворение — вариация на тему «Прекрасной Дамы»; в другом возникают тени Пушкина, Лермонтова, Тютчева и Фета, приветствующие в раю душу Блока. Далее, в образности, темах, слове и ритмах набоковской поэзии, начиная с 20-х годов, явственно отзываются «Стихи о Прекрасной Даме» и «Незнакомка». Нетрудно привести примеры: «Мечтал я о тебе так часто, так давно, / за много лет до нашей встречи» (из сборника «Гроздь»; в цитируемом стихотворении есть и такая строка: «Я звал тебя, я ждал. Шли годы. Я бродил», сразу же приводящая на память знаменитое: «О доблестях, о подвигах, о славе» из «Возмездия»). Далее — стихи из сборника «Горний путь»: «И чья-то тень из-за ограды / упорно смотрит на меня»; «А там, — глаза Шехерезады / в мой звездный и звенящий сад / из-за белеющей оград, / продолговатые, глядят» («Сторожевые кипарисы»). «Часы на башне распевали / над зыбью ртутною реки, / и в безднах улиц возникали, / как капли крови, огоньки»; «и на колесах корабли, / зрочками красными вращая, / в тумане с грохотом ползи»; «и встала бархатная тайна / в твоих языческих глазах» («М. W.»). Эти и другие стихи (многие из которых явно незрелые) ясно воспроизводят ощущения лирического героя Блока: встретившаяся на пути женщина, мнится ему, каким-то мистическим образом уже знакома и роковым образом связана с ним. Следует только отметить, что Набоков уходит от апокалиптических интонаций, которыми Блок во многом обязан Владимиру Соловьеву. Нет в них и запредельного отчаяния, чувства потерянности в мире, столь характерных для Блока; напротив, стихи Набокова исполнены надежды.

Таким образом, заимствованная у Блока ведущая тема набоковской поэзии воплощает платоновскую идею, согласно которой в любви, этом чувстве, восстанавливающим трансцендентальную цельность бытия, души человеческие выискут объединения со своими половинами, от которых отделены были при воплощении. Сколь существенна была эта идея для Набокова, видно хотя бы из того, что в сборник стихов, подготовленный буквально накануне кончины, в 1977 году, он включил целый ряд стихотворений, написанных полвека и более назад. В одном из них, начинающемся строкою «В хрустальный шар заключены мы были» (1918), лирический герой, обращаясь к утраченной половине души, говорит, что узнаёт ее по «этой пыли звездной, / оставшейся на кончиках ресниц».

Эта мистическая концепция любви также пережила юношескую поэзию Набокова. Избавившись от несколько наивного пафоса и став более утонченной, она осуществляется в большинстве крупнейших произведений автора. Главный герой «Защиты Лужина» ощущает нечто априорно знакомое в не названной еще по имени женщине — своей будущей жене, хотя прежде она ему не встречалась. Цинциннат выискует недостающей части своей души, что так необходима для обретения внутренней цельности. Зина Мерц в глазах Федора Годунова-Чердынцева — нечто вроде фрагмента трансцендентального узора, в который влетена и его судьба. Та же тема явственно звучит и в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Ада». А в книге мемуаров она воплощается как факт собственной биографии автора, когда он говорит о любви к семье в терминах, соответствующих космической синхронизации.

Своеобразная вариация той же темы усматривается и в «Лолите». Весь роман держится на скрытой физической и духовной гармонии между Гумбертом и Аннеллой — детской любовью героя, которая предшествует их первой встрече и которую Гумберт безуспешно пытается оживить в романе с Лолитой. На самом деле, представление о нимфетках как существах, одушевленных магией потустороннего, таких существах, истинное содержание которых может постичь только он, являет собой в некоторой степени пародийное переосмысление блоковских образов «Прекрасной Дамы» и «Незнакомки»¹¹. Вот, например, Гумберту попадает на глаза копия классного списка, в котором фигурирует и Лолита. Образность эпизода — загадочность, тайное распознавание смысла имен, чему способствует особое привилегированное устройство зрения, «кружево мантильи», «струящаяся вуаль», «маска», огласовка экзотического слова «charshaf»¹², где свистящие и шипящие звуки сочетаются, как в «Незнакомке», — все это напоминает знаменитое блоковское стихотворение. И вот что показательное: хоть весь обвал переживаний, нахлынувших на героя, порождается именем и образом Лолиты, прямо тут к ней ничто не относится. С другой стороны, грезы Гумберта буквально во всем, в мельчайших своих проявлениях перекликаются со стихами, которые На-

боков написал в 20-е годы под влиянием Блока. Недаром при переводе «Лолиты» он изменил анаграмматическое имя сообщника Куильти с «Вивиан Даркблум» (Vivian Darkbloom) на «Вивиан Дамор-Блок».

Наследие Андрея Белого, более разнообразное по своему составу, нежели наследие Блока, привлекало различными своими сторонами Набокова на протяжении почти всей жизни. Его оценка «Петербург» как одного из четырех величайших романов XX века хорошо известна. Отдал Набоков дань и тонким замечаниям Белого о Гоголе — ссылки на них есть в книге «Николай Гоголь». Особо выделял Набоков суждения Белого о русском стихе, собранные по преимуществу в сборнике статей «Символизм» (1910). В упомянутом письме Эдмунду Уилсону Набоков отозвался о работах Белого на эту тему как о «крупнейших, возможно, исследованиях по стихосложению в мировом масштабе». В Комментариях к переводу «Евгения Онегина» Набоков признается, что в юности чрезвычайно увлекался эссеистикой Белого. А из письма к сестре, датированного 1950 годом, вполне явствует, что с годами ценность идей Белого по части версификации не поубавилась. Набоков — он замечает, что на занятиях в колледже Уэлсли использует таблицы, которые они вместе составили еще в Крыму, в 1919 году, по системе Белого¹³.

Можно допустить, что в сочинениях Белого, посвященных стиху, Набокова привлекал сродный научному аналитический стиль. Но почему он так восхищался «Петербургом»? Насколько мне известно, в обнаруженных суждениях Набокова, посвященных как самому роману, так и творчеству Белого в целом, нет ничего, что позволяло бы прямо ответить на этот вопрос. Но если поставить его в рамки общеэстетических идей, которые писатель отстаивал последовательно и неизменно, можно уверенно предположить, что «Петербург» представлялся ему мастерски сработанным произведением, не имеющим аналогов в русской, да и шире того — европейской литературе. Но даже не только в этом дело. Стиль Белого неотделим от содержания, и Набоков, несомненно, эту связь улавливал. Потому трудно допустить, что он мог миновать откровенно метафизическую проблематику «Петербурга», сосредотачиваясь исключительно на языке, стилистике, особенностях формы романа.

Утверждая это, я опираюсь на две вещи. Прежде всего — родство эстетических взглядов Белого и Набокова, как они выражались в теоретических высказываниях обоих писателей. И далее — в некоторых набоковских романах обнаруживаются отголоски ключевых сцен, мотивов и идей, осуществленных и в прозе, и в критической эссеистике Белого, имеющих прямое отношение к его метафизике.

Между эстетикой Андрея Белого и эстетикой Владимира Набокова есть, по крайней мере, четыре точки соприкосновения¹⁴.

Оба видят причинно-следственную связь между познавательным актом художника и его творением; правда, если, согласно теории Белого, произведение и символическая перцепция объединены миметически, то Набоков полагал, что акт восприятия выступает в качестве катализатора, благодаря которому творение из «зародышевого» состояния идет в рост, и что оно лишено необходимой связи с побудительными силами — чувственными или иными (хотя как частный случай, что видно из книги мемуаров, такая связь может существовать).

Второе. Многоплановая концепция «космической синхронизации» явно напоминает акт символического познания в интерпретации Андрея Белого; в самом деле, в «Даре» эта форма самовыражения возвышенного художественного сознания характеризуется как «сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии». В каком-то роде эта мысль есть лапидарное выражение идей Белого.

Третье. В представлении и Белого, и Набокова индивидуальные познавательные акты относительно в том плане, что всякий познающий субъект уникален, и следовательно, передает часть этой своей неповторимости внешнему миру (можно сказать и так: мир, познаваемый субъектом, уникален). В двух интервью Набоков по существу вторит Белому, утверждая, что любое явление внешнего порядка есть функция индивидуального познавательного акта. Более того, Набоков заявляет даже, что едва созидательное индивидуальное познание угасает, как так называемая «обычная действительность протухает и начинает вонять»¹⁵. Нечто в этом роде говорил и Белый в одном из центральных своих эссе «Магия слов» (1909) — там речь идет о словах, утративших свой созидательный поэтический характер и превратившихся в «зловонный, разлагающийся труп»¹⁶.

И наконец, четвертое. В представлении обоих писателей источник произведения искусства, хотя бы отчасти, располагается в потустороннем измерении. Вариант Белого: Абсолют осуществляется через сознание художника, когда тот сосредотачивается на чем-то, находящемся вне; вариант Набокова: сосредотачиваясь

на внешнеположном, художник погружается в стихию космической синхронизации, и именно в этот миг потусторонность дарует ему зерно, из которого вырастет впоследствии произведение искусства¹⁷. В обоих случаях именно трансцендентность творческого процесса спасает индивидуальное познание от чистого своеволия (понятно, что эта концепция корнями своими уходит в немецкий идеализм, и, глуже, в учение Платона).

Обращаясь теперь к вопросам общей повествовательной стратегии, мы также убеждаемся в существовании глубинного сходства: и Белый, и Набоков особую ценность в искусстве придают обману. В своих рассуждениях о шахматах Федор Годунов-Чердынцев явно вторит самому Набокову: «Всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и кодунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна».

В «Записках чудака» Белый провозглашает весьма близкий принцип: «Так — всякий роман: игра в прятки с читателем; значение архитектоники, фразы — в одном: отвести глаз читателя от священного пункта: рождения мифа». Очевидно, что на практике оба писателя как раз и стремятся к тому, чтобы скрыть самое важное и заставить читателя самого обнаружить его.

Одно из наиболее существенных различий между двумя вариантами метафизической эстетики Белого и Набокова состоит в том, что Набоков изъясняется в терминах интуитивных прозрений, а Белый клонится к педантической четкости, — хотя строгость философского трактата может у него сочетаться с пророческой торжественностью слога. Отсюда проистекают немаловажные различия в стилистике и форме романов двух писателей.

Целый ряд существенных переключек с Белым слышится в «Даре». Федор прямо ссылается на соображения Белого по части ритмической организации поэзии, и специально обращает наше внимание на то, что сам он, собственно, пародирует ритмизованную прозу поздних произведений автора «Петербурга». Более интересно, однако же, скрытое воссоздание некоторых элементов прозы Белого, подразумевающих зависимость человека от трансцендентальных измерений. В качестве примера можно привести попытку Федора сформулировать «закон композиции», в соответствии с которым на улицах Берлина расположены лавки. Не обнаружив нужной последовательности в районах, прилегающих к его дому, Федор думает, что «роение ритма тут еще не настало». Два слова «рой» и «ритм» отсылают к одному из наиболее важных лейтмотивов «Котика Летаева», где ими обозначается фундаментальный принцип причинности, согласно которому мир духа формирует материальный мир протагониста. По сути дела, Набоков имеет в виду то же самое, ибо поиск узорной системы расположения лавок — это всего лишь частное и, в данном случае, несколько ироническое и игривое выражение тех поисков узорности, которыми герой занят на протяжении всего романа. И как мы видели, он обнаруживает узоры, куда бы ни упал взгляд — в том материальном мире, где сам пребывает, во взаимоотношениях с Зиной и иными персонажами, в природе.

Есть в «Даре» и переключки с «Петербургом». Уже на второй странице романа Федор задумывается о будущем своем произведении — скорее всего, речь идет как раз о «Даре»: «... подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал». Сама возвратная форма глагола — «подумалось» — лишний раз бросает свет на природу героя как человека, расщепленного на пассивное, здешнее «я» и «я», тайное, активное, художественное. Мысль Набокова здесь, как, впрочем, и постоянно в романе, состоит в том, что Федор наделен даром духовности и что именно эта часть его натуры выступает как рецептор потустороннего «зерна», из которого растет произведение искусства. Нечто в этом духе возникает и в «Петербурге».

Пучок слов — «подумалось», «с беспечной иронией», которая оказывается «излишней», и так далее — напоминает фразы из наиболее насыщенных в смысловом отношении сцен «Петербурга»: «думы думались сами», «мысли мыслились сами», «праздная мозговая игра» и так далее. Значение этих фраз, которые Белый, кажется, использует в синонимическом ряду, во всяком случае они легко заменяют друг друга, состоит в том, что за ними прячется предствление о мистическом аду, втергающихся в сознание самых различных персонажей, — силах, порождающих те или иные особенности миров, где эти персонажи пребывают. Для верного понимания «Петербурга» важно не упустить, что повествователь-автор и сам хочет считать себя заложником этих сил, которые, собственно, и порождают его книгу. Так возникает еще одна параллель с Федором, пассивно ожидающим появления будущей книги — она и окажется «Даром».

