

В. Е. АЛЕКСАНДРОВ

НАБОКОВ

И ПОТУСТОРОННОСТЬ





Владимир Набоков
(1899–1977)

В. Е. АЛЕКСАНДРОВ

НАБОКОВ
и потусторонность:
метафизика,
этика,
эстетика

Перевод с английского
Н. А. Анастасьева

под редакцией
Б. В. Аверина и Т. Ю. Смирновой

Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
1999

ББК Ш5 (7 США) 6-4 Набоков
УДК 929 Набоков

В. Е. Александров — профессор русской литературы и заведующий отделом славянских литератур Йельского университета, один из самых известных исследователей творчества В. Набокова. В книге В. Е. Александрова мирозерцание В. Набокова раскрывается благодаря детальному анализу поэтики русско- и англоязычной прозы писателя.

Книга адресована как студентам, преподавателям и исследователям творчества В. Набокова, так и широкому кругу читателей.

ISBN 5-89329-167-0



При оформлении титульного листа использована фотография Philippe Halsman, 1967 г.

© В. Е. Александров (США) — 1991 г.

© Н. А. Анастасьев, перевод с англ. «В. Набоков: иррациональное», Princeton University Press, New Jersey — 1991 г.

© Издательство «Алетейя» (г. СПб) — 1999 г.

Эта книга впервые вышла по-английски в 1991 году в издательстве Принстонского университета под заглавием «Nabokov's Otherworld». Автор выражает этому издательству признательность за предоставленное ему право выпустить книгу по-русски. Я рад также возможности высказать глубокую благодарность за содействие в осуществлении этого издания Фонду имени Хиллеса Йельского университета. Считаю своей приятной обязанностью поблагодарить переводчика — Николая Аркадьевича Анастасьева, а также редакторов Бориса Валентиновича Аверина и Татьяну Юрьевну Смирнову.

Со времени появления книги в США набоковедение продолжает развиваться как на Западе, так и на родине писателя. Разумеется, хотелось бы учесть новые разыскания и хотя бы бегло откликнуться на многочисленные публикации — книги, статьи, архивные материалы и т. д. Но это потребовало бы значительного увеличения объема и, возможно, некоторых сдвигов в сложившейся композиции работы. Так что приходится ограничиваться лишь кратким перечнем имен тех исследователей и биографов, чьи публикации, несомненно, заслуживают внимания ценителей творчества Набокова: Александр Долинин, Николай Анастасьев, Дмитрий Набоков, Брайен Бойд, Джон Фостер, Д. Бартон Джонсон, Джулиан Коннолли, Геннадий Барабтарло, Морис Кутюрье, Дитер Циммер и многие другие. Отдавая должное плодотворным усилиям коллег, хочу в то же время отметить, что даже самое пространное обозрение набоковианы последних лет не побудило бы меня внести сколь-нибудь существенные коррективы в развиваемые мною идеи. Мысль о том, что творчество Набокова построено на своеобразно понятой «потусторонности», т. е. на нераздельном сочетании ряда характерных метафизических, этических и эстетических принципов — сегодня не менее актуальна, нежели была семь лет назад. Что касается США, эта точка зрения уже более или менее вошла в обиход среди специалистов. Правда, следует оговориться, что, признавая эту «доминанту», многие почитатели набоковского гения все еще скептически относятся к метафизическому истолкованию

«потусторонности». Буду с интересом ожидать «русской реакции» на высказанные мною соображения. В заключение не могу не отметить того особенного сочетания чувств признательности, удовольствия и удивления, что порождаются мыслью о появлении этой книги на родине моих отца и матери, дедов и прадедов, под конец столь знаменательного для судеб России века.

Йельский университет,
Коннектикут, США.
Июнь 1998 г.

МЕТАФИЗИКА, ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ВЛАДИМИРА НАБОВОВА

Эта книга написана в полемике с широко бытующим в критике взглядом, будто Владимир Набоков (1899–1977) — это прежде всего и по преимуществу творец металитературы; в противоположность этому автор намерен показать, что основу набоковского творчества составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия. Начиная с 20-х годов, когда Набоков сделался видной фигурой русской литературной эмиграции в Европе, и по сию пору, когда весь мир признает его одним из ведущих романистов столетия, критики самых разных направлений и вкусов неустанно повторяют, что ядро его книг составляет ироническая игра приемов и повествовательных форм.¹ Такой взгляд держится упорно и совершенно независимо от того, как его приверженцы оценивают склонность Набокова к утонченной литературной технике. Немало видных русских критиков-эмигрантов писали о «нерусскости» его таланта, имея при том в виду, что Набоков не выказывал ни малейшего интереса к социальной, моральной или религиозно-философской проблематике (и, соответственно, к определенным эстетическим формам), столь характерной для большинства крупнейших произведений русской литературы XIX века.² В этом свете металитературность Набокова, при всем ослепительном блеске его стиля, заслуживает всяческого порицания, ибо, наслаждаясь им, он предает забвению долг писателя по отношению к «реально» существующим проблемам. Противоположную точку зрения отстаивают те из нынешних европейских и американских критиков, которые усматривают в набоковском стилистическом изыске достойную бесспорного одобрения защиту свободной созидательной воли художника перед лицом враждеб-

ного, равнодушного, погруженного в хаос и утратившего ценности мира.³

С моей точки зрения, обе эти грани распространенного подхода к Набокову вырастают из глубоко ложного прочтения его книг; выдвигая вперед только одно, хотя и чрезвычайно существенное свойство его творчества, критики совершенно упускают из вида его фундаментальную зависимость от того, что сам Набоков называет «потусторонностью».

На значение этого феномена для всего творчества Набокова указала вдова писателя в «Предисловии» к посмертному изданию его русских стихов (1979).⁴ В своих беглых, но пронизательных заметках Вера Набокова называет «потусторонность» «главной темой» Набокова и подчеркивает, что хотя потусторонностью «пропитано все, что он писал», никто, кажется, не уделил этому предмету должного внимания. Далее она перечисляет несколько стихотворений разных лет, а также приводит фрагмент из романа «Дар», где указанное явление обнаруживает себя более или менее отчетливо. При этом Вера Набокова не расшифровывает разбросанных там и сям туманных намеков касательно того, что, собственно, означала для ее мужа «потусторонность»: это «тайна, которую [он] носит в душе и выдать которую не должен и не может»; это то, что «давало ему его невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжких переживаниях».⁵ Более полные высказывания на эту тему можно обнаружить в лекции самого Набокова «Искусство литературы и здравый смысл», которая была посмертно обнародована в 1980 году и которая, затрагивая и иные существенные предметы, бросает яркий свет на сущность веры писателя в мир трансцендентального. Имея в виду, что и лекция, и предисловие Веры Набоковой опубликованы уже достаточно давно и что соображения, в них высказанные, основательно подрывают идеи, господствующие в набоковиане на протяжении более полувека, остается лишь удивляться тому, сколь немногие хотя бы попытались учесть эти соображения и, опираясь на сказанное, да и несказанное, но подразумеваемое, радикально переосмыслить набоковское наследие. А ведь появилось за это время гигантское количество публикаций — рецензий, статей, книг.⁶ Тем не менее важно отметить, что в хронологическом смысле честь первооткрывательства принадлежит другим: на то, что метафизика у Набокова играет ключевую роль, указывалось задолго до меня.⁷ Опять-таки удивительно, что эти работы практически не оказали воздействия на господствующие в науке представления о творчестве Набокова. Это явно оправдывает

предприятие, затеянное автором этой книги, который исследует «потусторонность» детально и видит в ней фундамент любого из набокских произведений.

Насколько мне известно, именно Вера Набокова первой отметила, что в основе жизни и творчества Набокова лежит то, что можно охарактеризовать как интуитивное прозрение трансцендентального бытия (хотя беглые замечания по поводу некоторых сторон метафизических воззрений Набокова делались и ранее). В то же время, как сущность ее ценного открытия, так и форма, в которую оно облечено, заставляет задуматься о ловушках, в которые можно угодить, рассуждая на эту тему. Полагая свою «тайну» невыразимой (во что трудно было бы поверить, не будь Набоков крупнейшим мастером слова на трех языках), писатель всегда высказывался по этому поводу весьма уклончиво. Например, на вопрос интервьюера, верит ли он в Бога, Набоков дал ставший впоследствии знаменитым ответ: «Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего». ⁸ В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» автор так говорит об одной из граней своего мировидения: «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 только здравый смысл исключает бесмертие». ⁹

Отсюда следует, что всякая попытка рассуждать об этом мистическом знании поверх туманных высказываний самого Набокова, а также в отрыве от произведений, в которые оно воплощено, сопряжена, хотя бы в некотором смысле, с опасностью ложных толкований. Иное дело, что, если стремишься осознать суть искусства Набокова, риска не избежать. Более того, такие попытки предпринимались и ранее, ведь мистическое и романтическое представление о непередаваемости высшего «религиозного» или «духовного» опыта широко распространено в различных культурах (наиболее знаменитое выражение на русской почве оно нашло в стихотворении Тютчева «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь»). Практически же нежелание Набокова говорить о том, что значит для него «потусторонность», означает, что любые усилия проникнуть в суть этого явления осуществляются на шаткой почве, в состав которой входят его собственные туманные намеки и читательские выводы. По этой причине, а также памятуя, что высшим достоинством

Набоков — о чем он не устал напоминать своим читателям — полагал максимальную точность во всем, следует иметь в виду, что термины, в которых обсуждается здесь «потусторонность», имеют исключительно эвристический характер; в словарь самого Набокова они не входят. Это подчеркнуть необходимо, иначе не представляется возможным разрешить некоторые очевидные парадоксы. Например, автора «Приглашения на казнь» и «Просвечивающих предметов» представляется вполне уместным охарактеризовать как писателя-метафизика, не вступая при этом в спор с утверждением того же самого автора, что его никогда не интересовала систематика веры. Однако же, хоть термины, здесь употребляемые, лишь приблизительным образом описывают идеи, переживания и творческую практику Набокова, оправдывает их то, что они дают ключ к скрытым пружинам его искусства.

Может показаться, что «потусторонность» предполагает прежде всего метафизические коннотации. Однако же сочинения Набокова убеждают в том, что его метафизика неотделима от этики и эстетики: то, и другое, и третье может быть наилучшим образом понято как цепочка наименований для единой системы убеждений, но не отдельных сторон творческой личности Набокова.¹⁰ Тем не менее в интересах исследований необходимы разграничения и рабочие определения.

Под «метафизикой» я понимаю веру Набокова в вероятное существование трансцендентального, нематериального, вневременного, благорасположенного, упорядоченного и привносящего порядок бытийного пространства, каковое, судя по всему, обеспечивает личное бессмертие и оказывает универсальное воздействие на посясторонний мир. Я говорю «вероятное» и «судя по всему», имея в виду, что кардинальные особенности набоковского мировидения коренятся в неизменной чуждости потустороннего пространства, каким оно видится с позиций земного опыта: мы можем лишь догадываться о формах потустороннего, конечное суждение заведомо невозможно.

Под «этикой» я понимаю набоковскую веру в существование добра и зла; его веру в абсолютизацию того и другого путем тесной связи с потусторонней трансцендентальностью; а также в то, что люди, а истинные художники в особенности, способны осознать добро и зло как универсальные критерии оценки человеческого поведения.

В «эстетике» Набокова можно выделить два аспекта. Первый — тема созидания искусства, каковую — на это не раз обращали

внимание — Набоков в самых разнообразных формах постоянно воплощает в своей прозе; второй — структура, приемы, синтаксис, аллитерации, повествовательный ритм — словом, все то, на чем стоит печать Набокова. Метафизика, этика и эстетика связаны у него столь тесно, что любое произведение, либо даже всякий аспект произведения следует рассматривать в единой критериальной системе метафизики, этики и эстетики; с другой стороны, каждый отдельный критерий может быть истолкован лишь во взаимосвязи с двумя остальными. Тем самым я вовсе не хочу сказать, что Набоков — это угрюмый педант, исключительно поглощенный фундаментальными и громоздкими проблемами. Вместе с многочисленными почитателями Набокова я вижу в нем гения комического; только он этим далеко не исчерпывается, ибо в основе набоковского комизма тоже лежит концепция потусторонности. Набоковская характеристика стиля зрелого Гоголя вполне подходит и к собственным его поздним вещам, особенно к таким, как «Бледный огонь», «Ада» и «Взгляни на арлекинов!»: «Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной» (СІ, 505). Те, кто видят в Набокове только изощенного, но пустого стилиста и мастера словесной игры, просто неведуют о потаенных глубинах его творчества.

Тематическое и структурное единство набоковских книг можно уловить, базируясь на его интуитивных стремлениях отделить потустороннее от здешней, тленной жизни; отсюда вытекает ироническое (при этом явно далекое от нигилизма) отношение к возможностям человека более или менее ясно осознать «иной» мир. Набоковская метафизика и все, что с нею связано, перетекает в эстетику, в частности через использование разнообразных двусмысленностей и иронических оттенков, которыми пронизаны его произведения. Так, читатель романа «Дар», готовый поверить Федору, что пророческие узоры его судьбы есть доказательство существования благодетельной потусторонности, обнаруживает в финале повествования, что Федор — это не только герой, но и автор, и, следовательно, сам наносит на полотно эти узоры. С другой стороны, в тексте есть предопределенность весьма эзотерического свойства, которая явно выходит за пределы возможностей героя-автора. В этом свете становится ясно, что рефлексивная структура «Дара» имеет не только эстетический, но и метафизический смысл, или, иначе говоря, форма романа есть чистое зеркало его содержания.

Единственный способ выбраться из заколдованного круга — обнаружить жизненные истоки потусторонних прозрений персонажей набоковской художественной прозы в прозе документальной, где ловушек меньше. Коль скоро речь идет о конкретном романе или рассказе, нередко оказываются возможными взаимоисключающие прочтения; как правило, они в разной мере убедительны, но во всяком случае оставляют друг другу право на существование. В результате возникает некая маяющаяся неопределенность либо иронический намек в отношении той роли, которую потусторонность играет в человеческой жизни.

Однако же, чтобы оценить характерную повествовательную тактику Набокова должным образом, следует понять, что ирония и вера вполне могут идти рука об руку. Такое сочетание, как известно, имело фундаментальное значение для немецких романтиков, особенно для Фридриха Шлегеля; широко распространено оно и в кругу символистов, включая Бодлера, Малларме, Владимира Соловьева, Александра Блока и Андрея Белого.

Другая нить, связывающая набоковскую метафизику с эстетикой, тянется от его исключительно важных епифаний-прозрений, о которых подробно говорится в книге мемуаров «Память, говори» и в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Епифании он дарит также своим любимым героям — Цинциннату из «Приглашения на казнь», Федору из «Дара», Кругу из романа «Под знаком незаконнорожденных», Пнину из одноименной книги, Шейду из «Бледного огня». Характерными особенностями набоковских епифаний являются синтез различных чувственных переживаний и воспоминаний, ощущение вневременности, интуитивное прозрение бессмертия. Этот познавательный, психологический и духовный опыт тесно связан с набоковской концепцией художественного вдохновения и таким образом превращается в один из аспектов неизменной темы писателя — созидания искусства. Но этот опыт также структурно совмещен с *формальными* особенностями его книг, где детали, обладающие внутренней связью, рассеяны в контексте, который эту связь всячески скрывает. Такая повествовательная тактика понуждает читателя либо собирать, по одному, звенья той или иной цепочки, либо обнаруживать ту деталь, которая служит «шифром» ко всему коду; когда это удастся, вся цепь, или конструкция внезапно освещаются ярким светом. Во всем этом процессе дешифровки, которой вынужден заниматься читатель Набокова, есть глубокий тайный умысел. Поскольку заключения, к которым читатель приходит, зависят от того, насколько прочно осели в памяти детали, у него

возникает некое подобие вневременного прозрения тех или иных смысловых оттенков текста; таким образом его изымают из локализованного, линейного и ограниченного во времени процесса чтения — подобие того, как епифании извлекают героев из потока событий, которыми насыщен текст.¹¹ В основе этого феномена лежит то, что структура набоковских текстов связана со структурой моментов познания, озаряющих жизнь человека, во всяком случае так, как они представлялись писателю. Даже в тех случаях, когда момент узнавания оказывается не столь ярким, как в епифаниях, и влечет за собой обнаружение второстепенных связей внутри текстов, «умственные операции читателя, — по словам Б. Бойда, — оказываются близки усилиям человека, познающего мир».¹²

Процесс осуществления этических воззрений Набокова в тематике и формальной структуре его произведений может быть хорошо прослежен на примере «Приглашения на казнь». Наделенный острым зрением и даром проникновения, главный герой романа Цинциннат морально поднимается над своими тюремщиками: в его глазах материальный мир, в котором они пребывают и которым наслаждаются, есть лишь фальшивка, и он осознает или прозревает вещи, о которых те даже не догадываются. Набоков воплощает эту оппозицию в романной форме, намеренно оставляя в тексте повествовательные несообразности и как бы *подражая* неряшливому письму какого-нибудь рассеянного или невзыскательного автора (у этого приема есть и иные грани). Таким образом читатель становится по отношению к тексту точно в такое же положение, как Цинциннат по отношению к порочному материальному миру романа. И тот же читатель, под воздействием самой повествовательной формы, вовлекается, изъясняясь в терминах этой книги, в этическое приключение — вместе с Цинциннатом ему предстоит разобраться в разнице между истиной и ложью. В основе этой тактики, которой Набоков более или менее строго следует во всех своих произведениях и которая аргументируется его суждениями об этике и эстетике в сочинениях теоретического характера, лежит возможность уравнивания герменевтики жизненного опыта и герменевтики чтения.¹³ Тут, впрочем, следует предостеречь от искушения простого переноса интерпретационных усилий из сферы действительности в сферу искусства: ведь Набоков никоим образом не призывал к смешению этих понятий. Э. Пайфер весьма справедливо отмечает, что художественный порядок, осуществляемый в произведениях Набокова, сразу же нарушается, стоит лишь герою — будь то Роберт Горн из романа «Камера обскура», или Герман из «Отчаяния», или Гумберт из «Лолиты» — предпринять

малейшую попытку воплотить свое представление о порядке в действительности.¹⁴ Впрочем, и в этом специфическом случае этика не отделяется от эстетики, ибо все трое явно далеки от набоковского представления об истинном художнике. Наконец, благодаря тому, что в «Приглашении» отчетливо проступает гностический в некотором роде, дуалистический взгляд на действительность, противостоящие один другому, но равно искаженные миры Цинцинната и читателя также обретают метафизическую значимость и, стало быть, добавляют новые измерения этике и эстетике.

Разумеется, я вполне отдаю себе отчет в том, что, утверждая, будто в основе различных произведений Набокова лежат твердые и не подверженные изменениям взгляды, ставлю себя в несколько сомнительное положение, особенно если учесть, что сам он неизменно отстаивал неповторимость особенного и всячески осмеивал обобщения, в которых эта особенность затемняется, а то и вовсе пропадает. Но ведь, с другой стороны, говоря о потусторонности и ее значении для Набокова, я вовсе не собираюсь умалять или затушевывать роль тех деталей-атомов, из которых он с таким неподражаемым мастерством строит свои произведения. Я всего лишь хочу определить законы, по которым они собираются в единое целое. Ведь и других писателей Набоков читает, основываясь на тех же принципах. Как видно из книги о Гоголе, прослеживая точечные стилистические особенности «Шинели», автор нарушает границы чисто формальных толкований и приходит к выводу, что в повести есть «тени, сцепляющие нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия» (СІ, 507).

Замечания Веры Набоковой касательно тематической доминанты творческого наследия ее мужа стали для меня одним из побудительных мотивов выработки нового подхода к его творчеству. Другим было ощущение того, что никому еще, на мой взгляд, не удалось нащупать ускользающее ядро набоковских сочинений, хотя, конечно, в нашем распоряжении немало серьезных, правда, частичных наблюдений. Указывая на истоки своей работы, отдаю себе отчет в том, что иные читатели решат, будто я двигаюсь по порочному кругу, ибо вопросы, с которых начинаешь, уже сами по себе подсказывают ответ. Здесь не место вступать в пространную дискуссию на эту запутанную тему, которая издавна составляет интерес философов и теоретиков литературы, поэтому ограничусь лишь двумя замечаниями.

Во-первых, избранный мною способ прочтения предполагает, что при любом подходе к тексту неизбежно существуют некие предпосылки ответа — общего ли характера — например, что означает чтение романа? — частного ли — допустим, что означает «судьба», «сознание» или «мимикрия» — ограничусь хотя бы этими, ключевыми для Набокова понятиями.

Во-вторых, литературные произведения вовсе не есть предлог, пользуясь которым читатель навязывает тексту все, что кажется ему важным; текст сопротивляется ложным прочтениям, отталкивает их; и, наоборот, утверждает то, что читателю может показаться ложным. Отсюда вытекает, что адекватность того или иного прочтения может быть, хотя бы до некоторой степени, подтверждена. Чем больше граней, особенностей отдельного текста или творчества в целом можно выявить путем интерпретационных усилий, тем они эффективнее. Отсюда, разумеется, отнюдь не следует, будто у всех произведений литературы есть некое свое, «единственное» решение; в то же время нет ни малейших теоретических оснований утверждать, будто никаких решений вообще быть не может, по крайней мере по отношению к некоторым аспектам этих произведений. Равным образом нет никаких оснований видеть в многозначности абсолютную ценность или неизбежную примету всех литературных сочинений (при этом я вовсе не отрицаю многозначности как важного свойства литературы в целом). Коротко говоря, я пытаюсь добавить третье измерение к предложенной В. Изером феноменологической модели чтения, которая имеет сугубо двумерный характер. К его словам, что «два человека, глядя на ночное небо, видят одни и те же созвездия, но один улавливает очертания плуга, а другой ковша»,¹⁵ я бы добавил, что неизбежно возникают иные углы зрения: например, действительно ли звезды — это звезды, а не планеты или туманности, и действительно ли линии — это линии, а не плоскости, видимые с ребра. Иными словами, различные читатели нередко могут достигнуть высокой степени согласия относительно того, какие особенности текста представляют наибольший интерес и должны быть учтены при анализе, хотя по части действительной природы и смысла явлений может быть значительный разброс мнений.¹⁶ При этом общая посылка В. Изера сохраняет свою основательность: смысл произведения вспыхивает только в результате контакта читателя с текстом, который в равной степени складывается из закрепленных и неопределившихся структур и значений. Всякий, кто знаком с обширной критической набоковианой, сразу увидит, что я строю свои положения, основываясь

в большой степени на тех же самых фрагментах и особенностях его произведений, которые уже не раз становились предметом анализа. Вполне очевидно, что именно в них обнаруживали многочисленные истолкователи концентрированное выражение и содержательных, и формальных поисков Набокова.

Есть по крайней мере один незаменимый способ, уберегающий от полного произвола в интерпретации набоковских произведений. Их надо поставить в определенный контекст, точнее говоря, обращаясь к отдельным романам или рассказам, следует рассматривать их в сопоставлении с критическими работами, а также на фоне всего художественного наследия писателя. Так создается внешнее поле, позволяющее раскрыть некоторые, хотя и не все, иронические подтексты и двусмысленности, содержащиеся в том или другом конкретном произведении. Конечно, это известная и широко распространенная (хотя и не всегда осознанная) в современной критике методология, применимая к анализу творчества любого автора. Но поскольку и она может породить возражения, в том смысле, например, что увлекает исследователя не только в порочный, но в герменевтический круг, мне хотелось бы кратко пояснить, отчего я к ней прибегаю. Рассчитывать на то, что сниму все возражения, конечно, не приходится, но таким образом я хотя бы уточню свои основные предпосылки, каковые находятся в причинной связи с выводами.

В поисках ключей среди набоковских дискурсивных писаний (под последними я понимаю все опубликованные работы, включая автобиографии, интервью, статьи, письма и лекции, в которых обнажается действительная жизнь Владимира Набокова как исторической личности) я решительно избегаю наивного автобиографизма. Сведения о том, что Набоков «хотел сказать», просто недоступны (по крайней мере в печатном виде), ибо он был необычайно осмотрителен в том плане, что никогда в разговорах о собственных произведениях (за вычетом «Лолиты») не провозглашал публично свои цели и символы веры. Дискурсивные же сочинения Набокова представляют интерес как раз в том отношении, что приоткрывают завесу над теми предметами и взглядами, которые, несомненно, были для него важны и которые так или иначе отзываются в его прозе. Те специфические связи, что объединяют дискурс и художественное творчество, выражаются в неких ключевых словах и понятиях, в которые Набоков вкладывает смысл, часто не имеющий ничего общего ни со словарными определениями, ни с теми значениями, которые придают тем же словам другие авторы. Поэтому его нехудожественные произведения являют собою высшую лингвисти-

ческую инстанцию, к которой следует обращаться для верного понимания его беллетристики. А некоторые из его романов, где те же предметы затрагиваются в достаточно обнаженной форме, могут служить в этом смысле дополнительным иллюстративным материалом к ключевым понятиям. Нет нужды оговаривать, что следует всегда быть начеку, ибо автор может с ходом времени варьировать смысл любимого термина или понятия.

Характер оппозиции между общим и частным смыслами в этом роде констатировал в свое время Фердинанд де Соссюр, введя различие между понятиями «langue» и «parole», каковым до известной степени соответствует пара, предложенная Ц. Тодоровым: «язык» (абстрактный свод лексических единиц и грамматических правил) и «дискурс» («конкретное воплощение языка» в определенном контексте). Вообще говоря, эта оппозиция имеет на Западе почтенную историю. Она восходит по меньшей мере к Цицерону, встречается у Монтеня («у меня свой собственный словарь»), у Александра Попа, не говоря уже о многих прочих.¹⁷ Рассмотрение того или иного набоковского слова — или, шире говоря, фразы, образа — на фоне всего корпуса его дискурсов и беллетристики — намного важнее для понимания последних, нежели оценка художественного творчества в терминах знакомого читателю мира (хотя и это, разумеется, неизбежно). Очевидная причина заключается в том, что набоковский мир никогда не совмещается полностью с миром читателя (или другого писателя). А ведь именно уникальность набоковского мира, и вдобавок к тому стилистический изыск, манящая сложность возбуждают желание присвоить этот самый мир. Насколько этого рода несовместимость увлекательна, можно хорошо почувствовать, вслушиваясь в то, как Набоков описывает эффект, производимый чтением Гоголя: «... по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удается видеть обрывки его мира в самых неожиданных местах» (С1, 506). Быть может, наиболее впечатляющий пример того, как Набоков меняет значение хорошо знакомого слова, наполняя его многообразными оттенками, это «здравый смысл» (в заголовке вышеупомянутой лекции, читанной по-английски, автор пишет эти слова слитно — как одно: Commonsense). Об этом речь пойдет в первой главе. Другие слова, которым Набоков придает в своих произведениях уникальный, и часто совершенно неожиданный смысл (закрывающий в себе вызов читателю, приближающемуся к тексту с собственным словесным багажом), также имеют немаловажное значение: реальность, искусство, природа, добро, зло.

К мысли, что код произведений Набокова зашифрован в уникальности их словесного строя, я прихожу, опираясь, в частности, на его собственные высказывания о природе языка, а равно на его же суждения о других авторах. Во всех своих дискурсивных писаниях, в частности в лекциях о русских писателях и писателях Запада, в знаменитых диатрибах в пользу буквального перевода (в связи с «Евгением Онегиным»), он неизменно подчеркивал ценность «точного слова» (*le mot juste*).

Тайны иррационального, познаваемые через рациональную речь, — вот набоковское определение «истинной поэзии» (СІ, 443). Больше того, он явно был убежден в возможности максимально тесного общения между автором и читателем: «Истинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье, и писатель может гордиться собой, если он способен вызвать у своих читателей, или, точнее говоря, у кого-то из своих читателей, такую улыбку и такое мурлыканье» (СІ, 443–444).

Именно непреходящая страсть к этому общению, а не эгоистическое наслаждение эксцентрикой либо педантизмом порождали тщательно отшлифованный язык Набокова. «От серьезного критика, — говорил он в одном интервью, — я ожидаю прежде всего восприимчивости, достаточной для того, чтобы понять, что какой бы термин или троп я ни использовал, цель моя состоит не в блеске остроумия или гротескной загадочности, но в том, чтобы выразить свои чувства и мысли с максимальной правдивостью».¹⁸

Имея в виду набоковское представление о писательской профессии, неудивительно, что и его взгляд на чтение был столь же строг и элитарен. В лекции о Пушкине (1937) он пояснял: «Единственно возможный способ его изучить — читать, размышлять над ним, говорить о нем с самим собой, но не с другими, поскольку самый лучший читатель — это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей... Чем больше людей читают книгу, тем меньше она понята; похоже, распространяясь, истина испаряется» (СІ, 546). В общем, набоковская концепция языка антинигилистична в том смысле, что внутренне направлена против представления, будто любой закрепленный в слове смысл неизбежно ускользает.

В более широком масштабе набоковский стиль прочтения других писателей столь же отчетливо демонстрирует, что, признавая многосмысленность внутренним свойством литературы, как и самой жизни, Набоков ценил и видел образец художественности,

разумеется, не в свободном сочетании летучих, неоформленных и внутренне противящихся оформлению деталей, что ныне на Западе нередко полагается необходимым условием всякого искусства, но в тщательном отделанном целом, где любой элемент направлен на достижение окончательного и определенного (хотя и не вполне исчерпывающегося рациональным содержанием) эффекта. Таким образом, я солидарен с финским исследователем Пекка Тамми в том, что «именно потому, что он (Набоков. — В. А.) последовательно отдает приоритет литературному воображению (например, проводя аналогию между Богом и художником как творцами. — В. А.), кажется несколько сомнительной распространенная и модная тенденция числить его по ведомству постмодернизма (рядом с Бартом, Борхесом, Беккетом. — В. А.), которые, в конечном итоге, базируются свои предприятия на основе идеи полной *недостаточности* любого сочинительства».¹⁹ Нам никогда не понять сущности набоковского искусства, если мы будем игнорировать его индивидуальный язык и концепцию языка, противопоставляя ему иные образцы. С другой стороны, приложив некоторые усилия и освоив этот язык, мы сможем через эту дверь войти в мир автора.

Набоков сам указывает на необходимость рассмотрения каждого последующего произведения в свете предыдущего — путем простых отсылок к ранее сделанному. Например, Пнин из одноименного романа возрождается в «Бледном огне», где есть также ссылка на «ураган Лолита» (СШ, 331). Число автоаллюзий со временем возрастало и достигло пика в романе «Взгляни на арлекинов!». Поскольку подобного рода текстуальные переклички явно имеют определенные тематические функции, в них нельзя видеть просто перемигивания автора с самим собой: ясно, что произведения, в которых они слышатся, надо рассматривать в зеркале прежних сочинений.²⁰

По крайней мере однажды, а именно в послесловии к «Лолите», Набоков указал, что для верного понимания его англоязычной прозы нужно читать книги, написанные по-русски. Почему именно, он не пояснил, но можно допустить, что это замечание каким-то образом связано с ложным, хотя и широко распространенным прочтением «Лолиты» как порнографического романа, — упрек, который Набоков всячески старался отвести.