Сходные отголоски «Петербурга» можно различить во сне Федора-ребенка, когда ему видится, будто обращен он в «кричащую монгольским голосом лошадь», и мальчика «распарывало сверху донизу, после чего проворная ладонь проникала и сильно сжимала сердце». Близкая по сути сцена есть в «Петербурге», где Аполлон Аполлонович, оказавшись за городом, чувствует, как чьи-то ледяные пальцы проникают к нему в грудь и гладят сердце (та же рука потом ведет его вверх по ступеням карьеры). Впрочем, подобный образ встречался и ранее — в «Краткой повести об Антихристе» Вл. Соловьева, в «Братьях Карамазовых» (встреча Ивана с чертом), до какой-то степени в пушкинском «Пророке». Данный эпизод — лишь один из многих, где Аполлон Аполлонович изображен как агент зловещих, реакционных, мертвящих сил, ассоциирующихся с панмонголизмом в эсхатологии Владимира Соловьева. Из сна Федора также следует, что его судьба формируется потусторонней силой: недаром образ Азии в «Даре» ассоциативно связан с мыслью, будто Федора по жизни заботливо ведет дух отца, который снаряжал научные экспедиции в эту часть мира (следует одновременно подчеркнуть, что обращаются Набоков и Белый к Азии в существенно разных целях, так что знак равенства в данном случае ставить никак нельзя).

И в «Истинной жизни Себастьяна Найта» также слышится голос автора «Петербурга». «Бессознательная работа мозга», которая, как говорил В. (криптоним повествователя. — *Рег.*), направляет его попытки реконструировать жизнь и психологический облик брата в верном направлении, напоминает «себя мыслящие мысли» и «праздную мозговую игру», которыми определяются критические моменты в жизни персонажей «Петербурга». Весьма смелое утверждение автора в конце первой главы «Петербурга», что отныне все его фантазии будут так же реальны в глазах читателя, как и его собственная жизнь, находит дальнейшее развитие в «Истинной жизни Себастьяна Найта», когда мистер Силлер, один из персонажей прозы Найта, оборачивается коммивояжером и детективом мистером Зильберманом. В своих художественных сочинениях, как и в эстетических воззрениях, Себастьян Найт явно следует самому Набокову. Именно поэтому столь захватывающим кажется образ путешественника из последнего романа Найта, когда герой читает пейзаж так, как если бы различные его части составляли алфавит. Символистская познавательная установка, которая здесь заключена, весьма близка описанию путешествия из Швейцарии в Россию автора «Записок чудака», где в своей целокупности оно, путешествие это, образует нечто вроде мистических писем (и за Набоковым, и за Белым в данном случае, возможно, стоит Бодлер со своими «соответствиями»). Пекка Тамми отмечает также, что в работах о Гоголе Белый и Набоков весьма сходно высказываются о связях между искусством и потусторонностью¹⁸ (можно уловить отголоски «Петербурга» в «Защите Лужина» и «Приглашении на казнь»; от последнего романа нити тянутся также к «Котику Летаеву»).

Наконец, основополагающее структурное сходство между прозой Набокова и прозой Белого объясняется тем, что обоим была в той или иной степени близка «романтическая ирония». В конце первой главы «Петербурга» на сцену выступает автор; он говорит, что персонажи романа — лишь порождение его фантазии и что для читателей он «развесил картины иллюзий». В целом ряде набоковских произведений автор ведет себя точь-в-точь так же. Конечно, «романтическая ирония» сделалась важной принадлежностью романа еще со времен Сервантеса. Но характерной чертой и Белого, и Набокова является то, что оба трактуют «романтическую иронию» в высшей степени иронически. В «Петербурге» Белый последовательно раскрывает, что кажущееся всего лишь «картинами иллюзий» есть на самом деле воплощение созидательной мистической силы, сделавшей его своим инструментом; и потому, заключает автор, произведение его также реально, как и мир читателя. Равным образом, на текстовом уровне авторские вторжения в набоковских романах выступают аналогами судьбоносной узорности, которую персонажи обнаруживают в своих вымышленных мирах. Таким образом, то, что может показаться всего лишь приемом металитературным, является на самом деле моделью выражения метафизической связи человека с потусторонностью. Более того, поскольку из романов Набокова (как и из его эстетики) неизменно следует, что искусство растет из потусторонности, авторское вмешательство не разрывает ткани текста, как это может показаться на первый взгляд, но, напротив, удостоверяет его надежность и правдоподобие. По сути дела Набоков и сам дал это понять, когда пояснил в предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных», что автор, появляющийся в финале, это «антропоморфическое божество», роль которого он сам, Владимир Набоков, и исполняет.

Сколь бы увлекательны и провокативны ни были соответствия между творчеством Набокова и некоторыми сторонами художественного и теоретического на-

следа Андрея Белого, они не должны затемнять бросающихся в глаза стилистических различий между «Петербургом» и большинством сочинений Набокова. У романа Белого рваный рисунок, события происходят на различных земных и духовных уровнях бытия, что отражает сложное, многоплановое мировоззрение писателя. Это совершенно не похоже на ровную с виду поверхность набоковских романов, под которой, впрочем, таятся тонкие, двусмысленные знаки воздействия потусторонности на человеческое существование.

Из круга акмеистов наибольшую роль в творческой судьбе Набокова сыграл Николай Гумилев. Однако воздействовал он на Набокова иначе, нежели Блок и Белый, ибо в данном случае речь идет не просто о тематике и стилистике, но о самой личности художника.

К числу наиболее ранних печатных откликов Набокова на судьбу Гумилева принадлежит прочувствованный, хотя довольно неумелый, поэтический панегирик, озаглавленный «Памяти Гумилева»: «Гордо и ясно ты умер, умер как Муза учила. / Ныне в тиши Елисейской с тобой говорит о летящем / медном Петре и о диких ветрах африканских — Пушкин» (под стихотворением обозначена дата: 19 марта 1923 года).

Почти пятьдесят лет спустя Набоков посвятил Гумилеву еще одно стихотворение: «Как любил я стихи Гумилева! / Перечитывать их не могу, / но следы, например, вот такого / перебора остались в мозгу: / „...И умру я не в летней беседке / от обжорства и от жары, / а с небесною бабочкой в сетке / на вершине дикой горы“». Хотя со времени, когда Набоков ввел Гумилева в величественное окружение Пушкина, восторги несколько поумерились, экзистенциальная установка гумилевской поэзии сохранила в глазах Набокова всю свою привлекательность.

Наследие Гумилева — это все: и героизм, и тяга к приключениям, и культ художественного мастерства, и поэтические обретения, и, разумеется, трагическая гибель от рук большевиков. Поскольку в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков выделяет именно эту грань образа, то я на ней и сосредоточусь, оставляя в стороне весьма интересную проблему влияния Гумилева на поэтическое творчество Набокова (ощутимого в таких стихах, как «Ясноокий, как рыцарь из Рати Христовой...», 1922, «Автобус», 1923, «Я Индией невидимой владею...», 1923)¹⁹.

Гумилев предстает в упомянутой лекции как воплощение буквально всех лучших в глазах Набокова достоинств: «Одной из главных причин, отчего ленинские бандиты умертвили около тридцати лет назад доблестного русского поэта Гумилева, было то, что все время — в тусклом кабинете прокурора, в пыточной камере, в извилистом коридоре, которым его вели к грузовику, в грузовике, доставившем его к месту казни, на самом этом месте, где неуклюже переминался угрюмый взвод расстрельщиков, поэт улыбался». Улыбка Гумилева верно свидетельствовала, что в моральном отношении он был неизмеримо выше своих мучителей. Более того, поскольку улыбка означает, что Гумилев наделен возвышенным сознанием, каковое есть необходимое условие космической синхронизации (в лекции Набоков употребляет иной термин — «вдохновение»), он выступает как герой-художник, благословенный потусторонностью и всеми иными дарами, обеспечивающими, по Набокову, бессмертие души.

Наиболее законченное воплощение личности гумилевского типа обнаруживается в «Даре», когда Федор рисует себе картину гибели отца, попавшего в руки красным. Вот выпуклые детали этой картины: «усмешка пренебрежения», обращенная к карательной команде, «поощрительный взгляд» на бабочку-ночницу в момент, когда большевики вот-вот готовы открыть огонь. Как явствует из лекции «Искусство литературы и здравый смысл», эта последняя деталь воплощает квинтэссенцию возвышенного познания в набоковском смысле. В этой связи полезно напомнить, что в предисловии к посмертно изданному стихотворному сборнику писателя («Стихи», 1979) вдова специально выделила образ отца в «Даре» как прекрасную иллюстрацию к тому, что означала для Набокова потусторонность.

Героический дух Гумилева витает и в романе «Подвиг» (1932). Хоть поэт и не назван там по имени, незримо маячит тот образ, в котором он виделся Набокову, в героических фантазиях Мартына Эдельвейса, — грезится герою, например, как его будут расстреливать на рассвете. Угадывается присутствие Гумилева и в некоторых сюжетных линиях романа. Есть в нем, скажем, второстепенный персонаж — писатель Бубнов, которого повествователь представляет как человека недожинно талантливого и приятно эксцентричного. Он пишет книгу о Христофоре Колумбе или, скорее, о русском дьяке, который каким-то загадочным образом

оказался в команде одного из кораблей знаменитого путешественника. Таким образом, эпохальная экспедиция как бы «русифицируется», и как в этой связи не вспомнить, что еще в 1910 году Гумилев опубликовал поэму «Открытие Америки». Обращения к «Музе Дальних Странствий», стирающие различие между художественным творением и путешествием, переключаются с «Подвигом», пусть даже Мартын лишь в том отношении художник, что творит собственную жизнь — особенно это ощутимо под конец романа, когда он пересекает границу «Зоорландии» («отзывается» на эти обращения и Федор Годунов-Чердынцев — в том месте «Дара», где описание творческого процесса оформляется в образах путешествия, а именно, экспедиции отца в Центральную Азию). Бессмысленный, на вид, поступок Мартына, связанный с его запутанными отношениями с Соней, отчасти воссоздает бескорыстный душевный порыв лирического героя стихотворения Гумилева «Девушке» (1912): «И вам чужд тот безумный охотник, / Что, взойдя на нагую скалу, / В пьяном счастье, в тоске безотчетной / Прямо в солнце пускает стрелу». Связь между этим стихотворением и романтической героиней, воспетой Набоковым, подтверждается одной статьей 1921 года, где сделана попытка провести различие между русскими и англичанами (замечу попутно, что традиционное представление об английской сдержанности сказалось в статье в образе «тургеневской девушки» — отчасти напоминающем героиню гумилевского стихотворения). Англичане, пишет Набоков, «не ведают взлетов вдохновения, порывов, сияния, не знают безумной пляски, приступов злости, нежности — всего того, что влечет нас, русских, Бог знает в какие небеса и бездны; есть моменты, когда нам облака по плечи и море по колено — вперед, свободная душа! Англичанину этого не понять, хотя и манит его»²⁰. И много позже, о чем свидетельствует, в частности, пушкинская лекция, Набокову оставался близок экзистенциальный образ гумилевского охотника: «В действительности горный ветер волнуется, как прежде, и смерть в погоне за высокими приключениями навсегда остается аксиомой человеческой гордости».

Тема опасного приключения сближает одну из путевых записей Гумилева и финальные сцены «Приглашения на казнь». В последнем абзаце записок «Африканская охота: из путевого дневника» (1916) Гумилев задается вопросом, отчего его несколько не мущает истребление животных просто ради забавы и почему этим только укрепляется его кровная связь с миром. Далее следует фраза, содержащая подспудный ответ на эти вопросы. Я тоже умру, размышляет автор, но смерть это еще не конец: «А ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову, и я, истекая кровью, аплодирую умению палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно»²¹. Сон, способ казни, хладнокровное отношение к смерти и намек на трансценденцию — все это живо напоминает переживания и поведение Цинциннаты. Скорее всего Набокову бы не понравился гумилевский гимн жестокому занятию. Но поскольку Гумилев был казнен большевиками за соучастие в антигосударственном заговоре, весьма возможно, что приведенный пассаж показался бы Набокову в буквальном смысле пророческим. Более того, если иметь в виду дух бессмертия, пронизающий образ Гумилева в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», уместно предположить, что Набокову оказались бы чрезвычайно близки самые роковые оттенки видения, явившегося во сне Гумилеву.

Взгляды на литературу, не раз высказывавшиеся Гумилевым, ничуть не противоречат тому образу поэта, что набросал в своей лекции Набоков. Действительно, возникает ощущение, что иные из критических высказываний Гумилева являются как бы «подтекстом» в ряде наиболее существенных тезисов лекции.

В одной рецензии 1910 года, где речь идет о сатире, Гумилев рассуждает о «здравом смысле» буквально в том же духе, что и Набоков много лет спустя: «Для меня несомненно, что для хорошего сатирика необходима известная тупость восприятия и ограниченность кругозора, то есть то, что в общепитии называется здравым смыслом»²². Новая переключка с Набоковым возникает в статье «Читатель» (впервые опубликованной в 1923 году, в Берлине, где тогда жил Набоков), в которой поэтическое соиздание описывается в образах, чрезвычайно близких Набокову: миг вдохновения — «совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победы, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда *воскрешали мертвых, разрушали стены*»²³ (курсив мой. — В. А.). А вот как описывает момент эпифании Набоков в своей лекции: «Испытываешь трепетное ощущение какой-то немислимой магии, какого-то *внутреннего воскрешения, так словно мертвого оживили искрящимся снагобием, мгновенно приготовленным в вашем присутствии*» (курсив мой. — В. А.). И еще: Гумилев рассуждает об эластичности времени, которую поэты ощущают в мо-

мент озарения, что сразу напоминает набоковское описание космической синхронизации: «Вечность и миг — это уже не временные понятия и поэтому могут восприниматься в любой промежуток времени; все зависит от синтезирующего подъяема созерцания» (курсив мой. — В. А.). А то, что слова эти следуют непосредственно за восславлением многообразия земного бытия, делает их смысл еще ближе Набокову.

Вера в трансцендентность, столь явная в критических сочинениях Гумилева, не говоря уж о его поздней поэзии, особенно близка Набокову. Право, нижеследующий отрывок из программной статьи Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (1913) кажется квинтэссенцией набоковских взглядов, как они выразились в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», книге мемуаров и целом ряде романов: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться»²⁴. Эти взгляды складываются в особенную эстетическую систему таким образом, что нельзя не вспомнить набоковские сочинения. В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев возвышает «светлую иронию, не подрывающую корней нашей веры» и заявляет, что один из принципов акмеизма состоит в том, чтобы «всегда идти по линии наибольшего сопротивления». Оба утверждения точно выражают суть эстетической деятельности Набокова.

О связях творчества Набокова с работами Успенского и Евреинова можно говорить лишь в гипотетическом плане по одной простой причине: он не оставил никаких публичных признаний на этот счет. И все же разговор о возможных влияниях оправдан, ибо Набоков разделял некоторые весьма специфические идеи этих мыслителей, включая плодотворное переосмысление «искусственного» и «естественного» как синонимов на основе мимикрии, встречающейся в мире насекомых. Высокая степень близости между формулировками Набокова, с одной стороны, и соображениями Успенского и Евреинова, с другой, — заставляет предполагать, что соображения свои по поводу мимикрии он либо прямо заимствовал у своих старших современников, либо по крайней мере испытал их влияние. Насколько мне известно, суждения эти уникальны (хотя внутренне и взаимосвязаны) и прежде не встречались в литературе о феномене мимикрии в природе²⁵.

Как явствует из книги мемуаров и других источников, Набоков с самого детства испытывал острый интерес к бабочкам; он занимался ими на протяжении всей жизни и жадно поглощал литературу, им посвященную. Поэтому он просто не мог пройти мимо дарвинистских истолкований мимикрии, ибо само это явление было открыто учеными, занимающимися бабочками, вскоре после публикации «Происхождения видов» (1859). Эти ученые сразу же высказались в пользу дарвиновской теории, в результате чего, хотя в последующие годы общий взгляд несколько расширился, принцип выживания сильнейших сделался общим местом в научных сочинениях, посвященных миру бабочек²⁶. С другой стороны, теория эволюции стала с самого начала мишенью атак тех, кто полагал, что она подрывает взгляд, согласно которому любая форма существования есть продукт высшей созидательной воли — концепция, сохраняющая свое влияние и поныне²⁷. Поскольку Набоков был скорее всего в курсе этой полемики, важно допустить возможность того, что он вполне самостоятельно выработал взгляды, касающиеся метафизических аспектов мимикрии.

Петр Успенский занимает место в истории культуры как мыслитель, чьи идеи оказали воздействие на удивительно широкий круг видных деятелей русского и европейского искусства во время и после первой мировой войны²⁸. Самым элементарным образом выражаясь, идеи Успенского можно рассматривать как часть широкого потока синкретической мистики, что возник в Европе последней четверти прошлого столетия вместе с «теософией» Елены Петровны Блаватской. Это послужило питательной почвой возрождения религиозной и философской мысли в России, разного рода мистических учений, что оказало проникающее воздействие на целый ряд ведущих писателей, художников и музыкантов того времени, включая Андрея Белого, Василия Кандинского, Казимира Малевича, Алексея Крученых, Александра Скрябина и других (воздействие это, конечно, не замкнулось границами России, его испытали, например, сюрреалисты, также Йейтс). Идеи Успенского, подобно всем ответвлениям этого полноводного русла, касались природы взаимоотношений материального мира и «высших измерений» бытия, а равно эффекта этих взаимоотношений, проявляющегося или должного проявляться в человеческой жизни. Конкретнее, Успенский утверждал, что обычная

жизнь человека складывается из механических откликов на разнообразные случайные события. Но, воспитывая в себе высшую форму сознания, позволяющую проникнуть в «четвертое измерение», человек способен прорвать границы этого нормального состояния и стать таким образом на службу силам, запредельным его собственному существованию²⁹.

В отличие от таких учений, как теософия и антропософия, система Успенского свободна от чрезмерно подробных описаний потусторонности; в своих размышлениях и суждениях автор достаточно сдержан. Это должно было привлекать Набокова, ибо и он приближался к миру потустороннего осторожно и целомудренно.

Успенский обращается к проблеме мимикрии в первой главе одного из центральных своих трактатов «Новая модель Вселенной» (1931, 1934)³⁰, приводя яркие примеры того, что наука до сих пор не объяснила должным образом многочисленные явления природы. Он начинает с описания поразительных случаев мимикрии среди насекомых, включая и бабочек, чьи «сложенные вместе крылья напоминают большой сухой лист»; при этом автор широко опирается на опыт собственных наблюдений. Далее он рассматривает научные аргументы, базирующиеся на принципе выживания сильнейших, и отвергает их на том основании, что совершенство в подражании некоей модели просто не может быть достигнуто путем «тысяч, а, возможно, десятков тысяч повторных случайностей»³¹. Хотя критика дарвинизма в трудах Успенского развернута шире, чем у Набокова, вывод сходен: «приходится отбросить принципы утилитаризма». Точно так же, подобно Набокову, Успенский принимает за аксиому то, что в природе действует принцип художественного обмана; он отмечает ее, природы, «общее стремление к декоративности, к театральности», «тенденцию быть или казаться чем-то отличным от того, чем она в действительности является в данное время и в данном месте». Это относится и к бабочкам, и к другим насекомым, которые — все — «наряжены и переряжены; они носят маски и причудливые одеяния. Их жизнь проходит на сцене. Тенденция всей их жизни — не быть самими собой, а походить на что-то другое — на зеленый лист, на кусочек мха, на блестящий камешек». Таким образом, дарвиновская теория выживания сильнейших не может быть их непосредственной задачей, она «достигается лишь попутно, при случае», а неизменное и намеренное — это «тенденция к декоративности, бесконечные переодевания, непрекращающийся маскарад, в котором живет Природа».

В представлении Успенского явление мимикрии это чистое «чудо», в котором кроется трансцендентальный «план, намерение и цель» природы. Хотя эта довольно отвлеченная формулировка близка набоковским воззрениям, важно отметить, что конкретные особенности того, что Успенский понимает под «планом, намерением и целью», не говоря уж о последующем весьма развернутом анализе упорядоченной жизни насекомых, явно выходят за пределы интересов и раздумий Набокова. Успенский рассматривает мимикрию в мире насекомых как знак существования «четвертого измерения» (которое не он придумал, у этой идеи долгая и сложная история, особенно в интеллектуальной жизни рубежа веков) и как след некоего импульса, идущего из космоса, цель которого — порождение существа, способного достичь трансценденции. На этом фоне Набоков, рассуждая о высших, нежели у человека, формах сознания, всего лишь прикидывает возможности, сбивая их в лаконические формулировки: «Время без сознания, — низший животный мир; время и сознание — человек; сознание без времени — какое-то иное, более высокое состояние»³². Следует, пожалуй, отметить, что, в отличие от Успенского с его беглыми наблюдениями, Набоков занимался бабочками профессионально, и вне всякого сомнения гораздо лучше знал особенности мимикрии.

Некоторая переключка между Успенским и Набоковым наблюдается и в рассуждениях по поводу сознания в его отношении к движению, пространству и времени. В книге мемуаров Набоков говорит, что процессы, формирующие жизнь, суть источник переживания времени и что через космическую синхронизацию подлинный художник может достичь вневременного пространства: превозмочь время и уловить мерцание того, что, возможно, лежит за пределами смерти. Это напоминает мысль Успенского об отношении «четвертого измерения» к времени и движению: «Движение, рост, „становление“, происходящие в окружающем нас мире, не более реальные, чем движение дома, мимо которого мы проезжаем на машине, или движение деревьев и полей, которые мелькают за окном мчащегося на всех парах поезда... Движение происходит внутри нас, и это порождает иллюзию движения вовне... Если бы человек был способен в единый миг охватить все, что когда-либо запало ему в сознание, как и все то, что так и не было до конца освещено мыслью... тогда он, возможно, очутился бы посреди неподвижной все-

ленной, в которой бы одновременно существовало все то, что обычно откладывается у человека глубоко в памяти, в прошлом; все, что находится от него далеко-далеко; все что пребывает в будущем». Вторая часть этого высказывания особенно отчетливо переключается с образом «всевидящего ока» («Дар»). Точно так же метафора, которой открывается «Speak, Memoгу» — «здравомыслящий» взгляд на жизнь человека как на «щель слабого света между идеально черными вечностями», — весьма близка системе выражений Успенского, когда тот поясняет, что «чувство движения во времени (а никакого другого движения и не бывает) возникает у нас оттого, что мы смотрим на мир сквозь узкую щель... Это неполное переживание времени (четвертого измерения) — „щелевое“ переживание — дает нам ощущение движения, то есть порождает иллюзию движения, которого на самом деле нет, а в действительности есть только продолжение в сторону, которое мы не способны вообразить». Наконец, размышления Успенского по поводу «протяжения во времени», которое есть «протяжение в сторону неведомого пространства, в результате чего время становится четвертым измерением пространства»³³, находят отклик в набоковской идее, связанной с отношениями времени, пространства, мысли и высших измерений бытия: «...если в спиральном раскручивании вещей пространство искривляется, превращаясь в нечто подобное времени, а время, в свою очередь, тоже искривляется, превращаясь в нечто подобное мысли, тогда, разумеется, возникает еще одно измерение — возможно, особое Пространство, иное, отличное, хотелось бы верить, от прежнего, если только спираль вновь не превратится в порочный круг» («Speak, Memoгу»).

Весьма знаменательно то, что Успенский сам обозначил связь между своими идеями по поводу искусственности в природе и театральными взглядами Николая Евреинова. В «Новой модели Вселенной» есть ссылка на книгу Евреинова «Театр в жизни», в которой, по словам Успенского, интересно прослеживаются соответствия между тенденцией к искусственности в природе и тенденцией к театральности в человеческой жизни³⁴. В самом деле, наиболее известной, быть может, стороной наследия Евреинова стала его мысль, что природный мир насыщен «искусственной» театральностью; тем самым лишний раз подкрепляется его весьма революционный взгляд на театр как на природное образование. Вот примеры, которые он приводит в подтверждение своей мысли: кошка, играющая с мышью; мышь, притворяющаяся мертвой, чтобы ускользнуть от кошки; цветы в пустыне, выглядящие как камни; сложные танцы птиц, которые они исполняют в специально выбранных местах, и так далее. Буквально все формы человеческой жизни также имеют характер театрального действия: неизбежное лицемерие в общественных отношениях, приемы ужасивания и телесной близости, религиозные ритуалы.

Евреинов также специально ссылается на бабочек в подтверждение своей мысли о том, что природа есть театр: «Вы видите маленькое выпуклое пятнышко на стволе дерева; но стоит вам только потянуться, дотронуться, как оно отделяется от ствола и улетает, сверкая яркими красками нижних крылышек, которые скрывались под темно-серыми, наподобие корки, верхними крыльями». Подобно Набокову и Успенскому, Евреинов толкует это явление на собственный, вполне антинаучный лад (хоть и без ссылок на Дарвина — разница немаловажная): «Быть может, мимикрия это не только особый случай биологической конвергенции, как утверждают ученые, но также особая стадия театрального развития. Из этого утверждения могут последовать весьма важные выводы для философа, включая переоценку самого понятия „естественность“».