Из соположения двух основных составляющих частей набоковского наследия действительно видно, что некоторые центральные мотивы писателя в русских книгах выражены более определенно, чем в большинстве английских. Тем самым я вовсе не хочу

сказать, будто русскоязычный Набоков — писатель легко доступный и прозрачно ясный. Но с переходом на английский у него наметились перемены, и состоят они как раз в увеличении дистанции между видимостью и сущностью: стратегия камуфляжа как бы усложняется. Можно гадать, отчего так произошло, особенно имея в виду неизменность идей, лежащих в основании романной серии, состоящей из «Лолиты», «Бледного огня», «Ады» и «Взгляни на арлекинов!», где в прогрессирующей последовательности все более бросалась в глаза барочная интертекстуальность видимого глазу повествовательного слоя. Возможно, причина того, что в своих поздних англоязычных произведениях Набоков чаще использовал нарочито искусственные приемы, чем в большинстве произведений, написанных по-русски, носит компенсаторный характер: писатель как бы берет реванш за невозможность проникнуть на тончайшие стилистические уровни языка. При всем ослепительном блеске набоковского литературного стиля на английском, он все же не достигает высот его русскоязычной прозы. Набоков и сам это понимал, что следует хотя бы из послесловия к «Лолите», где он говорит, что необходимость перехода с русского на английский стала для него «личной трагедией» (СII, 385). Таким образом, целесообразность прочтения его книг как своего рода макротекста состоит в том, что оно открывает возможность обнаружить соответствия между книгами, которые как будто ничего общего между собой не имеют. Набоков сам говорил о постоянстве своих пристрастий: «Писатели-имитаторы кажутся многообразными, потому что многим и подражают — прежним и нынешним. А подлинный художник может подражать только самому себе».²¹ На практике структурные и тематические повторы становятся единственным ключом к тому, что Набоков считал для себя наиболее существенным: прямо о фундаментальных особенностях своего творчества говорил он крайне редко. С другой стороны, одной из наиболее поразительных черт его творчества, вызывающих у читателей то восхищение, то поношение, является то, что иные, притом наиболее существенные слои так и не выходят на поверхность. По существу, сам факт сокрытия и потребность в расшифровке как со стороны героев, так и читателей, сами по себе определяют тематические и формальные свойства его художественного мира, будучи интимно связаны с его концепцией потусторонности.

Среди тематических парадигм, складывающихся в ходе чтения набоковских произведений как макротекста, можно выделить следующие: поразительное сходство в структуре сознания положитель-

ных героев писателя; далее, необходимая взаимосвязь такого сознания с топосом материального мира, который представляется одновременно упорядоченным и размытым; наконец, отрицательные персонажи равно, и по сходным причинам, нелепы, а положительные все как один любят или ненавидят одно и то же. Другие парадигмы набоковских произведений включают повествовательную стратегию, аллитерации, использование сквозных образов (например, знаменитые бабочки), а также ряд иных особенностей, объемлемых понятием стиль. Например, П. Любин выделил у Набокова некоторую устойчивую синтаксическую черту, которую поименовал «фразеологическим тмезисом» и которая исчерпывающе воплощает на молекулярном текстовом уровне характеристические особенности повторяющихся элементов в набоковских сюжетах. Согласно словарному определению, «тмезис» — это расщепление сложного слова путем введения иного слова. Но П. Любин обнаруживает, что Набоков применяет этот принцип к целым фразам. Например: «Я весь очарование и внимание», «Арктический и не более порочный круг» («Ада»), «старый и гнивающий мир», «зачарованный и очень пьяный охотник» («Лолита») — в данном случае фраза первоначально вытекала из самого романа — отель «Привал Зачарованных Охотников», — а затем выделилась в самостоятельную единицу. «Фразеологический тмезис у Набокова, — заключает А. Любин, — есть миниатюрная версия бóльшего обмана. Вы уже готовы к тому, что слова-термины прижмутся вплотную друг к другу, но тут выясняется, что между ними вставлены чужеродные фонемы». Таким образом, троп уподобляется читательскому откровению — выясняется, допустим, что у Федора на самом деле не было никаких разговоров с Кончеевым («Дар»), а Ван не покончил самоубийством («Ада»).²² Обман путем сокрытия есть один из наиболее устойчивых набоковских приемов, причем на всех уровнях произведения.

Еще одну парадигму, складывающуюся в результате прочтения набоковских книг как единого текста, можно обозначить как герменевтический императив.²³ Во всех его книгах звучат многочисленные и тесно переплетающиеся цепочки мотивов (относящиеся к физическим объектам, цветам, формам, душевным состояниям, литературным переключкам и т. д.), элементы которых нередко укрупняются путем рассеяния по не связанным друг с другом подтекстам, либо в результате намеренно беглого, невыделенного проговаривания. В общем, эти мотивы неизменно выходят за грань кругозора даже наиболее проницательных персонажей, которые

в лучшем случае воспринимают лишь некоторые из них. Тем не менее эти мотивы доступны читателю, хотя, по правде говоря, сомнительно, чтобы кто-то мог осознать всю совокупность их, не говоря уже о многочисленных коннотациях в том или другом произведении (и я в последующих главах тоже, разумеется, не претендую на это). Поскольку герои пытаются обнаружить смысл тех же деталей, с которыми сталкивается и читатель, и нередко высказывают правдоподобные в собственных глазах версии, последний получает возможность выработать герменевтическую модель, применимую к произведению как к целому (бывает, как, например, в «Отчаянии», что ложное восприятие персонажа служит читателю *негативным* образом и он оказывается вынужден заполнять те лакуны смысла, которые ускользнули от персонажа). Появление в последнее время целого ряда теоретических работ, посвященных читательскому восприятию текста, убеждает, что практика анализа в произведении литературы различных намеков и указателей в интерпретационных целях достаточно распространена.²⁴ В случае Набокова никто из персонажей не обнаруживает, как правило, взаимодействия между деталями текста, и потому любое открытие становится как бы сугубо читательским. Поскольку в ходе этих открытий обнаруживаются потаенные смыслы, занятие это приносит внутреннее удовлетворение; заключен в нем и некий соблазн, ибо читатель, получая возможность действовать как в «настоящей жизни», переживает иллюзию правдоподобия. А ввиду того, что любое произведение настолько пронизано нитями самых разнообразных мотивов, что эти последние бросают вызов и превосходят в своем значении самих героев как носителей смысла, то текст становится как бы полем, где сплетается паутина судьбы, под знаком которой герои склонны рассматривать свою жизнь.²⁵

Уникальной особенностью такого построения текста является то, что писатель как бы дразнит возможностью единственно верного способа соединения всех деталей повествования и столь же единственного, глобального смысла, который в них заключен. Это следует из набоковской склонности возводить сочинение необыкновенно хитроумных текстовых загадок в фундаментальный эстетический принцип и проводить откровенные параллели между такой литературной тактикой, явлением мимикрии в природе и составлением шахматных задач. В последних двух случаях единственные решения, конечно, являются правилом, ибо определенное существо особым образом камуфлирует свою истинную природу, а в шахматных задачах есть только одно правильное решение, от которого

уводят ложные ходы. Творческая деятельность Набокова может служить хорошей иллюстрацией к суждению Б. Успенского: «Композиционное построение может специально предусматривать определенное поведение читателя — таким образом, что последнее входит в расчеты автора произведения, как бы специально им программируется».²⁶ Возможность существования для читателя только одного адекватного способа собрать воедино некоторые детали текста не означает, однако, что все смыслы произведения сужены или ограничены в равной степени. Наоборот, всегда сохраняется внутренняя многозначность. Например, в одном месте «Защиты Лужина» говорится о квартире, в которую герой переезжает вскоре после женитьбы и которая смутно напоминает лабиринт; тут же заходит речь о маленьком чертике, подвязанном к абажуру, вокруг которого с монотонной регулярностью совершает облет какая-то муха, и о бюсте Данте на полке. Отсюда можно умозаключить, что пространство, где Лужин как будто должен обрести счастье, парадоксальным образом становится ближе царству зла. Это умозаключение поддерживается другими неясными деталями текста, коренящимися в специфических принципах гностики. Но хотя эти мотивы предполагают необходимость дополнительных метафизических комментариев к психологическим характеристикам, они не исчерпывают смысла и природы самоубийства героя. К концу романа выбор между двумя альтернативными прочтениями остается неразрешенным: у нас есть основания думать, что Лужин уходит в то самое потустороннее измерение, которое накладывало отпечаток на его жизнь с самого раннего детства, но окончательной уверенности в этом нет. Таким образом, концепция зла и его особенной роли в жизни Лужина, концепция, столь определенно воплощенная Набоковым, вовсе не бросает с необходимостью свет на то, что происходит с героем после его смерти.

Как показывает пример с Лужиным, одним из наиболее существенных следствий контекстуального прочтения Набокова является возникающая таким образом возможность определить форму и источник его неопределенностей. Хотя различные произведения можно рассматривать как испытание различных гипотез отношения человека к потусторонности, сама многозначность как родовая особенность набоковской художественной веры проявляется во всех его произведениях. Это как если бы мы попытались обнаружить слабый водяной знак на бумаге, извлекая другие листы из той же пачки и держа их на свету: знак, как и пустое поле по обе стороны, становится виден лучше.

Разумеется, важно, а часто и необходимо, в поисках контекстуальных переключек выходить за границы автохарактеристик. Однако же, за вычетом некоторых пассажей в заключении, я почти полностью опираюсь на собственные суждения Набокова, по причинам, в основном, практического характера. Прежде всего, попытка включить Набокова в литературно-историческую, социальную, политическую, биографическую, философскую, психологическую и любую иную среду потребовала бы необъятного по своим размерам исследования; я же ограничиваюсь рассмотрением некоторых основных произведений Набокова, опираясь на позиции, которые далеко не получили должного развития в критике. Далее, в отличие от многих писателей сопоставимого калибра, Набоков не располагает к строительству мостов между своими работами и временем, а также географией своей жизни. Конечно, в «Даре», где сатирически изображается жизнь и литературные нравы русской эмиграции в Германии межвоенных лет, есть «местный колорит», точно так же, как и в «Лолите» с ее описаниями американских нравов и пейзажей. Но основной предмет интересов Набокова — искусство, смерть, любовь, судьба, восприятие, ослепленность, красота, истина — вряд ли ограничен во времени, наподобие, скажем, проблемы развода в России 70-х годов прошлого века, как она ставится, например, в «Анне Карениной».

Есть одна крупная контекстуальная категория, которая особенно важна для верного понимания Набокова. Это литературные аллюзии. Его книги изобилуют отсылками, в том числе и пародийными, к произведениям русской и европейской литературы, а также к иным культурным «памятникам». Все это можно рассматривать как часть его общего лексикона, и в этом качестве нуждается в тщательном анализе, если ставить перед собой задачу исчерпывающего исследования его творчества. Но для этого потребовалась бы более пространная работа. Сосредотачиваясь на комплексе метафизических, этических и эстетических проблем, я и на литературные аллюзии смотрю через эту призму. Ясно, что Набоков, созидая свой художественный мир, не просто вставлял «цитаты» из других произведений, они есть неотъемлемая часть его собственных тем и стилистики. Так что намного проще рассматривать специфические парадигмы набоковского искусства, как бы отвлекаясь временно от специального обращения к многочисленным аллюзиям, разбросанным по его книгам. Разумеется, я не утверждаю, будто оригинальная набоковская эстетика или философия абсолютно подавляют его склонность к аллюзиям. То и другое слишком тесно переплетено, чтобы подобное

суждение было хоть сколько-нибудь основательным. Однако же мой подход может найти оправдание в том, что «интертекстуальный» анализ подкрепляет чисто металитературный взгляд на Набокова. Подход же контекстуальный, вопреки мнению некоторых исследователей, позволяет увидеть, что набоковские герои (точно так же, как и сюжеты, ситуации, повествовательные приемы) отнюдь не являют собой вереницу коллажей, собранных по кусочкам, заимствованным у других писателей. Я разделяю точку зрения Э. Пайфер, что романы Набокова, при всей своей уникальности, воплощают правдоподобные и волнующие модели человеческого поведения и «непреходящие гуманистические ценности». ²⁷ Как показывает рассмотрение его художественного творчества в контексте небеллетристических произведений, Набоков неизменно обращался в своих романах и рассказах к проблемам, которые не давали ему покоя на протяжении всей жизни (тем самым я вовсе не хочу сказать, что его проза элементарно автобиографична). ²⁸ И даже если согласиться, что интересы Набокова частично выросли из его читательского опыта, все равно сохраняется огромная разница между убежденностью в том, что в своих книгах он рассматривал проблемы, неотделимые от собственных его жизненных переживаний, и утверждением, будто он исключал любую жизненную практику из своего творчества, стремясь к созданию внечеловеческих рефлексивно-эстетических конструктов.

Каждое новое обращение к Набокову неизбежно предполагает постановку двух важнейших вопросов, имеющих отношение к его критическому наследию. Почему столь многие и так долго проходили мимо наиболее существенного в нем? И нет ли чего-либо такого в его романах и других художественных произведениях, что объясняло бы такую близорукость?

Одна из двух существенных граней его искусства, где входят в прямое столкновение металитературный и «потусторонний» подходы, это текстуальные узоры и моделирование. ²⁹ Одни и те же «совпадения» смысла и детали в произведении могут быть прочитаны двумя разными способами — либо как литературная модель судьбы, либо как авторское указание на искусственную природу текста. Сошлюсь в качестве примера на Гумберта. То обстоятельство, что читая справочник «Кто есть кто на сцене» (СП, 43), он обнаруживает в нем ссылки на Куильти и Лолиту (а также на произнесенные ей как-то слова), может быть понято либо как фатальное совпадение, либо как саморазоблачение Набокова, выступающего в роли кукловода. В последнем случае неизбежно предполагается,

что подобного рода совпадения, щедро рассыпанные по набоковским книгам, в «настоящей жизни» случиться просто не могут и, следовательно, настаивая на них, автор отказывается от всякого правдоподобия. Другая грань набоковского искусства, которая тоже порождает конфликт двух типов прочтения, — это его романтическая ирония — характерный для этого писателя прием авторского проникновения в текст, либо прямого (как в финале романа «Под знаком незаконнорожденных»), либо анаграмматического, под маской, допустим, «Вивиан Дамор-Блока» в «Лолите» все в том же справочнике «Кто есть кто...», да и в других случаях.³⁰ Именно в связи с этими двумя особенностями прочтение набоковской прозы в контексте его нехудожественных сочинений становится особенно поучительным.

В книге мемуаров «Память, говори» (русский вариант — «Другие берега») много рассуждений о том, как автор находил в своей жизни, да и в жизни предков определенный рисунок; далее, подобно положительным героям романов, Набоков ясно дает понять, что в самой его жизни есть явные знаки потустороннего (ложные модели или совпадения, улавливаемые отрицательными персонажами вроде Германа из «Отчаяния», — совсем другое дело; это по сути солипсистские упражнения, а вовсе не прорывы в сторону высшей реальности. Задача читателя «Отчаяния» состоит в том, чтобы отделить заблуждения Германа от узоров, скрыто созданных всемогущим, как Бог, автором). Но критические соображения и намеки, разбросанные в набоковских дискурсивных писаниях, ведут еще дальше. В целом ряде интервью, а также в автобиографии Набоков утверждает, что весь природный мир полон узоров, а это предполагает участие высшего сознания: от мимикрии насекомых до «ходких приманок размножения» — все есть продукт искусной и, настаивает Набоков, неутилитарной и хитроумной деятельности мастера.³¹ Иными словами, из нехудожественных произведений Набокова видно, что он полностью переосмысливает понятия «естественного» и «искусственного», делая их по существу синонимами. Если и можно выделить какую-то одну идею, могущую быть «ключом» к Набокову, то вот она. В свете этого критического переосмысления набоковские текстуальные узоры и вторжения в ход вымышленных событий аналогичны формирующей роли потусторонности по отношению к человеку и природе: металитературность — это маска и модель метафизики. Ярким образцом неприятия даже самой возможности такого подхода может служить исследование Ю. Бадер, которая, обращаясь к рассуждениям

повествователя романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» по поводу природы посмертной жизни, предлагает заменить в них слово «потусторонность» словом «искусство» («потусторонность — в английском оригинале hereafter — и состоит в способности сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ» (СІ, 191)). Понятно, что в эпоху «современной литературы» та разновидность интуитивной веры в потусторонность, которую воплощает в своих писаниях Набоков, воспринималась как дань старой моде и потому была отвергнута многими исследователями как нечто совершенно неприемлемое. Другой критик читает Набокова в терминах откровенной, заранее данной оппозиции «реального» и «вымышленного», каковая опрокидывает набоковскую концепцию естественности и искусственности. Говоря о тех романах Набокова, которые кажутся ему наименее удавшимися, Р. Алтер приходит к заключению, что «созданный (в них. — В. А.) художественный мир, при всей своей изощренности, лишен той живости, которая придает необходимую энергию диалектике вымышленного и “реального”: игровое противостояние двух онтологических систем не может увлечь нас по-настоящему, когда один из соперников, а именно воображаемый мир, слишком часто уподобляется просто интеллектуальной игре».³² Но позиция Набокова самым очевидным образом состоит именно в том, что так называемый естественный мир предстает «изобретением» какого-то высшего разума.

Самым общим образом говоря, Набоков в характерных образцах своего творчества воссоздает романтическую идею художника как соперника Бога, а художественные творения рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира. Совершенно очевидно, что Набоков был знаком с этой концепцией, что следует хотя бы из одной лекции, в которой он говорил, что искусство «божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца».³³ Значение этой реплики в том, что она опровергает сомнительные критические суждения вроде тех, что Набоков в своих произведениях исповедовал «агрессивный анти-натурализм».³⁴ Более точно было бы сказать, что набоковское представление об адекватном стилистическом воплощении «природной искусственности», какую он видел во внешнем мире, отличается от довольно-таки неопределенной и эклектической эстетики — часто антиклассической по своим истокам и направленности, — какую немецкие романтики и их последователи воплощали в понятии «органической формы» (см., например, лекции Кольриджа

о Шекспире). Набоковская форма также кажется «неестественной», ибо отличается от авторитетного литературного канона конца XIX—XX веков (равным образом испытавшего воздействие романтических идей), который до сих пор нередко полагают основанным на «действительности» и потому «естественным». ³⁵ Но все это вовсе не понижает естественности искусственных форм Набокова в пределах его собственного мировидения. ³⁶

В связи с этим непониманием истинных соотношений естественности и искусственности у Набокова полезно будет немного отвлечься и поговорить о том, как его общественный облик воздействовал на восприятие художественных произведений. Жаль, что мне не выпало радости личного общения с Владимиром Владимировичем Набоковым. Но я беседовал или читал отклики многих из тех, кто навещался к нему в Монтре, где он прожил последние годы своей жизни. Те, кто не были знакомы с ним раньше, нередко уносили впечатление от встречи с человеком надменным и эксцентричным, в глазах друзей он был, напротив, человеком доброжелательным и мягким. Те и другие неизбежно связывали образ личности с его произведениями и оценкой их, хотя это вряд ли справедливо со стороны тех, кто лично мало был знаком с автором. Существуют, в конце концов, такие понятия, как социальное и классовое происхождение, тип воспитания, личный стиль поведения, которые вполне естественным образом удерживают от неизменной фамильярности и теплоты в общении с любым случайным визитером — в отличие от давних друзей. Если так посмотреть на дело, то получится, что раскрывая душу нараспашку и беспредельно откровенничая в разговоре с незнакомцем, пусть даже он и проделал долгий путь, чтобы поговорить с тобою, впадаешь в вульгарную псевдоинтимность и предаешь собственные убеждения. Тем не менее, судя по критической набоковиане, многочисленные читатели его интервью (особенно тех, что собраны в книге «Твердые мнения») и предисловий к английским переводам русскоязычных романов склонны перемешивать реальность жизни и реальность текста; большинство читателей усматривают кратчайший путь к Владимиру Набокову-писателю в его прямых высказываниях. Следует иметь в виду, однако, что эти тексты не только выражают заветные взгляды Набокова, но и отражают его тщательно выдерживаемый общественный облик. «Что мне и впрямь нравится в такого рода беседах, — говорил он в одном интервью, — так это возможность на глазах у аудитории создать некий образ личности — надеюсь, правдоподобный и не слишком отталкивающий». ³⁷

Между тем многие читатели сосредоточились как раз на высокомерии, самоуверенности, иронических склонностях этой самой личности, быть может, потому, что эти черты более заметны, — и упустили человечность, благородство, остроумие. В результате они с неизбежностью пришли к заключению, что их весьма одностороннее видение Набокова как личности тесно связано с его творчеством, в котором она, эта личность, выражает себя путем использования «антиреалистических», якобы металитературных приемов и повествовательных стратегий. Эти последние, представляя немалые трудности для восприятия, выглядят элитарными и в очевидной искусственности своей не учитывающими повседневные человеческие интересы. Подобного рода истолкование явно несправедливо, ибо Набоков был убежденным элитаристом только в том смысле, что высоко ставил труд и мастерство, потребное для создания или понимания любой ценности. Как сказано в одном из интервью, «я долго и упорно работаю над корпусом слов, пока, наконец, не возникнет у меня ощущение полного владения текстом и удовольствия. Если от читателя в свою очередь требуется усилие, — тем лучше. Искусство — трудная вещь. Легкое искусство — это то, что можно увидеть на современных выставках разных вещей и закорючек».³⁸ То, что легко осуществляется либо усваивается всеми, то, что популярно либо тривиально, неизбежно рискует стать фальшивкой. На этом Набоков, имея в виду опыт собственной жизни, стоит твердо, и потому я рискую предположить, что он совершенно сознательно выстраивал определенный образ самого себя в глазах публики: ему надо было высказать и отстоять самые проникновенные свои убеждения, ему надо было отмести очевидно ложные толкования, ему надо было стереть разного рода клише и обобщения и при этом не исказить суть высказывания чрезмерным упрощением. Холодность и надменность — это просто камуфляж для выражения мнений, которых, можно сказать, Набоков придерживался страстно. Тем, кто сомневается в набоковской способности к страстному и волнующему самовыражению (за пределами художественных произведений, где примеры такого самовыражения можно привести в изобилии), советую обратиться к «Переписке с сестрой» или к тем пассажирам книги «Память, говори», в которых речь идет о любви, дружбе и отцовстве. Не стоит также искать в набоковской элитарности какие-либо политические оттенки. Вскоре после эмиграции в США Набоков с полной ясностью высказался в поддержку «чудесного парадокса демократии, который состоит в том, что, хотя упор делается на народовластие и равенство

гражданских прав, именно индивид получает особые и отнюдь не общие преимущества. С этической точки зрения участники демократического общества равны, духовно — у каждого есть право сколь угодно отличаться от другого... Демократия — это человечность в своем лучшем проявлении... ибо это естественное состояние каждого с тех самых пор, как человеческий разум осознал не только мир, но и самого себя».³⁹

Основываясь на важности набоковских дискурсивных писаний для понимания художественного творчества писателя, я посвящаю первую главу анализу книги мемуаров «Память, говори» (то есть последнему, английскому варианту автобиографии, который существенно отличается от «Других берегов»), а также интервью, лекциям, иным высказываниям того же типа, на основе чего пытаюсь вывести парадигму, связывающую воедино метафизику, этику и эстетику писателя. Не говоря уж о самостоятельном интересе, который «Память, говори» представляет как одно из крупнейших мемуарных произведений нынешнего столетия, книга эта бросает особенно яркий свет на набоковские романы, ибо содержательно представляет собою скрупулезно точный свод фактов жизни автора, а формально строится на приемах, которые широко используются в его художественных произведениях. Комментируя в одном интервью книгу «Убедительные свидетельства» (ранний вариант «Память, говори»), автор пояснил: «Это мемуары... и правда. Разумеется, они в большой степени построены на отборе. Что интересовало меня, так это тематические линии моей жизни в той мере, в которой они сходны с линиями литературными. Мемуары становятся местом встречи безличной формы искусства и в высшей степени личной истории жизни... Это литературный подход к моему собственному прошлому. В жанре романа такого рода прецеденты есть, например, у Пруста, но в мемуарах — нет».⁴⁰ Использование набоковских дискурсивных писаний для толкования художественных произведений, написанных порою десятками лет ранее, оправдано их содержательными соответствиями, а также устойчивостью воззрений автора. Последующие главы посвящены анализу «Защиты Лужина», «Приглашения на казнь», «Дара», «Подлинной жизни Себастьяна Найта», «Лолиты» и «Бледного огня». Этот выбор основан на компромиссном согласовании трех критериев: во-первых, я обращаюсь к собственным любимым вещам (ставя «Подлинную жизнь Себастьяна Найта» выше, чем многие почитатели Набокова), во-вторых, — к вещам общепризнанным, а в-третьих, надо было уложиться в разумный объем.

Читателя может смутить отсутствие главы об «Аде». Объясняет это, главным образом, наличием в высшей степени пронизательной и убедительной работы Б. Бойда, который, в общем, подходит к этому произведению с тех же позиций, которые мог бы занять и я. Где это кажется уместным, я обращаюсь бегло и к другим набоковским произведениям и пытаюсь указать, насколько они укладываются в те смысловые рисунки, о которых идет речь применительно к его главным русско- и англоязычным романам. Но вообще-то таких отклонений я стараюсь избежать, поскольку не хочу быть поверхностным. Набоковская манера укрывать самое важное порождает на редкость ложные обобщения, если не цитировать его тексты достаточно пространно. Последняя глава, где я единственный раз обращаюсь к литературному контексту времени, представляет собою попытку обнаружить непосредственных предшественников Набокова в русской литературе рубежа веков, то есть выявить некоторые возможные источники наиболее характерных для него воззрений и творческих форм. Впрочем, я не претендую на сколько-нибудь исчерпывающее рассмотрение даже этого ограниченного предмета, а проводимые мною параллели имеют всего лишь иллюстративный характер. Тем не менее, говоря о набоковских симпатиях и литературных долгах, я счел важным обратиться к именам Андрея Белого, Александра Блока, Николая Гумилева, Петра Успенского и Николая Евреинова.

Читатель увидит, что я не скрываю своего восхищения Набоковым. С моей точки зрения, это один из трех величайших русских романистов. При этом, анализируя набоковские произведения, я стараюсь воздерживаться от замечаний оценочного характера. У меня нет никакого желания ходить по кругу, добавляя новые аргументы к многочисленным критическим рассуждениям о набоковских достоинствах и недостатках (речь об этом идет и в работах общего характера). Ведь так или иначе нельзя не заметить, что какой бы критический подход ни выбрать, все равно внутренне он будет соотнесен с силою и слабостями Набокова-писателя. Допустим, если критик считает, что «самосознание» в романе есть существенная черта в истории жанра, то он, несомненно, хвалит тех авторов, которые, подобно Набокову, обращаются к этому феномену. Такой подход господствует и в сочинениях критиков, с которыми я соглашаюсь; да, собственно, я и сам таков, полагая, что обнаруженное мною в произведениях Набокова есть то, что делает его великим. Но поскольку одни и те же характеристические свойства могут стать поводом и хвалы и хулы, то вряд ли есть смысл

увеличить объем недоказуемых аргументов в пользу совершенства или несовершенства писателя. До тех пор, пока не будет найдено бесспорное соединительное звено между интерпретацией и оценкой (а этого может и вообще не произойти), всегда то, что одному покажется медом, может оказаться дегтем для другого.

«ПАМЯТЬ, ГОВОРИ» И ДРУГИЕ ДИСКУРСЫ

Набоков начинает воспоминания с разговора о смерти, жизни, времени, вечности — всего того, что так или иначе бросает ответ на сюжеты, которые Набоков будет развивать в этой книге. Но в согласии с эстетикой обмана, которому Набоков придает статус высшего принципа, очевидные, казалось бы, утверждения уходят в сторону и скрывают истинный умысел автора. Как и обычно, его художественная стратегия находится в данном случае в неразрывной связи с семантикой.

Первые фразы автобиографии звучат так: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями».¹ Ключевые слова здесь — «здравый смысл», и их надо рассматривать в общем контексте набоковского языка. Из всего написанного Набоковым следует, что превыше всего он ценил точность и оригинальность. Таким образом, все общераспространенное, все, что полагается данным или «обыкновенным», берется под подозрение. Есть одно весьма красноречивое свидетельство набоковского отвращения к самому понятию «здравого смысла». В «Предисловии» к мемуарам автор отмечает, что открывающая их глава была впервые опубликована в 1950 году (с тех же самых строк начинаются и два других издания — «Убедительные свидетельства» (1951) — первый английский вариант автобиографии, и «Другие берега» (1954) — переработанная русскоязычная версия). Дата, упоминаемая Набоковым, указывает на хронологическую связь с лекцией «Искусство литературы и здравый смысл», которая была прочитана приблизительно в то же время, когда Набоков приступил к сочинению мемуаров.² В лекции

Набоков приводит словарное определение понятия «здравый смысл» и затем перетолковывает его в явно отрицательном смысле: «Здравый смысл в наихудшем своем проявлении — это смысл здорового большинства, и все, к чему он прикасается, выгодно дешевет»; «биографию здравого смысла читать отвратительно»; «здравый смысл затоптал не одного тихого гения, чьи глаза загорались, освещенные слишком ранним лучом некоей слишком несвоевременной истины»; «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» (66). С другой стороны, все ценности, которые Набоков в этой лекции отстаивает, основываются на его концепции неповторимого и «иррационального» — свойств, которыми наделены избранные: «кроткий пророк, колдун в пещере, протестующий художник, отстаивающий свое мнение школьник» (66). Таким образом, в контексте набоковских представлений начало мемуаров имеет явно иронический оттенок и указывает на то, что «здравомыслие» с его взглядом на жизнь как на «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» является всего лишь заблуждением.

Следующая фраза, начинающаяся словами: «Хотя разницы в их черноте нет никакой...» («although the two are identical twins»), также уводит в сторону, ибо обманчиво твердое «хотя» позволяет Набокову протащить в текст неожиданное утверждение чего-то такого, что еще не доказано и, разумеется, никак не может быть принято на веру. На самом деле, из оставшейся части абзаца следует, что «бездны», расположенные по обе стороны человеческой жизни, может быть, не так-то пусты и зловещи, как кажется. Возможность такого предположения подсказывает прежде всего «юноша, страдающий хронофобией», которого как-то особенно потряс домашнего производства фильм, снятый за несколько недель до его рождения: ведь в нем показан мир, где его нет. Юношу смущает в фильме вид детской коляски, «стоявшей на крыльце с самодовольной косностью гроба»; она пуста, как будто «при обращении времени в мнимую величину минувшего... самые кости его (юноши) исчезли» (IV, 135). Обман здесь состоит в том, что Набоков умалчивает о заблуждении молодого человека: тот напрасно так уж сосредотачивается на пустой коляске, а также переживает, отчего никто не горевал по нему до рождения. Совершенно очевидно, что в иной форме он уже существовал на продолжении примерно восьми месяцев до съемок фильма. Набоков усиливает эту мысль, замечая, что юноша «схватывает

(в фильме. — В. А.) взгляд матери, которая машет ему из окна на втором этаже» — важная деталь, которой не было в первых двух версиях автобиографии. Есть в этом фрагменте и иной намек: внутритрубочное существование, быть может, не есть существование исключительно физическое в общепринятом смысле, ибо существо одновременно пребывает и не пребывает в мире. И поскольку нам сказано, что бездны преджизненная и посмертная «одинаковы», то ничто не мешает умозаключить, что, начиная жизнь до рождения, человек вполне может продолжить ее после смерти.

Далее, в ряде высказываний, которые легко можно — чему, впрочем, есть и действительные примеры — истолковать не так или просто отбросить как чистую метафору, Набоков продолжает незаметно развивать мысль, что поиск выхода из «двух черных щелей» есть нерв его жизни и творчества и центральная тема мемуаров. «Сколько раз, — признается он, — я чуть не вывихивал разум, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни!» (IV, 136). А затем делает поразительное заявление. Оказывается, обе «бездны» — это всего лишь иллюзия, из чего следует, что по ту сторону смерти жизнь продолжается: «Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь» (IV, 136). Эффект здесь заключается в том, что Набоков не спешит раскрыть основания своей веры. Напротив, его кредо как бы подрывается в последующих строках, ибо, хотя и описывает он различные способы, которые использовал для прорыва в царство вневременного (включая оккультизм отчетливо теософского свойства), Набоков ни слова не говорит, добился ли он успеха. Вместо этого он утверждает, что видел «темницу времени» — она «сферической формы и без выходных дверей». В данном случае ловушка заключается в том, что не раз в мемуарах Набоков говорит как раз о том, как ему удавалось вырваться из темницы времени, пусть даже связь между этими пассажами и тем фрагментом, о котором сейчас речь, никогда не обнажается (кроме того, позднее, в одном из интервью Набоков говорил, что образ времени как тюрьмы в автобиографии был «лишь стилистическим приемом», который понадобился ему для того, чтобы ввести в повествование сюжет времени).³ Таким образом, нас подталкивают к выводу, что представление о времени как о темнице — это скорее рефлексия по поводу ложных приемов, которые Набоков опробовал и отбросил, нежели окончательное суждение, относящееся к сфере метафизики.