Есть переключки и между набоковскими и еврейновскими представлениями о происхождении искусства. В глазах Евреинова дети, играющие в игры, которые сами придумали, это доказательство того, что «сама природа наделила людей чем-то вроде „воли к театру“»; детское, «совершенно независимое, индивидуальное полностью произвольное творение новой действительности из материала, поставляемого внешним миром, это форма созидательной энергии, к которой иное определение, кроме слова „театральная“, и не приложишь».

Говоря о причинной связи между универсальным обманом природы и зарождением поэзии, Набоков высказывал сходный взгляд: «Знаете, когда началась поэзия? Я всегда считал, что она началась, когда пещерный мальчик, возвратившийся бегом в пещеру сквозь заросли травы, закричал: „волк, волк“, а никакого волка и не было»³⁵.

Больше того, в лекции о Пушкине дано описание театра в повседневной жизни, которое звучит совсем по-еврейновски. «Какой художник, — спрашивает Набоков, — вдруг превращает жизнь в маленький шедевр?» И далее: «Сколько раз на городской улице меня захватывал этот маленький театрик, что возникал неожиданно и столь же неожиданно исчезал... Я наблюдал комедии, поставленные

каким-то неведомым гением, как например, когда я однажды... увидел здорового берлинского почтальона, вздремнувшего на скамейке, в то время как двое других почтальонов подкрадывались, чтобы запихнуть ему в нос табак. Я видел драмы... Ни дня не проходит, чтобы эта сила, это ярмарочное вдохновение не создавали там и сям какие-то моментальные представления... Поэтому хотелось бы думать: то, что у нас зовется искусством, в сущности не что иное, как живописная сторона жизни»³⁶.

Концепция естественной театральности ведет Евреинова в направлении, которым двигались и Успенский, а затем Набоков — к вере в трансцендентальную духовную реальность, порождающую многообразные формы искусственности на земле. «Имя моего Бога — Театрарх, — провозглашает Евреинов. — Мои интуитивные предчувствия, мое философское знание говорят мне, что человек в своем духовном существе бессмертен и не может просто лопнуть, как пузырь. Ибо лицо мое и тело — всего лишь маски и прикрытия, которые, божественный Отец набросил на мое „я“, посылая на сцену этого мира, чтобы я сыграл определенную роль». Далее Евреинов выражает веру в метампсихоз и в Бога как в «первоначальный источник вечного превращения всего живущего». Конечный результат миллионов превращений, которые, по Евреинову, суждены ему, будет заключаться в том, что он «приблизится к нему, своему Режиссеру, и, наконец, пройдя огромную космическую практику, станет Его неразлучным и достойным спутником».

Внутренняя параллель, которую Евреинов проводит в данном случае между своим Богом и собою как создателями (в другом месте эта параллель выходит наружу: «Если человек вообще способен стать Творцом, то именно в театре», а также бунт против реалистического театра в пользу предельной искусственности на сцене особенно близки Набокову, который часто подчеркивал карнавалльно-постановочный характер своих романов. Понятно, что, отмечая близкое соответствие между взглядами Евреинова и Набокова, мы не должны упускать из вида тот факт, что представление о художнике как о сопернике Бога, а о произведениях, им созданных, как о подобиях Божьего мира, имеет давнюю и почтенную традицию в европейской культуре, особенно в кругу романтиков (и их наследников — символистов, которые, уместно напомнить, были современниками Успенского и Евреинова). Так, например, Новалис говорил, что поиски различий между природой и искусством — занятие праздное, ибо «искусство это и есть природа», которая «наделена художественным инстинктом». Шеллинг высказывает близкий взгляд в терминах романтического представления об органическом характере искусства: «Если мы стремимся к тому, чтобы как можно глубже проникнуть в устройство, внутреннее расположение элементов, взаимосвязи и хитросплетения растения, вообще любого органического образования, насколько же сильнее должны нас привлекать те же самые хитросплетения и взаимосвязи в том растении, гораздо более организованном и сложнее устроенном, которое называется произведением искусства». Неизбежность такого параллелизма, по словам ученика Фридриха Шлегеля и Шеллинга Фридриха Аста, заключается в том, что художественное творение и творение Божественное «едины, и Бог обнаруживает себя в личности поэта, когда тот творит в пределах видимой глазу вселенной»³⁷. Мысль о том, что жизнь есть сцена, разумеется, намного старше романтизма. Она нашла самое известное свое выражение в комедии Шекспира «Как вам это понравится» (акт 2, сцена 7), сказавшись еще, как отмечает сам Евреинов, у Марка Аврелия и Эразма.

Такого рода переключки свидетельствуют, что мысли Набокова об искусственности в природе следует рассматривать в рамках общего направления западной мысли, к которому принадлежат и Успенский с Евреиновым (и которое, в конечном итоге, являет собою разновидность теологического принципа «argument from design»³⁸). Это, естественно, усложняет вопрос о решающих влияниях. Единственным, что подтверждает в данном случае возможность таковых, остается близость тех или иных существенных формулировок; впрочем, и здесь, как мы видели, возникают немаловажные расхождения. Дополнительная трудность заключается, конечно, и в том, что Успенский и Евреинов, не исключено, влияли друг на друга (ссылка на последнего в книге «Новая модель Вселенной» — не единственное указание на такую возможность). Оба были хорошо известны в Петербурге до и во время Первой мировой войны, — Успенский как популярный лектор и писатель, Евреинов — как деятель театрального авангарда, автор многочисленных публикаций. Вращаясь в одних и тех же кругах, посещая знаменитое артистическое кабаре «Бродячая собака», они, возможно, были знакомы и лично³⁹. И уже более, чем вероятно, читали друг друга.

Какова все же вероятность того, что о них знал Набоков? Он мог быть слы-

шан об Успенском и его идеях еще до эмиграции в 1919 году, ибо тот читал лекции в Санкт-Петербурге примерно между 1909 и 1913 годами, а затем в 1915-м; в это время Набоков уже страстно увлекался бабочками⁴⁰. Мог он слышать о нем и в Крыму, где семья Набоковых нашла временное прибежище в годы гражданской войны и где он, судя по всему, обнаружил интерес к мистическим учениям⁴¹. Ну а проще всего предположить, что Набоков мог прочитать «Новую модель Вселенной», когда книга вышла двумя изданиями на английском (1931, 1934).

Связи с Евреиновым не столь гипотетичны. Бесспорно примечателен тот факт, что в 1925 году на одном из эмигрантских балов в Берлине Набоков исполнил роль самого Евреинова в шуточном судебном разбирательстве его пьесы «Самое главное» (1921), которая тогда имела шумный успех в Европе. Рассказывают, что Набоков был загримирован под Евреинова и отстаивал идею пьесы, состоящую в том, что счастье можно обрести лишь превратив жизнь в театр⁴². Готовность Набокова сыграть эту роль заставляет думать, что он, хотя бы отчасти, был знаком со взглядами Евреинова, а некоторые из них, возможно, и разделял (в то же время следует отметить, что ни в художественных произведениях Набокова, ни в его критических дискурсах экзистенциальный акт театрализации жизни по Евреинову никакого отклика не нашел). Очевидно, однажды Набоков встретился с Евреиновым лично и некоторое время жил неподалеку от него в Париже в 1939 году⁴³. Но самое важное, как и в случае с Успенским, заключено в том, что сочинения Евреинова были широко известны в Европе (и, естественно, легко доступны) как раз в то время, когда Набоков входил в пору своей писательской зрелости.

Наиболее существенное значение переключек между идеями Набокова, Успенского и Евреинова по поводу искусства в природе, точно так же, как и значение творческих связей Набокова с наследием Блока, Белого и Гумилева, заключается не в том, что таким образом выявляются некие новые аспекты набоковского искусства; важно то, что они лишний раз подтверждают корректность такого истолкования его произведений, при котором ведущие их темы и формальные черты становятся выражением веры автора в трансцендентальную «постсторонность». А помимо того Набоков становится в меньшей степени «иностранцем», чем полагали многие русские критики-эмигранты.

Было бы, разумеется, огромной ошибкой видеть в книгах Набокова лишь место встречи сторонних воздействий и точку пересечения различных литературных сил. Никакие сопоставления не могут и не должны унижать его неповторимый литературный гений. Но представление о нем как о наследнике на редкость многообразной, сложной, блестящей культуры русского авангарда первых двух десятилетий нынешнего века, — это представление далеко не самое бесплодное.

¹ Набоков признает, что испытал некоторое воздействие Пушкина, но «не больше, чем, скажем, Толстой или Тургенев подверглись воздействию гордости и чистоты пушкинского искусства». Каждый русский, замечает также Набоков, «чем-то обязан Гоголю, Пушкину, Шекспиру» (Strong Opinions, N. Y.: McGraw-Hill, 1973, pp. 103, 151).

² См. письмо от 4. 1. 1949 в наст. издании.

³ The Nabokov—Wilson Letters. N. Y., London, Harper and Row, 1980, p. 220. Далее ссылки на эту переписку даются в тексте. Более основательный анализ творческих связей Набокова с предшественниками развернут: S. Karlinsky, Nabokov and Chekhov. — Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes. Ed. by Alfred Appel Jr. and Newman Charles. Evanston, North-Western University Press, 1970, pp. 164—165. Интересные параллели между Набоковым и весьма, как известно, ценным им Уэлсом проводит J. Sisson (Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov, Diss., Univ. of Minnesota, 1979, ch. 5).

⁴ На основании того же самого письма D. Barton Johnson приходит к выводу, что символизм сыграл важную роль в творческом становлении Набокова (Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, Ardis, 1985, pp. 2 — 3). В ряду других исследователей, которые указывали на связи между Набоковым и этим периодом русской культуры, назову Г. Струве (он выделяет переключки Набокова с Андреем Белым. — Русская литература в изгнании, Париж, 1984, p. 284) и С. Карлинского (см. предисловие к переписке Набокова с Уилсоном). С другой стороны, A. Field (Nabokov: His Life in Part. N. Y., The Viking Press, 1977, p. 95) полагает, что в кругу писателей «серебряного века» лишь Блок оказал воздействие на Набокова. Критик указывает также, что в каком-то (не названном, впрочем) интервью Набоков, даже и признаваясь, что

перечитал всех писателей «серебряного века», отрекается, однако, от каких бы то ни было влияний. Правда, противореча самому себе, А. Field тут же замечает, что после 1917 года Набоков испытывает воздействие Андрея Белого.

⁵ Цит. по: A. Field. Nabokov: His Life in Art. Boston, MA. Little, Brown and Co., 1967, p. 265.

⁶ A. Field. VN: The Art and Life of Vladimir Nabokov. N.Y.: Crown, 1986, p. 188.

⁷ J. Frank (Spatial Form in Modern Literature, The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature. Bloomington, 1968, p. 43). К сходным заключениям приходит и J. Sisson (op. cit., p. 3).

⁸ Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. Transl. with commentary by Vladimir Nabokov. Four Vols. N.Y.: Bollingen, 1964. Vol. 3, p. 525.

⁹ Strong Opinions, p. 97, 161.

¹⁰ В 1923 году Набоков выпустил сразу два стихотворных сборника — «Гроздь» и «Горный путь». В посмертно изданную книгу «Стихи» (состав которой автор, впрочем, успел почти целиком выверить) вошли произведения, написанные в разные годы жизни. Даты написания уточнены в работе: B. Boyd, Nabokov's Russian Poems: A Chronology. — The Nabokovian, No 21, 1988, pp. 13—28.

¹¹ Того же мнения придерживается D. Rampton (Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge, 1984, p. 117).

¹² В русском переводе оно не сохранилось. (Примеч. перев.)

¹³ В. Набоков. Переписка с сестрой. Ann Arbor, Ardis, 1985, с. 62. А. Field (VN..., p. 55) прослеживает знакомство Набокова с идеями Белого в 1917 — 1919 гг. Федор в «Даре» пытается сочинить стихи в согласии с теориями Белого. Поучительный свод параллелей между Набоковым и Белым приведен в работе: D. Johnson Barton. Belyj and Nabokov. — Russian Literature, 9. No 4. 1981, pp. 379—402.

¹⁴ Здесь я по существу занимаюсь автоцитированием (см.: V. Alexandrov. Andrei Bely. Harvard University Press, 1985, pp. 103 — 106).

¹⁵ Strong Opinions, pp. 10 — 11, 118.

¹⁶ Андрей Белый. Символизм. Мюнхен, 1969, с. 436.

¹⁷ Процесс, приводящий, по мысли Набокова, к созданию произведения искусства, может быть описан как движение а realibus ad realiora (от реального к более реальному) — идея, лежащая в основании символистской эстетики Вячеслава Иванова (см. его статью «О границах искусства», 1913). Важно отметить, конечно, что, разделяя некоторые общие взгляды, Вяч. Иванов и Набоков существенно расходятся в своих эстетических воззрениях и в творческой практике.

¹⁸ P. Tammi. Problems of Nabokov's Poetics. 1985, p.24.