Набоковский взгляд на время как на проблему тесно связан с его концепцией человеческого сознания. Мирская взаимосвязь сознания и времени возникает в том месте мемуаров, где автор рассказывает, как он впервые осознал себя отдельным существом и осмыслил свой возраст через сопоставление с возрастом родителей. Опираясь на эту связь, Набоков утверждает, что «в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени» (IV, 137). Составной частью этого процесса опять-таки является подлог. Набоков вспоминает, что зарождение самосознания связывается у него с образом отца, облаченного в блестящий мундир, и только позже он понял, что это одеяние было, наверное, частью какой-то «праздничной шутки», придуманной отцом, ибо военную службу свою он закончил много лет назад. Этот маскарад, свидетелем которому он случайно оказался, приобретает в глазах Набокова «суммарный смысл», превосходящий непосредственное значение, ибо, по словам автора, «первые существа, почувствовавшие течение времени, несомненно были и первыми, умевшими улыбаться» (IV, 138). В одном интервью Набоков сходным образом прочертил линии взаимосвязи между временем, сознанием и человеческой эволюцией, четко подытожив: «Время без сознания — мир низших животных; время плюс сознание — человек; сознание без времени — некое еще более высокое состояние» (СIII, 572). Последняя формулировка особенно важна для понимания набоковской потусторонности.

Парадоксальным образом природа времени оттеняется в глазах Набокова тем, что, хотя оно возникает вместе с появлением сознания, последнее может также вырабатывать способы освобождения от времени. Способность сознания разрывать границы времени составляет ядро глубоких рассуждений о творчестве, в которые пускается автор мемуаров (что, стало быть, позволяет перебросить мост от метафизики к эстетике). Наиболее красноречивые строки продиктованы воспоминанием о том, как в раннем отрочестве автор, увидев каплю дождя, сбегающую с листа, сочинил первые свои стихотворные строки; сразу возникла цепочка рифм: tip, leaf, dip, relief — кончик, лист, наклон, облегчение (в англоязычной версии они, естественно, приведены на английском; в «Других берегах» этого сюжета нет).⁴ И что особенно важно, Набоков вспоминает, что мгновенье, когда все это произошло, показалось «не столько отрезком времени, сколько *целью* в нем» (курсив мой. — В. А.); и что строфа зарождающегося стихотворения, хоть и сырая еще, «напоминала только что испытанный шок, когда на миг сердце и лист

стали одним».⁵ Набоковский образ «щели» во времени с неизбежностью порождает вопросы касательно «темницы сферической формы», где нет выходных дверей. Более того, стихотворение, как видно, вырастает из мгновенного слияния объекта и субъекта, каковое поддается языковому выражению и коммуникации. Подтекст тут двойной: с одной стороны, в основе произведения искусства лежит познавательный акт, как форма, так и содержание которого могут быть сохранены (или стать предметом подражания) в словесной структуре артефакта; с другой, искусство обладает истиной, ибо растет из конкретных явлений, озаренных внутренним состоянием наблюдателя. Эти соображения подкрепляются пассажами из двух интервью Набокова, где сказано, что в философском смысле он «безраздельный монист», подчеркивая, что «монизм, подразумевающий единственность основной реальности, похоже, разделяется, когда, скажем, “разум” украдкой отрывается от “материи” в рассуждениях сбившегося с толку мониста или робкого материалиста» (CIV, 595). Равным образом, в книге о Гоголе Набоков утверждает, что явление нельзя помыслить в отрыве от сознания познающего: «...голых фактов в природе не существует, потому что они никогда не бывают совершенно голыми; белый след от часового браслета, завернувшийся кусочек пластыря на сбитой пятке — их не может снять с себя даже самый фанатичный нудист... Сомневаюсь, чтобы можно было назвать свой номер телефона, не сообщив при этом о себе самом» (CI, 487–488).⁶

Размышляя над своими ранними поэтическими опытами, Набоков приходит к выводу, что прежде всего это было выражение первоначальной ориентации в кругу предметов и переживаний, составляющих его мир. Отсюда вытекает, что «вся поэзия в каком-то смысле местопологательна»; здесь же высказывается весьма продуктивное суждение, что «попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознание, — это бессмертное стремление».⁷ По существу Набоков возвышает эту идею до уровня ведущего принципа собственного творчества и таким образом еще теснее связывает метафизику с эстетикой. Цитируя якобы своего «философического друга» Вивиан Бладмарк (Bloodmark), чье имя, разумеется, есть анаграмма имени самого писателя в английском написании, Набоков утверждает, что «тогда как ученый видит все, что происходит в точке пространства, поэт чувствует все, что происходит в точке времени». Он именует это ощущение «космической синхронизацией»⁸ — термин, конечно, отчасти лукавый, ибо принадлежит все тому же «философу». Но это не уменьшает

значимости самой идеи, ибо Набоков твердо говорит, что «человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно». ⁹ Точно так же сохраняется ценность приводимых Набоковым конкретных примеров опыта, которые могут служить парадигмой многих его романов: и в русско- и англоязычном творчестве дар космической синхронизации выступает как характерное свойство всех его положительных героев, а также как эстетический, познавательный и моральный фон оценки героев отрицательных. Как заявил Набоков в одном из интервью, сознание есть квинтэссенция человеческой личности; в ответ на вопрос, что отличает человека от животного, он сказал: «осознание осознания бытия. Иными словами, если я знаю не только, что я *есть*, но знаю также, что я знаю это, то, стало быть, я принадлежу к человеческому виду. Отсюда все остальное — подвиг мысли, поэзия, видение вселенной». ¹⁰

Вот один из самых красноречивых примеров того, как Набоков помышляет «о нескольких вещах одновременно». В автобиографии он вспоминает, как столкнулся с деревенским учителем, жившим неподалеку от родовой усадьбы:

«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 издалека 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 бородатых 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, привкус травинки, которую я жевал, смешался с голосом кукушки и взлетом нимфалиды; и все это время я полно, ясно ощущал свое всеобъемлющее сознание». ¹¹

Эффект соединения разрозненных деталей состоит в том, что они порождают «мгновенный и сквозной организм событий, ядро которого — поэт». ¹² Поскольку зерно описанного опыта есть способность индивида улавливать связь между многими явлениями, которые могут быть рассеяны в пространственном, временном и причинном планах, а также связь между явлениями и самим индивидом, весь процесс допустимо определить как многомерность метафорического

мышления или познания. В дополнение к тому уместно употребить термин «эпифании» в двойном толковании: с одной стороны, озаряющие «моменты» времени, в духе романтической поэзии (например, «Прелюдия» Вордсворта), а с другой — опыт, связываемый обычно с именем Джойса — в «Портрете художника в молодости» говорится о внезапном «свечении», исходящем порой от обычных предметов.¹³ Сам же Набоков в одной из лекций о литературе указывает, что термин «эпифании» может быть отнесен к знаменитому эпизоду из «В поисках утраченного времени» Пруста, где пирожное «мадлен» порождает у Марселя поток ассоциаций, — в данном случае происходит нечто сопоставимое с космической синхронизацией. Более того, он с нескрываемым сочувствием цитирует слова Марселя о вневременной истине «реальности», которая возникает только, когда ощущения либо воспоминания объединяются метафорически или, иначе говоря, воплощаются в искусстве.¹⁴ Дж. Сиссон показал, что космическая синхронизация Набокова состоит также в родственной связи с целостными переживаниями, без которых нет поэзии, о чем писали Т. С. Элиот и Э. Паунд, а помимо того являет собой род «универсального духовного осознания», каковое Уильям Джеймс в своих «Формах религиозного опыта» (1902) полагает наиболее существенной чертой мистического переживания.¹⁵ В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» вместо понятия «космическая синхронизация» Набоков употребляет термин «вдохновение». Тем не менее приводимые им примеры свидетельствуют, что содержание его идентично «эпифаниям», о которых речь идет в мемуарах.¹⁶ Особенный интерес и ценность лекции состоят в том, что Набоков показывает, как именно «духовное возбуждение», вдохновение связаны с процессом творчества. Набоков поясняет, что хотя многим людям, не являющимся писателями, может быть знакомо ощущение внезапного взаимопроникновения текущих событий и воспоминаний о былом, «вдохновение гения обладает вдобавок 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» (71). Итак, специфика «эпифаний» художника состоит в том, что они несут в себе зародыш будущих произведений. Что отсюда следует, можно, своим чередом, увидеть из красноречивых деталей, которые Набоков приводит в своей поздней и весьма важной статье «Вдохновение» (1972). Следуя впечатлению, произведенному «приуготовительным мреянием», «рассказчик предчувствует, что ему предстоит рассказать. Предчувствие мы можем

определить как мгновенное видение, обращающееся в стремительную речь. Если бы существовал прибор, способный отобразить это редкостное, упоительное явление, зрительная составляющая представилась бы нам переливчатым блеском точных деталей, а речевая — чередой сливающихся слов». Писатель переносит это на бумагу и в ходе этой процедуры «преобразует то, что было ненамного большим мутного мелькания медленно проступающего смысла, в эпитеты и в построение фраз» (CIV, 608). Вдохновение может и далее служить писателю, порождая новые внезапные озарения.¹⁷ В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков также делает существенное замечание, что зерно будущего произведения может быть и не связано с «неким... физическим опытом», как бывает, когда чувственные детали внезапно застывают, напротив, оно может являть собой «вдохновенное сочетание нескольких абстрактных идей без определенного физического фона» (72). В свете такой идеи особенно хорошо можно увидеть, как Набоков описывает истоки замысла биографии Чернышевского в «Даре», и понять, почему в «Защите Лужина» он ставит знак равенства между искусством и шахматами. В любом случае, писатель задним числом может подвергнуть полет воображения некоему испытанию, перечитывая завершённую работу и убеждаясь, что она есть «следствие определенного плана, содержавшегося в первоначальном импульсе» (71), — вывод, тождественный тому, что был сделан в мемуарах применительно к первому стихотворению Набокова. Прочность набоковских эстетических воззрений подтверждается тем, что еще в 1932 году он говорил об истоках своих произведений примерно так же, как сорок лет спустя в статье «Вдохновение»: «План романа приходит ко мне внезапно, рождается в один миг... Первая вспышка — вот что важно».¹⁸

Если на мгновение пренебречь экстагическим характером набоковских суждений о воображении и космической синхронизации, может показаться, что слова о «предчувствии» будущих произведений — всего лишь метафорические образы того, как книги рождаются в памяти. Но развернутые комментарии Набокова о «пророческих» переживаниях заставляют думать, что произведения его действительно зарождались где-то в потусторонности. «Не хочется припутывать сюда Платона, к которому я равнодушен, однако похоже, что в моем случае утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен

в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам» (СП, 596). В рецензии на одну книгу по философии Набоков пошел еще дальше, предположив, что слова, из которых состоят его произведения, в буквальном смысле существуют еще до того, как он пытается записать их: стремление художника «записать фразу наилучшим образом — а это значит не создать, а сохранить, — есть не что иное, как стремление материализовать совершенство, *уже существующее где-то*, которое (автор книги. — В. А.) обозначает приятным термином “Природа”» (курсив мой. — В. А.).¹⁹ Причина, отчего Набоков вообще вспомнил Платона в связи с разговором об истоках творчества, заключается, по-видимому, в некотором сходстве его собственной концепции творческого процесса и метафизики древнегреческого философа, который, как известно, видел в земных явлениях лишь тени идеальных форм, существующих в ноуменальной сфере. К тому же, как явствует из других высказываний Набокова, ему исключительно претили политические воззрения Платона. Однажды он отозвался о нем как о «прекрасном художнике-философе, но порочном социологе»²⁰, а в другом случае заметил, что недолго бы продержался «при его немецком режиме, замешанном на милитаризме и музыке» (СП, 597).²¹

Другое важное связующее звено эстетики и метафизики у Набокова — его концепция воображения. Поскольку создание художественного образа «зависит от ассоциативной силы, а ассоциации формируются и подсказываются памятью», художественное изображение есть на самом деле «форма памяти». Что, однако же, не означает разрыва с неоплатонической эстетикой, ибо «когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобится творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (СП, 605–606).²² Набоковские отсылки к памяти в обличи мифической матери муз, как и к «таинственной» природе памяти указывают на то, что поэтическое воображение в его глазах — не просто индивидуальный дар: оно проникает в область трансцендентного. («Воображение — младшая сестра ясновиденья» — так формулировал ту же мысль Михаил Кузмин).²³ Это соображение находит опору в одной реплике из мемуаров, где Набоков говорит, что «высшее достижение Мнемозины» — это «мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по

всей черновой партитуре былого» (IV, 236) (курсив мой. — В. А.). Насколько можно заключить из контекста, под «основной мелодией» Набоков имеет в виду узоры человеческой жизни, которые, наряду с мимикрией в природе, являют в его глазах одно из главных свидетельств существования трансцендентальной потусторонности. Таким образом, можно утверждать, что своей замечательной способностью стягивать воедино явления разных времен память обязана не индивидуальному дару привнесения порядка во внешний мир, но тому, что она умеет таинственно гармоническим способом обращаться с узорами, «впечатанными» потусторонностью в жизнь и природу.

Убежденность Набокова в том, что искусство, по крайней мере частично, зарождается в трансцендентальных измерениях, объясняет, почему он говорил в своих интервью, что предпочитает сочинять произведения наугад, записывая на отдельные карточки фрагменты единого целого, которое уже существует в своей завершенности в его сознании, нежели выстраивать текст в последовательности, от начала к концу. В статье «Искусство литературы и здравый смысл» автор утверждает, что «время и последовательность не существуют в голове автора, потому что ни временной, ни пространственный элемент не влияли на первоначально возникший образ» (72), который формирует ядро будущего произведения.²⁴ Таким образом, хотя читатель может сталкиваться в тексте с временным измерением, автор, задумывая роман, остается по ту сторону времени. Причина, по-видимому, заключается в том, что произведение растет из тех же вневременных просторов, куда автору дано проникнуть в моменты самых ярких вспышек сознания или вдохновения. Отсюда следует, что характерная манера Набокова структурировать свои произведения вокруг эпифаний — заполняя их целыми россыпями скрытых деталей, связь между которыми возникает совершенно неожиданно, — являет собою эстетическое выражение его метафизического опыта.

Сам язык, к которому прибегает Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», говоря о вдохновении, лишней раз убеждает в том, что его эстетика принадлежит континууму, включающему также и метафизику. Момент, когда художник ощущает, что время перестает существовать, Набоков описывает так: «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» (71). Несомненно, это язык мистической экзальтации, который у Набокова

выступает формообразующим элементом как образной структуры, так и поведения персонажей. Применительно к последним образы тюремной стены, которая внезапно рушится, и узника, пляшущего на свободе, особенно показательны, ибо явно перекликаются с финальной сценой «Приглашения на казнь».

При всей метафизической насыщенности космической синхронизации, важно иметь в виду, что такой опыт вовсе не уподобляется трансу или сновидению; напротив, это состояние исключительно энергичного бодрствования. В мемуарах Набоков особо подчеркивает это и попутно, говоря о природе снов, в которых появляются мертвые, делает одно из наиболее откровенных заявлений о своей вере в трансцендентное: «И конечно не там и не тогда, не в этих косматых снах, дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы, а дается этот случай нам наяву, *когда мы в полном блеске сознания*, в минуты радости, силы и удачи — на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно» (курсив мой. — В. А.) (IV, 157).

Образ «смертного <...> заглядывающего за свои пределы» приводит на память воображаемую сферическую темницу времени, чьи стены сокрушает или преступает космическая синхронизация. Допустимо также предположить, что затем столь настойчиво, на протяжении всей мемуарной книги Набоков твердит о своей неизбывной ненависти ко сну, чтобы лишний раз подчеркнуть высокий статус бодрствующего сознания.

Художественное вдохновение — не единственная сила, что возносит писателя на вершины жизни. Не меньшую роль играет страсть к бабочкам, которая, как известно, опирается у него на солидную научную основу: «высшее для меня наслаждение — вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства — это наудачу выбранный пейзаж... где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений. Вот это — блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить ее, все, что я люблю в мире» (IV, 213).²⁵ Подобно космической синхронизации, этот опыт души пробуждает у Набокова сильное чувство трансцендентальной потусторонности — «благодарности, обращенной... не знаю, к кому и к чему, — гениальному контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливца» (IV, 213). В другом случае Набоков прямо связывает явление космической

синхронизации и опознание мимикрии в природе. Вот как он описывает момент зарождения стиха, «ниспадающего с неведомых высот»:

...the tangle of sounds, the leopards of words,
the leaflike insects, the eye-spotted birds
fuse and form a silent, intense
mimetic pattern of perfect sense.²⁶

Подстрочный перевод: «путаница звуков, леопарды слов, / листоподобные насекомые, птицы с глазоподобными пятнами / сливаются и создают немой, напряженный / миметический узор идеального смысла» («Стихотворение»).

Еще одна грань опыта, также имеющая в глазах Набокова метафизическую подоплеку и также связанная с ощущениями, сходными с космической синхронизацией, — любовь. В мемуарах он подчеркивает, что всякий раз при мысли о любимых — жене и сыне — у него возникало острое желание сориентироваться по отношению к ним и мгновенно провести «радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим точкам вселенной» (IV, 294). Это переживание можно наиболее адекватно охарактеризовать как мистическое, ибо обволакивает автора чем-то «значительно более настоящим, нетленным и мощным, чем весь набор вещества и энергии в любом космосе» (IV, 294). Любовь смертного должна вбирать в себя «все пространство и время» затем, чтобы, по словам Набокова, «смертность унять». Это позволяет «помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унижительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования» (IV, 295). Таким образом, Набоков проводит прямую причинную связь между острым переживанием любви и интуитивным проникновением в трансцендентальные дали космоса.

Одно из распространенных заблуждений относительно творчества Набокова заключается в том, что оно якобы не имеет никакого отношения к «реальному» миру.²⁷ Трудно понять, отчего возникло такое впечатление, а знакомство, даже самое поверхностное, с дискурсивными писаниями автора, убеждает в его безосновательности. Всепроникающий опыт космической синхронизации показывает, до какой степени зависит художник от результатов пристального наблюдения окружающей жизни на первоначальном этапе творческого процесса. Более того, целый ряд афористических высказываний Набокова относительно связи между искусством и наукой убеждает, что данные внешнего мира превосходят своим значением

вдохновение, непосредственно питая художественное произведение: «не существует науки без фантазии, а искусства — без фактов»; в «записях натуралиста» можно обнаружить «гениальное озарение»; «творческому писателю следует внимательно изучать труды своих конкурентов, в том числе и Всемогущего... художник должен *знать* данный ему мир. Воображение без знания ведет лишь на задворки примитивного искусства» (СП, 575). Ясно, что высказывания в этом роде не следует толковать в том смысле, что Набоков хотел бы держать зеркало перед «действительностью», но они убеждают в том, что он стремился к созданию правдоподобных симулякров реального бытия.

К мысли о том, что факты внешнего мира не являются в искусстве самоцелью, а служат в конечном итоге трамплином для прыжка в потусторонность, Набоков возвращается в самых разнообразных своих вещах. В отклике на книгу о бабочках он задается вопросом, «существует ли высокий кряж», где горный склон «научного» знания соединяется с противоположным склоном «художественного воображения».²⁸ На этот риторический вопрос он отвечает в мемуарах, заявляя, что «в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (IV, 233). Ключевое слово в обоих случаях — «воображение», которое, как мы видели, подразумевает в метафизической эстетике Набокова трансцендентное.

Особенно интересна его мысль, что пристальное исследование материального мира должно в какой-то момент завершиться переходом в сферу воображения и, таким образом, вплотную приблизиться к границе потусторонности. То, как Набоков говорит об ограниченности научных методов познания, заставляет предположить, что эта идея, возможно, растет из его собственных исследований мира бабочек. Он утверждает, что реальность — это «вещь весьма субъективная», которую можно охарактеризовать как «постепенное накопление сведений и как специализацию» (СП, 568) — любой природный объект, например, тот или иной цветок, всегда будет более реален в глазах натуралиста, нежели в глазах обыкновенного прохожего; еще более реален он будет для ботаника, и далее — для ученого, специализирующегося на изучении именно этого цветка. Таким образом, можно лишь подходить «ближе и ближе» к действительности, каковая есть «бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима». Стало быть, «мы живем

в окружении более или менее призрачных предметов» (СII, 568). Тот тип пристального изучения, о котором говорит здесь Набоков, приводит на память его же описания разнообразных примеров космической синхронизации, в частности, рассказ о том, как рождалось первое стихотворение юного автора: на основе тщательного учета показаний чувственного восприятия. Таким образом, получается, что невозможность ухватить материальные предметы в их неповторимости и полноте можно компенсировать прозрениями, даруемыми моментами эпифаний. Собственно, Набоков сам намекает на это, говоря в одном из интервью, что стремится «все больше и больше оценить объективное бытие *всех* явлений как форму воображения с посторонними примесями («impure imagination» (курсив мой. — В. А.)... Какой бы предмет сознание ни ухватывало, оно осуществляет свою работу с помощью созидательной фантазии, которую можно уподобить капле воды на стеклянной пластинке, что позволяет более отчетливо, в деталях рассмотреть наблюдаемый организм». Отсюда становится понятно, почему Набоков всегда с такой настойчивостью окружал слово «реальность» кавычками — чтобы подчеркнуть полную ее, «реальности», зависимость от неповторимого типа любой познающей индивидуальности (при этом Набоков, разумеется, ни на йоту не отступал от выстроенной им иерархии: у каждого разные возможности в плане прозрения и в плане познания). Различение между «чистой» и «смешанной» формами воображения, которое Набоков также проводит в этом интервью, лишней раз подчеркивает, что он не переменял своего взгляда на те связи, что существуют между воображением и потусторонностью. Разве что первое — «чистая форма» — проявляет себя спонтанно, в моменты рутинной работы сознания, а последнее возникает в моменты, когда сознание работает с наивысшей интенсивностью: Набоков поясняет, что «чистое воображение» приходит в действие, когда индивид пытается осознать явления, образующие космическую синхронизацию, ибо физически невозможно «воспроизвести эти явления оптически в границах одного экрана». И лишь в том случае, если удалось воссоздать их одновременность, космическая синхронизация пришла бы в согласие с «реальностью». ²⁹ В контексте иных рассуждений Набокова налаженная связь между космической синхронизацией и воображением с неизбежностью перебрасывает мостик от последнего к потусторонности. Формулируя свои взгляды с предельной прямоотой, Набоков склонен отдавать воображению приоритет перед миром «реальных» явлений: «Обыкновенная действительность начинает подгнивать

и подванивать, лишь только энергия индивидуального созидания перестает питать объективно осознанную материю». ³⁰ В другом месте он поясняет, что «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 повально 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» (70). ³¹ Не менее радикально судит Набоков о возможностях проникновения в душу другого человеческого существа. В юбилейной лекции о Пушкине он утверждает, что вряд ли возможно правдиво отразить жизнь другого, ибо мысль не может не исказить то, что она пытается собою охватить. И тем не менее прозрения и видения романизированной биографии, пробуждаемые любовью к своему предмету, порождают «правдоподобие», которое неким таинственным образом ведет если не к самому поэту, «то к его творчеству» (СІ, 544). Хотя в данном случае Набоков говорит о жизни другого скорее как о недостижимом объекте, нежели таком явлении, которое не существует за пределами сознания, он по-прежнему полагает воображение силой, делающей онтологическую весомость чем-то таким, что способно, пусть на ощупь, затронуть суть явления, которое в противном случае осталось бы совершенно непознаваемым.

Весь этот комплекс набоковских убеждений весьма тесно отнесен с его художественной прозой. Не будет преувеличением сказать, что подвижная граница между «воображением» и «фактом», как он толковал эти понятия, — это, собственно, центральный вопрос едва ли ни всего его творчества. Разными гранями эта проблема раскрывается в «Защите Лужина», «Приглашении на казнь» и «Даре», где персонажи селятся проникнуть в тайну узоров потусторонности собственной жизни, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», «Лолите» и «Бледном огне», где солипсизм и проницание внеличного опыта приходят в относительное равновесие, в «Защите Лужина», «Приглашении на казнь», «Даре», «Пнине» и «Просвечивающих предметах», где «призрачность» вещества контрастно оттеняется существованием высшей реальности. Важно при этом отдавать себе отчет, что хотя в известном смысле взаимоотношения «факта» и «воображения» есть постоянный предмет заботы всякого художника (в том числе и романиста, начиная с Сервантеса), и потому обсуждение его неизбежно смещается в зону любой

экзегетики, было бы неверно рассматривать данную проблематику поверх тщательно разработанной эстетической, метафизической и этической системы Набокова, в рамках которой предметы получают весьма специфическое наполнение.

Хотя понятно, что метафизические убеждения Набокова находят частичные соответствия в многообразных религиозных опытах и философских системах, в главном они, что называется, существуют *suū generis*. В связи с этим встает важный терминологический вопрос. Набоков часто повторял, что его не интересует «религия». Точнее, говорил он, религия утрачивает для меня смысл «за пределами литературной стилизации». Однажды Набоков с некоторой гордостью припомнил, как шокировал он одного русского критика-эмигранта утверждением своего «совершенного равнодушия к организованному мистицизму, религии, церкви — любой церкви» (СП, 582).³² Чтобы понять смысл замечаний в этом роде, следует отдать себе отчет в том, что Набоков всегда противился, когда произведения его рассматривались в свете идей или систем, не принадлежащих ему лично и потому бессильных в должной мере оценить силу его собственных прозрений и догадок. Именно это, а вовсе не отрицание любой веры в существование иного мира, объясняет смысл вышеприведенных реплик, равно как и признания, сделанного в мемуарах: «... в метафизических вопросах я враг всяческих объединений и не желаю участвовать в организованных экскурсиях по антропоморфическим парадизам» (IV, 295).

Продолжая эту мысль, Набоков говорит, что, напротив, единственным источником его мировоззрения был собственный опыт и опыт семьи. Этот предмет есть лишь часть гораздо более обширной и чрезвычайно важной темы — темы сложившихся психологических стереотипов и судьбы, которая управляла жизнью Набоковых на протяжении многих поколений. Нередко Набоков привлекает читательское внимание к повторам в жизни предков и собственной жизни, но случается, и тоже довольно часто, что эти параллели остаются в подтексте, и читателя, таким образом, приглашают самого распознать их. Вот только один, хотя достаточно красноречивый пример. Набоков говорит о материнской вере, и звучат его слова во многом так, как если бы он писал о себе самом: во всяком случае скрытно эта мысль проходит красной нитью через его произведения: «Ее проникновенная и невинная вера одинаково принимала и существование вечного, и невозможность осмыслить его в условиях временного. Она верила, что единственно доступное земной душе, это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни,

проблеск чего-то *настоящего*. Так люди, дневное мышление которых особенно неуимчиво, иногда чувят и во сне, где-то за щекочущей путаницей и нелепицей видений, — стройную действительность прошедшей и предстоящей яви» (IV, 150).

Скрытое унижение сна в этом фрагменте заставляет вспомнить явно выраженное к нему отвращение — из-за несоразмерности с высшими состояниями сознания, которыми Набоков так дорожил. По существу оставшиеся в подтексте аналогии между сном и земной жизнью, с одной стороны, и бодрствованием и миром трансценденции, с другой, — это гностический топос, который можно обнаружить в целом ряде набокровских произведений, включая «Защиту Лужина», «Приглашение на казнь», «Дар», «Совершенство», «Ultima Thule», «Под знаком незаконнорожденных» и «Просвечивающие предметы».

В духовной жизни матери и сына есть и такие переклички, которые заставляют думать, что в потусторонность он входит через двери, приоткрытые ею. Набоков вспоминает, что стоило ему в детстве поделиться «тем или другим необычайным чувством», как сразу она «с жутковатой простотой» (IV, 150) заговаривала о собственных снах и оккультном опыте.³³ Тут же Набоков дает понять, что сходные нити связывают его с собственным сыном, намекая таким образом, что ощущение потусторонности передается по наследству. Когда сын был младенцем, отец замечал в его глазах что-то вроде сохранных воспоминаний об Эдеме, где «зародился человеческий разум» (IV, 295), а говоря о связи между глазом и предметом, Набоков указывает в ней начало «первого путешествия младенца в следующее измерение» (IV, 295). Из контекста становится понятно, что это не просто метафорическое описание чудес человеческого сознания. Автор сразу же отвергает идеи психологов-бихевиористов, утверждая в противоположность им, что «ближайшее подобие зарождения разума... можно найти в том дивном толчке, когда, глядя на путаницу сучков и листьев, вдруг понимаешь, что дотопе принимаемое тобой за часть этой ряби есть на самом деле птица или насекомое» (IV, 295). Возможно, это покажется надуманным и своевольным, но, на мой взгляд, в иерархии ценностей, которую Набоков выстраивает в мемуарах, мимикрия природы, маски, которые она на себя надевает, есть фундаментальное свидетельство существования потустороннего мира. Таким образом, параллель, которую он проводит между развитием познавательных способностей ребенка и проникновением в область миметических явлений, предполагает наличие трансценденции в основе детского, а стало

быть, и вообще человеческого сознания. Далее, стремительный, скачкообразный рост сознания, который подразумевается перемещением в «следующее измерение», соответствует работе того же сознания, расширяющегося в процессе космической синхронизации, и, следовательно, тоже указывает на присутствие трансцендентного. И наконец, рассказ о сыне бросает обратный свет на первые страницы мемуаров, где говорится о юноше-«хронофобе», который не понимал, что мог в самых разнообразных формах существовать еще до момента своего рождения.

В свете того необыкновенно высокого значения, которое Набоков придавал работе сознания, как и ввиду того, что сознание он полагал зависимым от визуального обнаружения связи между явлениями, неудивительно, что такую способность он хотел развить в сыне. В автобиографии приводится один яркий пример того, как Набоков этого добивался, и он представляет особенный интерес, ибо подсказывает, между прочим, почему писатель строил повествовательную структуру так, чтобы связи между чрезвычайно существенными деталями не выступали наружу, но оставались скрытыми, и читатель сам проделывал необходимую работу. В любом тексте есть приемы, роль которых состоит в том, чтобы приобщить читателя к процессу смыслообразования, ведь без этого от чтения нет никакого удовольствия. Однако помимо обнаружения таких приемов, было бы весьма небесполезно понять, по возможности, к каким именно пластам текста Набоков хотел бы привлечь особенное внимание читателя. Из последних строк мемуаров становится понятно, что за цель он преследовал. Автор рассказывал, как вместе с женой и сыном подходит к гавани, откуда семья должна была отплыть в Соединенные Штаты. Родители первыми увидели корабль сквозь ряд домов, между которыми были протянуты веревки с бельем («камуфляж», как характерным для себя образом выразился Набоков), но специально решили ничего не говорить сыну, «не желая испортить ему изумленной радости самому открыть...» — что? — «огромный прототип всех пароходиков, которые он, бывало, подталкивал, сидя в ванне» (IV, 301). Набоков уподобляет это открытие рисованной игре «Найдите, что спрятал матрос» (IV, 302). Поскольку в таком же, по сути, положении оказывается читатель мемуаров, можно заключить, что важная и весьма специфическая функция загадки в повествовательной технике Набокова состоит, в общем, в том, чтобы подготовить читателя к интеллектуальному и познавательному скачку, который можно уподобить внезапной вспышке сознания. А поскольку Набоков так высоко ставит эту способность, всякий,

кто ее лишен, естественно и автоматически переводится в ряд слепцов. И хотя эта тема в мемуарах не развита сколь-нибудь подробно, она глубоко пронизывает буквально всю набоковскую прозу.