¹⁹ A. Field (Nabokov: His Life in Part, p. 29) цитирует Набокова, который обронил как-то, что в своих ранних рецензиях он, возможно, испытал влияние характерного для Гумилева стиля «безжалостной критики». В статье I. and O. Ronen (Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of Metaphor. — Slavica Hierosolymitana, 5—6 (1981), p. 372) отмечена аллюзия на стихотворение Гумилева «Заблудившийся трамвай» в финале романа «Взгляни на арлекинов!».

²⁰ См.: A. Field. Nabokov: His Life in Art, pp. 63 — 64.

²¹ Н. Гумилев. Сочинения в 3 т. М., 1991, т. 2, с. 230.

²² Цит. изд., т. 3, с. 61.

²³ Там же, с. 21.

²⁴ Там же, с. 19.

²⁵ J. Sisson (pp. 138—140), осуществляя продуктивный сопоставительный анализ произведений Набокова и Уэллса, указывает, что набоковские представления о мимикрии находят отзвук в очевидных противоречиях между теорией Дарвина и чувством красоты, о котором говорит заглавная героиня романа Уэллса «Энн Вероника. Современная любовная история» (1909).

²⁶ Установлено, что первые дарвинистские толкования мимикрии были выдвинуты в 1862 году на примере бабочек из долины Амазонки. См.: G. Carpenter and E Ford. Mimicry. London, 1933; A. Portman. Animal Camouflage. Ann Arbor, 1959; W. Wickler. Mimicry in Plants and Animals. N.Y., 1968.

²⁷ D. Futuyama, классифицируя распространенные ныне в Америке антидарвинистские позиции, опирающиеся на религиозные начала (Science on Trial: The Case for Evolution. N.Y., 1983), отстаивает теорию эволюции. J. Simpson, бывший в начале века профессором естественных наук Нью-Колледжа в Эдинбурге, приводит в защиту тех же религиозных воззрений более тонкие, да и более глубокие соображения (The Spiritual Interpretation of

Nature, London., 1923). Не обращаясь к явлению мимикрии непосредственно, он приближается к эстетическому истолкованию явлений природы: чисто механистические аргументы, пишет он, в этом случае не годятся, ибо «Природа это безупречный грим высшей духовной каузальности» (р. 248). В общем такой взгляд представляет собою разновидность теологического принципа «argument from design», который, восходя к евангельским текстам (Римлян. 1;20), особое распространение получил в XVIII веке и вполне сохраняет свое влияние и поныне. Интересно отметить, что известный американский ученый S. Gould отвергает «идеальное устройство» природы как аргумент в пользу теории эволюции, ибо это просто «подражание постулируемой деятельности всемогущего создателя. Удивительные устройства, забавные решения — вот доказательство существования эволюции, ведь разумный Бог таких путей никогда бы не избрал» (The Panda's Thumb: More Reflections on Natural History, N.Y., 1980). Остается, правда, совершенно непонятным, откуда ученому известны «умыслы Бога».

²⁸ Краткий обзор жизни и творчества Успенского представлен в брошюре: Remembering Pyotr Demianovich Ouspensky. New Haven, 1978. Есть и основательное исследование, написанное его ревностным поклонником: J. Reyner. Ouspensky, the *Unsung Genius*. Boston, 1981.

²⁹ *Ibid.*, p. 2.

³⁰ «A New Model of the Universe»; первое издание вышло по-английски в 1931 г. Судя по упомянутой брошюре (р. 18), Успенский закончил эту книгу до знакомства с известным мистиком Гурджиевым, которое состоялось в 1915 г.; выправляя английский текст (а русский появился только в 1993 году), автор постарался убрать все переключки со взглядами последнего. В дальнейшем цитируется русский перевод (П. Успенский. Новая модель Вселенной. СПб., 1993, с. 58—62).

³¹ Ко времени издания книги Успенского, биологи-эволюционисты, аргументируя сходство мимикрии и модели, не считали нужным оперировать количествами генетических мутаций (в терминологии Успенского, «повторными случайностями»). Ученые по сей день считают, что крупные различия могут быть результатом перерождения одного-единственного гена (G. Saenger, E. Ford, p. 106). С позиций современной эволюционной биологии, Успенский неточно передает и другие аргументы Дарвина; но этот вопрос выходит за пределы настоящего исследования. Стоит отметить, что, рассуждая о благоприобретенных свойствах, как их понимал Ламарк, Набоков сознательно противопоставлял свои идеи господствующей ныне теории эволюции (Speak, Memoir, p. 301).

³² Strong Opinions, p. 30.

³³ *Tertium Organum*, с. 171 — 172, 32 (по-видимому, это самая известная и влиятельная из работ П. Успенского; вышедшая двумя изданиями, в 1916 и 1920 годах, в России, она вскоре была переведена на английский — в том же 1920 году были отпечатаны два тиража). Соблазнительно было бы проследить некоторые другие переключки. Скажем, в романе «Камера обскура» и «Прозрачные предметы» уловимы отзвуки мыслей Успенского об искусстве как инструменте познания ноуменального через феноменальное; оккультном смысле электричества; воображаемой оценке дальнего мира со стороны существ мира горнего.

³⁴ П. Успенский (указ. соч., с. 62) замечает, что книга Н. Евреинова «Театр в жизни» была опубликована в С.-Петербурге (1915), а затем переведена на английский (*The Theatre in Life*) и выпущена в Лондоне издательством G. G. Harrar & Co (без указания даты). Но такой книги у Евреинова нет, и ничего похожего у него в 1915 году не выходило (подробные библиографические сведения приведены в книге: S. Golub. Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. Ann Arbor, 1984). По-английски такая книга существует, однако, по словам ее редактора, это лишь собрание фрагментов из ряда ранее вышедших по-русски работ. Таким образом, перед нами нечто вроде антологии критических сочинений автора, и именно поэтому (а также имея в виду, что Успенский ссылается на данную книгу) я опираюсь на указанное издание. Ссылки приводятся в тексте.

³⁵ Strong Opinions, p. 11. Евреинов и Набоков более или менее сходно судят о связи между этикой и воображением. В статье «Искусство литературы и здравый смысл» говорится, что у преступников не хватает воображения представить себе последствия своих деяний. А Евреинов замечает, что Раскольников не убил бы старуху-процентщицу, будь он лучшим актером «для себя» (pp. 120—121).

³⁶ V. Nabokov. Pushkin, or the Real and the Plausible. — *New York Review of Books*, 1988, March, 31, p. 42.

³⁷ Ts. Todorov цитирует Новалиса, Шеллинга и Акта (*Theories of the Symbol*. Cornell University Press, 1982, pp. 168—169). Этот же крут идей и их отражение в критике рассматриваются в книге: R. Welck. A History of Criticism: 1750 — 1950. Vol. 2. New Haven, 1955, pp. 17, 47, 76, 136. Известно, что Евреинов испытал воздействие Новалиса и других романтиков (см.: S. Golub, p. 70). П. Успенский был прекрасным знатоком идеалистической философии, так что более чем вероятно, что и он внимательно читал немецких романтиков. О преломлении близких идей в творчестве Белого я говорю в своей книге о нем (pp. 109, 118, 120 — 122).

³⁸ Т. е. доказательство существования Бога на основании порядка в мире природы.

³⁹ О том, сколь значительное воздействие оказал П. Успенский на крупных деятелей культуры своего времени, можно судить хотя бы по соответствующему указателю в сборнике: *The Spiritual in Art: Abstract Painting*. N. Y., 1986, p. 433. В этом же сборнике помещена статья (J. Bowlit. *Esoteric Culture in Russian Society*, pp. 172 — 173), где упоминаются общие знакомые Успенского и Евреинова и их встречи в известном артистическом кабаре «Бродячая собака».

⁴⁰ Мне не удалось выяснить темы всех публичных выступлений Успенского, так что не могу судить, говорил ли он о бабочках в своих дореволюционных лекциях. В «Новой модели Вселенной» (с. 60) автор замечает, что главу о мимикрии он написал не ранее 1912 и не позднее 1929 года. Набоков, в свою очередь, вспоминает, что заинтересовался бабочками в семилетнем возрасте, т. е. в 1906 году («Другие берега»).

⁴¹ A. Field (VN..., p. 53) ссылается на музыканта Владимира Поля, который, по его словам, пытался направить мысли молодого Набокова в сторону мистицизма. То, что Набоков был хорошо знаком с различными идеями оккультного свойства (отнюдь не обязательно разделяя их), ясно видно из мемуаров, а также из некоторых пародийных фрагментов в повести «Соглядатай». Гностические образы и понятия возникают также в «Приглашении на казнь» и других произведениях Набокова.

⁴² Упоминание об этом содержится в заметке, подписанной инициалами А. А. вместе с неясной репродукцией снимка, на котором как будто среди других актеров изображен и Набоков. Более четкая репродукция есть в книге Н. Евреинова «Фотобиография» (Ann Arbor, 1981, с. 47). Набокова можно узнать в первом ряду слева. О спектакле говорится также в книге: S. Golub, *Еврейнов...*, p. 267. A. Field (VN..., p. 129) находит, что Набоков испытал сильное воздействие Евреинова. Исходит критик из того, что, участвуя в пародийном суде над Еврейновым, Набоков выступил в защиту героя «Самого главного», который хотел «перевести реальность в трансцендентальную иллюзию», а на этом, по мысли автора, строится все творчество Набокова, от «Подвига» и «Соглядатай» до романов «Бледный огонь» и «Взгляни на арлекинов!». Стоит оговорить, правда, что положительные герои, например Федор в «Даре», не говоря уж о самом авторе (см. книгу мемуаров), стремятся прежде всего к предельной точности в познании своего неповторимого мира; лишь персонажи отрицательные и, так сказать, подслеповатые навязывают внешнему миру собственные солипсистские воззрения.

⁴³ A. Field. VN..., pp. 129, 188; S. Golub. *Еврейнов...*, p. 266.

Перевод с английского Н. Анастасьева

БОРИС ПАРАМОНОВ

НАБОКОВ В АМЕРИКЕ

По поводу одной переписки

Переписка Набокова с Уилсоном ¹ — на редкость захватывающее чтение даже для эмигранта, без всяких книг знающего, какие сюрпризы подносит западная жизнь наивному русскому беженцу. Конечно, не только в этой, так сказать политической, плоскости сосредоточивается интерес книги; перед нами — переписка двух литераторов, и, безусловно, историк литературы, как американской, так и русской, найдет в ней массу ценного. Но — и это кажется нам еще более ценным — книга вводит не только в литературную атмосферу 40—70-х годов, — она дает впечатляющую картину американской интеллектуальной жизни, в которую, явно поневоле, должен был войти наш знаменитый соотечественник.

Итак, не забывая о том, что Набоков — писатель, постараемся на материале этой книги показать нечто если не более важное, то более широкое, чем его литературная биография, нашедшее отражение в этих письмах, — как живет, как входит в здешнюю жизнь русский писатель, или даже американский писатель, отягощенный русским «бэкграундом»? Совместим ли опыт если не двух культур, то двух жизней, русского и американца в данном случае? Только ли причуды набоковского литературного вкуса в конце концов развели двух литературных друзей, бывших, так сказать, «на ты» («dear Bunny», «dear Volodya»; редактор книги Саймон Карлинский, написавший к ней очень содержательное предисловие и снабдивший ее высококвалифицированными примечаниями, так и озаглавил свою вступительную статью — «Дорогой Володя, дорогой Банни, или Родство и разногласия» ²)?

Эдмунд Уилсон (1895—1972) — американский писатель, поэт, критик, драматург, эссеист, историк. Фигура очень влиятельная и, как можно судить даже по названиям некоторых его книг, человек, не лишенный таланта. «Европа без бедкера», «Окно в Россию», «Ночной блокнот» — талантливые заглавия; и разве не хорошо, к примеру, названа его книга о марксизме — «По направлению к Финляндскому вокзалу»? Нет сомнения, что Уилсон был человеком высокой литературной культуры, много способствовавшим повышению эстетического уровня современной интеллектуальной Америки; его книга «Axel's Castle» объяснила американцам и ввела в их интеллектуальный обиход Пруста, Джойса, Гертруду Стайн (пример историко-литературных штудий Уилсона: он обнаружил источник знаменитого джойсовского «внутреннего монолога», или «потока сознания», в книге Э. Дюжардена «Les Lauriers Sont Coupés»); словом, в американской литературе этого века Уилсон сыграл роль, сходную с той, что играли наши «декаденты», Мережковский к примеру. Более того: есть у Уилсона особая заслуга — пропаганда им русской литературы в Америке, где, как, впрочем, и в Европе, таковая долгое время начиналась чуть ли не с Тургенева. Уилсон писал о Пушкине (вместе с Набоковым перевел на английский «Скупого рыцаря»), о Гоголе, о Тютчеве, написал, по словам С. Карлинского, «замечательное эссе» о Сухово-Кобылине; его отзыв о «Горе от ума» кажется исключительно точным для иностранца («нечто среднее между Бомарше и Гамлетом»). Наконец, Уилсон имеет еще одну неоценимую заслугу перед американской литературой: он ввел в нее Набокова.