О том, что Набоков хотел, чтобы его читатели прямо, без всякого посредничества переживали плодотворный жизненный опыт, лежащий в основе его произведений, свидетельствует, между прочим, и ответ интервьюеру, который спросил писателя о радостях сочинительства: «блаженство, упоение фразой» разделяется «писателем и читателем: обрадованным писателем и благодарным читателем, или — что одно и то же — художником, благодарным неведомой силе в его сознании, внушившей ему сочетание образов, и творческим читателем, которого это сочетание радует» (СПИ, 584). Мысль, совершенно очевидно, состоит в том, что идеальные взаимоотношения между читателем и произведением подобны взаимоотношениям между автором и потусторонностью, каковая «таинственной» силой памяти пронизывает сознание художника.³⁴ В одной лекции Набоков говорил об акте чтения как о процессе, позволяющем полностью схватить оригинальный смысл текста: в этом случае «вы оцените по достоинству его редкостный аромат, и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови».³⁵ А в книге о Гоголе Набоков утверждает, что эта особенная коммуникация между писателем и читателем есть не случайность, но манифестация художественного мастерства: «Даже в худших своих произведениях Гоголь отлично создавал своего читателя, а это дано лишь великим писателям» (СИ, 433).

Шахматы, а в особенности шахматные задачи — четвертый предмет, о котором Набоков с величайшим энтузиазмом пишет в мемуарах, — обнаруживают сходный параллелизм.³⁶ Когда разгадчик шахматной задачи находит, наконец, «простой ключ», он испытывает «художественное удовольствие» (IV, 292).³⁷ Особенно любопытно то, что, говоря о шахматных задачах, Набоков подчеркивает ценность ложных ходов, отвечающую общему критерию художественности, что совершенно очевидным образом соотносится с «задачным» измерением его литературных произведений. «Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведенные до дьявольской тонкости...» (IV, 290). Параллели между шахматами и искусством, пронизывающие все творчество Набокова, наиболее отчетливо проводятся в шахматном романе «Защита Лужина» и сборнике «Стихи и шахматные задачи». Последний пример особенно выразителен, ибо тут Набоков откровенно ставит рядом литературу и шахматы; как говорится в

авторском предисловии, «шахматные задачи требуют от их сочинителя тех же достоинств, которыми характеризуется всякое подлинное искусство: оригинальности, изобретательности, лаконизма, гармонии, сложности и прекрасной неискренности».³⁸

Как мы видели, моменты космической синхронизации дают Набокову возможность вырваться из плена времени. Но надо еще выяснить, какой именно смысл имела в его глазах вневременность и как она воплощалась в его произведениях.

В мемуарах Набоков описывает вневременность не просто как забвение времени, но и как нечто неотделимое от перехода из того, что зовется обычно «прошлым», во вневременное «настоящее», и наоборот. Например, вспоминая близкое к «трансу» состояние, в котором он заканчивал первое свое стихотворение, Набоков говорит, что ничуть не был удивлен, видя себя «... на диване, в каком-то рептильном оцепенении, одна рука свисала <...> в следующий раз ... моя рука по-прежнему свисала, но теперь я был распростерт на старых мостках ... 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 ...» В таком состоянии, заключает автор, «так мало <...> значили обыденные формы существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля или в Тиргартене, или в Национальном лесу секвой».³⁹ В топонимике тут, конечно, содержится намек на продолжительные эмигрантские странствования Набокова, сначала по Европе, потом по Америке. Но сопрягая их в своем описании со вспышкой поэтического вдохновения, пережитого в России десятки лет назад, Набоков обесценивает онтологическую роль передвижений в пространстве — сравнительно с внезапным творческим порывом. И теперь, в момент рассказа, стоит лишь автору испытать вдохновительный подъем, как время вновь исчезает, и вновь возникают неизбежные провалы в пространстве. «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».⁴⁰ В данном случае кажущееся движение происходит в обратном направлении — от настоящего времени повествователя к тому, что привычно можно было бы назвать прошлым; но для того, кто переживает творческий порыв, значения это не имеет — время исчезло.

Непосредственность и чувственная реальность этого переживания передается с особенной красотой, когда Набоков перемещается

из прошлого, с покрытой снегом русской равнины, в Америку 50-х годов, где он пребывает в данный момент: «Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев» (IV, 187). Таким образом, сила памяти, которая в глазах Набокова есть важная грань художественного дара, уничтожает специфику, соответственно, Новой Англии и России как пространственно-временных данностей, ибо с исчезновением времени положение в пространстве становится лишь функцией возвышенного сознания. Следовательно, пространство России даже и после долгих лет эмиграции осталось неутраченным, пусть попасть туда можно только в особенные моменты, когда возвышаешься над повседневностью.

Некоторые исследователи так и не оценили должным образом эту концепцию времени и сознания. А один критик прямо-таки переворачивает смысл сказанного, истолковывая метафору «морозной пыли» в том смысле, что «прошлое (как якобы считает Набоков. — В. А.) никогда не следует смешивать с настоящим, художнически окрашенное воспоминание о событии — с самим событием». Эта мысль, при всей своей ложности, однако же, вполне укладывается в общую концепцию того же автора; он полагает, что Набоков усматривал в смерти явление, которое «в конечном итоге немислимо превозмочь». ⁴¹

Те части мемуаров, где говорится о передвижениях в пространстве в моменты выпадения из времени, бросают также дополнительный свет на феномен творческого сознания. Епифании не только стирают время, но и расцветчивают жизнь повторяющимися узорами — поскольку события прошлого воскрешаются в памяти благодаря сходным событиям настоящего. А когда миг возвышенных переживаний остается позади, жизнь возвращается в привычное русло, — но узоры не исчезают.

Отсюда возникает вопрос, как именно повторы соотносятся со временем и как «формируется» само время. Ответ Набокова: образ его жизни — «цветная спираль в стеклянном шарике» (IV, 283). «Спираль, — по его словам, — одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным... гегелевская триада... выражает лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени» (IV, 283). Таким образом, спираль — это форма, которая примиряет во времени повторы и изменения: повторы вытекают из того факта, что загибы, даже

и образуя новые арки, следуют друг за другом, а время символизируется воображаемой осью, на которую «нанизаны» дуги.⁴²

Набоковский образ стеклянного шарика с цветной спиралью внутри пришел, разумеется, из детской игры. Но он также вызывает в памяти (обманчивую) идею времени как темницы сферической формы — образ, который возникает в самом начале мемуаров. Имея в виду, что Набоков нашел способ вырваться из времени, соблазнительно было бы умозаключить, что образ детской игры воплощает только одну дугу жизни, которая на самом деле — в какой-то одухотворенной форме — вырывается за пределы ограничивающей ее временной сферы. Набоков и сам касается этого на последующих страницах мемуаров, размышляя о «спиральном размыкании вещей» в целом: «Если... 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».⁴³

Помимо дискурсивных и аналитических примеров вневременности, Набоков насыщает текст мемуаров фрагментами, которые служат конкретным, хотя и не выделенным специально, воплощением этих моментов прорыва за границу времени. Иные из них ослепительно обманчивы, что лишний раз подчеркивает некоторые фундаментальные особенности повествовательной техники Набокова. Помимо того они заставляют вчитываться в текст с той мерой пристальности, какую Набоков полагал необходимой, чтобы подняться на уровень сознания, соответствующий вневременности. В круг воспоминаний о детстве вписывается рассказ о ловле бабочек на болоте неподалеку от родительского имения. Рассказав о добыче, Набоков продолжает: «Наконец я добрался до конца болота. Подъем за ним весь пламенел местными цветами — лупином, аквилеей, пенстемоном; лилия-марипоза сияла под пондерозовой сосной...» (IV, 212). Так, безо всякой паузы, не подавая никакого знака, Набоков в конце второго предложения покидает флору своего дореволюционного детства на севере России и оказывается среди растительности американского Запада, где ловил бабочек после 1940 года, когда перебрался из Европы в Америку. Последнее предложение абзаца лишний раз подчеркивает, что мы переместились в США: «...вдали и в вышине, над границей древесной растительности, округлые тени летних облаков бежали по тускло-зеленым горным лугам, а за ними вздымался скалисто-серый, в пятнах снега,

Longs Peak» (IV, 212). (Можно привести и иные примеры в этом роде). Поскольку автор никак не комментирует подобные скачки во времени и пространстве, читателю приходится трудиться самому. Помимо неизбежно возникающей вспышки прозрения, на переходе от одного предложения к другому происходит обвал времени, пережитого автором, и это дает читателю такое ощущение бытийности, какое не дал бы самый тонкий анализ.

Эту стилистическую и синтаксическую игру Набоков объясняет своим пристрастием «этот волшебный ковер... так складывать, чтобы один узор приходился на другой». А «споткнется или нет дорогой посетитель, — бодро заключает он, — это его дело» (IV, 213).⁴⁴ Но если узор, о котором говорилось применительно к стихотворению (повторяющаяся лежащая позиция со свешенной рукой), был достаточно очевиден, то в данном случае дело обстоит совсем не так просто. Из иных замечаний Набокова можно понять, что имеется в виду не просто узор, складывающийся из упоминания о двух энтомологических вылазках: суть в том, что бабочки, попавшиеся ему на американском Западе, напоминают или каким-то образом связаны с теми, за которыми он гонялся на севере России.⁴⁵ Отсюда следует, что метафора «складывающегося волшебного ковра» может воплощать идею творчества, каковым, собственно, и является обнаружение тех или иных узоров в жизни человека, а также прорыв в состояние вневременности. Иными словами, пробуждение воспоминаний о давней вылазке во время более поздней, благодаря сходству видов, за которыми шла охота, есть процесс творческий. Метафора также бросает некоторый свет на особенности стилистики мемуаров, где тема вневременности отражается в необозначенных связях между соположенными фразами, воплощающими опыт жизни на разных континентах. Такая интерпретация метафоры из мемуаров находит опору и в «Парижской поэме», написанной Набоковым в 1943 году по-русски:

«В этой жизни, богатой узорами
(неповторной, поскольку она
по-другому, с другими актерами,
будет в новом театре дана),
я почел бы за лучшее счастье
так сложить ее дивный ковер,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое, на прежний узор;
чтоб опять очутиться мне — о, не
в общем месте хотений таких,

не на карте России, не в лоне
ностальгических неразберих, —
но, с далеким найдя соответствие,
очутиться в начале пути,
наклониться — и в собственном детстве
кончик спутанной нити найти.

Таким образом, метафора свернутого ковра наталкивает на вывод, что с точки зрения формы набоковское творчество основано, хотя бы отчасти, на том, как писатель воспринимает, вспоминает, организует и выстраивает иерархически мир природных явлений. То есть это тот же самый вывод, который подсказывают параллели между набоковскими характеристиками «космической синхронизации» и структурой его произведений. Некоторые дополнительные аргументы в пользу того же вывода можно найти в лекции Набокова об эпопее Пруста «В поисках утраченного времени», где он присоединяется к Марселю, когда тот обнаруживает, что утраченное время можно восстановить, пронизав нынешние ощущения воспоминаниями о «чувственном прошлом»; «прозрение... достигает своего пика, — заключает Набоков, — когда повествователь осознает, что произведение искусства — это единственный имеющийся у нас в распоряжении способ восстановления прошлого». Набоков также сочувственно говорит еще об одном открытии Марселя: восстановление былых впечатлений силою памяти — проникновение на «самую их глубину» и превращение их в «интеллектуальные эквиваленты» — это, как говорится в лекции, одна из «предпосылок, а может быть, и сама суть произведения искусства, как я его понимаю». ⁴⁶

Быть может, наиболее яркой манифестацией потусторонности были в глазах Набокова узоры, из которых складываются жизнь, природа и искусство. В жизни самого Набокова узоры принимают форму судьбы, и отсюда вырастает сложный вопрос взаимоотношений между детерминизмом и свободной волей в мировоззрении писателя. Однажды он признался, что судьба, возможно, это и есть его «муза», добавив к этому, что, как и Пушкина, его захватывают «пророческие даты» (СПИ, 602). ⁴⁷ С другой стороны, по целому ряду поводов Набоков говорил, что верит в свободу воли. Вот, например: «Высшие достижения в поэзии, прозе, живописи, исполнительском искусстве характеризуются иррациональностью и алогичностью, таким духом свободной воли, который щелкает своими радужными пальцами прямо перед лицом самодовольной причинности»; или: «Сомневаюсь, чтобы можно было провести четкое разграничение

между трагическим и бурлескным, фатальным и случайным, причинной зависимостью и капризом свободной воли». По контрасту, говоря о литературе для театра, Набоков занимал позицию срединную: гениальный художник способен воплотить определенные закономерности жизни, даже и уходя от всего, что напоминает железные законы трагической предопределенности.⁴⁸

Набоковское представление о природе вдохновения также предполагает, что художник счастливо ограничен в своей творческой деятельности наличием потусторонности, где, хотя бы частично, зарождаются его произведения. Опираясь на художественные произведения Набокова, нелегко будет отыскать посреди пророческих узоров, которыми определяются буквально все его характеры, и положительные, и отрицательные, пространство свободной воли. И поскольку не видно, кажется, способа разрешить этот парадоксальный разброс взглядов на возможность свободного выбора, лучше всего будет заключить, что либо Набоков и сам не решил его однозначно, либо полагал, что свободная воля и детерминизм просто занимают разные ниши в человеческой жизни.

Учитывая ту неуловимость, с какой идея потусторонности овладевает сознанием писателя, и имея в виду его неприятие тех ассоциаций, которые возникают обычно при употреблении столь насыщенных слов, как, например, «судьба», понятно, что Набоков, воссоздавая в мемуарах свои попытки познать собственную жизнь, просто избегает употребления данного термина. «Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, отиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв ее на свет искусства» (IV, 140). Но тогда, если ни наследственность, ни среда не могут объяснить уникальность Набокова, то единственное, что остается, — вземная сфера. Собственно, об этом и пишет Набоков в стихотворении «Смерть» (1924), используя ту же символику водяного знака. Когда душу, мнится лирическому герою, извлекают из земного мрака и поднимут, как письмо, на свет, —

И просияет то, что сонно
в себе я чую и таю,
знак нестираемый, исконный,
узор, придуманный в раю.⁴⁹

Первый из приводимых Набоковым в автобиографии примеров судьбоносности повторений хорошо показывает, сколь большое значение придавал он мелким, казалось бы, событиям. Он вспоминает, как его, еще ребенка, представили другу семьи генералу

Куропаткину, который, дабы позабавить нового знакомца, показал ему фокус со спичками. Вскоре генерала позвали. Оказалось, что в тот день он был назначен главнокомандующим русской армией, воевавшей с Японией. Пятнадцать лет спустя этот случай получил, по словам Набокова, «особый эпилог». Во время бегства отца из захваченного большевиками Петербурга его остановил какой-то мужик и попросил прикурить. Оказалось, под крестьянина переоделся генерал. «Что любопытно тут для меня, — пишет Набоков, — это логическое развитие темы спичек. Те давнишние, волшебные, которые он мне показывал, давно затерялись; пропала и его армия; провалилось все...» (IV, 141) (весьма характерным для Набокова образом, наряду с повторами, к которым он привлекает внимание, в этих пассажах возникают отсылки к воде и поездам, рвущимся сквозь ледяную равнину — скрытые повторы, которые читателю предстоит распознать самому). И следует вывод: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» (IV, 141). Словесное оформление мысли в терминах, соприродных критическому анализу, заставляет вспомнить и иные параллели, которые Набоков проводит между литературной формой и сознанием.

Из эпизода со спичками растекается общий узор судьбоносных повторов, к которому привлекает внимание мемуарист: в несущественных, с виду, деталях скрыты крупные события, либо даже тематические доминанты жизни. Например, первое, в сознательном возрасте, возвращение Набокова из-за границы становится «одной из ряда прекрасных репетиций, заменивших представление, которое, по мне, может уже не состояться, хотя этого как будто и требует музыкальное разрешение жизни» (IV, 142). Имя «Тамара», которое Набоков дал героине самого пылкого своего юношеского романа, появлялось («с той напускной наивностью, которая так свойственна повадке судьбы, приступающей к важному делу» (IV, 258)) в разных местах родительского имения еще до того, как молодые люди встретились в действительности, словно «сама природа... таинственными знаками предвляла меня о приближении Тамары» (IV, 258). Говоря о первых проблесках того, чему предстояло стать страстью всей жизни — интереса к бабочкам, — Набоков отсылает к своему «ангелу-наставнику» в этом деле; речь идет о том, как его воображение запланировало «распределение событий... далекого будущего» (IV, 211), имеющих касательство к тому следу, который он в конце концов оставил в энтомологии. О том, что Набоков толкует здесь о судьбе, а не просто о совпадении желаний и их

исполнении, можно судить по его взгляду на «воображение» как на «форму памяти», таинственным образом связанную с потусторонностью.

Набоковский рассказ о жизни семьи также сильно окрашен предчувствием судьбы. Автор бегло замечает, что его отец, юрист по образованию, писал «довольно пророчески в определенном странном смысле о восьми-двенадцатилетних девочках [в Лондоне]... которых приносили в жертву распутникам». ⁵⁰ Тут легко уловить предвестие «Лолиты». Автор сближает рассказ о том чувстве огромного облегчения, которое он испытал, узнав, что дуэль Набокова-старшего не состоялась, с рассказом об убийстве отца много лет спустя в Берлине, и завершает так: «... ни тени от того будущего не падало на нарядно озаренную лестницу петербургского дома, и, как всегда, спокойна была большая прохладная ладонь, легшая мне на голову, и несколько линий игры в сложной шахматной композиции не были еще слиты в этюд на доске» (IV, 246). Шахматные термины как метафора судьбы воскрешают, естественно, в памяти систему образов «Защиты Лужина».

Другие примеры «говорящих», воедино связывающих поколения узоров, встречающихся в автобиографии, ведут все дальше, порой в глубь времен. Помощник Керенского обращается к отцу Набокова с просьбой одолжить премьеру автомобиль, на котором тот мог бы скрыться из захваченного большевиками Петрограда, и этот эпизод порождает «забавное тематическое эхо»: одна из прародительниц автора, Кристина фон Корф, одалживает свой новый экипаж Людовiku XVI и его семье, которые бегут в 1791 году из охваченного революцией Парижа в Варенн (IV, 160) (Набоков избегает специально подчеркивать «анаграмматическую» переключку дат: 1791–1917).

Родство творческой деятельности художника и мемуариста (или, если угодно, «фаталиста», занятого распознаванием узоров своей и своих пращуров судьбы) подчеркивается в воспоминаниях рассказом о том, как маленький сын Набокова отыскал кусочек глиняной посуды на пляже в Ментоне. «Не сомневаюсь, — пишет Набоков, — что между этими слегка вогнутыми ивернями майолики был и такой кусочек, на котором узорный бордюры как раз продолжал, как в вырезной картинке, узор кусочка, который я нашел в 1903 году на том же берегу, и эти два осколка продолжали узор третьего, который на том же самом Ментонском пляже моя мать нашла в 1885 году, и четвертого, найденного ее матерью сто лет тому назад, — и так далее...» (IV, 302). И все недостающие фрагменты

можно сложить так, чтобы образовалась целая чаша, «разбитая итальянским ребенком Бог весть где и когда, но теперь, — подчеркивает Набоков, — починенная при помощи *этих* бронзовых скрепок» (IV, 302). Даже если все это не соответствует действительности буквально, в рассказе можно видеть выражение набоковской веры в способность памяти восстанавливать узоры человеческой жизни, свивавшиеся на протяжении многих лет, — и запечатлевать их в написанном слове. С его точки зрения два рода деятельности — воспоминания о былом и создание произведения искусства — с неизбежностью связаны друг с другом, ибо, по его определению, память имеет художественный характер. В небольшом эссе «Личное прошлое» Набоков пишет, что поскольку человек не может восстановить все пережитое, лучше всего попытаться вспомнить наиболее яркие или наиболее важные события — «пятна радужного света, пронсящие сквозь память». Однако же процесс частичного удерживания представляет собою акт созидания, художественного отбора, художественного переплетения, художественной перегруппировки действительных событий. На вопрос, не беспокоит ли его то, что в воспоминаниях детали неизбежно искажаются, Набоков ответил: «Ни в коей мере». Потому что «искажение вспоминаемого образа может не только, путем дополнительного преломления, придать ему новую красоту, но и наладить поучительные связи с более или менее отдаленными моментами прошлого». ⁵¹ Таким образом, индивидуальная окраска фактов прошлого не ведет к солипсизму, но, напротив, бросает свет на узоры человеческого существования, находящиеся за пределами индивидуального волеизъявления. ⁵¹ Набоков здесь говорит, разумеется, о художественной автобиографии, а не о повествовательном искусстве в целом. Но в другом месте он обращается и к беллетристике, к той внутренней связи, что существует между «чистым удовлетворением, испытываемым от вдохновенного и безупречного произведения» искусства, и тем «ощущением комфорта, которое испытываешь, понимая, что при всех заблуждениях и промахах внутренняя ткань жизни — это тоже вопрос вдохновения и безупречности». ⁵² Таким образом, вновь проводится параллель между художественной формой и процессом отбора, без которого немислима память. И то, и другое результатом своим имеет создание узорчатого целого из разрозненных элементов, то и другое имеет структуру, которую можно уподобить космической синхронизации.

Набоковское представление о собственной жизни как о вязи узоров находит продолжение в его взгляде на природный мир как

на мир «сделанный». Таким образом, то описание природных явлений в терминах искусственно сотворенной цельности, которое встречается в мемуарах и других произведениях, предполагает, что они не просто изменили свою изначальную суть в процессе превращения в материал автобиографии или иного текста, но изначально были замыслены оккультной силой, превосходящей материальный мир наследственности и среды. В результате, хотя Набоков только намекает на участие высших сил в человеческом существовании, можно заключить (по преимуществу на основе автобиографических текстов), что человек и природа, возможно, были задуманы в тех же самых сферах потусторонности.

В мемуарах Набоков нередко описывает те или иные эпизоды так, будто они поставлены на сцене (прием, который также широко используется в «Приглашении на казнь», «Даре», «Под знаком незаконнорожденных» и других произведениях, чтобы подчеркнуть искусственность физического мира в противоположность миру духовному). Например, вспоминая эпизоды из юности, Набоков говорит, что снежинки «проплывали, едва вращаясь каким-то изящным, почти нарочито замедленным движением, показывая, как это делается и как это все просто» (IV, 182). На переломе времен года, пишет мемуарист, «декорация между тем переменилась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором» (IV, 191).

Однако же наиболее насыщенные и смелые рассуждения касательно искусственности в природе Набоков сберегает для разговора о мимикрии в мире бабочек. Он приводит целый ряд поразительных примеров: «южноамериканская бабочка-притворщица, в точности похожая и внешностью и окраской на местную синюю осу», «гусеница буковой ночницы, наделенной во взрослой стадии странными членистыми придатками и другими особенностями», которая «маскирует свою гусеничную сущность тем, что принимается “играть” двойную роль какого-то длинноногого, корчащегося насекомого и муравья, будто бы поедающего его...» (IV, 205). Абстрактно говоря, мимикрия, или камуфляж — это форма узора, ибо одно существо здесь воспроизводит очертания и цвета другого. Подобного рода «загадки» так сильно занимали Набокова, потому что в них видны «художественная совесть природы» и совершенство, которое обычно ассоциируется с рукотворными произведениями. Давая объяснение этому явлению, автор открыто отвергает традиционный материалистический подход к естественной истории в пользу интуиции и потусторонности: «...“естественный подбор” в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно

встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе — формы, окраски и поведения (т. е. костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и “борьба за существование” ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится *далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага*. ... Таким образом, мальчиком, я уже находил в природе то сложное и “бесполезное”, которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве» (IV, 205) (курсив мой. — В. А.).

Набоков возвращается к этой идее в целом ряде своих интервью (и подробно разворачивает ее в «Даре»). «...Всякое искусство — обман, так же как и природа, — говорится в одном из них, — все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения» (СII, 569). Задали ему как-то и такой вопрос: «Чудеса, ловкость рук и другие фокусы играют большую роль в вашем творчестве. Что это — просто забава или вы преследуете какую-то другую цель?» Ответ был таков: «К обману, к тому же более красивому, прибегает и другой, точнее, другая В. Н. — Видимая Натура. Наука усматривает полезные цели в мимикрии животного мира, защитных узорах и формах, однако их утонченность превосходит грубое предназначение одного лишь простого выживания... Благодарный зритель готов рукоплескать изяществу, с которым артист в маске сливается с природным фоном». ⁵³ Последней фразой Набоков словно бы намекает, что характерные для его прозы загадки, узоры, анаграммы, скрытые аллюзии, ложные ходы, обманчивые повествователи, двойники и так далее — иными словами, все то, что приводят в качестве аргумента, свидетельствующего об искусственности его творчества, — следует понимать как подражание фундаментальным принципам природы — какими они видятся Набокову. Отсюда своим чередом следует, что читатель занимает по отношению к его текстам такую же позицию, какую Набоков занимает по отношению к реальному миру, опять-таки в его понимании.

Хотя Набоков называет «Память, говори» произведением «чисто автобиографическим», ⁵⁴ использует он приемы, которые обычно воспринимаются как беллетристические. Обращается он к читателю, как правило, не прямо, но опосредованно, и в результате приходится прилагать усилия, чтобы верно понять и истолковать автора. Дабы обозначить эту дистанцию между собою и читателем,

Набоков прежде всего выстраивает повествовательную форму по принципу космической синхронизации, т. е. разворачивает ведущие темы и предметы не в их повествовательной последовательности, что характерно для традиционных мемуаров, но как бы фрагментами, помещенными в различные контексты, которые не только расчлениают текст на куски, но и камуфлируют их подлинный смысл.

Если откладывать в сознании все компоненты текста по мере их проявления, в конце концов достигаешь точки, в которой последний элемент «разъясняет» все предшествующее, и это позволяет читателю проникнуть в некие сокровенные глубины набоковской жизни. А поскольку момент, когда все приходит в единство, возникает за пределами линейного измерения времени, органичного акту чтения, у читателя возникает ощущение, будто его извлекли из времени. Другим очевидным следствием такой повествовательной тактики является удовольствие, испытываемое читателем от обнаружения потаенных смыслов произведения, что порождает еще одну параллель с моментами епифаний. Перевод космической синхронизации в материю повествования напоминает то, что Джозеф Франк называет «пространственной формой» в современной литературе.⁵⁵ Существенный смысл этой формы состоит, полагает критик, в том, что она стремится превозмочь зависимость от преходящего. Имея в виду отвращение Набокова к временному — чему есть многочисленные документальные подтверждения, — мысль Франка вполне применима к его произведениям.

Один из наиболее волнующих скрытых узоров в композиции мемуаров — смерть отца.⁵⁶ Это событие впервые возникает внутри рассказа о том, как его трижды подбросили в воздух крестьяне в благодарность за какую-то милость. Третий взлет оказался особенно высоким, и в памяти мемуариста запечатлелся такой образ: «...вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, царят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу» (IV, 144).

То, что в гробу покоится, возможно, отец Набокова, остается скрытым от читателя, ничего не знающего о жизни автора, пока последующие детали не бросают отблеска на всю эту сцену. В то же время упоминание «смертных рук», «небожителей», «покоя и памяти»

словно таит намек на противопоставление тела и духа. Так что, перечитывая фрагмент и осознавая постепенно, что лицо, покрытое траурными лилиями, это лицо того же самого человека, что подбрасывают в воздух, хотя бы приближаешься к догадке о существовании бессмертия.

Вязь потаенных отсылок к гибели отца становится еще более тонкой, когда Набоков описывает один вечер в Берлине, проведенный с матерью. Он называет точную дату — 28 марта 1922 года — и вспоминает, как какую-то реплику матери прервал телефонный звонок. О содержании звонка он ничего, однако, не говорит, тут же меняя тему. А через десять страниц, замечая, что дед его умер 28 марта 1904 года, т. е. «точно за восемнадцать лет, день в день, до отца»,⁵⁷ намекает, что по телефону тогда сообщали об убийстве отца. Эта деталь, разумеется, вносит дополнительный штрих в узор семейной жизни Набоковых и входит, таким образом, в общую текстовую систему, которую читателю предстоит разгадать. И наконец, переходя к изложению биографии отца, Набоков говорит о его смерти прямо, а в конце главы рассказывает, как она произошла.

Одна из граней космической синхронизации состоит в том, что она одаряет художника способностью выходить за здешние пределы. Так, вне всякой связи с изображением похоронного обряда, использование в данном эпизоде повествовательной структуры, в основе которой лежит космическая синхронизация, содержит скрытый намек на то, что смерть отца, быть может, еще не конец. Подтверждение этому находим в одном из писем Набокова матери: «Мы еще увидим его, в нежданном, но совершенно натуральном раю, в стране, где царит свет и красота. Он пойдет навстречу нам в нашей общей яркой вечности... Все вернется. Так же, как в положенный срок соединяются стрелки часов».⁵⁸ Сходным образом Набоков судит о смерти другого человека, которого всегда ценил исключительно высоко, — Владислава Ходасевича. В некрологе ему (1939) Набоков писал, что Ходасевич «ушел туда, откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов, пронзая наше бытие потусторонней свежестью — и придавая искусству как раз то таинственное, что составляет его невыделимый признак».⁵⁹ Как обнаружил П. Тамми, Набоков впервые заговорил о связи поэзии с потусторонностью еще в 1922 году.⁶⁰

Есть в мемуарах и другие примеры скрытых соответствий — скажем, рассказ о том, как погиб в кавалеристской атаке на пулеметное гнездо красных во время гражданской войны любимый кузен Набокова Юрий. Здесь переключки возникают с игрушечными

солдатиками, которых коллекционировал Юрик Рауш. Точно таким же образом незначительная на вид деталь, например, мертвый овод на полу павильона вместе с некоторыми другими, более привлекательными приметами, предвосхищает появление Тамары. Вот она прихлопывает овода на руке и вскоре после того происходит знакомство. В этом случае читатель соучаствует в обнаружении задним числом свидетельств того, как сама судьба сводит влюбленных. На другом текстовом уровне Набоков многократно адресуется к неназванной или неназванному «ты», и лишь из указателя к последнему английскому варианту книги мы узнаем, что речь идет о жене писателя (сходный пример есть и в «Даре»).⁶¹

И наконец, одним из сквозных лейтмотивов автобиографии становятся поезда. Появление этого лейтмотива отчасти объясняется, конечно, широким распространением железнодорожного транспорта в начале века, а также просто любовью Набокова к поездам. Но финальное звено ассоциативной цепи идет за пределы исторических измерений: возникает столь характерное для Набокова сложное «сплетение» мотивов, где один перетекает в другой, тот — в следующий, и так далее. Набоков замечает, с каким любопытством вглядывается в пробегающие поезда его сын, и в связи с этим проводит неожиданную параллель между скоростью в любых ее проявлениях и психофизическими процессами, из которых, собственно, состоит жизнь: «Молодой рост, стремительность мысли, американские горы кровообращения, все виды жизненности суть виды скорости, и неудивительно, что развивающийся ребенок хочет перегнать природу и наполнить минимальный отрезок времени максимальным пространственным наслаждением. Глубоко в человеческом духе заложена способность находить удовольствие в преодолении земной тяги» (IV, 297).