Это деяние Уилсона тем более заслуживает признания, что он, как выясняется, не был безоговорочным поклонником работ Набокова. Ему нравились набоковские мемуары, «Пнин», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», некоторые рассказы Набокова, но он отверг «Под знаком незаконнорожденных» и, что самое

интересное, «Лолиту» (по словам Уилсона, эта книга «слишком абсурдна, чтобы быть ужасающей или трагичной, и слишком неприятна, чтобы быть смешной» — письмо от 30 ноября 1954 г.), хотя, в некотором роде, даже способствовал ее написанию³; не прочитал ни «Дар», ни «Аду». Этот многолетний творец американских литературных репутаций не способствовал, однако, по словам С. Карлинского, созданию таковой своему другу и корреспонденту — не напечатал ни строчки о его художественных произведениях (но кое-что о нем все-таки написал, об этом ниже).

По рассказу современника, Мандельштам сказал феодосийским кушцам во время своего крымского сидения: «Бог спросит вас на Страшном Суде, понимали ли вы поэта Мандельштама, и если вы ответите „нет“, Он простит вам; но потом Он спросит вас, кормили ли вы его, и если вы снова скажете „нет“, прощения вам не будет». В этом смысле Уилсону простятся его суждения о Набокове: он его «кормил» — пристраивал в журналы, сводил с издателями, читал его рукописи и поправлял (впрочем, редкие) ошибки против английского, искал переводчиков для его русских вещей и пр., и пр. Для начала Уилсон устроил Набокова писать рецензии на книги, имеющие отношение к русским темам, в очень левый еженедельник «Нью Рипаблик»; первой набоковской статьей в этом журнале была рецензия на английский перевод «Витязя в тигровой шкуре», второй — о книге под названием «Slava Bohu. История духоборов»; кажется, уже третья была журналом отвергнута: это была рецензия на книгу Г. Максимова «Гильотина за работой» — о большевицком терроре. Slava Bohu: Набоков умел писать не только рецензии; время от времени, не без помощи того же Уилсона, его рассказы появлялись в «Атлантик Мантли» и «Нью-Йоркере» (и все ж таки этот последний в 1949 году отказался напечатать нынешнюю двенадцатую главу набоковских мемуаров — ту самую, в которой речь идет о западных поклонниках ленинской революции), а уже в 1941 году в издательстве «Нью Дирекшэнс» вышел первый английский роман Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (написанный еще в Европе, в ванной комнате крохотной парижской квартиры, причем сиденьем автору служил стулечак унитаза, а письменным столом — крышка бидэ).

Набоков отблагодарил Уилсона чем мог: прочитал его «Финляндский вокзал» и написал о нем большое письмо (15 декабря 1940 г.); в этом письме и ответе на него Уилсона — зерно их последующих расхождений; стоит задержаться на этом сюжете.

Подобно слишком многим западным интеллектуалам нашего времени, Уилсон был тем, что называется «большевикан». В 30-е годы, естественно, паломничал в СССР, написал об этом книгу «Путешествие по двум демократиям». О ней мы можем составить представление по предисловию С. Карлинского: книга эта не была безусловно панегирической, но в то же время подверглась автором «самоцензуре»; Уилсон, например, не мог не заметить мрачности ленинградской толпы, но объяснил ее по-своему (действовала ли тут самоцензура?): наследием проклятого царизма, или, как говорит сам Уилсон, «старой нечеловеческой рабской жизни», причем имеется в виду — крепостное право, которое, по справедливому замечанию С. Карлинского, вряд ли кто-нибудь помнил в 1935 году (то есть в разгар как раз ленинградских, «кировских» чисток). Нестандартность уилсоновской левизны сказалась в одной его странности: он был поклонником Ленина, но не любил Маркса (это дает возможность предположить, что он тяготел скорее всего к троцкизму, отсюда же, по-видимому, и невыдержанность панегирического жанра). Эти его симпатии и антипатии нашли выражение в «Финляндском вокзале».

Набоков начинает свое письмо затейливым комплиментом: «Я наслаждался ею (книгой Уилсона. — Б. П.) безмерно, она прекрасно сделана, и вы удивительно беспристрастны, хотя кое-где я заметил два или три репейника условного радикализма, влипшихся в вашу свободно ниспадающую мантию». Он приветствует уилсоновскую критику марксизма, но считает, что она несколько упрощает марксистские идеи — то есть, судя по письму, пытается их рационализировать, выстроить более или менее логически, очистить марксизм от завихрений самодурствующей мысли его творца; об этом и пишет Набоков: «Без его темнот и абракадабры, без его зловещих умалчиваний, шаманских заклинаний и магнетического вздора марксизм — не марксизм. Парадокс, взрывающий марксизм, как и другие мечты об Идеальном Государстве, — тот, что первый их творец есть в потенции первый тиран такого государства... Индивидуальные причуды властителя говорят более глубокую истину о его времени, чем вульгарные обобщения вроде классово-вой борьбы и пр. Частные математические и исторические нелепости „Капитала“ и капиталоидов синтезом революции обращаются в зверски жестокие глупости,

ею совершаемые». Здесь вскользь Набоков демонстрирует тот же метод суждения о знаменитых идеологах, который так блистательно был применен в четвертой главе «Дара»: идти от идеологии к человеку, ее породившему, разглядеть тайную и невыводимую печать личности на идее, оценивать ее в целостном контексте жизни и судьбы ее автора. Это — метод «герменевтического» проникновения, глубинное видение, попросту — взгляд художника (едва ли не последняя инстанция исторического суждения). Так был написан им Чернышевский, диктатор в «Истреблении тиранов», Жаба в романе «Под знаком незаконнорожденных». Интересно, что Набоков хвалит своего корреспондента за его анализ Маркса, когда Уилсон прибегает, так сказать, к набоковскому методу изображения «великого человека» — в его бытовой малости: именно, показывает душевную неуклюжесть автора «Капитала», когда тот в письмах Энгельсу, потерявшему любовницу, сначала невольно ему нахамил, а потом, стараясь заглядеть неловкость, совершил еще большую.

Не нужно думать, что сам Набоков, прибегая к таким методам демистификации «учителей человечества», нарушал известный завет Пушкина в его замечании о записках Байрона: гений мал и ничтожен не так, как мы, подлещи; потому что творец умирает в творении, писатель становится книгой (тема «Подлинной жизни Себастьяна Найта»), и в этом-то их отличие от шеф-поваров идеологической кухни — у тех из-под любой фразы торчит какой-нибудь «комплекс»⁴.

Из этого же письма мы узнаём, что Набоковым, как говорится, воссоздан художественный образ Владимира Ильича Ленина («Ленин Благосклонный», как называл его Набоков по аналогии с Иваном Грозным или Александром Благословенным; по-английски это каламбур — «Lenin the Lenient»; но как этот иноязычный каламбур органически срастается с топонимикой «Приглашения на казнь»: Интересная площадь, памятник капитану Сонному, библиотека имени д-ра Синегокова) — да, да, Ленин, оказывается, присутствует в кукольной трагедии «Приглашения на казнь», среди inferнальных марионеток, терзающих бедного Цинциннату Ц. Собственно, все эти призрачные тюремщики суть не что иное, как эманации незабвенного Ильича. «Это вульгарное радушие, эти глаза „с прищуриной“, этот мальчишеский смех и прочее, что так любовно созерцают биографы, особенно отвращают меня. Эту жовиальную атмосферу, ведро патоки с дохлой крысой на дне, я описал в „Приглашении на казнь“». Попутно Набоков объясняет Уилсону и низшие истины, то есть попросту исправляет его исторические ошибки: в России существовала цензура общественного мнения, легенда о царе и царице, пытавшихся заключить мир с Германией, сфабрикована большевицкой пропагандой⁵, Ульянов-отец был не праведником, вырастившим детей-человеколюбцев, а рядовым российским интеллигентом, каких насчитывались десятки тысяч; «что же касается его сына...» — далее следует уже цитированный текст.

«Что же касается его сына...» Уилсон не замедлил ответом, 19 декабря 1940 г. он пишет Набокову: «Я чувствую, однако, что вы ошибаетесь в вашем понимании Ленина и, в целом, того типа революционера, который он представляет, потому что вы воображаете монстра и не пытаетесь объяснить его по-человечески. Когда я писал о нем, я старался по возможности избегать официозной житийности и опирался на семейные мемуары, работы Троцкого, самого Ленина и воспоминания таких людей, как Горький и Клара Цеткин. Мне кажется, что все эти люди пытались сказать правду, и они дают достаточно последовательную картину. Я не верю, что Горький, столь серьезно расхопившийся во мнениях с Лениным, мог бы быть в таких тесных отношениях с человеком, которого вы воображаете».

Незачем входить в подробности этой контрверзы, чтобы представить, как раздражали Набокова эти благоглупости высокопросвещенного западного интеллектуала. Что-то о Ленине (но не о России) Уилсон понял уже в конце жизни, когда в предисловии к новому изданию «Финляндского вокзала» допустил, что источники, которыми он пользовался в трактовке Ленина, были «сознательной мистификацией». Но за эти тридцать лет, отделяющие первое его «ленинское» письмо к Набокову от упомянутого предисловия (1971), он еще многое успел наговорить о том же предмете, например: Ленин был «великодушный гуманист, свободолюбивый демократ и чуткий критик литературы и искусства»; или: Ленин «был нежен (fond) к литературе, поэзии и театру и ни в коем случае не был доктринером в своих вкусах»; или утверждал, что, за исключением ленинского царства демократии, Россия оставалась неизменной от Средних веков до Сталина; тогда же (1956) он писал о России: «свинская отсталая страна Гоголя, полная обжирившихся помещиков и пышных фруктовых садов, жалких рабов и маньяков-господ; старые дворянские гнезда Тургенева, с их путаницей родствен-

ных отношений и стадами угнетаемых рабов... Ленин, конечно, объявил войну всему этому, и коммунисты сделали попытку все это уничтожить», — словом, повторял все то, во что десятки лет готовы были верить чуть ли не все западные «советологи»: что это именно «Ленин Благоклонный» не только освободил Россию от царя, но и ликвидировал крепостное право. (Линкольн Стеффенс, например, этот «патриарх американской журналистики», написал, что Ленин был «либералом по инстинкту».) Набоков советовал Уилсону прочесть книгу о Ленине Марка Алданова; из предисловия С. Карлинского (откуда взяты и вышеприведенные примеры) мы узнаем, что когда во время войны одна из книг Алданова получила в Америке литературную премию, «друзья СССР» пытались организовать ее бойкот, на том основании, что автор — антисоветский писатель. Да и сам Набоков сталкивался с той же ситуацией: Уилсон (человек, несомненно, толерантный и доброжелательный), пытаясь помочь Набокову устроиться в американский университет, объяснял одному стороннему корреспонденту трудность его позиции: он одновременно против царя и против Советов⁶. В конце концов Набоков получил хорошую службу в Гарварде, но ведь «Нью-Йоркер» все-таки мемуарную главу о западных простодушных либералах не напечатал! (И опять на помощь с толковым советом пришел Уилсон: рекомендовал не искать иных журнальных публикаций, а на обложке отдельного издания оповестить читателей, что оно включает ранее не печатавшиеся главы, — книга лучше будет раскупаться.)

Как известно, наибольший прилив симпатий к родине социализма наблюдался в Америке во время войны, когда чуть было не рухнувший (в августе 39-го) кумир вновь оправдал возлагавшиеся на него надежды: это был, как сказали бы американцы, «second honeymoon»*, тем более сладкий. 16 июня 1942 г. Набоков пишет Уилсону о посещении его секретарем Эрскина Колдуэлла: «Мне только что нанес визит секретарь человека — забыл его имя, — который написал нечто, называемое „Табачной дорогой“, и который пишет сейчас роман о советской жизни... Он пожелал узнать английское написание слов „немецкий“, „колхоз“ и тому подобных. Героя зовут Владимир. Я едва удержался от искушения подсунуть ему несколько непристойностей, которые он мог бы употребить в качестве „Доброго утра“ и „спокойной ночи“ (например: „Razy e by tvoyu dushu“, — сказал Владимир торжественно)». Вряд ли Уилсон понял, что стоит за этой шуточкой.

А вот пример еще из довоенных времен: как воспринимали «россику», в связи с Набоковым, западные интеллектуалы. В конце 30-х годов вышел французский перевод «Отчуждения»; о нем написал статью, под названием «Ошибка», Жан-Поль Сартр. Ошибка, по Сартру, объяснялась тем, что Набоков «утратил корни», в отличие, допустим, от его современника Юрия Олеши, который имел преимущество быть полезным членом советского общества. Написано это было аккуратно когда Юрий Карлович сшибал трешницы на опохмелку в Лаврушинском переулке. (И все-таки, ведь не так прост был Сартр, если вспомнил, пища о Набокове, именно Олешу, а не кого другого: ближайшее и, пожалуй, единственное сходство Набокова с его русскими современниками.)