Таким образом, с точки зрения Набокова, любовь ребенка к скорости — это результат стремительности, с которой развивается и действует его психофизический организм; и именно это личное переживание скорости лежит в основе желания ребенка подчинить себе ощущаемый поток времени, как бы гоняясь с ним, насколько это возможно, наперегонки. В основе своей это означает, что ребенок — а впоследствии и взрослый — естественным образом ищет во внешнем мире соответствия своим внутренним ощущениям. Здесь подразумевается процесс отбора, превращающего индивидуальное сознание в организующий принцип мира, в котором данный индивид существует — к этой мысли Набоков возвращается постоянно. Иными словами, опыт времени привносится личностью в мир, но не

является его внутренним достоянием (тут возникает очевидная переключка с кантовской концепцией времени как априорным условием опыта). И зачарованность ребенка скоростью может быть воспринята как метафора неизбежных человеческих иллюзий относительно мироустройства.

Прослеживая приключения образа поезда, мы приходим к выводу, что Набоков устанавливает связь между художническим воображением и детским пристрастием к скорости. Отчего же она возникает? Да оттого, что с увеличением скорости путешественник приближается к теоретической границе вездесущности в каждый данный момент. В мемуарах Набоков дает понять, что между вездесущностью и всеведением существует равенство, подразумеваемое самой идеей космической синхронизации. Я имею в виду то место книги, в котором Набоков говорит о постепенно налаживаемой координации между глазом и рукой ребенка, которая возникает, когда он обретает возможность «первого путешествия... в следующее измерение» (IV, 295). Таким образом, первое осознанное хватательное движение есть манифестация того, что Набоков называет в мемуарах «бессмертным стремлением» — попыткой «определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании». ⁶²

Легко увидеть, что в этой системе взглядов полно парадоксов: детское пристрастие к быстрой езде ведет непосредственно к преодолению законов природы, времени и посюсторонности; художник способен воспринимать время равно как реальность и как иллюзию. Однако набоковское мировидение разрешает эти парадоксы: трансцендентальная и вневременная потусторонность есть истинная действительность, а замкнутый во времени мир явлений есть пленительная иллюзия. А поскольку время — это функция движения и перемен, свершающихся в этом мире, то с командных высот трансценденции всякое путешествие представляется иллюзорным, — тот же самый вывод, что вытекает из набоковских вневременных перемещений в пространстве, описанных им самим. ⁶³

Набоков также намекает на связь между поездами, скоростью, сознанием и метафизикой в одном исполненном лукавства фрагменте, где, в частности, цитируется не названный по имени и скорее всего выдуманный критик. В этих замечаниях содержится слишком тонкая оценка набоковских русскоязычных романов, и они слишком тесно сопряжены со всем остальным пластом мемуаров в плане языка и стиля, чтобы их мог сделать кто-либо иной, кроме самого Набокова. Речь идет о реакции известной части эмигрантов на творчество писателя по имени «Сирин», в чем тоже содержится

некоторая, пусть небольшая доля лукавства, ибо Набоков не говорит здесь, что это его собственный псевдоним времен первого пребывания в Европе, хотя, конечно, сам факт хорошо известен. Мемуарист утверждает, что на читателей-эмигрантов «производил немалое впечатление тот факт, что подлинная жизнь его книг воплотилась в фигурах речи, которые один критик уподобил “окнам, выходящим на смежный мир ... перекатывающимся следствиям, тени от потока мыслей”». ⁶⁴ Этот отрывок насыщен переключками с наиболее плодотворными идеями Набокова. Мысль о том, что в словесном строе произведений шевелится «смежный мир», звучит как отсылка к потусторонности. Уподобление иного мира «тени от потока мыслей» напоминает об авторских экспериментах с трансценденцией и налаживает связь между определенными состояниями сознания и высшими состояниями бытия. Связь между «потоками мыслей» и иным миром также воспроизводит рассуждения автора о мысли, прокладывающей себе путь в «иное измерение». Наконец, неслучайна сходная образность в характеристике наиболее существенных, с точки зрения Набокова, свойств гоголевского искусства: оно «обращено к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безмянных и беззвучных кораблей» (СІ, 510).

Провокационно-небрежные замечания Набокова, в том смысле, что его, дескать, не интересуют этические вопросы, ввели в заблуждение многих, да и по-прежнему, опираясь на них, его превращают в отрешенного от мирских забот эстета. Однако же если поставить эти замечания в контекст иных, часто повторяющихся и насыщенных как раз этическим смыслом высказываний, то станет понятно, что означают они нечто совсем иное в сравнении с обычными толкованиями. Вот что говорил он, например, об одном из самых знаменитых своих романов: «Нет, это Гумберт, а вовсе не я, переживает аморальность своих взаимоотношений с Лолитой. Это его забота — не моя. Мне наплевать на общественную мораль, в Америке или где бы то ни было». ⁶⁵ Это высказывание следует понимать так, что Набокова мутит от одной мысли о том, что его творчество используют для обобщений, основанных на элементарном смешении автора и героя (или повествователя), или о том, что автору приписывают вневечные побудительные мотивы, например, «общественную мораль». С другой стороны, утверждение Набокова, будто ему все равно, что там Гумберт проделывает с Лолитой, не находит надежной опоры в самом романе. Возможно,

оно спровоцировано полемическими эмоциями: автор хочет декларировать независимость искусства от вульгарных требований социального или этического ангажемента. Об этом можно судить по другому интервью, где ему уже не приписывали никаких общих идей и защищаться, стало быть, нужды не было. Тут Набоков характеризует Гумберта как «разочарованного злодея». А свои любимые создания, своих «блистательных героев» (из романов «Дар», «Приглашение на казнь», «Ада» и «Подвиг») Набоков по контрасту именует «победителями — в конечном итоге». Эти замечания не противоречат принципам этики, но скорее находятся в отношениях взаимодополнения с ними: одна и та же проблема обсуждается по различным поводам и в специфически различных контекстах. Этот вывод подтверждается собственным взглядом Набокова на то, в каком облике он явится будущим поколениям: «Я верю, придет день, когда кто-нибудь переоценит меня и скажет: нет, вовсе не легкомысленным мотыльком он был, но строгим моралистом, преследующим греховность, бичующим глупость, высмеивающим вульгарность и жестокость и одаряющим суверенной властью нежность, талант и гордость». ⁶⁶

Набоков куда более тесно, чем о том можно судить по его замечаниям касательно «Лолиты», связан со своими персонажами — хотя и в плане весьма ироническом. В ответ на вопрос о «некоторой извращенности, доходящей до жестокости», свойственной его романам, Набоков сказал, что ему нет дела до его «прегадких» гергов: «...они вне моего Я, как мрачные монстры на фасаде собора — демоны, помещенные там, только чтобы показать, что внутри их выставили» (СII, 577). ⁶⁷ Эта реплика напоминает набоковскую оценку своих шахматных композиций и литературных произведений, которые основаны на «обмане, обмане почти дьявольском» и которые «оригинальны на грани гротеска», или, иными словами, покоятся на лукавом разрыве между обманчивой поверхностью и подлинным внутренним смыслом. Сходным образом судит Набоков о героях произведений других писателей. В лекции об «Улиссе» он говорит, что Блум «находит удовольствие в деяниях и помыслах, явно аномальных в зоологическом, эволюционном смысле». И хотя Набоков полагает, что такой способ характеристики героя ущербен, сама формулировка указывает на то, что для него важно этическое измерение явления. В набоковских лекциях о «Дон Кихоте» одним из ведущих мотивов также являются характерные для романа «жестокость» и «безжалостность». ⁶⁸

Другие соображения, высказанные Набоковым, указывают на то, что этические вопросы были для него важны — и как для писателя, и как для человека. В одном из писем к матери, относящемся к 1924 году, он говорил, что «пришел к весьма свежему заключению, что достаточно совершить хотя бы один хороший поступок в день (скажем, просто уступить пожилому человеку место в трамвае), как жизнь становится намного приятнее. В конечном итоге все в этом мире очень просто и держится на двух-трех не слишком сложных истинах». ⁶⁹ На первой же странице «Твердых мнений» (задавая таким образом тон всему сборнику) Набоков утверждает прежде всего свою полную независимость от любых коллективных акций, а затем указывает на свое отвращение к «глупости, угнетению, преступлению, жестокости, легкой музыке» (СП, 578).

Последний пункт этого краткого перечня может показаться простым эпатажем; но по существу он перекликается со знаменитыми, развернутыми и уничижительными, набоковскими определениями «пошлости», наносящей столь тяжелый ущерб современной (как, впрочем, и прошлой) культуре. ⁷⁰ По самым разнообразным поводам Набоков высказал нескрываемое отвращение к тиранам — Ленину, Сталину и Гитлеру. В связи с пресловутым американским преступником Чарлзом Мэнсоном, Набоков говорил, что «любопытно было бы увидеть в глазах этого полного монстра и его жутких полоумных девиц хоть искорку раскаяния». ⁷¹ Но в оценки людей, чья известность не носила скандального характера по преимуществу, Набоков также вносит этические моменты. Так, например, он говорил о «судьбах» Оскара Уайльда и Льюиса Кэрролла: «Один выставлял напоказ свою пламенную извращенность и был уличен, другой — прятал свою скромную, но куда более зловещую маленькую тайну». ⁷² Это утверждение особенно красноречиво, ибо явное осуждение педофилии совпадает с широко распространенной убежденностью в том, что растление малолетних занимает в иерархии пороков особенно высокое место.

Известные нападки Набокова на Фрейда, которые начались еще в 1931 году, а пика своего достигли в интервью и предисловиях к английским переводам его романов, все еще, на удивление, воспринимаются многими как особо изоциренная игра либо как неохотное и нечаянное признание сложной зависимости от «венского шарлатана» (то есть Набоков «слишком уж рьяно протестует»). ⁷³ На деле же здесь имеет место бесспорное отталкивание, проистекающее из презрения к поверхностным обобщениям, которые к тому же не имеют ничего общего с его личным опытом. Следует также

подчеркнуть, что декларируемое отвращение к Фрейдю и психоанализу не столько идет от высокомерия или педантического стремления к точности, сколько базируется на моральных основаниях. В одном интервью Набоков говорил, что «фрейдистская вера порождает опасные этические последствия, как если бы гнусному убийце с мозгами ленточного червя выносили более мягкий приговор на том основании, что мать в детстве либо слишком сильно, либо слишком слабо его наказывала — возможны оба варианта».⁷⁴

Таким образом, этические взгляды Набокова, во всех своих многообразных проявлениях, совсем не так уж эксцентричны, напротив, не выходят за рамки привычных для западных демократий представлений, хотя, конечно, опираются на сугубо личное миропредставление самого писателя.

Что искусство в сознании Набокова было неотделимо от этики, ясно видно из всех его художественных произведений, а также из ряда высказываний — например, о Маяковском: хоть и «наделенный ярким талантом и острым пером, он был роковым образом развращен режимом, которому верно служил».⁷⁵ Но почему, собственно, мораль должна быть связана с эстетикой и метафизикой? Яснее ясного отвечает на этот вопрос Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Полностью отрицательному понятию «здравый смысл», воплощающему серость, пресность, тривиальность, Набоков противопоставляет все необычайное, эксцентрическое, иррациональное. «Здравый смысл» может быть побежден любым, «у кого достанет гордости не повторять общие места». Не исключено, рассуждает Набоков, что истинной движущей силой человеческой эволюции является не что иное, как отклонение от нормы: «обезьяна, возможно, никогда бы не стала человеком, не появившись в семействе урод» (66). Ну а писатель преодолевает здравый смысл, следуя «тайным связям» между фигурами речи и, напротив, избегая приятных, общеобязательных литературных рецептов, использование которых неизбежно выхолащивает твою работу. Знаменательное высказывание о том, что получается, если следуешь зову собственного воображения, звучит так: «...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, переливающей всеми цветами истиной» (66). Таким образом, набоковская этика не релятивна, но абсолютна и тесно связана с его концепцией художественного воображения.

Удивительно, что веру в природную доброту защищает человек, прошедший сквозь самые немыслимые ужасы XX века. Набокову с семьей пришлось бежать от большевиков в России, его отец стал жертвой политического убийства в Берлине, один из братьев погиб в нацистском лагере, и та же судьба могла постигнуть Набокова и его жену-еврейку, ведь они оставались в Германии до 1937 года. Повторно читая лекцию «Искусство литературы и здравый смысл» в 1951 году, Набоков говорил, что многим вполне может показаться, «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» (66) (то же самое говорилось и в оригинальной версии 1941 года). И тем не менее он настаивал, что даже это не может поколебать его веры. Теперешние ужасы кажутся ему «ирреальными», не потому что физически теперь он от них далеко и покойно проживает в Соединенных Штатах, «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 мрачайшие и ослепительнейшие часы физической опасности, боли, распада и смерти» (67).

«Священные принципы» жителей этого «обиталища духа» напоминают метафизическую подоплеку набоковской теории вдохновения. Более того, утверждение превосходства воображения над физически отталкивающей «реальностью» лишний раз подтверждает, что Набоков видел в нем силу, влекущую привязанного к земле художника в потусторонние, то есть более реальные дали. Таким образом, этическая система Набокова строится на его вере в добрую потусторонность, которая осуществляется в здешнем, материальном мире.

О характере специфических связей между этикой и эстетикой, которые налаживает Набоков в лекции, можно судить по тому, что означают для него и «собратьев-мечтателей» «иррациональные принципы»: «превосходство частного над общим, той части, которая живее целого, мелочи, разглядывая которую, душа приветно кивает, а в это время толпа вокруг охвачена неким общим здоровым энтузиазмом в достижении некой общей цели» (67). Тут следует выделить две позиции, которые уже знакомы нам по ценностной

шкале, выстроенной Набоковым: личность, угадывающая то, что от других ускользает, и умение познать связь между этим неведомым и собою. Таким образом, набоковские «иррациональные принципы» превращаются в форму максимально возвышенного сознания во всей его сложности. В мемуарах об этом говорится вполне пространно. И как раз в эти минуты озарения, заключает Набоков, «при таком по-детски созерцательном состоянии ума, столь отличном от здравого смысла с его логикой, мы понимаем, что мир хорош» (67). В общем-то Набоков не раскрывает, что именно в эти мгновения наиболее интенсивной работы сознания понуждает его постулировать доброту мира и человека. Но основываясь на мемуарах, где автор не раз обращается к подобного рода состояниям, можно судить, что как раз на этом уровне раскрываются окна в благосклонную потусторонность. Следовательно, говоря в другой лекции о том, что «каждый художник — это в своем роде святой» и что сам он «очень отчетливо испытывает такое ощущение», Набоков не просто высокомерно посмеивается над непосвященными.⁷⁶

«Вдохновение», как толкует его Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», есть последнее звено в цепи, соединяющей этику и эстетику писателя. «Духовное возбуждение», «вдохновение», когда набухает зерно будущего произведения, непосредственно и в первую очередь порождает «переход от стадии разъединяющей к стадии соединяющей» (71). Способность художника улавливать «метафорические» связи между рассеянными явлениями зависит, конечно, от остроты ощущения деталей, равно как и от силы памяти. Иначе говоря, художник должен сначала разобрать сущий мир на части, подвергнуть их тщательному наблюдению, а затем приняться за «строительство» нового мира. А для этого ему надо наладить познавательные связи между собою и явлениями. Именно это лежит в основе «иррациональных принципов», приверженность коим отличает Набокова и «собратьев-мечтателей». Таким образом, «иррациональные принципы» — это по существу основа всякой художественности. Обнаружение частных деталей должно предшествовать познанию их всеобщей связи, которая формирует космическую синхронизацию (следующий шаг — интуитивное проникновение в благосклонную потусторонность).

О связях между эстетикой Набокова и метафизически детерминированной этикой немало говорят и его представления о том, что есть зло. Если высший подъем сознания есть состояние, при котором раскрывается конечная доброта человека и мира, то зло, стало быть, неизбежно связано со слепотой. Потому неудивительно,

что, обращаясь к этой проблеме в лекции, Набоков рассматривает зло в духе учения блаженного Августина, который толковал зло скорее как отсутствие добра, нежели как действие каких-то определенных отрицательных сил. «...“Плохое”, — говорил Набоков, — 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...» (68). Согласно Набокову, даже самое неразвитое воображение не позволит совершить преступление — по той простой причине, что раскрыло бы «умственному взору гравюру с изображением наручников» (68). Поведением человека, таким образом, управляют силы познания и воображения, и, выходит, снова мы убеждаемся в том, что этика выступает у Набокова как абсолют. Конечный смысл его взгляда на добро и зло состоит в том, что подлинный художник, тем более художник высшего калибра не способен на преступление. Существенным следствием этого для Набокова-художника становится то, что миры, придуманные ущербными сочинителями либо героями-повествователями криминального толка (например, Герман в «Отчаянии», Гумберт в «Лолите», Ван в «Аде»), — это неизбежно миры мелкие и извращенные, особенно сравнительно с образами мира, созданными героями положительными. Отсюда не следует, что художники с ущербом либо типы просто преступные не могут быть интересными, завлекательными, даже по-своему пронизательными. И весьма нечасто бывает так, что их пороки или ущерб восприятия то ли ничтожны, то ли слишком очевидны (что измельчило бы и само произведение). Но четкая иерархия уровней сознания, которая воплощается в определенной образности, в романах есть, и читателю следует ее распознать, делая поправку на заблуждения или, напротив, прозрения вымышленных персонажей. Высший пик, разумеется, — сознание, достигшее уровня космической синхронизации.

В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков специально подчеркивает мысль, которую он не раз высказывал в интервью и предисловиях к английским переводам своих книг, — что подлинного художника не интересует общественная мораль. Иной разговор, что моральный стимул неизбежно возникает, когда художник занимается своим истинным делом, то есть забавляется «бессмысленной дребеденью», которую здравый смысл осудил, так,

чтобы «преступное деяние предстало абсурдным» (69). Отсюда следует, продолжает Набоков, что художник разоблачает зло без пафоса, используя в качестве инструмента свое веселое ремесло, помогающее ему точно поражать мишень. Допустим, 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» (69).

Набоков распространяет действие этого принципа за пределы литературы, утверждая, что более всего диктаторы ненавидят «этот неприступный, вечно ускользающий, вечно провоцирующий блеск в глазах» (69). Так, по его мнению, причиной убийства Николая Гумилева при Ленине было то, что на протяжении всего этого ужасного испытания — арест, пытка, переход к месту расстрела, — «поэт не переставал улыбаться» (69). Смысл здесь, разумеется, состоит в том, что Гумилев был из числа «собратьев-мечтателей» и улыбался потому, что знал за собой способность видеть мир совершенно отлично от своих мучителей. К личности Гумилева, который в лекции выступает в качестве символа всех ценностей, Набоков обращается в ряде своих самых известных романов, включая «Дар» и «Бледный огонь».

Хотя исследование набоковского творчества убеждает, что он на протяжении всей жизни фактически оставался привержен одним и тем же принципам, важно отметить, что судьба иных русских художников при Советах вынуждала его признавать, что искусство оказалось бессильным облегчить их ужасные страдания. Да, он неустанно утверждал, что тиранам никогда не скрыть от пронизательных художников свою смехотворную сущность; и в то же время говорил, что «презрительный смех — дело хорошее, но его не хватает, чтобы снять с души камень. И когда я читаю стихи Мандельштама, написанные при мерзостном правлении этих скотов, я испытываю подобие беспомощного стыда за то, что я волен жить, думать, писать и говорить в свободной части мира...» (СП, 559). Не было у Набокова иллюзий и относительно жестокой силы зла: «Морально демократия непобедима. Но физически выигрывает та сторона, у которой лучше вооружение».⁷⁷

В этой примечательной лекции немалое место занимают и прямые рассуждения автора на темы метафизики. Есть в ней одно место, где не только воплощается суть всего сказанного им о добре, зле, художнической интуиции, но и с неподражаемой откровенностью декларируется вера художника в потусторонность:

«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 (здесь две страницы рукописи утеряны) под облачными небесами серой Венеры» (69–70). Первая фраза самоочевидна, как и чувства, выраженные во всем фрагменте. Но во втором предложении явно содержится редакционная ошибка. Поразительное зияние, возникающее вдруг в этом важнейшем пассаже, совершенно необъяснимо, по крайней мере исходя из критического аппарата всего сборника — «Лекции о литературе». Право, кажется весьма сомнительным, чтобы эти две страницы действительно отсутствовали, ибо разрыв возникает там, где должна бы быть развернута аналогия, подготовленная в первой части предложения и разрешенная в заключительной фразе. Все вопросы легко снимаются, если сравнить абзац, о котором идет речь, с оригинальной версией 1941 года. В заключение, где сводятся воедино эстетика, этика и метафизика, Набоков говорит то, что, несомненно, хотел повторить и в 1951 году: «...в своей солидарности с иррациональным, алогичным, необъяснимым и по существу “хорошим”, (подлинный художник) 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» (курсив мой. — В. А.).

«ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Внешне «Защита Лужина» (1930) — это рассказ о гроссмейстере Александре Ивановиче Лужине, русском гении шахмат, утратившем границу между игрой и жизнью, сошедшем с ума и покончившем самоубийством. По сути же в романе выражена заветная мысль Набокова о трагическом разрыве между материей и духом, а также о трансцендентальной, в точном смысле слова, природе шахматного искусства.¹

Набоковский взгляд на шахматы как на форму высокого искусства находит многочисленные документальные подтверждения. В мемуарах, например, автор прямо говорит о связи между «блаженной сутью» самого процесса составления шахматных композиций и «сочинительством.., в особенности с писанием» (IV, 290). Он также утверждает, что для создания шахматных композиций «нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу» (IV, 289). А в одном интервью Набоков говорит, что, будучи совершенно лишен музыкального слуха, он «нашел довольно необычную замену музыке в шахматах — говоря точнее, в сочинении шахматных задач» (СШ, 578).²

Тот же самый взгляд на тесную связь шахмат и музыки пространно развернут в «Защите Лужина». Он формирует один из существенных мотивов, раскрывающих потаенный смысл романа. Первое упоминание о связи шахмат и музыки возникает в не лишенном лукавства авторском предисловии к английскому переводу романа, где есть ссылка на какого-то американского издателя, который, выказав интерес к роману (было это в конце 30-х годов), попросил заменить шахматы на музыку и сделать Лужина «безумным скрипачом».³ Причина, по какой Набоков в характерной для себя манере дурачит читателей, — и в то же время тонко намекает на подлинный смысл романа, — заключена, возможно, в том, что

мотив связи шахмат и музыки проходит, по существу, через весь текст. Отец Лужина видит в своих мечтах сына пианистом-вундеркиндом; некий скрипач, только что исполнивший пьесы Лужина-деда, говорит, что шахматные комбинации подобны мелодиям; сельский врач Лужиных замечает, что великий шахматный маэстро Филидор знал толк и в музыке; вспоминая свои детские годы шахматного вундеркинда, Лужин склоняет голову, словно прислушиваясь к отдаленным звукам музыки; не названная по имени юная дама, которой предстоит стать женой Лужина, полагает, что он выглядит как музыкант, даже после того, как ей сказали, что это великий шахматист, а знакомые, увидевшие ее с ним на эмигрантском вечере, считают, что это неудавшийся музыкант или что-то в этом роде. Всезнающий повествователь усиливает ассоциативную связь между шахматами и музыкой — общепризнанной формой высокого искусства. Это видно из эпизода, когда Лужину внезапно открывается решение сложной комбинации, и он испытывает «острую радость шахматного игрока, и гордость, и облегчение, и то физиологическое ощущение гармонии, которое так хорошо знакомо творцам» (II, 125). И, наконец, самый яркий пример — описание эпохальной встречи с Турати, самым опасным соперником Лужина за доской: «Трубными голосами перекликнулись несколько раз крупнейшие на доске силы... какая-то музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию» (II, 79–80).

Развивая тему шахмат и музыки, Набоков, помимо опоры на собственный опыт, похоже, апеллирует также к широко распространенному по меньшей мере со времен романтиков взгляду на музыку как на высшее из всех существующих искусств, дабы таким образом поднять в глазах читателя престиж шахмат. Вся жизнь Лужина подтверждает, что погружен он не в пустячную, пусть технически сложную, забаву, но занят деятельностью, отвечающей набоковским представлениям об искусстве. В результате в шахматный мотив легко вплетаются темы метафизики и этики. Подобно музыке, но в отличие от литературы, как трактовал ее Набоков, шахматы, разумеется, не имеют репрезентативного характера. Сама их природа исключает необходимость, да и возможность присутствия внешнего мира, что является фундаментальным свойством космической синхронизации, а следовательно, художественного творчества. (Вот, кстати, уникальная особенность, отличающая шахматы от трех других видов эмоционального и интеллектуального

опыта, в которых, насколько можно понять из мемуаров, Набокову открывается высший смысл бытия). В то же время не следует забывать, что в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» речь идет, между прочим, и об абстрактных идеях как источнике вдохновения, а это с очевидностью может быть отнесено к шахматам. Все это «оправдывает» Лужина и не позволяет усматривать в его равнодушии к миру реальных вещей знак авторского осуждения.

Звучит в романе и другой настойчивый мотив, также возвышающий шахматы. Набоков все время намекает на их связь с любовью, и в чувственной ее, и в идеальной форме. В мемуарах есть сходная ассоциация — там Набоков вплетает тему любви к жене, ребенку, семье в общий разговор о трех главных устремлениях своей жизни — литературном творчестве, бабочках, шахматах. В романе же любовно-шахматная тема, наряду с темой шахматно-музыкальной, превращает шахматную доску из замкнутого пространства, на котором разыгрываются стерильные комбинации, в поразительно разнообразный мир, или даже в модель мира как такового.

Само посвящение Лужина в шахматы проходит под легкий, но вполне определенный эротический аккомпанемент: об игре и ее чудесах рассказывает скрипач, только что закончивший телефонный разговор с какой-то женщиной. Как ходят фигуры, мальчику впервые показывает «тетя» (на самом деле троюродная сестра матери), у которой то ли уже начался, то ли вот-вот начнется роман с отцом. В мире Набокова не может быть случайным и то, что главный урок был преподан тетей, которой пришлось искать убежища от вызванного ею же семейного скандала в том же самом отцовском кабинете, где накануне шел разговор о шахматах со скрипачом. Особая, формирующая роль, которую играет в шахматном образовании Лужина тетя, подчеркивается постоянным эпитетом «милая», а также тем, что, по словам повествователя, «это был единственный человек, в присутствии которого он не чувствовал себя стесненным» (II, 22). Мальчик приобщается к игре в квартире тети, сражаясь с каким-то другим ее поклонником. Лужин узнает о замечательном даре сына после возвращения домой с тайного любовного свидания с тетей. Той предстоит еще раз возникнуть в жизни Лужина, когда она, вскоре после возвращения его матери в Россию, присоединяется к Лужину-старшему с сыном на каком-то немецком курорте. Появление тети именно в этот момент обретает особенную значительность, ибо отец Лужина рассчитывал приостановить стремительное погружение сына в мир шахмат, а на деле

получилось, что как раз там, на курорте, где проходил крупный турнир, Лужин-младший добился своего первого заметного успеха за границей.

До этого момента внутренняя связь шахмат и эроса опирается только на то, что можно было бы назвать игрою случая: любой значительный шаг в развитии Лужина-вундеркинда становится результатом влияния тети или хотя бы ее присутствия. Ассоциативная связь между шахматами и эросом находит свое продолжение с появлением Валентинова, тренера и антрепренера Лужина. Личность циническая и в высшей степени злорадная, Валентинов держит своего питомца от женщин на расстоянии, ибо считает, что его шахматная сила связана с сексуальной энергией (II, 53). Тут несомненно возникает банальный мотив «сублимации», и Набоков пользуется случаем, чтобы посмеяться над Валентиновым (а скрыто и над Фрейдом): ведь Валентинов понятия не имеет о том, какую необычную, но от того не менее важную роль сыграла в жизни Лужина любовная история отца и тети (равным образом Валентинову так и не суждено понять, сколь многим обязан Лужин в блестящей игре против Турати любви к невесте). Валентиновская теория явно вырастает из расхожего психологизирования, каковое, основываясь на общих идеях и пренебрегая индивидуальными случаями, не может не быть, с точки зрения Набокова, ущербным. Описание того, как Валентинов ведет себя по отношению к Лужину, решив покинуть его, воспроизводит в специфической форме шахматно-эротический мотив: «он подарил Лужину денег, как дарят опостылевшей любовнице»; «он выпал из мира Лужина, что для Лужина было облегчением, тем странным облегчением, которое бывает в разрешении несчастной любви» (II, 52). Далее, ближе к финалу романа, филистерские взгляды Валентинова на связь между шахматами и эросом вновь дают о себе знать, преломляясь в попытке соблазнить Лужина участием в совершенно безвкусном фильме, главный герой которого страстно, с первого взгляда (в купе поезда) влюбляется в молодую женщину, насилует ее, попадает на каторгу, а затем становится знаменитым шахматистом.

Совершенно новая нота начинает звучать в романе, когда Лужин встречается молодую русскую, на которой в конце концов женится. Это единственное существо, к которому он испытывает нечто напоминающее романтическую любовь, и любовь эта оказывает прямое воздействие и на жизнь его, и на шахматное творчество. Поистине сюжет этот прямо подводит к теме, лежащей в основании всего романа — непримиримость плоти и духа. Роль молодой

женщины подчеркивается и тем, что повествователь одаряет ее острой чувствительностью к физическому миру, что отличает многих положительных героев Набокова: «...до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно, чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконового осленка с мохнатым брюхом... казалось, что если сейчас — вот сейчас — не помочь, не пресечь чужой муки, объяснить существование которой в таком располагающем к счастью мире нет никакой возможности, сама она задохнется, умрет, не выдержит сердце» (II, 60).

Способность молодой женщины испытывать тесную эмоциональную связь с реальными либо воображаемыми событиями, которые могут быть удалены от нее в пространстве, а то и во времени, обнаруживает сходство с метафорическими нитями, из которых складывается в мемуарах ткань космической синхронизации. Точно так же ее отношение к страданию и злу, убежденность в высшей благодати существования напоминает взгляды, изложенные в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». При этом было бы все же преувеличением сказать, что молодая женщина является воплощением всех добродетелей, которыми Набоков готов наградить своих любимых героев. В общем-то ее роль в жизни Лужина будет отмечена трагической иронией.

Описывая первую встречу героев, повествователь дает понять, что это событие каким-то образом связано со всем, что имело хоть малейшее значение в предшествующей жизни Лужина, включая, надо полагать, и шахматы: она была человек и «неожиданный», и одновременно «знакомый»: «заговорил голос, как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть» (II, 55–56). Никаких рациональных объяснений этому ощущению «знакомости» нет, вместо них — намек на силы оккультные. Момент узнавания весьма близок ситуациям, повторяющимся в творчестве романтиков и символистов с их склонностью к метафизике; вспоминается и приписываемая Платону идея изначального союза женских и мужских душ в идеальном мире. О том, что между молодой женщиной и Лужиным сразу же возникает духовная связь, свидетельствует и ее восприятие речи героя: при всей ее корявости «иногда вздрагивала в ней интонация неведомая,

намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог» (II, 98). И тут же это впечатление усиливается репликой повествователя: «...Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» (II, 98). Помимо намека на потусторонние источники звуков, этот фрагмент напоминает о романтической идее невыразимости глубинных духовных истин.

В то же время молодая женщина явно пробуждает дремлющие эротические фантазии Лужина. Пытаясь оправдать лужинское ощущение, будто женщина эта ему знакома, повествователь говорит, что «он совершенно некстати, но с потрясающей ясностью вспомнил лицо молоденькой проститутки с голыми плечами, в черных чулках», и разница лишь в том, что она теперь слегка подурнела, «словно... смыла какие-то обольстительные румяна» (II, 56). Памятью о роли тети, ссылка на «неуместную» эротическую ассоциацию может показаться ироническим лукавством, нужным автору, чтобы скрыть эту внутреннюю переключку мотивов от читателя. Но допустимо и иное толкование: автор предваряет те перемены в отношении к молодой женщине, которые суждено пережить Лужину. На ранних стадиях своей «опьяненности» Лужин предпринимает неуклюжие попытки обнять женщину, но она легко их пресекает. Он не настаивает, а после женитьбы и вовсе оставляет эти поползновения. Абсолютно платонический характер их романа с полной откровенностью явлен в сцене брачной ночи: молодая женщина, несколько волнуясь, направляется к кровати и видит, что Лужин, улегшись поперек, мирно похрапывает. Из дальнейшего можно понять, что их брак в определенном смысле так и не осуществился (хотя и говорится, что Лужин читал со смесью интереса и смущения «труды галльских новеллистов» (II, 97), которые жена приносила ему для развлечения).

При всех изменениях в самом содержании любви, которая теперь открыто направлена на Лужина как на человека, не утрачивается и связь между любовью и шахматами. Лужин начинает свое «своеобразное объяснение в любви» к молодой женщине «тихими ходами» (II, 56), а потом она улавливает в его глазах «эту сирую преданность... этот таинственный свет, который озарял его, когда он давеча наклонялся над шахматами» (II, 71). А еще откровеннее связь между шахматами и влюбленностью Лужина обнаруживается в том воздействии, которое оказывает молодая женщина на качество его игры. Достигнув поразительных успехов в молодости, и ныне все еще почитаемый как гроссмейстер международного

класса, Лужин «попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает, что незаметно произошла перемена вокруг него, что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обокраденным, видит в обогнавших его смельчаках только неблагодарных подражателей и редко понимает, что он сам виноват, он, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед» (II, 54–55). Но влюбленность преображает Лужина — шахматного мастера. На вскорее начавшемся крупном международном турнире Лужин внезапно сбрасывает всяческие оковы и выступает так, что «некоторые партии, им сыгранные... были знатоками тогда же названы бессмертными» (II, 77). И если предыдущая партия с Турати, самым опасным его противником, была проиграна, то относительно исхода нынешней, имей Лужин возможность завершить ее, никто не мог сказать ничего определенного. Молодая женщина является Лужину чуть ли не музой, хоть по иронии судьбы, впоследствии она станет как бы соучастницей гибели героя.

Более всего любопытно отметить то, что любовь Лужина, столь тесно связанная с его поразительным шахматным взлетом, подчеркнута лишена какого бы то ни было эротизма. Заметив как-то на турнире невесту, Лужин испытывает смущение и неловкость, а потом даже просит ее удалиться и не приходиться более на его партии, словно даже платоническая, но все же земная любовь несовместима с шахматами.

Напряженность возникает с самого же начала повествования. Хотя родители любят ребенка и заботятся о нем, Лужин совершенно очевидным образом отчужден от семьи, да и от всех остальных. Показательно, что много лет спустя, уже в эмиграции, отец Лужина задумывает новеллу о шахматном вундеркинде, прототипом коего, бесспорно, является его сын, с той лишь разницей, что сын этот — приемыш. Нажим на одиночество Лужина, столь неотделимое от его гениальности, приводит на память восславление неповторимой личности в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», а также прозвучавшее в мемуарах утверждение, что ни в нынешнем окружении, ни в чреде предков не может найти автор влияния, которое оставило след в его душе.

С первых же страниц романа Лужин предстает перед читателем не только как трудный ребенок, но и как живой сосуд, ждущий, что его заполнят неким — пока не ясно каким — содержанием.

Еще до знакомства с шахматами он обнаруживает склонность к решению всяческих ребусов и тонким пространственным отношениям, словно предвосхищающим игру. Лужин находит «таинственную сладость в том, что длинное, с трудом добытое число, в решительный миг, после многих приключений, без остатка делится на девятнадцать»; он с головой уходит в сборник задач «Веселая математика» и запоминает номера извозчиков. Ему нравилось также, как «хитро и точно складывался фокус», хотя и «раздражали... сложные приспособления», которым он предпочел бы «гармоническую простоту» (II, 17). На этом отрезке лужинской жизни судьбоносную, во всяком случае с виду, роль опять играет юная тетя. Она дает ему почитать «Приключения Шерлока Холмса» и «Вокруг света за восемьдесят дней» — книги, «которые он любил на всю жизнь» (II, 15). Самым очевидным образом обе питают его будущую страсть к шахматам, ибо более всего волнует его в них «правильно и безжалостно развивающийся узор» (II, 16). Помимо того Лужин-ребенок любил головоломки, и не случайно самые сложные — те, что заставляют его «по едва заметным приметам определить заранее сущность картины» (II, 18) — также приносит ему тетя.

С этим связана такая черта Лужина, как острое ощущение любого намека на опасность или насилие. Например, он упорно отказывается менять маршрут своих ежедневных прогулок с гувернанткой, стараясь держаться возможно дальше от Петропавловской крепости, где в полдень всегда раздается пушечный выстрел (II, 9) (подобная чувствительность ясно связана с шахматами — недаром после встречи со скрипачом, показавшим ему шахматы, Лужин перестает бояться полуденной пушки (II, 22)). Вегство от пушки предваряет его позднейшие попытки «найти точку, равноотстоящую от тех трех... одноклассников» (II, 13), которые более всего досаждают ему во время школьных перемен; эти маневры, своим чередом, предвосхищают «незаметные переходы» (II, 20), которыми он, пытаясь ускользнуть от гостей, пробирается в отцовский кабинет.

По отдельности события, образующие историю лужинского посвящения в мир шахмат как таковых, могут выглядеть случайными. Но при ретроспективном взгляде они выстраиваются в цепь, плотно приковывающую его к игре. Читательский путь к осознанию предназначенности Лужина (протекающий на фоне попыток самого героя расшифровать узоры собственной жизни) будет как бы повторен в мемуарах, где Набоков ретроспективно глядит на

свое прошлое. Точно так же, как и в судьбе самого Набокова, сцепления случайных вроде бы событий в жизни Лужина заставляют думать об участии потусторонних сил, которые, в первую очередь, и порождают напряженность между повседневным бытом героя и его искусством.

Проснувшись наутро после того, как скрипач открыл ему волшебство шахмат, Лужин испытывает «чувство непонятого волнения» (II, 21). Затем, оставшись в кабинете с тетей, он грезит, будто в доме установилось «странное молчание... и как будто ожидание чего-то» (II, 22) — подразумевается явно не только супружеская ссора, которой начался день. Имея в виду, что ощущение окажется пророчеством той страсти, которая не отпустит его до конца жизни, нетрудно припомнить набоковские указания на то, что он умеет «предчувствовать» свои произведения, которые как бы существуют в ином измерении. Повествователь замечает, что маленький Лужин «почему-то необыкновенно ясно запомнил это утро, этот завтрак, как запоминаешь день, предшествующий далекому пути» (II, 22). Эта реплика подчеркивает пророческий характер ощущения героя, ибо впоследствии откликается в сцене, где выздоровление Лужина, с которым после игры с Турати случился обморок, уподоблено возвращению из «долгого путешествия» (II, 93) по таинственным краям, где время течет совершенно иначе. Оказавшись в отцовском кабинете с тетей, маленький Лужин отказывается играть во что бы то ни было, кроме шахмат, хотя узнал об их существовании только накануне. И едва ему показали, как ходят фигуры, Лужин с неправдоподобной быстротой, предполагающей некое таинственное априорное знание, замечает, что «королева самая движущаяся» (II, 23). Помимо того он обнаруживает пространственное чутье, переставляя сдвинувшуюся фигуру к центру клетки.⁴ Из-за назревающего семейного скандала этот первый шахматный урок оказался совсем коротким. Но примерно через неделю, в силу случайного якобы стечения обстоятельств у Лужина образовалась пауза в школьных занятиях, в течение которой ему случилось стать свидетелем игры двух своих одноклассников. В полном согласии с исключительной предрасположенностью к шахматам, он наблюдает за игрой, «неясно чувствуя, что каким-то образом... ее понимает лучше, чем эти двое, хотя совершенно не знает, как она должна вестись» (II, 25). Захваченный этим волнующим ощущением, Лужин начинает пропускать уроки, чтобы поиграть с тетей, но та оказывается совершенно негодным партнером. Далее вновь вмешивается судьба — в образе так нужного ему соперника, тетиного

воздыхателя — старика, который «играл божественно». Старик всегда появлялся «очень удачно» (II, 28) — с точки зрения Лужина, — сразу после того, как тетя, посмотрев на часы, удалялась из дома, явно избегая гостя. После десятка проигрышей кряду Лужин добивается первой ничьей, и, подчеркивая значительность этого события в жизни мальчика, повествователь прибегает к зрительным образам, чтобы точнее раскрыть переживания: «Лужин что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось пропала близорукость мысли, от которой мучительной мутью заволакивались шахматные перспективы» (II, 29).

Этот фрагмент особенно заслуживает внимания, ибо прямо соотносится с одним из центральных мотивов романа — лужинской слепотой по отношению к окружающему миру. Если принять в соображение, как высоко ставил Набоков остроту зрения, вопиющее равнодушие героя к предметам, из которых составлен физический мир, должно бы унижить, если не вовсе уничтожить его в глазах автора. Но указывая на внезапное шахматное прозрение Лужина и специально подчеркивая его физический характер, Набоков в подтексте повышает творческий статус игры, что, собственно, уже можно было понять и раньше — когда шахматы ассоциативно соотносились с музыкой и любовью. Отсюда совсем не следует, что в этом романе Набоков меняет свое отношение к способности восприятия внешнего мира. Описания устойчивых пристрастий невесты Лужина, тщательное (что для Набокова характерно) изображение пейзажа и характеров, даже второстепенных, образуют явный контраст лужинской близорукости. Но контраст этот вовсе не порождает в романе неразрешимых противоречий, напротив, указывает на множественность жизненных источников в набоковском мире. Как видно из мемуаров, в иерархии ценностей, выстроенной Набоковым, высшие ступени занимают искусство, шахматы, любовь и бабочки. И только этих последних не хватает в ассоциативной сети, заброшенной на жизнь Лужина (в противоположность этому, абсолютная поглощенность бабочками, вытеснившая из жизни все остальное, отличает главного героя рассказа «Пилиграм» (1931), и всеведущий повествователь явно освящает эту страсть).

Изгибы судьбы неизменно смыкаются, не выпуская Лужина из мира шахмат, даже когда другие всячески пытаются его оттуда вытащить. В свое время это не удалось отцу. Теперь не удастся жене, хотя чего она только не делает, лишь бы заставить мужа, только что пережившего нервный срыв, даже не думать о шахматах. Он вновь погружается в этот мир, чья цепкая власть над ним

только укрепляется от того, что Лужин нашел, наконец, после длительных поисков карманные шахматы, — оказывается, они скользнули за подкладку пиджака. Чтобы развлечь и исцелить его, жена задумывает заграничное путешествие, но осуществить его мешают всякие мелкие препятствия.

В представлении Набокова-автора мемуаров погружение в мир шахмат, точно так же, как космическая синхронизация или сочинение стихов, означает остановку времени. Вспоминая моменты интенсивной работы над составлением шахматных композиций, Набоков уподобляет свои часы ручейку времени, а время на доске — замерзшему озеру. И поскольку временность — неизбежное измерение физического бытия, порыв во вневременность означает трансценденцию. Шахматы, таким образом, становятся еще одним способом освобождения из закрепленной во времени тюрьмы жизни, о чем Набоков пишет на первых же страницах автобиографии.

Точно так же соединены шахматы и вневременность в «Защите Лужина». Тот день, когда герой открывает для себя шахматы, «замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето — смутные потоки, едва касавшиеся его» (II, 19). Ближе к концу романа Лужин с особой силой стремится прорваться во вневременность. В попытках избежать комбинации, наподобие шахматной, которую он узрел в своей судьбе, Лужин хочет «остановить часы жизни, прервать вообще игру, застыть» (II, 126); в какой-то момент мечтает «остановить время на полночи» (II, 139). В этом контексте самоубийство героя или, как однажды выразился Набоков, «мат самому себе» (*sui-mate*) может быть истолковано не как самоуничтожение, но как бессознательная и отчаянная попытка достичь вневременности, прорвать границы физического мира и переместиться в другое измерение бытия.

Как видно из мемуаров, одна из наиболее поразительных черт вневременности проступает в торжественный миг пробуждения художественного или мнемонического вдохновения, когда личность, вырываясь за пределы времени, отправляется в путешествие по пространству. Нечто в этом роде испытывает и Лужин. В день игры с Турати, под самый конец очень насыщенного турнира, он просыпается у себя в номере полностью одетым и не может сообразить, на чем спал: кровать и кушетка выглядят совершенно нетронутыми. «Единственное, что он знал достоверно, — сообщает нам повествователь, — это то, что спокон века играет в шахматы» (II, 78); тем удивительнее, что на месте шахматного зала, где его ждет

Турати, оказывается вдруг гостиничный коридор. Можно, конечно, говорить о лужинской рассеянности, можно истолковывать буквально: допустим, он проспал всю ночь в кресле. Но имея в виду его роковую предрасположенность к шахматам, реплика, что играет он «спокоен века», предполагает одновременное существование героя в двух различных временных планах; один — здешний, переходящий мир, другой — трансцендентный мир шахмат. Выходит, в его странном пробуждении можно видеть возврат к земному существованию из вневременного измерения, где он пребывает во время игры.

Шахматы прокладывают Лужину и иной путь в потусторонность. Способность героя перебирать в уме ряды шахматных комбинаций, в том числе встречавшихся в партиях, сыгранных ранее, роднит его с протагонистом мемуаров, переживающим вневременные вспышки космической синхронизации. Возникающая структурная аналогия лишней раз, хотя и косвенным образом, подтверждает, что шахматы в глазах Набокова — высокая страсть. Следует также заметить, что Набоков одаряет героя моментами эпифаний, которые становятся чем-то вроде моста, соединяющего чисто шахматные узоры и тот тип чувственного восприятия, который образует космическую синхронизацию. Я имею в виду, например, то мечтательное состояние, в которое впадает герой перед тем, как раскрыть свой шахматный дар отцу: «всякие легкие звуки», которые он слышит, «странно преображались в его полусне, принимали вид каких-то сложных, светлых узоров на темном фоне, и, стараясь распутать их, он уснул» (II, 31). Это погружение в сон явно отличается от опыта самого Набокова, у которого в эти моменты сознание поднимается к самым своим высотам. При этом игра звуков, остро подчеркнутая рядами аллитераций, создает впечатление, что фигура героя становится центром недолговечной структуры, несколько напоминающей набоковское описание космической синхронизации. Другое отличие состоит в том, что прошлое словно стерто в сознании Лужина, а ведь, согласно Набокову, воспоминания, сливаясь с чувственными образами, открывают путь во вневременность. С другой стороны, свойственное Лужину синтетическое «видение» звуков, преобразованных в «какие-то сложные, светлые узоры на темном фоне» (II, 31), явно превосхищает его погружение в мир шахмат, как и то, что жизнь будет видеться сквозь призму шахматной доски. А это, в свою очередь, весьма близко соприкасается с набоковскими описаниями того, как вдохновение, подобно зерну, порождает таинственным образом будущее произведение искусства.

Больше того, коль скоро Набоков дает понять, что произведение, в конечном счете, зарождается в некоем потустороннем пространстве, где «предсуществует» своей материальной форме, лужинское видение может быть воспринято как краткий и до конца не осуществленный, но все-таки важный прорыв в трансцендентальные дали мира, принимающего форму шахматной доски (в том же облике этот мир явится ему за мгновение до смерти). Близкий тому прорыв осуществляется и в сцене, где описано выздоровление Лужина после детской болезни.

На связь шахмат с потусторонностью намекает и звучащий в романе мотив параллелизма. «Блаженство и ужас» испытывал Лужин, листая страницы «Веселой математики», где «скольжение наклонной линии» раскрывает «тайну параллельности». Тревожит Лужина то, что точка пересечения двух линий «вместе с его душой» бесконечно двигалась вверх, так что никакого параллелизма не получалось. Решение нашлось простое: «при помощи линейки он принуждал их расцепиться: просто чертил их заново, параллельно друг дружке, и чувствовал при этом, что там, в *бесконечности*, где он заставил наклонную *соскочить*, произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии (курсив мой. — В. А.)» (II, 17–18). В этом насыщенном пассаже содержится намек на то, что существует потустороннее измерение, фундаментально не совпадающее с измерением земным, и каждое подчиняется собственным законам. Можно прочитать эти строки и как пророчество гибельной судьбы Лужина. «Соскакивающая» наклонная линия явно предвосхищает тот способ, которым Лужин кончает счеты с жизнью, — акт в мире людей столь же радикальный, сколь и лужинский способ обращения с параллельными линиями в мире геометрии. А то, что кажется «немыслимой катастрофой» или чистым безумием с точки зрения ограниченной земной перспективы, может быть «неописуемым чудом» трансценденции с точки зрения потусторонности.

Эти скрытые соположения угадываются в случайной на вид реплике старика, когда Лужину удается сделать свою первую с ним ничью: «Далеко пойдете... далеко пойдете, если будете продолжать в том же духе. Большие успехи. Первый раз вижу... Очень, очень далеко...» (II, 29). В английском переводе, авторизованном Набоковым, слова «в том же духе» звучат как «on the same lines» — «теми же путями»: возможно, таким образом Набоков хотел подчеркнуть момент параллелизма. Эхом этот мотив звучит и в ином месте, где подчеркнуто, как долго поднимается Лужин к себе по

лестнице, после того, как ему удалось сбежать от Валентинова: «...восхождение продолжалось долго, ему казалось, что он влезает на небоскреб» (II, 148). А добравшись наконец до кабинета, он поднимется еще выше — станет на сундук, а затем на стол, чтобы достичь верхней оконницы, откуда он, наконец, выпрыгнет.

Поскольку шахматы в «Защите Лужина» соседствуют с потусторонностью, образность романа в немалой степени подчинена раскрытию дуалистической концепции бытия. Постоянно возникают оппозиции материи и духа, воспроизводимые по аналогии в других парах: жизнь шахмат — повседневная жизнь, безумие — норма, реальность — ирреальность, пробуждение — сон. Впервые Набоков намекает на существование такого дуализма в предисловии к английскому изданию романа: в Лужине «есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его темного гения».⁵ В самом романе эти слова отзываются в реплике повествователя, который говорит, что Лужин очень любил играть вслепую, ибо «не нужно было иметь дело со зримыми, слышимыми, осязаемыми фигурами, которые... деревянной своей вещественностью, всегда мешали ему, всегда ему казались грубой, земной оболочкой прелестных, незримых шахматных сил» (II, 51) (сходный пример: «бесплотная сила», которая превращается в «тяжелую желтую пешку» (II, 79), когда Лужин снимает ее с доски). Еще более откровенно повествователь проводит ту же мысль, говоря, что на самом деле Лужин играет в «неземном измерении» (II, 51). И действительно, отложив партию с Турати, Лужин словно бы полностью преодолевает земное притяжение и переходит по доске в мир шахмат: «он как будто сплющивался, сплющивался, сплющивался и потом беззвучно рассеялся» (II, 83).

С того самого времени, как Лужин открыл шахматы, они стали для него куда более увлекательны и захватывающи, нежели обычная, повседневная жизнь. Но только с началом турнира, где происходит встреча с Турати, мир шахмат и впрямь становится для Лужина более реальным, чем так называемый «реальный» мир. Это состояние не исчезает и в паузах между играми. Первый вопрос, который он задает невесте, когда та приходит к нему в номер, звучит так: «Реальность?» (II, 75). Едва очнувшись от дремы, в которую погрузился Лужин после ее ухода, он вспоминает ее словно «прелестный сон, который ему приснился» (II, 76) (точно так же видятся Лужину квартира ее родителей и их гости). Так что и впрямь лишь «шахматная жизнь есть в глазах героя подлинная жизнь».

Вот еще одна форма расщепленного существования Лужина: после партии с Турати граница между духом и материей становится одновременно границей между добром и злом. Длинное описание мучительных попыток Лужина выйти из игрового зала более всего напоминает кошмарное путешествие сквозь ад. На протяжении двух страниц раз двадцать упоминаются фантомы, тени, призраки. Тьма, чернота, дым, сумеречная муть застилают ему глаза; «глухой ватный воздух» (II, 82) не дает ничего услышать, и картина, ему открывающаяся, ужасна: «...барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь» (II, 81). Уход Лужина обретает дополнительные мифические очертания, когда он добирается до моста через реку, а на нем возникают «голые великанши» (II, 82) — образ, пробуждающий и эротические ассоциации, и память о стражах врат, которые ожидают в конце пути героев различных мифов.⁶ А еще точнее все это устрашающее пространство, которое пересекает Лужин после игры, воспроизводит гностическое представление о вещественном мире как мире падшем: это тюрьма, это сон, это мир мертвых, он убивает чувства, он покрыт мраком по контрасту с трансцендентальным, залитым светом миром духа.⁷ Обращение к топосу, близкому гностическим мифам, укрепляет впечатление, что жизнь Лужина за пределами шахматного королевства гнется под тяжестью зла.

Оппозиция добра и зла возникает и далее, по ходу сюжета, однако же в совершенно ином и неожиданном контексте. После того как Лужин оправляется от нервного срыва, невеста решает заняться им всерьез. С одной стороны, она всячески пытается отвлечь его от шахмат, подменив их забавами, хоть и легкомысленными, однако же вполне естественными. Одновременно она энергично делает его жизнь более, так сказать, материальной (что, как мы знаем, никогда Лужина не занимало). Она начинает с визита к портному, но этим, как сказано, «обновление лужинской оболочки... не ограничилось» (курсив мой. — В. А.) (II, 99). В доме родителей Лужину снимают новую комнату; а затем следует на удивление развернутое и детальное описание квартиры, где Лужиным предстоит жить после свадьбы. Поскольку стремительное погружение в мир материальных предметов сопровождается неустанными попытками невесты отвлечь Лужина от шахмат, духовная сторона существования героя приходит в упадок, вытесняясь стороной физической. А коль скоро шахматный гений Лужина венчает иерархию ценностей, выстроенную в романе, попытки любящей женщины обустроить жизнь героя приобретают, парадоксальным

образом, негативный оттенок (ирония ситуации станет еще более явной, если помнить, что ее появление знаменует ренессанс шахматного творчества Лужина). Подобное толкование может быть подкреплено в гностическом смысле, ибо одежда и среда физического обитания — широко распространенные символы материи, поглощающей божественную душу человека, погрязшего в дольном физическом мире.⁸

Но даже и оставляя в стороне гностическую символику, нельзя не почувствовать, что невеста, а затем жена Лужина, при всей ее привлекательности и добрых намерениях, производит на него угнетающее воздействие. Несмотря на смутное предощущение радостей супружеской жизни в здешнем, как говорит повествователь, мире, Лужин еще до женитьбы переживает мгновенья «странной пустоты» (II, 103). Потом жена станет отвращать его от шахмат и всячески потакать его летаргии и сонному равнодушию. Он же неуклонно набирает вес, буквально, таким образом, подавляя дух телом. Когда он спит слишком много, жена с одобрением и явно не отдавая себе отчета в иронии ситуации, говорит, что так, мол, проспишь всю жизнь. И наконец, в выражениях особенно трогательных, а в гностическом плане, жутковатых, она уговаривает мужа полежать в постели подольше — это полезно для него, ведь он такой полный.

Невеста Лужина восхищается гением, но совершенно не понимает его. Ей абсолютно не дано понять, какую роль шахматы играют в его жизни; и уж тем более не может согласиться она с тем, что шахматы собственно и есть жизнь Лужина. Собирая его вещи после того, как он попал в больницу, молодая женщина кладет в чемодан шахматную доску, журналы, записи партий, диаграммы и т. д. и думает, что вот, все это теперь ему не нужно. Стало быть, заблуждение и зло, пусть неумышленное, исходят из того самого ущерба воображения, о котором Набоков говорил в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Я, разумеется, не хочу сказать, что молодая женщина так же дурна по природе, как Валентинов, либо столь же откровенно воплощает зло, как, допустим, Роберт Горн из романа «Камера обскура», или Падук из романа «Под знаком незаконнорожденных»; в конце концов зла она как раз не хочет — совсем наоборот. Но она оказывается в мучительной ситуации, когда, невольно подвигнув мужа на новые шахматные прозрения, сама оказывается слепой и глухой к тому, что составляет суть его жизни, бессильной понять, что шахматы для него выше жизни. В этом конфликте отражается всепроникающая тема романа: несовместимость искусства и жизни.

Воспроизводя в романе гностический топос, Набоков помимо того подспудно дает понять, что концепция зла сопригородна содержанию романа и, больше того, имеет метафизические корни. Наиболее ясно проступают они в эпизодах, связанных с женитьбой героя, но и прежде перед глазами читателя появляются, скажем, более нейтрально, «окультурные» знаки. Впервые обнаружив страстное увлечение сына, Лужин-старший замечает: «Он не просто забавляется шахматами, он священнодействует». И сразу вслед за тем складывается такая картина: «Мохнатая, толстобрюхая ночница с горящими глазками, ударившись о лампу, упала на стол. Легко прошумел ветер по саду. В гостиной тонко заиграли часы и пробили двенадцать» (II, 35). Тут все подтверждает отцовскую реплику: бабочки нередко выступают у Набокова (скажем, в мемуарах, да и в целом ряде романов) как особый символ циклов судьбы; легкий ветерок можно воспринимать как пародию на распространенный (нередко в слишком очевидной форме) в символической литературе образ потусторонности, например, в «Непрошенной» М. Метерлинка, «Первой симфонии» Андрея Белого; а часы, бьющие полночь, это тоже клишированный образ, указывающий на роковой поворот судьбы. Пародийные обертоны могут натолкнуть читателя на ложное предположение, что автор в скрытой форме понижает таким образом роль оккультного начала в жизни Лужина. Но энтомологическая деталь восстает против такого толкования и убеждает, что оккультное есть подлинная сила в мире, где обитает Лужин.

По крайней мере один из ликов этой силы явлен в описании квартиры, где Лужину предстоит поселиться с женой. Описывая столовую, повествователь вскользь замечает: «Над столом одинокий пушистый чертик повисал с низкой лампы» (II, 101). Никаких комментариев к этой весьма причудливой детали не следует; похоже, ни Лужин, ни невеста просто ее не замечают, а повествователь поспешно обращается к более привычным объектам домашнего убранства. Но потом, накануне брачной ночи, Лужин усаживает на стол плюшевую собачонку, найденную где-то в квартире, и «сразу к ней спустился, как паук, пушистый чертик, повисший с лампы» (II, 106). И снова странный этот эпизод проходит словно незамеченным — ни повествователем, ни героями. Однако же читатель не может не увидеть повторяемости истораживается. И действительно, почти сразу же следует описание удивительного, похожего на транс состояния, в которое погружается жена Лужина: «“Ох, я устала”, — улыбнулась она и долго следила глазами за крупной,

вялой мухой, которая, безнадежно жужжа, летала вокруг мавританской лампы, а потом куда-то исчезла» (II, 106). Одно из библейских прозваний Сатаны — Вельзевул, что значит «повелитель мух», так что сцена, возможно, должна вызывать определенные ассоциации.⁹ Больше того, лампа уже не в первый раз ассоциируется с символикой зла, так что соблазнительно было бы заключить, что и тут осуществляется гностическая идея, будто свет падшего, материального мира — свет ложный (и воплощающий зло, ибо усиливает связь с материей), в отличие от подлинного света мира, где царствует дух¹⁰ (возможно, выстраивается последовательность понятий: Мавритания — Африка — чернота). Таким образом, жилище, выступающее синекдохой лужинской женитьбы и земного существования и, стало быть, долженствующее символизировать покой и уют, оборачивается ловушкой. Намек на это, возможно, содержится и в пространном описании плана квартиры, напоминающей лабиринт. Долгое жужжание мухи, которая летает кругами неподалеку от задремавшей жены, намекает на засасывающую повторяемость, не дающую развернуться жизни духа. Все вместе это неотвратимо предвещает черную пелену, которая окутала Лужина в этом доме.

Набоков лишний раз дает понять, что женитьба обрекает Лужина мукам, наподобие адовых, словно бы отсылая к произведению, содержащему эпохальное изображение этих самых мук: книжный шкаф в кабинете увенчан «плечистым, востролицым Данте в купальном шлеме» (II, 101). Ироническое упоминание головного убора, в котором обычно изображают поэта, можно истолковать таким образом, что Набоков будто призывает читателя не принимать эту деталь слишком всерьез. Но это не так. Даже если читатель скользнет мимо данного уподобления в этом месте, оно повторится еще раз, когда Лужин, тщетно пытаясь как-то развлечь маленького сына женщины, приехавшей из Советского Союза, упоминает «автора одной божественной комедии» (II, 127) и указывает на бюст Данте. В таком контексте самоубийство Лужина, как и способ его, кажутся не актом безумца, а скорее попыткой вырваться из царства зла, освободив душу от телесной оболочки.

Усилия жены Лужина, хоть и безуспешные, заставить его бросить шахматы, устанавливают связь между игрой и жилищем, ибо именно здесь, дома, проявляет она наибольшую активность. Но может быть, в романе содержится хотя бы намек на то, что зло как-то связано с самой шахматной страстью Лужина? Есть одна важная деталь, убеждающая, что ничего в этом роде нет, и искать

не надо (тут же, попутно, становится видно, сколь прочно, подобно атомам в решетке, связаны элементы повествовательной ткани романа). Я имею в виду сходство в описании Турати и бюста Данте. Турати тоже широкоплеч, и хотя он, разумеется, не носит купального шлема, голова его покрыта чем-то весьма похожим: у него «коротко стриженные волосы казались плотно надетыми на голову и мыском находили на лоб» (II, 71). Отличие этой параллели с Данте от очевидных указаний на «Божественную комедию» и ее автора в связи с лужинским жилищем заключается в том, что в данном случае превосходный шахматист неявно удостоивается чести внешнего сходства с гением литературы. Можно, таким образом, предположить, что Набоков хочет поднять героя на уровень Данте, а поскольку Лужин ничуть не уступает в мастерстве Турати («никто не мог найти ключ к бесспорной победе» (II, 89) в отложенной партии), остается лишь еще раз повторить, что и он принадлежит тому же кругу вдохновенных художников. Если вспомнить, что Данте был не только автором, но и героем своего эпического странствия, то разнообразные роли, которые назначены ему в «Защите Лужина», покажутся вполне естественными.

Введение символики ада в роман — это, разумеется, способ указания на то, что и зло находит место в художественном мире Набокова; видеть в такой символике выражение *личной* веры в метафизическое зло было бы неправильно. Действительно, «грехи» отрицательных персонажей — это слепота и недостаток воображения, следовательно, форма скорее отсутствия, нежели «вредоносного наличия» (68), как выразился Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Главный злодей — Валентинов, он бессердечно использует необыкновенный талант Лужина, преследуя собственные цели и ничуть не интересуясь Лужиным-человеком. Дабы подчеркнуть поразительную сущность персонажа, рассказчик придает ему черты едва ли не вампира: при последней встрече с Лужиным Валентинов «выпятил красные, мокрые губы и сладко сузил глаза» (II, 144); Лужин же, как это принято в фильмах о вампирах и их жертвах, съезживается под гипнотическим взглядом мучителя и покоряется его воле, а жена его весьма пронизательно представляет себе Валентинова как типа «скользкого, отвратительно ерзавшего» (II, 142). Еще один отрицательный персонаж романа, впрочем, скорее карикатурный, нежели злобный, — профессор-психиатр, у которого лечится Лужин. Набоков никогда не любил претенциозные теоретические построения, вот он и потешается над попытками профессора проникнуть в мир души Лужина через ворота

его детства. Результат получается совершенно комическим, ибо «анализ» базируется на умозрительных представлениях, а не на конкретном случае. «Дайте мне представить ваш дом, — говорит профессор. — Кругом вековые деревья... Дом большой, светлый. Ваш отец возвращается с охоты...» Лужин вспомнил, как однажды отец принес толстого, неприятного птенчика, найденного в канаве. «Да», — неуверенно ответил Лужин» (II, 95). Не прибавляют уважения к профессору и мысли его о Достоевском как о страшном зеркале соскочившего с орбиты современного мира. Если вспомнить, что Набоков не раз и вполне открыто выказывал антипатию к Достоевскому, то можно сказать, что таким образом автор сводит счеты с разного рода клише, поверхностными обобщениями и социологическим подходом к литературе — все вместе.