Не нужно, однако, забывать, что перед нами не политические комментаторы, а писатели. Их разводили не только политические мнения, но и литературные пристрастия. Уилсон, умевший каким-то образом сочетать достаточно высокую эстетическую культуру со вкусом к литературоведческому социологизму, надо думать, был ошеломлен воинствующим набоковским эстетизмом. Набоков писал Уилсону 27 ноября 1946 г.: «Чем больше я живу, тем больше убеждаюсь, что единственная вещь, значимая в литературе, — шаманство... хороший писатель прежде всего — чародей». Это было написано в ответ на настойчивый совет Уилсона ознакомиться с Мальро, «величайшим современным писателем», «мастером политико-социально-моральной полумарксистской школы романа». Прочитавши Мальро, Набоков сказал, что это мастер литературных клише, а его склонность к восточным орнаментам напоминает ему таковую же советских писателей первого десятилетия, идущих от Савинкова и Леонида Андреева, — Пильняка, Лидина и Всеволода Иванова (я бы убрал последнего из этого перечня). Л. Андреев вообще был для него эталоном плохого писателя. Прочитав «Свет в августе», Набоков написал, что это похоже на Марлинского и Гюго, а также на худшие из пьес и рассказов Леонида Андреева, с которым Фолкнер имеет «фатальное родство». С. Карлинский справедливо замечает, что, за исключением Льва Толстого, не бы-

* «Второй медовый месяц» (англ.).

ло в русской литературе писателя столь беспощадного в своих литературных суждениях, как Набоков. Достаточно сказать, что в число «третьестепенных» писателей попал у него Достоевский, «слава которого непонятна» (письмо от 13 сентября 1946 г.). А об Элиоте Набоков писал Уилсону 17 апреля 1950 г., что это «мошенник даже худший, чем смешной Томас Манн». Иконоборчество Набокова понятно как позиция художника, работника-мастерского, в то время как Уилсон был не более чем «литератор», то есть человек по определению склонный к «гуманитарной» широте. А Набоков был «шаман».

Более нейтральный сюжет — литературные симпатии Набокова. Это, прежде всего, Пушкин, Гоголь, Толстой, Флобер, Пруст, Джойс. Из западных современников он ценил Беккета, Алдайка, Чивера, Роб-Грийе; ему понравился Жан Жене. Интересны его отзывы о советских современниках: «Из литературного материала, произведенного за 25 лет советской власти, я мог бы выбрать только около дюжины годных для чтения рассказов (Зощенко, Каверин, Бабель, Олеша, Пришвин, Замятин, Леонов...)». В другом месте (письмо от 30 октября 1945 г.): «Книга Симонова не намного лучше и не намного хуже того вздора, который публикуется в России последние 26 лет (исключая, конечно, Олешу, Пастернака и Ильфа-Петрова)». Насчет последних — нотабене для снобов; что же касается Пастернака, имеются в виду, конечно, только его стихи: всем читавшим послесловие к «Лолите» памятен уничижительный отзыв Набокова о «Докторе Живаго».

Любимейшим писателем Набокова был Чехов («мой предшественник Чехов», «его работы я бы взял в путешествие на другую планету»). Понятно, как раздражило Набокова предисловие Уилсона к американскому изданию избранных рассказов Чехова, содержащее в самом деле курьезное замечание, что герои Чехова — это те самые люди, которые пришли к власти в сталинское время. «Ты в самом деле думаешь, что Чехов это Чехов потому, что он писал о „социальных явлениях“, „возникновении нового индустриального среднего класса“, „кулаках“ и „растущем рабстве“?.. Думаю, что в то время как американских читателей обучают в школах искать в книгах „общие идеи“, критик обязан привлекать внимание к специфическим деталям, к уникальным образам, без которых — и ты знаешь это так же, как и я, — не может быть ни искусства, ни гения, ни Чехова, ни ужаса, ни нежности, ни удивления» (29 февраля 1956 г.).

В любом случае, набоковские литературные капризы симпатичнее уилсоновской всеядности, тех его «сбалансированных» оценок, которые почитаются основной добродетелью либеральной толерантности. Уилсон писал Набокову 1 декабря 1946 г.: «Мы полностью расходимся не только относительно Мальро, но и относительно Достоевского, греческой драмы, Ленина, Фрейда и многого другого...» А вот какой ковчег скомплектовал Уилсон в одной своей статье, говоря о «расцвете русской литературы после 1917 года»: Троицкий, Шолохов, Симонов, Алданов, Набоков и «угасший» Пастернак (написано в 1947 г.). Справедливо говорят, что опыт коммунизма непредставим для людей сторонних; справедливо и другое: человеку, такой опыт имеющему, невозможно представить, какая каша варится в либеральных горшках. Поистине, либеральная широта безгранична; говоря так, мы имеем в виду не границы идейной терпимости только, но и нечто более приземленное: хотя бы таможенные заставы, которые ничего не стоит перейти любому контрабандисту под нейтральным флагом «литературы». Кавычки здесь тем более уместны, когда мы вспоминаем замечательный пассаж из «Дара»: «...от толчка, данного Добролюбовым, литература покатила по наклонной плоскости с тем неизбежным окончанием, когда, докатившись до нуля, она берется в кавычки: студент привез „литературу“». Но Уилсон («кажется», осторожно замечает С. Карлинский) «Дара» не читал.

Какая тоска, Цинциннат, сколько крошек в постели.

Уилсон однажды (а именно 15 ноября 1948 г.) попытался внушить Набокову некоторые «элементарные» истины, напомнив ему о его любимейшем, после писательства, занятии: «Я никогда не мог понять, как ты можешь, с одной стороны, изучать бабочек с точки зрения их среды, а с другой — делать вид, что можно писать о людях, оставляя без внимания социальную обстановку». Ответ Набокова мастерски парирует этот выпад: в этом деле тоже морфология важнее экологии; один и тот же вид бабочек водится и в мексиканской пустыне, и в болотах Канады. Здесь важны, как сказал бы поэт, «не бабочки, а Александр Македонский», то есть литература — как реальность, живущая по собственным законам. Хотя Набоков и «выговаривал себе право тосковать по экологической нише», эта его тоска была явно эротического толка (конечно, в древнегреческом, а не новоевропейском смысле): умел же он даже встречи с Тамарой окрашивать в тона разлуки.

Однажды русский поэт сказал, что свое изгнание он рассматривает как естественнейшее развитие темы поэтической судьбы. Можно даже сказать, что вне изгнанничества, вне отъединенности и одиночества, вне отрыва от экологических ниш не проявляема поэтическая «морфология» (Цветаева так и говорила). Ностальгия показана художнику, это его натуральное состояние. Интересно, что в английском языке слово «ностальгия» не имеет того узкого значения, как в русском, оно указывает не только на чувства апатрида, но и на тоску по утраченному времени: случай Набокова.

В реальной жизни, в быту эта отъединенность художника может обернуться обыкновенной нелюдимостью. В одной из массовых сцен «Дара» Набоков изобразил самого себя под прозрачным псевдонимом «Владимиров»; наделил «Владимирова» своей внешностью, свитером, слогом и даже, для вящей иронии, «псевдобританским пошибом»; далее следуют слова: «Как собеседник Владимиров был до странности непривлекателен. О нем говорили, что он насмешлив, высокомерен, холоден, неспособен к оттепели приятельских прений, — но так говорили и о Кончееве, и о самом Федоре Константиновиче, и о всяком, чья мысль живет в собственном доме, а не в бараке или кабаке». Здесь мы приступаем к одной из сквозных тем переписки Набокова с Уилсоном: Набоков постоянно, упорно и, надо сказать, не очень искусно уклонялся от встреч с Уилсоном. То сын заболел свинкой, то самого свалила межреберная невралгия, то какие-то транспортные неувязки, то еще что-то⁷. Не знаю, заметили ли это американские читатели, но Уилсон не мог не заметить, и вряд ли это способствовало оттепели приятельских прений (нарастающее взаимное раздражение в переписке неоспоримо). А однажды Набоков отклонил приглашение, которое, по-моему, следовало принять: пойти с Уилсоном на премьеру балетного номера Стравинского «Цирковая полька (для молодого слона)», исполненного весной 42-го года в цирке Ринглинг Бразерс, Барнум и Бэйли в хореографии Джорджа Баланчина и в исполнении «50 слонов и 50 красивых девушек». Чувствуя, должно быть, некоторую вину перед пропадающим втуне уилсоновским гостеприимством, Набоков довольно неуклюже подслащивал пилюлю: как-то раз вздохнул в письме, что ему ужасно хотелось бы посидеть с дорогим Банни за бокалом вина и сигарой; все знающие, какой казнь египетской была для Набокова самомалейшая выпивка, только ухмыльнутся, прочитав эту ламентацию. В другой раз Набоков решил проявить вежливость, посочувствовав жене Уилсона, очень левой писательнице Мэри Маккарти, по поводу клевет, обрушиваемых сталинской прессой на бедных греческих троцкистов⁸.

Коли уж зашла речь о греческих делах, нельзя не упомянуть о письме Уилсона от 8 сентября 1950 г., в котором он жаловался на непредвиденные трудности в постановке своей пьесы «Голубой свет»: строптивая актриса отказалась произнести фразу о «Греческом Освободительном Движении» (то есть инспирированном Москвой восстании), раздавленным английскими и американскими танками, «хотя это исторический факт», добавляет объективный Уилсон. Из примечаний комментатора мы узнаем, что эту умницу звали Джессика Тэнди.

И вот этот наивец пытался спорить с Набоковым не только о Ленине, но и о русском стихосложении! Долго подготовляемая ссора наконец-то разразилась — и не с глазу на глаз, не в переписке, а публично, в печати. Уилсон счел возможным раскритиковать набоковский перевод и комментарий «Онегина», труд, о котором Набоков сказал: «Россия в неоплатном долгу передо мной». Трудно найти какую-либо иную причину для этой акции, кроме глухого, «бессознательного» раздражения со стороны человека, который в одной своей «русской» статье сказал, что Онегин спровоцировал дуэль с Ленским, завидуя его поэтическому дару и успеху у Ольги, — Уилсон не мог не понимать весьма относительной ценности своих русских штудий. Трудно также сомневаться в качестве этой набоковской работы (по крайней мере, в комментирующей ее части), зная четвертую главу «Дара»: русскую культуру Набоков понимал до конца. Было это в 65-м году, когда переписка уже, в сущности, оборвалась.

Позднее Уилсон еще дважды выступил против Набокова: в одной мемуарной книге, дав здесь весьма недружественный его портрет, а потом, перепечатав в одном своем сборнике критику на «Онегина», сопровождал ее таким постскриптумом: Набоков «презирает коммунистический режим, но, как мне кажется, даже не понимает, как он действует и откуда взялся. Его знание России в действительности очень специально, крайне ограничено». Эти слова написаны в 1971 году.

Уилсон, несомненно, сознавал, что он не совсем хорошо читает по-русски, но никак не допускал, что для него может оставаться что-нибудь непонятное в феномене, именуемом Россия. Но это не только его личный предрассудок: у запад-

ных людей, нюхнувших «россики», создается впечатление, что они открыли интересную «экзотическую» культуру и способны ее объяснить самим же русским, впрочем весьма способным, туземцам. Так, должно быть, Миклухо-Маклай относился к папуасам; если же оставаться в литературном ряду, Уилсон пробовал в отношении Набокова занять позицию, которую в свое время пытался занять Григорьевич по отношению к Чехову. Вспоминаются также стихи Пушкина о любовном скифе и афинском софисте; Уилсон, конечно же, обиделся, когда Набоков отверг его чашу.

Нет слов, западные знатоки России кое-что все-таки поняли: что Ленин был фанатиком и тираном, что в России между двумя революциями был «серебряный век» культуры, а не тот буржуазный декаданс, о котором говорил Уилсон с голоса Троцкого (проштудировав его «Литературу и революцию»); симпатичный Карлинский даже понимает, что нельзя русскую историю писать черно-белыми красками, на манер какой-нибудь советологической Бьянки Шварцман, что в России были не только ретроградный царь и прогрессивные большевики, но и — кто бы мог подумать? — либералы. Милюкова, кажется, больше не считают царским министром.

Набоков как-то раз объяснил Уилсону, что он сильно заблуждается, смешивая русский художественный авангард с большевицкой революцией (а из художественной реакции 30-х годов, соответственно, выводил заключение о перерождении революционного режима): русский либерал (intelligent) глядел косо на авангардного поэта; вот даже Бунаков приложил-таки руку к цензурному искажению «Дара». Но дело не только в художественном консерватизме: общаясь с Уилсоном, Набоков мог еще раз убедиться в одной малопривытной особенности либерального зрения: даже обладая нужным художественным глазом, либерал неизбежно смотрит налево в своих политических симпатиях. В конце концов, так и неясно, какая революция его больше привлекает: художественная или другая? Конечно, Набоков интимно знал, что человек, предпочитающий улучшение «условий человеческого существования» художническо-ностальгической тоске, никогда не напишет ничего путного. Но это свое знание он предпочитал не афишировать.