Хоть в страстной любви Лужина к шахматам нет и тени чего-то порочного или зловредного, откладывая партию с Турати, он ощущает в самой игре нечто угрожающее ему лично: «...в огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное, он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался, и невольно взглянул опять на доску, и мысль его поникла от еще никогда не испытанной усталости. Но шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» (II, 80). А откуда, собственно, эта двусторонность лужинского отношения к шахматам? Возможно, дело в том, что духовный его мир и чисто физическое существование имеют совершенно различные источники развития. Не будет чрезмерным упрощением сказать, что то, что хорошо для души, плохо для тела. Но поскольку шахматы в своей сути прорываются за границу материального мира, в лице Лужина мы имеем дело с личностью, которая, будучи наделена и телом, и душой, сталкивается с чисто духовной ситуацией. Этим внутренним противоречием роман, собственно говоря, и питается. Восторг и гармония шахматной игры могут рассматриваться как отражение ее трансцендентальной природы. А ужас порожден телесностью Лужина, несовместимостью души и тела. Показательно, что герой прозревает устрашающую бездну шахмат в момент боли от ожога, и поток размышлений обрывается в тот же самый момент, то есть когда тело заявляет о своих правах, и он глядит на доску с точки зрения существа из плоти и крови. Однако же, при всем том, Лужин после откладывания партии так и не возвращается к «нормальному» земному существованию. Призрачность материального мира, каким он ему видится, наталкивает на мысль,

что Лужин все еще пребывает в высшем мире шахмат, границу которого он пересек во время игры. О том, что Лужин перешел из этого мира в какой-то другой, да так вполне и не вернулся, даже когда игра закончилась, свидетельствует то, как к нему, после нескольких дней лечения, возвращается сознание: «И по истечении многих темных веков — одной земной ночи — опять зародился свет...» (II, 92). То есть, по контрасту к земному течению времени, мир, откуда приходит назад Лужин, пребывает вне времени. Сам характер жизни Лужина накануне свадьбы и после нее также убеждает, что какая-то важная часть его «я» пребывает в иных пределах.

Многим читателям Лужин кажется просто безумцем — потому, что по мере движения сюжета он все более и более воспринимает мир в шахматных терминах — будто бы против него затеяна страшная «комбинация». «Случай Лужина» кажется настолько отстраненным и неправдоподобным, что невольно возникает соблазн увидеть в нем лишь явный пример извращенной набоковской склонности придумывать самые невообразимые судьбы и самые эксцентрические характеры.

Однако же навязчивая мысль Лужина, будто его повседневное существование является частью какой-то гигантской партии или заговора, есть всего лишь художественная метафора вполне разумных и серьезных попыток самого Набокова найти узоры в собственной жизни. В воспоминаниях он утверждает, что «главная задача мемуариста» состоит в том, чтобы «проследить на протяжении своей жизни развитие... тематических узоров» (IV, 141), в ходе которого раскрывается умысел судьбы. Рассказывая о том, как отец избежал необходимости драться на дуэли (событие, которое, с точки зрения автора, предвосхищает его будущую гибель от рук убийцы), Набоков по существу и сам использует шахматную образность. Как заметил Бартон Джонсон, мотив связи между шахматами и угрозой жизни отца находит в мемуарах развитие, когда Набоков-старший переодевается, дабы ускользнуть от карательной команды большевиков — операция, уподобленная «простому и изящному» шахматному ходу. Исследователь уместно вспоминает и иной эпизод, в котором отец и сын Набоковы играют в шахматы под огнем большевиков.¹¹ Есть, конечно, разница между россыпью образов в автобиографии и ведущей темой романа, однако способность Лужина улавливать повторяемость событий в своей жизни аналогична тому же дару самого Набокова и свидетельствует на самом деле о высокой степени самосознания. Хотя прозрения героя вызывают у него

страх, столь отличающийся от предвкушения чудес и чувства радости, которые мы встречаем у Набокова, подобная «переоценка» отчасти напоминает то, что открывается нам со страниц «Приглашения на казнь», где герой осознает искусственность своего мира как величину сугубо отрицательную — в отличие от автора, который, напротив, упивается «сделанностью» своего мира.

Тот факт, что Лужин видит повседневные явления в шахматной перспективе, вовсе не свидетельствует о параноидальной мании безумца; его следует толковать в свете законов, которыми управляется этот конкретный романный мир. Поскольку шахматы венчают ценностную пирамиду книги и прорываются, в конце концов, в иное измерение — измерение духа, — только естественно, что игрок, наделенный провидческим даром, рассматривает посюсторонний мир в терминах истинной, высшей реальности, которая влияет на материальный мир (пусть даже сам носитель дара выглядит безумцем в общепринятом смысле слова).

Для верного прочтения романа чрезвычайно важно понять, что жизнь Лужина состоит из узоров и что это не просто фантазмы, которые герой навязывает равнодушному миру. Помимо развивающейся «комбинации», есть и иные повторы, которые Лужин не распознает, хотя они и имеют прямое отношение к его жизни. Поскольку они возникали еще до того, как герой превратился в профессионального шахматиста, жизненный путь его обретает единство, «до», «во время» и «после» шахмат сливаются, и последние перестают быть единственным источником «безумия» и самоубийства. Например, возникший под конец жизни страх, что против него составлен заговор, предвосхищается буквально в самом начале романа — в форме родительского заговора: они собираются сказать мальчику, что решили отдать его в школу. И подготавливая это неприятное известие (с коим тянут, заставляя, таким образом, и читателя гадать об их истинных намерениях), все лето ходят «вокруг него, с опаской суживая круги» (II, 5). Переезд из деревни в город, где Лужину предстоит пойти в школу, также породит, разумеется, цепь событий, которые приведут к шахматам. Сходным образом опасность, которую Лужин ощущает в конце, как бы распадается на серию вспышек-воспоминаний о шахматном прошлом, и стоит отдаться им, как его вновь повлечет в страшную, но и неудержимо притягательную бездну. Вот еще один пример, когда случай из детства впоследствии как бы повторяется. Сначала Лужин в страхе перед школой сбегает от родителей на полустанке; затем, когда проявился шахматный дар, он пытается убежать из дома, а ро-

дители заставляют его продолжать занятия в школе; наконец, отложив партию с Турати, он убегает из шахматного зала. Даже сцена, в которой Лужин, ускользнув от родителей на станции, влезает через окно в дачный дом, как бы переворачивается в финале: Лужин из окна выпрыгивает. В обоих случаях герой уходит от преследователей, возвращаясь в единственно надежную, как он считает, гавань. Узоры на ткани набоковской прозы прилегают друг к другу настолько плотно, что постоянно и повсюду натыкаешься на те или иные тематические следы. Нити переплетаются, то уходя вглубь, то появляясь на поверхности, так что узелок, завязанный в одном месте, тянет за собой все повествовательное полотно. Но упомянутый эпизод из лужинского детства заслуживает особого внимания, ибо существенно важен для толкования финала. Когда к герою в санатории возвращается сознание, его прежде всего поражает физическое сходство между лечащим врачом и мужиком с мельницы, который когда-то отнес мальчика с чердака дачного дома в коляску. Неудивительно, что этот мужик уже тогда превратился в «обитателя будущих кошмаров» (II, 10) героя. Вдобавок к «случайному» внешнему сходству идея повторяемости усиливается в данном случае от того, что врач-психиатр словно бы тоже возвращает Лужина в этот мир из иного измерения (говорится, что Лужин вернулся сюда после «долгого путешествия»). А если эта параллель действительна, то «реальный» мир, в который Лужин возвращается после длительного обморока, тоже может считаться кошмаром, ибо здесь обитает физический двойник мужика — психиатр. Такой вывод соответствует взгляду на здешний, «реальный мир» как на мир падший, что, в свою очередь, вытекает из оценки гностических двойственностей, соприродных роману. Кроме того, можно утверждать, что мир, в который Лужин ушел после своего «шахматного обморока», есть противоположность кошмара, то есть истинный мир бодрствования. И далее, поскольку этот иной мир напоминает трансцендентальное измерение, границу которого пересек Лужин, допустимо предположить, что в согласии с художественной логикой произведения потусторонность предпочтительнее материального мира. Тогда получается, что самоубийство — это возвращение в те пределы, куда герой наведывался в бессознательном состоянии. Может, поэтому и сказано, что в профиль выздоравливающий Лужин похож на «обрюзгшего Наполеона» (II, 94). Что бы здесь ни имелось в виду в отношении внешнего облика, прошлого, дарований и т. д., нас еще раз приглашают увидеть в герое ссыльного, возвращающегося в здешний мир из каких-то иных

прекрасных пределов времени и пространства.

«Горизонтальная» система повторов, которая связывает воедино различные отрезки жизни героя, дополняется «вертикальной» множественностью узоров. Это легко может быть прослежено в двух эпизодах семейного конфликта. Когда мать Лужина, оскорбленная веселостью отца, который явно вернулся с любовного свидания с тетей, поднимается и уходит из столовой, Лужину кажется, что «все это уже раз было». Чего он не может пока осознать, так это пророческого значения повтора. Если первый скандал разрешился его приобщением к шахматам в отцовском кабинете, то после второго отец, который знал от тети об увлечении мальчика шахматами, открыто предложил поучить его игре. Лужин не понимает, что отцовское предложение спровоцировано «предательством» тети, поведавшей о тайной его страсти отцу, и Набоков использует это как предлог для внезапного уклонения: следует пассаж на тему о прозрении и слепоте: «самое простое объяснение не приходило ему в голову, как иногда, при решении задачи ключом к ней оказывается ход, который представляется запретным, невозможным, естественным образом выпадающим из ряда возможных ходов» (II, 33). Наблюдение это имеет отвлеченный характер и относится не только к шахматам. Вполне возможно, что здесь содержится тайный намек на отдаленный пока финал книги, на тот «невозможный», «выпадающий» ход, который Лужин делает, чтобы решить все свои проблемы. Сама доска и расставленные на ней фигуры тоже занимают существенное место в узорчатой композиции романа, что Лужин ощущает, но до конца не осознает; доска — та самая, на которой случайно остановился, не задержавшись, взгляд мальчика, когда он, убежав от родителей, спрятался на чердаке. И есть, наконец, третья, наверное, самая тонкая нить узора, связывающая воедино семейные сцены. В первый раз мать Лужина устраивает скандал, когда тетя, явно флиртуя с Лужиным-старшим, ухитряется бросить крошку прямо ему в рот. Через некоторое время в сходной ситуации мальчик замечает, что в бороду к отцу попала крошка. Вряд ли это просто избыточная «реалистическая» деталь. Манере укрывать тонкие соответствия за всякого рода очевидностями Набоков следует на всем протяжении мемуарной книги, да и в других произведениях.

Наиболее интересные узоры в «Защите Лужина» — те, что герой упускает вовсе, а автор рассчитывает на пронизательность читателя. Их множество, и поскольку упрятаны они в тексте с большим тщанием и мастерством, понятна их роль в общем смысловом целом произведения. Сколько-нибудь полное описание заняло бы слишком много места, но некоторые примеры, свидетельствующие о значении

данного приема и масштабе его использования, привести стоит.

Вот отец Лужина — стареющий эмигрант — сидит в каком-то берлинском кафе, и никого нет рядом, кто бы заметил, что поза его — к виску прижат палец (II, 41) — в точности соответствует фотографическому изображению, которое как-то Лужин заметил в петербургском доме тети (II, 26). Точно так же лишь читатель (за вычетом рассказчика, который в таких случаях, как правило, хранит молчание) может распознать сходство между планом задуманного Лужиным-старшим романа о чудесно одаренном мальчике (прототипом является, естественно, сын, которого он бессознательно наделяет привычным набором свойств музыкального гения) и его же давними фантазиями, что вот, наступит день, и обнаружится, что мальчик — это вундеркинд, который «играет на огромном черном рояле» (II, 11) (тот же рояль и тот же вундеркинд в ночной рубашонке появятся в брачной обители Лужина). Некому пояснить, отчего после ухода гостей Лужин сидит и смотрит «на черный, свившийся от боли кончик спички, которая только что погасла у него в пальцах» (II, 137). Желудок удивляет и тяготит эта странная апатия, и только читатель может предположить, что Лужин погрузился в воспоминания о партии с Турати, отложенной как раз в тот момент, когда спичка, которую он забыл поднести к сигарете, обожгла ему руку. Иначе говоря, мы заключаем, что герою является еще один знак той комбинации, что затеяна против него, что грозит опять свергнуть его в шахматную бездну, такую страшную и такую любимую.

Лужина чрезвычайно пугают мелькающие в памяти события, возвращающие его в прошлое, в том числе и в школьные годы. Случайная встреча на одном эмигрантском балу в Берлине с бывшим соучеником Петрищевым — часть этого общего узора, что, впрочем, сам же Лужин и отмечает. Но скрытым остается для него куда более тонкий и куда более зловещий — распознай он его — намек. Выясняется, что молодая женщина, на которой Лужину предстоит жениться в Берлине, знала по крайней мере еще одного его соученика по петербургской школе — «тишайшего, застенчивого» человека, который впоследствии потерял руку во время гражданской войны. Подобного рода нити, соединяющие Лужина с невестой (а до знакомства еще должно пройти что-то около двух десятилетий), этим не исчерпываются. Выясняется также, что, хоть и ходили они в разные школы, у них был, по всей видимости, один учитель географии. Повествователь между делом замечает, что учитель молодой женщины преподавал также в мужском училище. Он вспоминает, что человек этот страдал от чахотки, окружала его какая-то романти-

ческая аура и у него была привычка шумно и стремительно влетать в классную комнату. Последняя деталь еще отзовется во время крайне неприятной для Лужина встречи с бывшим однокашником — тот вспомнит «Валентина Иваныча», который «с картой мира ураганом влетал в класс» (II, 116) (повествователь также говорит об этом эпизоде). В английском переводе имени-отчества нет, остался только «географ». Быть может, Набоков хотел избежать перекличек с Валентиновым в сцене, уже и без того перегруженной массой ассоциаций. Но выходит так, что даже и вне всякой связи с циничным импресарио учитель географии сыграл судьбоносную роль в жизни Лужина. Ибо именно из-за его простуды в школьном расписании образовалась дыра, и Лужин оказался случайным свидетелем шахматной партии между двумя школьниками. На следующее утро он принимает свое «неслыханное решение» пропустить школу и отправиться к тете, чтобы та научила его играть в шахматы. По пути к ней случается еще одно многозначительное совпадение. Лужин сталкивается лицом к лицу с учителем географии, который, «сморкаясь и харкая на ходу, огромными шагами, с портфелем под мышкой, неся по направлению к школе» (II, 25–26) (может быть, эта хроническая простуда романтически превратилась в туберкулез в воображении девушки). Избегая встречи с учителем, он резко отворачивается и прикидывается, будто смотрит в витрину парикмахерской. При этом у него в ранце гремит шахматная доска. Таким образом, учитель вновь оказывается причастным и к шахматам, и к будущей жене Лужина, словом, неотменимо входит в жизнь героя. Но совпадения продолжают. Глядя в витрину, Лужин видит в ней «завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями» (II, 26). Они в упор смотрят на него. Сцена эта повторится много лет спустя, притом в тот момент, когда Лужин с особенной остротой воспринимает узоры, вытканные жизнью. Со всем недавно он уверился окончательно в том, что все его поступки и все, что с ним случается, есть часть таинственного замысла соперника, ибо на всем есть мета чего-то уже бывшего. Тактика, с помощью которой, как он надеется, можно противостоять атаке, основывается на каком-нибудь нелепом действии — оно как раз спутало бы «дальнейшее сочетание ходов, задуманных противником» (II, 143). Отправившись с женой и тещей по магазинам, Лужин прикидывается, будто у него заболел зуб и надо идти к дантисту, а сам направляется домой. Но по пути он с испугом обнаруживает, что когда-то (в чреде попыток «ускользнуть») уже проделывал такой маневр, и заходит в первый попавшийся магазин, «решив новой

неожиданностью перехитрить противника» (II, 144). Магазин оказывается дамской парикмахерской, и в расчете на то, что это-то и есть «неожиданный ход, великолепный ход», он предлагает двадцать марок за восковой бюст. И тут же соображает, что уже видел нечто подобное (только, в отличие от читателя, не может вспомнить где и когда): «Взгляд восковой дамы, ее розовые ноздри, — это тоже было когда-то» (II, 144). Кульминацией всей этой чреды событий, как бы воспроизводящих течение лужинского детства, его путь к шахматам, становится внезапное появление Валентинова, в чьи когти Лужин сразу же попадает. Сходство между фамилией этого человека и именем учителя географии как бы намекает на то, что Лужина-таки «обнаружили» много лет спустя после того, как он прогулял уроки. Связь между шахматами и учителем, которая установилась еще в детстве Лужина, теперь вновь выступает наружу — при появлении Валентинова, который был не только импресарио, но в каком-то роде и шахматным наставником юного гения.

Пока все повторы основаны на действительных событиях жизни Лужина. Но есть и другой вид составления узоров, когда некие детали, например, журнальная фотография человека, который на руках повис с карниза небоскреба, предвосхищают конец героя.¹² Главное отличие такого рода повторов от, скажем так, ретроспекций состоит в том, что последние могут быть оживлены силою памяти. Но события, предвосхищающие смерть героя, остаются за пределами его или иных персонажей досягаемости, что и заставило иных критиков видеть в этом вторжение в текст самого Набокова — истолкование верное лишь в той степени, в какой автор рассматривается как воплощение потусторонней судьбы. Вот, например, среди рисунков, которые Лужин начал делать после женитьбы, есть изображение поезда на мосту, перекинутом через пропасть, а также черепа на телефонной книге. Совершенно ясно, что в первом рисунке скрыто предчувствие катастрофы в случае, если мост обвалится, либо поезд сойдет с рельсов и рухнет в бездну, во втором — напоминание: *memento mori*. Телефонная книга, возможно, превратится в телефонный аппарат, по которому Валентинов будет дозваниваться до Лужина, чтобы соблазнить его участием в фильме — искушение, с особой силой заставляющее героя ощутить расставленную западню; телефон также напоминает о скрипаче, который некогда впервые поведал Лужину о существовании шахмат. Точно так же в дурацких по преимуществу газетных статьях, которые жена Лужина читает ему, чтобы хоть как-то развлечь, встречаются фразы, словно бросающие свет на его жизнь и пророчащие смерть:

«...Вся деятельность исчерпывается коренным изменением и дополнением, которые должны обеспечить...» (здесь как будто содержится намек на те перемены в жизни Лужина, которых так страстно хочет жена), «...катастрофа не за горами» (II, 131). Поскольку Лужин только притворяется, будто слушает, а на деле решает в уме шахматную задачу, то фразы, читаемые женой, и накладывающиеся на них мысли Лужина, приобретают вид диалога, — но только в глазах читателя.

Таким образом, перенос шахматного мышления в сферу быта — желание героя предугадать и предупредить то, чему суждено случиться — оборачивается попыткой прочесть собственное будущее. Это возможно на шахматной доске, где любая позиция предшествует иной, новой позиции, но возможно ли это в жизни? Как явствует из целого ряда интервью, Набоков полагал, что нет, невозможно.¹³ В мемуарах автор ясно дает понять, что умысел судьбы можно постичь только силою памяти о прожитом. Но несмотря на все это, Набоков-таки одаряет отчасти Лужина способностью проникновения в собственное будущее, или хотя бы в один из его вариантов. Это видно из эпизода, в котором Валентинов буквально силком затаскивает Лужина в киностудию с ясно ироническим наименованием «Веритас». В сознании Лужина пронесится поток чудесных шахматных воспоминаний, и повествователь вторит герою: «Все было прекрасно, все переливы любви, все излучины и таинственные тропы, избранные ею. И эта любовь была гибельна. Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие» (II, 146). В смысловом отношении этот пассаж необычайно богат. Лужин наконец осознает, что его неотвратимо влечет назад в мир шахмат. Тем не менее не дано ему подняться на высоту, с которой видно, что этой судьбе он был обречен с детства. В свете всепроникающей двойственности, которой отмечен весь роман, весьма красноречивым является тот факт, что, впад сначала в экстаз воспоминаний о тысяче сыгранных партий, Лужин в конце концов ощущает разрушительную силу владеющей им страсти. Это двойственное отношение стягивает воедино обе стороны его существования — духовную и физическую. Ужас есть выражение самозащиты плоти, которой предстоит заплатить слишком высокую цену за полное растворение в мире шахмат. «Жизненный сон» — слова, выдающие присутствие автора в этом пассаже, построенном на технике несобственно-прямой речи, напоминают о гностических мотивах, возникавших в романе ранее, и указывают на то, что рутина

жизни, которой Лужин в этот момент как будто так дорожит, есть на самом деле иллюзия, а истинная жизнь — где-то в иных измерениях. Точно так же ссылки на «любовь» по отношению к прошлому героя венчают сложную цепь переключек между его ростом как шахматиста и темами чувственной и платонической любви. На этом смысловом уровне, где дают о себе знать тайные пружины романа, вновь ощущается присутствие скрытого автора.

Лужин задумывает самоубийство, чтобы уйти от того, что читателю видится его судьбой с самых юных лет. Но означает ли самоубийство, что Лужину действительно удалось совершить акт свободной воли и встать поперек судьбы? Вряд ли. Велика вероятность того, что якобы свободно избранная смерть есть на самом деле еще одно, в высшей степени ироническое воплощение предопределенности. При взгляде из окна, откуда он вот-вот выпрыгнет, Лужину казалось, что «вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты» (II, 152). Этот образ чаще всего толкуют в том смысле, что Лужин в последний раз пытается уловить мир в сетку шахматных изображений. Но поскольку слишком многое в романе свидетельствует о том, что Набоков истолковывает земное безумие в потустороннем смысле, можно предположить, что шахматная доска, мельком возникающая перед взором героя, это на самом деле образ ожидающей его вечности. Иными словами, если, расставаясь с жизнью, Лужин входит в тот самый мир, что открывался ему в кульминационные моменты игры, то даже самоубийство не позволяет ему уйти от шахмат, то есть уйти от судьбы. Сама возвратная форма глагола — «бездна распадалась» предполагает, что чернобелый узор шахматной доски вовсе не обязательно есть проекция лужинского восприятия. Подобное прочтение фразы позволяет объединить открывающийся Лужину шахматный узор с «вечностью», которая «угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (II, 152), как говорит повествователь, не определяя, однако, ее природу. Нельзя, разумеется, утверждать, что в финале романа есть нечто большее, нежели просто намек на то, что Лужин перемещается в иной модус существования. Но важно отметить, что Набоков однажды и сам допустил такую возможность: «Добравшись до конца романа, я внезапно понял, что книга не окончена».¹⁴

«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

По жанру «Приглашение на казнь» (1938) ближе к аллегории, чем любой из набоковских романов. Внешне это рассказ о последних перед казнью неделях жизни узника в каком-то ничем не примечательном тоталитарном государстве будущего. Но в отличие от таких известных антиутопий, как «Мы» Евгения Замятина, «Прекрасный новый мир» Олдоса Хаксли и «1984» Джорджа Оруэлла, где речь идет в основном о проблемах политической и социальной организации и ее морально-психологической подоплеке, Набоков сосредоточивается на взаимоотношениях индивида с метафизической реальностью. И в самом деле, как показал Джулиан Мойнихен, а затем, в развернутой форме, Сергей Давыдов, жизнь главного героя романа Цинцинната Ц. в основных своих чертах укладывается в понятие гностического топоса.¹ Вообще-то Набоков сам на это намекнул, переменив определение совершенного Цинциннатом преступления: «гносеологическая гнусность» русского оригинала превратилась в «гностическую гнусность» английского перевода. Отсюда не следует, разумеется, что Набоков, так сказать, принял гностическую веру. Но возникновение гностических мотивов в целом ряде его произведений наталкивает на мысль, что иные (хотя и не все) стороны этого старого мировоззрения оказались ему близки.

Быть может, ведущая роль метафизики в романе (а она неизбежно вовлекает в зону воздействия эстетику и этику) заставила Набокова в предисловии к английскому изданию романа отклонить утверждения, будто моделью ему послужили большевистский и нацистский режимы или что он испытал воздействие Кафки. В противоположность произведениям австрийского писателя (Набоков, впрочем, ценил его, а особенно новеллу «Превращение», исключительно высоко), в «Приглашении на казнь» ясно ощущается вера

в потусторонность, при свете которой бессмысленные как будто страдания героя, живущего в мире, на вид совершенно абсурдным, превращаются в слепок гностической драмы искупления. Вопреки мнениям многих критиков, роман далеко не исчерпывается осуждением политического террора либо гимном во славу чисто воображаемой свободы перед лицом смерти. Лишь осознав потусторонность как фокус всей романной проблематики, можно верно понять его смысл.²

В ряду пронизательно отмеченных С. Давыдовым гностических «пятен» романа особое место занимает образ Цинцинната как пленника крепостного лабиринта: возникает соответствие гностическим идеям, согласно которым человек попадает в западню порочного материального мира, а тело его — тюрьма души. Даже такие детали, как змеевидная дорога, что ведет в крепость, и собачьи маски на лицах тюремных надзирателей заимствованы из гностической символики зла. Детская прогулка Цинцинната по воздуху — эпизод, сразу выделяющий героя в общем кругу и приводящий в конце концов в тюрьму и на плаху — прообразом своим имеет гностическое разделение человечества на индивидов духовных и телесных, а также миф об изначальном пленении человеческого духа. Связаны с этим и целые пучки иных деталей, например, противоположность между воздушным обликом Цинцинната и грубой телесностью его жены и палача, или вид Цинцинната, снимающего с себя части тела, словно это предметы туалета, или его самоуподобление жемчужине, утопленной в акульем жиру, — все это имеет аналоги в гностических текстах. Гностическая вера в то, что избавитель или знамение, посланное положительной, духовной силой света, могут пробудить душу избранного от дремотного состояния в земной юдоли, воплощается, например, в неземном свете, который Цинциннат каким-то неизъяснимым образом видит в тюремном коридоре, или в не менее таинственном послании о неведомом отце, которое приносит ему мать. Подчеркнутая автором, но еле выразимая интуиция Цинцинната, позволяющая ему улавливать в этом мире нечто существенное, важное и иным недоступное, его растущее осознание того, что смерть следует приветствовать как освобождение из земной тюрьмы, тоже отражают гностическую идею, согласно которой спасение обретается через познание высших истин («гнозис» — знание). Наконец, как подчеркивает С. Давыдов, распад материального мира, следующий за казнью героя, и прорыв в иное измерение воплощает гностическую веру в то, что с возвращением всех духовных сущностей к их божественному источнику мате-

риальный космос будет разрушен.³ Через весь роман подспудно проходит также мысль об элитарном характере гностицизма, и Цинциннат, следовательно — один из немногих избранных, а вовсе не Всечеловек, каковым он кажется некоторым читателям.⁴ По сути, его портрет близок к образу «антиздоровомыслящего» поэта, человека не от мира сего, — или героя многих набоковских произведений.

Осознание гностических связей романа, далеко не все из которых могут быть здесь прослежены, лишний раз убеждает в основательности его «метафизического» прочтения, а также неожиданно просветляет эзотерический характер некоторых религиозно-философских склонностей Набокова. Однако же сколь бы плотно ни был насыщен роман гностическими аналогиями (в этом смысле его почти не с чем сопоставить у Набокова, разве что с рассказом «Совершенство», 1932), обращается в нем автор к тем же самым предметам, что и в других своих произведениях. Об этом свидетельствует уже эпитафия («Как безумец считает себя Богом, так и мы верим, что мы смертны»), извлеченный из «Рассуждения о тенях» Пьера Делаланда. Впоследствии выясняется, что Делаланд имеет в виду следующее: мы так же заблуждаемся, полагая себя смертными, как безумец, полагая себя Богом, — мысль, непосредственно соотносящаяся с эпизодом казни Цинцинната, а также с заглавием романа. Неслучайность выбора эпитафия подчеркивается тем, что к Делаланду, фигуре, как выясняется из предисловия к английскому изданию «Приглашения на казнь», — вымышленной, автор еще раз обратится в «Даре» — в том месте, где тоже идет речь о жизни после смерти.

Наиболее откровенно смысл эпитафия осуществляется в финальных сценах романа, где Цинциннат уже после казни как бы преодолевает свою смертную сущность. Набоков создает это впечатление, мастерски изображая два накладывающихся друг на друга ряда действий, в которых участвуют два Цинцинната. Первый, следуя указанием палача, м-сье Пьера, считает до десяти. А второй слушает, а затем и перестает слушать удаляющийся уже после того, как топор опустил, звон «ненужного счета». Внезапно с веселой ясностью герой прозревает свое истинное положение и поднимается с плахи. О том, что казнь свершилась и смертное естество Цинцинната перестало существовать, свидетельствует реакция зрителя — «скрюченный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь» (IV, 129). Обнаружение нематериальной природы героя происходит в бесспорно ироническом и даже юмористическом контексте:

топор уже опустился, а жертва не только приподнимается, но и осматривается. Подразумеваемая двойственность тела и души получает недвусмысленную этическую окраску, когда «реальный» как будто пейзаж вокруг плахи рассыпается, подобно скверно построенной сценической площадке. И наконец завершающие фразы романа — «Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 130) — указывают на то, что он не только пережил смерть, но и очутился в прежде существующем трансцендентальном пространстве — близком ему и понятном.

Дуалистический взгляд на мир, столь ясно выразившийся в финале, складывается исподволь, с первых же страниц романа, и проясняет многочисленные сцены, которые либо смущали читателей, либо провоцировали сложные, чисто металитературные построения (их пытаются создавать даже те, кто толкует образность финальной сцены как художественный аргумент, свидетельствующий о бессмертии души героя). Например, Цинциннат обнаруживает двойственность своей натуры, не умея связно ответить директору тюрьмы. Возникает какая-то словесная несуразица, и повествователь поясняет, что «добавочный Цинциннат» придает словам «Любезность. Вы. Очень» форму вежливого обращения: «Вы очень любезны» (IV, 7) (можно привести и иные примеры в этом роде). Духовность «второго Я» Цинцинната угадывается и в другой реплике повествователя, где он говорит, что всякого — Цинцинната, его самого, читателя — сопровождает «призрак». Появление в этом ряду двух последних, повествователя и читателя, довольно неожиданно, ибо таким образом размыкаются границы романного мира, и он сливается с миром реальным. Но сразу же следует внятное и весьма красноречивое пояснение: «призрак» — это то, что «в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» (IV, 13). Отсюда следует, что обезглавленный Цинциннат, поднимаясь с плахи, как раз и выражает в полной мере свою духовную сущность. Более того, если признать что «добавочный Цинциннат» — это нечто вроде воплощения души, обретающей свой истинный дом в трансцендентном — а именно это предполагает движение героя в сторону «существ, подобных ему», — то воображение следует понимать как функцию потусторонней природы человека. Таким образом, «добавочный» в романских терминах — это явно нечто большее, чем просто воплощение обычной психологической теории воображения. Такое утверждение вполне сходится с тем, что Набоков говорил о потусторонних измерениях воображения и вдохновения в сво-

их критических дискурсах, в частности, в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», где речь идет о «нездравомыслии» художнического восприятия.