Была одна, и только одна, причина для такой скрытности: память об отце. Похоже, что даже самому себе Набоков не хотел признаться в том, что его отец был в сущности комическим персонажем. Этот утонченный барин-англоман, с «пунчинг-болом» и конституцией, человек, что и говорить, со вкусом, влез в самое безвкусное и бездарное из предприятий отечественной истории — русскую революцию. Ему приходилось ставить себя в положения смешные и унижительные; современник рассказывает, как во время тронной речи царя при открытии первой Думы Набоков-отец засунул руки в карманы (и должно быть, чувствовал себя так же, как Брежнев, поющий «Интернационал» при открытии партсъезда). Вторая глава «Дара» — несомненная попытка «сублимировать» образ отца. В то же время самый псевдоним Набокова говорит о многом. (Цветаева: «Каждый псевдоним, подсознательно, — отказ от преемственности, сыновности. Отказ от отца».) Героическая (и нелепая) смерть отца не позволяла Набокову осознать некоторые русские сложности.

Не будь всего этого, кто знает, может быть, Набоков и написал бы Уилсону, что какой-нибудь Александр Миротворец был лучше не только Ленина Благоклонного, но и Милюкова Котоусого.

1981, 1996

¹ The Nabokov — Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971. Edited, Annotated and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. Harper and Row, Publishers, N. Y., 1979.

² Одно замечание редактору: в предисловии он не совсем правильно осветил историю знаменитого советского индекса запрещенных книг, выпущенного в начале 20-х годов (стараниями «самой» Н. К. Крупской); С. Карлинский пишет, что индекс был отменен после протеста Максима Горького, пригрозившего якобы отказом от советского гражданства; в мемуарах В. Ходасевича дается иное описание этой истории.

³ В июне 1948 г. Уилсон прислал Набокову книгу Хавелока Эллиса «Этюды сексуальной психологии», содержащую, среди прочего, признания некоего украинского «охотника за нимфетками»; в одном месте «Других берегов» Набоков упоминает об

«особенно вавилонском» сообщении из Украины. Таким образом, не только парижская обезьяна вдохновила «Лолиту». Исследователи Набокова, интересующиеся генезисом «Лолиты», должны обратить внимание на одну статью В. В. Розанова — «Из загадок человеческой природы». Вообще тема «Розанов — Набоков» представляется чрезвычайно интересной.

⁴ Для меня несомненно, что глава о Чернышевском в «Даре» вышла из статьи Розанова о Бокле, знаменитом в свое время авторе «Истории цивилизации в Англии».

⁵ Сфабриковали-то большевики (Радек в Швейцарии), а подхватили либералы — Милюков разнес эту «новость» в думской речи, в ноябре 1916-го; в то время Радеку и не снилась такая трибуна. Здесь начинается сложнейшая тема — Набоков и либералы.

⁶ С. Карлинский: «Набоков не понимал, что он адресует свои уроки контрапункта человеку, которому не объяснили, что такое высота и диапазон различных нот, или, прибегнув к другому сравнению, что он дает уроки алгебры ученику, который не знает четырех правил арифметики или арабской системы цифр».

⁷ Позднее он на такой же манер избегнул встречи с Солженицыным.

⁸ В начале восьмидесятых в Америке разразилась любопытная литературная ссора: Лилан Хеллман подала в суд на Мэри Маккарти за то, что та в телеинтервью назвала ее насквозь лживой писательницей, у которой лжет все, даже союз «и» и артикль «the». А не поладили дамы из-за того, кто первой сказал «э» — понял, что товарищ Сталин был нехороший человек. Кажется, троцкистка поняла это раньше.

СОДЕРЖАНИЕ

ДМИТРИЙ НАБОКОВ. Запись выступления в Национальной Российской библиотеке. <i>С.-Петербург, 12 июня 1995 г.</i>	3
---	---

ПРОЗА

ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Удар крыла	10
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Мечь	22
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Венецианка	26

ЭССЕИСТИКА

ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Эссе и стихи из журнала «Карусель». <i>Вступительная заметка Н. И. Толстой. Перевод с английского Н. И. Толстой и Сергея Степанова</i>	42
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Писатели и эпоха. <i>Перевод с французского О. Сконежной</i>	46
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Первое стихотворение. <i>Перевод с английского и послесловие Марии Маликовой</i>	48

ИНТЕРВЬЮ

Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом. <i>Перевод с французского и примечания Ольги Сконежной</i>	56
--	----

ИЗ ЛЕКЦИЙ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Владимир НАБОКОВ. Искусство литературы и здравый смысл. <i>Перевод с английского Нины Ермаковой</i>	65
--	----

ИЗ КОММЕНТАРИЕВ К «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Комментарий к XXXIII строфе Первой главы. <i>Публикация, вступительная заметка и примечания В. Старка. Перевод с английского Н. Муриной</i>	74
--	----

ПИСЬМА

ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Письмо к С. В. Потресову. <i>Публикация и вступительная заметка И. А. Доронченкова</i>	90
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Письмо к А. В. Амфитеатрову. <i>Публикация и вступительная заметка Ж. Шерона</i>	91
Переписка ВЛАДИМИРА НАБОКОВА с М. В. ДОБУЖИНСКИМ. <i>Публикация, вступительная заметка и примечания В. Старка</i>	92
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Письма к В. Ф. Маркову. <i>Публикация, вступительная заметка и примечания Ж. Шерона</i>	109
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. Из переписки с Эдмундом Уилсоном. <i>Перевод с английского Сергея Таска. Примечания Бориса Аверина и Марии Маликовой</i>	112

О ВЛАДИМИРЕ НАБОКОВЕ

АЛЕКСАНДР КУШНЕР. Стихи	133
АНДРЕЙ БИТОВ. Ясность бессмертия —2. <i>21 апреля 1996 года. С.-Петербург</i>	134
ГЕННАДИЙ БАРАБТАРЛО. Призрак из первого акта	140
ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ. Черт у Набокова и Булгакова	146
В. СТАРК. Набоков — Цветаева: заочные диалоги и «горние» встречи	150
НОРА БУКС. Эшафот в хрустальном дворце. <i>О романе «Приглашение на казнь»</i>	157
АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН. Две заметки о романе «Дар»	168
ИВ. ТОЛСТОЙ. Владимир Дмитриевич, Николай Степанович, Николай Гаврилович	181
ГЕННАДИЙ БАРАБТАРЛО. Бирюк в чепце	192
ОЛЬГА СКОНЕЧНАЯ. Люди лунного света в русской прозе Набокова. <i>К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века</i>	207
ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВ. Набоков и «серебряный век» русской культуры. <i>Перевод с английского Н. Анастасьева</i>	215
БОРИС ПАРАМОНОВ. Набоков в Америке. <i>По поводу одной переписки</i>	231

CONTENTS

Dmitry Nabokov. Speech Recorded at the Russian National Library. Saint-Petersburg. June, 12, 1995.	3
--	---

PROSE

V. Nabokov. Wingstroke.	10
V. Nabokov. Revenge.	22
V. Nabokov. Venitienne.	26

ESSAYS

V. Nabokov. Essays and poems from "Carrousel". A foreword by N. I. Tolstaya. Translated from English by N. I. Tolstaya and S. Stepanov.	42
V. Nabokov. Writers and Epoch. Translated from French by O. Skonechnaya.	46
V. Nabokov. First Poem. Translation from English and afterword by M. Malikova.	48

INTERVIEWS

V. Nabokov's Interview to Pierre Dommergues. Translated from French and commented by O. Skonechnaya	56
---	----

FROM LECTURES ON LITERATURE

The Art of Literature and Commonsense. Translated from English by N. Yermakova.	65
---	----

FROM THE COMMENTARY TO "EUGENE ONEGIN"

V. Nabokov. Commentary to "Eugene Onegin": Chapter One. Stanza XXXIII. Prepared for publication, foreworded and commented by V. Stark. Translated from English by N. Murina.	74
--	----

LETTERS

V. Nabokov. A letter to A. V. Potresov. Prepared for publication and foreworded by I. A. Doronchenkov.	90
V. Nabokov. A letter to A. V. Amphyteatrov. Prepared for publication and foreworded by G. Sheron.	91
V. Nabokov. Correspondence with M. V. Dobuzhinsky. Prepared for publication, foreworded and commented by V. Stark.	92
V. Nabokov. Letters to V. F. Markov. Prepared for publication and commented by G. Sheron.	109
V. Nabokov. From correspondence with Edmund Wilson. Translated from English by S. Task. Commented by B. Averin and M. Malikova.	112

ABOUT VLADIMIR NABOKOV

A. Kushner. Poems.	133
A. Bitov. Lucid Immortality — 2. April 21, 1996. Saint-Petersburg.	134
G. Barabtarlo. A Ghost in Act One.	140
Vyach. Vs. Ivanov. Devil in Nabokov's and Bulgakov's Works.	146
V. Stark. Nabokov — Tsvetaeva: Talks without Meetings and Celestial Contacts.	150
Nora Buhks. Scaffold in a Crystal Palace. About "Invitation to a Beheading".	157
A. Dolinin. Two notes on "The Gift".	168
Iv. Tolstoy. Vladimir Dmitrievich, Nikolai Stepanovich, Nikolai Gavrilovich.	181
G. Barabtarlo. A Lone Wolf in Granny's Nightcap.	192
Olga Skonechnaya. Men of Moonlight in Nabokov's Russian Prose. On the Problem of Nabokov's Parodies of the Silver Age Motifs.	207
V. Alexandrov. Nabokov and «Silver Age» of Russian Culture. Translated from English by N. Anastasyev.	215
Boris Paramonov. Nabokov in America. About One Correspondence.	231

Сдано в набор 15.08.96. Подписано в печать 25.10.96.

Формат 70×108 1/16. Печать высокая. 21,0 усл. печ. л. 24,5 уч.-изд. л.

Тираж 14 500 экз. Заказ № 144.

Отпечатано с оригинал-макета в ГПП «Печатный Двор» Комитета РФ по печати.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

«НАБОКОВСКИЙ ФОНД»

Культурно-просветительское
и благотворительное объединение

Основан группой литераторов и ученых в 1992 г., расположен в доме, где родился В. Набоков, по Большой Морской, 47 в Санкт-Петербурге. Ежегодно Фонд проводит Набоковские чтения и конференции, готовит полное комментированное собрание сочинений Набокова на русском языке, собирает материалы для будущего музея Набокова в Петербурге, создание которого к 100-летию со дня рождения писателя в 1999 г. является задачей Фонда. Уже открыта экспозиция — «История дома Набоковых». Собираются средства для полной реставрации дома и организации в нем музея, восстановления сгоревших усадебных домов в Выре и Рождествено.

Председатель правления Фонда — Андрей Битов

Ответственный секретарь — Вадим Старк

Фонд будет благодарен всем частным лицам и организациям за помощь в его работе.

Адрес: С.-Петербург, 190000, Большая Морская ул., д.47.

Банковский счет:

«Набоковский Фонд». ИНН 7803038660

Расчетный счет 000700102 в С.-Пб. филиале МКБ «Станкинбанк» в ЦРЦ ГУ ЦБ РФ по С.-Петербургу кор. счет 800161706 МФО 044030806

**Международное Общество Владимира Набокова
хотело бы расширить контакты с Россией.**

**У нас Вы можете получить всю информацию о
существующих и готовящихся набоковских изданиях.**

Членские взносы — \$11 в год (плюс \$4-9 на почтовые расходы).

Контакты по адресу:

Professor Stephen Parker, Slavic Languages University of Kansas,
Lawrence, KS 66045, USA

E-mail: chtodel@humanitas.ucsb.edu

<http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/nsintro.htm>

Общество издает ежегодный журнал NABOKOV STUDIES
под редакцией профессора Зорана Кузмановича.

Адрес: Zoran Kuzmanovich, English Department, Davidson College
Davidson, N. Carolina 28036, USA

С СЕРОГО СЕВЕРА

С серого севера
вот пришли эти снимки.

Жизнь успела не все
погасить недоимки.
Знакомое дерево
вырастает из дымки.

Вот на Лугу шоссе.
Дом с колоннами. Оредежь.
Отовсюду почти
мне к себе до сих пор еще
удалось бы пройти.

Так, бывало, купальщикам
на приморском песке
приносится мальчиком
кое-что в кулачке.

Все, от камушка этого
с каймой фиолетовой
до стеклышка матово-
зеленоватого,
он приносит торжественно.

Вот это Батово.
Вот это Рождествено.

Монтре, 1967 г.



Владимир Набоков. 1916 г.
Фотография публикуется впервые