Конфликт духовного и телесного начал в романе напоминает также ситуацию «Защиты Лужина». Герои обоих произведений причастны трансцендентальной реальности, недоступной иным и бесконечно более богатой, нежели убогий во многих своих проявлениях материальный мир. При всей своей неуклюжести и беспомощности, столь заметной в повседневной действительности, и Лужин, и Цинциннат превосходят ее благодаря способности приобщиться к иной, духовной, реальности либо провидеть ее. Больше того, один через самоубийство, другой через плаху возвращаются на свою духовную родину, которой принадлежали всю жизнь. Двойственное отношение Цинцинната к приближающейся казни также напоминает двойственное отношение Лужина к шахматам, этому источнику блаженства и ужаса одновременно. Подобно тому, как Лужин знает, что полное погружение в мир шахмат (что в здешней жизни ведет к безумию) есть путь к прекрасной нематериальности, Цинциннат угадывает, что смерть освободит его от бремени телесности. Но поскольку оба персонажа состоят не только из духа, но также из плоти и крови, их не может не страшить утрата части самого себя, каковой грозит полное растворение в потусторонности.

О том, что «добавочность» неотделима от метафизической сущности романа, свидетельствует и развернутое отступление на тему о «плотской неполноте» Цинцинната. Казалось, что «...одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость», словно «вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха...» (IV, 69). В другом месте описывается, как духовная сущность, назовем это так, Цинцинната, временно высвободившись из телесной оболочки («снял, как парик, голову, снял ключицы...») (IV, 18), рассеивается в родной «тайной среде». Подобного рода эпизоды, из которых ясно видно, что герой не замкнут в материальной своей сущности, опровергают суждения, будто «добавочность» героя есть просто игра воображения, фантазия, не имеющая опоры в действительности. Можно в качестве примера сослаться и на другой эпизод, где Цинциннат с его текучей сутью предстает незавершенным рисунком, выполненным «мастером из мастеров» (IV, 69). Вне контекста набоковских критических дискурсов этот эпизод, казалось бы, открывает путь к интерпретации романа в сугубо металитератур-

ных терминах. Но, как мы видели, представление о человеческой личности как об артефакте есть неизбежное следствие дуалистического взгляда, предполагающего, что повседневная действительность творится в трансцендентальных далях.

Это надо особенно подчеркнуть, ибо таким образом становится видно, что роман в одних лишь гностических терминах не понять, большую роль играют и неоплатонические верования Набокова. Убеждение, будто духовная реальность диктует свои правила материи, несовместимо с радикальным дуализмом гностики, согласно которой материальный мир неисправимо порочен и полностью отделен от трансцендентального мира духа. Поэтому скрытого автора романа невозможно уподобить потаенному богу света, каким он предстает гностикам, как невозможно усматривать в личности Цинцинната его незавершенное телесное творение. Ведь согласно гностическим верованиям потаенный бог не воплощается в царстве материи иначе как через божественную искру, заброшенную в душу избранного. Выходит, «незавершенный» Цинциннат должен быть порождением «демиурга», который управляет миром порочной материи. Применительно к литературному произведению таким «демиургом» можно представить себе рассказчика, что сформировало бы весьма необычную повествовательную структуру. Но разумеется, предпочтительнее видеть в рассказчике нечто вроде инструмента в руках скрытого автора — такая система взаимоотношений Набоковым в «Приглашении на казнь» не отрицается; рассказчик скорее агент его, нежели соперник в общей феноменологической системе письма. Такое положение противоречит фундаментальному дуализму гностики; а с другой стороны, опираясь на него, можно прийти к христианскому (или неоплатоническому) толкованию роли зла. В конце концов мы возвращаемся к тому бесспорному факту, что, используя гностические мотивы, когда это кажется ему необходимым, Набоков вовсе не следует рабски старой религиозной доктрине.

В свете того, что говорится о «добавочном» Цинциннате, его уход с плахи уже после казни можно рассматривать как завершение целой серии взлетов воображения, которых оказалось недостаточно для окончательного освобождения. Например, во второй главе герой подтаскивает к окну стол и, поставив на него стул, старается выглянуть из окна камеры. Тут появляется надзиратель, и начинается разворачиваться сюжет, который в конце концов разрешается мнимой фантазмагорией: «добавочный» Цинциннат наступает ногой на лицо надзирателя, а Цинциннат «первый» слезает со стула. Узник стремится вырваться на свободу — это ясно. Но важ-

нее, пожалуй, подтекст эпизода. Надзиратель видит только, что Цинциннат влез на стул, а того, что ему наступили на лицо, не чувствует, следовательно, у него двойника, или призрака, нет, и оскорбление остается как бы незамеченным. С другой стороны, то, что надзиратель способен уловить лишь часть происходящего, увеличивает онтологический вес духовной действительности романа (особенно в глазах еще одного свидетеля сцены — читателя). В другом месте Цинциннат говорит, что окружен какими-то призраками, имея в виду совершенную ирреальность этих людей. Возможно, Набоков употребил в английском тексте именно это слово («specter»), заменив им «двойник» оригинала, чтобы еще отчетливее обозначить различие между подлинной духовной цельностью, отличающей таких избранных, как Цинциннат, и природой остальных персонажей — бездушных кукол, какими они представляются автору и читателю. Свидетельство тому, что, описывая упомянутую сцену, повествователь явно нас обманывает, обнаруживается на следующей же странице, где сказано, что Цинциннат «попробовал — в сотый раз — подвинуть стол, но, увы, ножки были от века привинчены» (IV, 16). Стало быть, в свете того, что нам говорили о природе «добавочного» Цинцинната, весь этот эпизод с перемещением стола выглядит как неудавшаяся попытка духа вырваться из своих физических пределов, против которых Цинциннат телесный совершенно бессилен. Другого объяснения не видно, иначе упираемся в пустое противоречие. Таким образом, метафизическая сверхструктура романа заведомо освобождает от необходимости попыток истолковывать подобного рода противоречия в терминах абсурда или металитературности. Следует к тому же отметить, что в обсуждаемой сцене содержится двойной обман, ибо противоречие-то оказывается мнимым. Вообще весь роман построен на нескольких крупных «изъянах» в описании эпизодов, где так или иначе осуществляется центральная тема произведения, а ее можно сформулировать так: несовершенство материального мира в сравнении с его трансцендентным прообразом. Так, коль скоро нестыковки в сцене со столом сглаживаются в границах самого романа, мнимое противоречие может быть истолковано как проявление лукавой и увертливой стратегии повествователя, который заставляет приемы перемигиваться друг с другом — ложный повествовательный ход передразнивает ход истинный, — что неудивительно, если иметь в виду значение, придаваемое Набоковым обману и мимикрии, а также требования, предъявляемые автором в связи с этим читателю.

В общем, в романе возникает целая иерархия уровней искусственности, замыкающаяся, с одной стороны, вымышленным миром художественного текста, с другой — читательским восприятием этого текста. Вся пирамида держится на метафоре жизни как театральной сцены. Трудно не заметить, что Цинциннат воспринимает себя как участника игры, представления, которое, правда, так и не реализуется в полной мере, хотя как будто исчерпывает действительное существование героя. Например, директор тюрьмы носит «идеальный парик», у него «без любви выбранное лицо» с «несколько устарелой системой морщин» (IV, 7). Перед нами, стало быть, старомодный и довольно небрежно выполненный муляж человеческого существа. Директор — участник шарады, разыгрываемой для Цинцинната; видно это, между прочим, из того, что, войдя, директор тут же исчезает, словно растворяясь в воздухе, а затем, через минуту, появляется вновь. В отличие от Цинцинната, который растворяется, освободившись от телесной оболочки, — акт, символизирующий наличие духовной сущности, — директор напоминает куклу, чье первое появление не удовлетворило невидимого кукловода. Другие тюремщики описаны в том же стиле — на них костюмы и парики, они играют, часто переигрывая, определенные роли.⁵

Несколько более изощренный прием — в пределах общей театральной эстетики — ошибки в тексте «пьесы», разыгрываемой перед Цинциннатом (о том, что перед нами в буквальном смысле сцена, мы можем догадаться, видя, как персонажи, заходящие в камеру, сверяются с текстом, когда им случается забыть свои реплики). Однажды м-сье Пьер пытается развлечь Цинцинната фокусом: надо угадать, какую карту директор тюрьмы задумал. Проблема состоит в том, что сам Цинциннат, для которого якобы все это представление и было затеяно, в нем не участвует и не может проверить, на самом ли деле палач угадал верно. Возникает ощущение какого-то малозаметного, но важного сбоя в тексте или в композиции спектакля, впечатление, которое очень скоро усилится, когда м-сье Пьер попытается повторить фокус, но сделает ошибку, лишаящую смысла всю игру. Сходную цель преследует анекдот м-сье Пьера о старушке, которая жалуется доктору на болезнь — с точки зрения читателя, в нем нет абсолютно ничего смешного. Точно такой же разрыв между действием и словесным рядом характерен для разговора м-сье Пьера и директора о возрасте Цинцинната и внешнем сходстве его с матерью. В традиционном повествовании подобного рода мешанина объяснялась бы просто недоразумением, возникшим между персонажами. Но здесь иначе. Не напрасно по-

повествователь нажимает на то, что актеры постоянно заглядывают в шпаргалку, и, следовательно, логические разрывы содержатся уже в тексте сценария, которому они послушно следуют, даже не пытаясь привести подготовленный текст в соответствие с тем, что происходит вокруг.

Цинциннат ясно осознает, что мир, его окружающий, это искусственный, перекошенный мир. При этом, подобно Лужину, который так и не разгадал до конца всех нюансов затеянной против него фатальной «комбинации», герой «Приглашения на казнь» не распознает всех дефектов своего мира. Это остается на долю читателя, которого — если, конечно, он не захлопнет книгу — тоже заставляют играть некую роль, столь же существенную для этого романа, сколь разгадывание умыслов судьбы в «Защите Лужина». Упускаемые Цинциннатом несуразности не сводятся к довольно бездарной игре актеров, да и далеко не совершенной пьесе, словом, ко всему тому, за что явно несет ответственность хитроумный повествователь. Иное дело — разрывы на уровне самого повествования. Они недоступны не только Цинциннату, но и повествователю, что свидетельствует о дистанции между ним и скрытым автором.

Целая серия неявных подмен внутри круга персонажей создает впечатление, что повествователь просто забывает кто есть кто. Начинается это с появления в камере Цинцинната его адвоката Романа Виссарионовича. Затем появляется директор, Родриг Иванович. Они вступают в беседу, однако далее совершенно внезапно и без какого бы то ни было указания со стороны повествователя, что сцена переменялась, на месте директора возникает надзиратель Родион. Подмена и подчеркивается, и маскируется безымянной, заведомо неопределенной отсылкой к собеседнику: «тот». Лишь постепенно мы начинаем понимать, что перед нами другой, т. е. не директор, а Родион — сначала говорится о ключах, затем начинает слышаться псевдонародный говорок, а под конец звучит имя. Еще более тонкий образец «забывчивости» повествователя демонстрируется далее, по ходу развития той же сцены, когда Цинциннат, надзиратель и адвокат выходят на прогулку по башенной террасе. Цинциннат останавливается, захваченный открывающимся перед ним видом, у адвоката спина почему-то оказывается запачканной известкой, а Родион принимается мести плиты террасы. Но в финале представления надзиратель исчезает, мы читаем, что это уже не он, а Родриг Иванович отбрасывает метлу в сторону и говорит, что пора возвращаться, и сюртук у него испачкан в известке.

Разумеется, подобного рода подмены не случайны, а, напротив, тщательнейшим образом отрефлектированы. Тому есть не одно свидетельство. В конце романа повествователь прямо говорит, что без грима директор и адвокат выглядят на одно лицо. Отсюда следует, что иные персонажи, окружающие Цинцинната, тоже, наверное, взаимозаменяемы — да это, собственно, подтверждается эпизодом в финале, где Пьер дает указания директору так, словно это надзиратель.⁶ В основе этой взаимозаменяемости лежит метафизика романа: если Цинциннат выбивается из общего ряда своей духовностью, то, стало быть, полное сходство между всеми остальными должно объясняться их бездушием. Похоже, Цинциннат это вполне осознает, адресуясь к окружению так: «призраки, оборотни, пародии» (IV, 22). При этом, однако же, нет даже намека, что он заметил случившееся превращение. Не исключено, конечно, что такие подмены есть свойство физического мира, каким он показан в «Приглашении на казнь», и что в упомянутых сценах повествователь просто фиксирует это свойство. Но ведь в то же время он пренебрегает фундаментальными художественными условностями, причем делает это исподтишка. Так, о повествовательных «ошибках» можно говорить лишь потому, что ни повествователь, ни Цинциннат не отдают себе отчета в происшедшей подмене — во всяком случае, в тексте нет на это никаких указаний. Читатель, таким образом, оказывается в весьма привилегированном положении — он распознает «ошибки» точно так же, как Цинциннат замечает вывихи в окружающем его материальном мире.⁷ Ту же мысль можно выразить и иначе: впечатление, будто повествователь утрачивает контроль над участниками действия — что придает особый аромат романной эстетике, — базируется на метафизике всего произведения.

Особого упоминания в связи с метафизической эстетикой Набокова заслуживает платонический подтекст. Как явствует из целого ряда набоковских критических дискурсов, он определенно считал, что его творения уже существуют в трансцендентальном мире, так что смысл его — как и любого истинного художника — усилий состоит в том, чтобы наилучшим образом воплотить в слове их бытие. В «Приглашении на казнь» такого рода связь между языком и потусторонностью скрыто воплощена в пассаже, где повествователь с трудом пытается построить фразу: точно так же Цинциннат, как мы помним, не может внятно ответить директору, пока не приходит на помощь его второе, духовное Я. Адвокат ищет в камере Цинцинната куда-то закатившуюся запонку: «Видно было, что его огорчала потеря дорогой вещицы. Это видно было. Поте-

ря вещицы огорчала его. Вещица была дорогая. Он был огорчен потерей вещицы» (IV, 19). Это назойливое повторение может быть истолковано как признак кратковременного погружения повествователя в мир материальных забот. Но, по его собственным словам, есть у него, как и у Цинцинната, духовный «двойник», или «призрак», и, стало быть, именно этому двойнику принадлежит не только связанная, но нередко и поэтическая речь. Таким образом, повествовательное косноязычие, как и повествовательная забывчивость, намекает на наличие высшего сознания как источника идеальной версии рассказа, в котором кажущиеся несовершенства находят свое место в широкомасштабном, художественном порядке. В литературных терминах можно сказать, что за повествователем стоит скрытый автор или что двойник повествователя и *есть* скрытый автор. Вот еще одна причина, почему не надо в первом видеть демиурга, а во втором тайного божества гностиков. (Право, если и есть в романе фигура, управляющая ходом вещей в материальном мире, то это м-сье Пьер. Об этом свидетельствует почтительное отношение к нему со стороны всех персонажей за вычетом Цинцинната, а также все возрастающая роль его по мере продвижения рассказа к финалу, так что в конце концов, в сцене казни, он ведет себя буквально как театральный постановщик).

Помимо намеков на повествовательные «просчеты», самым откровенным образом метафизическая эстетика Набокова являет себя в даре космической синхронизации, которым наделен Цинциннат. Пытаясь определить то, что отличает его от других, герой между прочим записывает в дневнике: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: дар сочетать все это в одной точке... Нет, тайна еще не раскрыта, — даже это — только огниво, — и я не заикнулся еще о зарождении огня, о нем самом» (IV, 29).

Способность Цинцинната «сочетать» многообразные чувственные впечатления в «одной точке» по своей природе близка к эпифаниям — озарениям, ведомым самому Набокову и дарованным им любимым героям. Особенно важно то, что Цинциннат определяет свой дар как необходимое условие («огниво») чего-то более крупного и значительного («огонь»). О том, что это значит, можно судить по контексту всего фрагмента, в котором Цинциннат пытается унять боль, причиняемую ему тем, что он не знает дня казни, а также тем, что он не способен вполне выразить себя в дневнике (здесь устанавливается сложная связь между эстетической программой героя

и его метафизическими трудностями). Для Цинцинната жизненно важно передать чистоту и моментальность прозрения, что характерно для космической синхронизации, заставить читателя испытать ощущение, будто он «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» (IV, 29). Ссылка на «пробуждение», разумеется, воскрешает мотив повседневной жизни как сна, а трансценденции как бодрствования — мотив, который развивается на протяжении всего романа. Та же тема варьируется в эпизоде с большой, красивой и мощной ночной бабочкой — очевидным символом души,⁸ — принимающей, как у гностиков, земной свет за тьму, в которой она может только «дремать». Представление о жизни в этом мире как о сне немедленно ведет к заключению, что окружающее Цинцинната — лишь иллюзия (а то, что он и впрямь видит во сне — это сполохи потусторонности). Ясно поэтому, что он не может не рассматривать пробуждение, которое несет смерть, как скачок в иное состояние сознания в духе космической синхронизации.

Но почему Цинциннат считает, что писание способно облегчить его метафизические страдания? Ответ содержится в самом романе, и он может быть понят в контексте метафизической эстетики, положения которой формулируются в автобиографии и лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Цинциннат заявляет, что словесная форма самовыражения нужна ему, чтобы познать интуитивно ощущаемую потустороннюю реальность; иными словами, поэтический язык — это проводник в область метафизической действительности и одновременно — ее воплощение. Это подтверждается описанием стиля, которым Цинциннат хотел бы овладеть. Здесь вновь возникает образ огня, мелькавший в сознании Цинцинната при рассуждении о даре космической синхронизации: «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, жар, тень... добиться его не могу, а это-то мне необходимо для *несегодняшней и нетутошной моей задачи*» (IV, 53) (курсив мой. — В. А.). Образ огня возникает и в воспоминаниях Цинцинната о своей жизни до рождения — еще одно звено в цепи, связывающей потусторонность и писательство: «Я исхожу из такого жгучего мрака, таким въюсь волчком, с такой толкающей силой, пылом, — что до сих пор ощущаю (порою во сне, порою погружаясь в очень горячую воду) тот исконный мой трепет, первый ожог, пружину моего я»

(IV, 51). Нетрудно таким образом умозаключить, что образ огня, который ассоциируется у Цинцинната с космической синхронизацией, наряду с остротой чувственных ощущений как необходимой предпосылкой идеального языка есть прежде всего знак изначальной принадлежности героя космической реальности. А стало быть, и стремление его писать есть способ прикоснуться к этой реальности; и само ее наличие облегчает приближающуюся физическую смерть. По сути дела, те же самые связи между космической синхронизацией, художническим вдохновением и жизнью после смерти прослеживает Набоков в лекции, когда характеристика «вдохновения гения» разрешается образом «я», освобождаемого из заключения в мире времени и пространства (71).⁹

Чтобы вполне уяснить концепцию писательства, которую развивает Набоков в романе, надо увидеть, что возникает глубокий разрыв между представлением Цинцинната об идеально выразительном языке и его восприятием собственного языка. Едва признав, что не удастся ему воплотить в слове «блеск, жар, тень», необходимые для решения «неутошней моей задачи» (ключевая фраза), он продолжает: «Не тут! Тупое “тут”, подпертое и запертое четою “твердо”, темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит» (IV, 53). Явная игра ассонансов, основанная на повторяемости звука «т», идет на фоне поэтического звучания всего пассажа. Далее повторяемость того же звука, с одной стороны, и слова «тут», с другой, обретает дополнительную семантическую значимость благодаря аллитерационной связи с то и дело возникающим образом «Тамариных садов», куда стремится Цинциннат. В контексте смысловых оппозиций романа «там» есть не только образ воли, с которой ассоциируется лесной пейзаж, но и образ потустороннего мира, мерцающего в сознании и памяти Цинцинната.¹⁰ Значение всех этих звуковых повторов и возникающих в связи с этим ассоциаций состоит в том, что они порождают эффект, в *точности* совпадающий с тем, о котором, как об идеале, мечтает Цинциннат: чтобы каждое слово отражалось в своем соседе, «и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив» (IV, 53).

Вообще говоря, взаимозависимость звука и смысла есть бесспорная особенность поэтического языка как такового. Как русско-, так и англоязычные произведения Набокова красотой своей немало обязаны мастерству, с каким он использует звуковые повторы. Несомненно, Набоков сочувствует той цели, к которой стремится и которой неосознанно достигает Цинциннат. Но если герой

не вполне отдает себе отчет в том, что и как он пишет, кто же тогда отдает? Быть может, это «добавочный» Цинциннат или какая-то иная трансцендентальная сила, что водит его пером, из-под которого выходит столь замечательно звучащая проза? В пользу этого предположения говорит, например, гностическая символика романа, в рамках которой вся жизнь Цинцинната есть сокровенная часть космического процесса. В таком случае разрыв между действительным и желаемым объясняется не просто тем, что Цинциннат не вполне осознает свой дар: на уровне метафизической сверхструктуры романа обнажаются инструменты работы неумемного воображения.

В пользу участия неких оккультных сил в писаниях Цинцинната говорит и то, что иначе не объяснишь сколько-нибудь правдоподобно переход от речи повествователя к речи Цинцинната, особенно в письме к Марфиньке, в котором он пытается убедить ее, что и само письмо, и его страдания совершенно реальны:

«...это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал:

— Вот это письмо. Вот это письмо я вас попрошу... Тут адрес...

— Вы бы лучше научились, как другие, вязать, — проворчал Родион, — и связали бы мне фаршик...

— Попробую все-таки спросить, — сказал Цинциннат. — Есть ли тут, кроме меня и этого довольно навязчивого Пьера, какие-нибудь еще заключенные?

Родион побагровел, но смолчал.

— А мужик еще не приехал? — спросил Цинциннат.

Родион собрался свирепо захлопнуть уже визжавшую дверь...» (IV, 82).

Тут в камере появляется м-сье Пьер, глава стремительно бежит к концу, и нам так и не объясняют, каким же образом связаны письмо Цинцинната и речь повествователя. В этом эпизоде бегло, но выразительно передано то, как меняется роль Цинцинната по отношению к рассказчику, которая была установлена с самого начала романа. До того Цинциннат в целом сохранял известную отстраненность от ситуации и окружения, а теперь занял привилегированную позицию всеведения (пусть и относительного), что противоречит технике традиционного романа, в котором повествователь, используя несобственно-прямую речь, проникает в потаенные уголки сознания героя. Примирить эти две позиции можно было бы, попытавшись представить Цинцинната в новом его качестве — представителя рассказчика, его писаря — и в данном эпизо-

де, и — скрыто — на всем пространстве романа. Иными словами, если представить повествователя чем-то вроде агента потусторонней силы, управляющей поведением персонажей, то, выходит, именно он внушает Цинциннату его мысли и водит его пером. Возвращаясь к тексту романа, можно вспомнить «добавочного» Цинциннату, представляющего ту часть его природы, что связана с духовной реальностью. Не будет большим преувеличением сказать, что «добавочный» Цинциннат пребывает в том же метафизическом пространстве, что и повествователь: в некотором роде оба они вольны воображать события, немислимые в «реальности». Существующее между Цинциннатом и повествователем согласие в отношении таких предметов, как ирреальность материи, а также сочувствие последнего беспокойным прозрениям героя касательно его духовной родины только укрепляет близость этих двоих. Более того, памятуя данное повествователем определение двойника, а также якобы несуществвавшую — из-за мнимого недостатка словесного мастерства — попытку Цинцинната полностью выразить себя в письме к Марфиньке, только двойник, получается, и может проделать за него эту работу (можно сказать и иначе: в писании Цинцинната выявляется «потаенный бог» гностиков).

О том, что двойник Цинцинната и есть, весьма вероятно, скрытый автор дневника, свидетельствует последняя запись: перечеркнутое слово «смерть». Этот по виду «деконструктивистский» знак есть ясное, прямо-таки графическое отрицание смысла слова. Однако же из всей стилистики эпизода следует, что Цинциннат не вполне отдает себе отчет в том, что сам же и написал: он ненадолго задумывается, как бы лучше выразить мысль, а стало быть, какой-то своей частью остается в стороне от того, что уже прекрасно сказано само собой и что всегда будет до конца невыразимо, а затем порывисто отодвигает в сторону «белый лист с единственным, да и то зачеркнутым, словом» (IV, 119) и принимается искать символическую бабочку, устроившуюся на железной ножке койки.

Эту глубоко в подтекст упрятанную переключку между словом Цинцинната и словом повествователя можно каким-то образом уподобить «просчетам» последнего, предположив, что повествователь «забыл» отметить переход от письма Цинцинната к собственной речи, точно так же как «забывает» он время от времени, с какими, собственно, персонажами имеет дело. Не исключено также, что в трансцендентальной перспективе повествователя Цинциннат и мир, в котором он пребывает, столь же неразличимы, сколь и окружающие героя персонажи, по крайней мере до тех пор, пока Цин-

циннат пребывает в своей тленной оболочке. Однако же в конце концов все «ошибки» повествователя складываются в систему сообщения между должным образом подготовленным читателем и высшим сознанием, которое управляет романным миром.

Если не принимать нефиксированные переходы от слова Цинцинната к слову повествователя и обратно как свидетельство воздействия на героя потусторонних сил, то остается предположить, что Цинциннат и есть скрытый автор всего романа. В таком случае повествовательное пространство, в котором он существует, будет в той же мере зависеть от сознания героя, в какой, как явствует из финальной сцены, его физический мир зависит от бренности человеческой жизни. Таковую же, по существу, зависимость выстраивает Набоков в повести «Соглядатай» (1930), где действительность, в которой пребывает персонаж, похоже, порождается его мыслью. И все же подобное прочтение «Приглашения на казнь» представляется слишком вольным, ибо, за вычетом сказанного, у него, собственно, нет в тексте никакой опоры.

Еще одним свидетельством внутренней связи между словом повествователя и словом Цинцинната, лишней раз подтверждающим его потустороннее происхождение, является то, что, как было уже отмечено С. Давыдовым, иные из высказываний героя, кажется, прямо подсказаны повествователем.¹¹ Вот Цинциннат просит, чтобы ему принесли каталог тюремной библиотеки, а повествователь восклицает с пафосом: «Какая тоска, Цинциннат, какая тоска!» (IV, 27) — слово, которое он повторяет с непонятной настойчивостью несколько раз. В конце концов Цинциннат старается записать свои мысли, и сразу же всплывает у него это самое слово, которое он повторяет с таким же нажимом, дважды в самом начале дневниковой записи, дважды под занавес. Уместно заметить, что здесь же он рассуждает о своей обостренной чувствительности, что указывает на причастность к космической синхронизации, к миру трансцендентного. Таким образом, весь этот словесный поток оказывается пронизан ощущением связи героя с потусторонностью — и на уровне сознания, и на уровне языка. С этой записью переключается другая страничка из дневника, где Цинциннат вспоминает, как естественно «прямо с подоконника сошел на пухлый воздух» (IV, 55) — одно из самых ранних, наряду с уроками письма, свидетельств его предназначенности для иного мира.

Косвенная связь между писательством и потусторонностью налаживается также через целую систему деталей, указывающих на то, что человеческая жизнь подобна книге, созданной в мире

трансцендентного. Уже в самом начале романа повествователь сравнивает истекающую жизнь героя с книгой, которая по мере чтения делается все тоньше, а затем появляется карандаш, «длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» (IV, 6) (в финале, когда жизнь героя вот-вот оборвется, от карандаша остается только огрызок). Обычно в этих репликах усматривают лишнее указание автора на фиктивность Цинцинната. Это вполне очевидно. Но есть и иной, более важный смысл. Поскольку повествователь не просто излагает историю Цинцинната, но и сам предстает как некая духовная сущность, в его «металитературном» слове переосмысливается самая суть существования Цинцинната, которое предстает как зависящее от изречений, порожденных миром трансцендентного. Таким образом, слово повествователя в семантическом отношении содержит двойной обман: с одной стороны, роль Цинцинната явно превосходит рамки металитературности, с другой, поскольку двойственная его природа побеждает конечность земной жизни, книга, которую мы закончили читать, не исчерпывает полноты жизни героя. Предполагается, что Цинциннат после смерти продолжает жизнь в какой-то иной форме и, точно так же не исчезает из нашего, читательского, сознания после того, как книга, где мы с ним познакомились и где, возможно, он погиб, давно отложена в сторону. Подразумеваемая аналогия между текстом и земным существованием, с одной стороны, и воображением и потусторонностью, с другой, — аналогия, вообще характерная для набоковских произведений (в особенности для романа «Под знаком незаконнорожденных», в финале которого богоподобный автор награждает Круга спасительным безумием) — выражается и открыто, когда Цинциннат говорит о своей зависти к поэтам, способным «пронестись по странице и прямо со страницы, где остается бежать только тень — сняться — и в синеву» (IV, 112). Образ тени, которая продолжает передвигаться, хотя предмет, ее отбрасывающий, внезапно удаляется, — ясное предвестие того, что Цинциннат поднимется с плахи. И если перевести финал романа на язык рассуждений Цинцинната о поэтическом творчестве, его освобождение от земной тяги перемещает героя в царство, где правит воображение, то есть, судя по замечанию о «призрачном» Цинциннате, в царство духовности. В результате всей этой системы ассоциаций и подтекстов читатель становится чем-то вроде потустороннего свидетеля перехода Цинцинната в иную форму существования. Быть может, один из смысловых оттенков заключительной фразы романа состоит не в том, что Цинциннат отправляется в запредельные дали, но в том, что

вместе с ним отправляется (хотя, возможно, того не осознавая) и читатель. Думается, в известном смысле Набоков для того и проводит параллели между чтением и метафизикой, чтобы читатель через элементарный, казалось бы, и привычный акт чтения приобщился к весьма оригинальной концепции бытия.

Цинциннат подражает повествователю и в том, что нагружает язык онтологически, хотя и не связывает его осознанно с трансцендентным. Как мы видели, он с самого начала придает огромное значение тому, чтобы выразить свою потаенную суть: «никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться» (IV, 51). Больше того, единственное удовлетворение он испытывает, будучи уверен, что найдется у него читатель, и последняя просьба героя перед казнью — чтобы дали ему дописать, довести мысль до конца. Как явствует из письма к Марфиньке, цель у него отчасти учительная: герой надеется, что, прочитав письмо, она усвоит его, Цинцинната, взгляд на мир; иными словами, язык становится носителем гнозиса. Цинциннат даже дает понять, что глагол — это, собственно, и есть бытие, ведь в своем мире он одинок, ибо, как сам он говорит, в мире нет человека, который бы умел разговаривать на его языке. (И далее, поскольку все, что происходит вокруг Цинцинната, выглядит фрагментами бессвязного сценария, многочисленные ссылки на игру, костюмы и иные элементы театрального представления тоже укрепляют в своем роде идею онтологической значимости языка, хотя, конечно, в разной мере и в зависимости от того, кто и как им пользуется). Таким образом, упорное стремление Цинцинната выразить себя в языке входит в полное соответствие с мнимо «металитературными» репликами повествователя, из которых следует, что самоопределение Цинцинната, да и вообще его мысли, записанные на бумаге или просто мелькнувшие в сознании, возникли в потусторонности и являются воплощением какого-то божественно санкционированного замысла.

Внутренние связи между бытием, языком и трансцендентностью с особой ясностью проступают в пассажах, связанных с романом «Quercus», «биографией» дуба. Повествователь сообщает, что в произведении прослеживаются все исторические события, что случились в тени дерева на протяжении шести веков; есть в нем также разнообразные научные и популярные описания самого дуба. Чтобы верно оценить тематическую функцию этого вымышленного романа, надо отметить, что описывается его содержание с явной симпатией и что есть в нем особенности, заставляющие вспомнить о сочинениях самого Набокова. Например, изображение разных лю-

дей, что проходят в разные времена мимо дуба, а также необычная точка наблюдения, — «автор, казалось, сидит со своим аппаратом где-то в вышних ветвях *Quercus*'а — высматривая и лова добычу» (IV, 70) — перекликаются со стилистикой «Просвечивающих предметов» (1972), где, перечисляя события, происшедшие в одном и том же месте, потусторонний повествователь легко проникает пласты времени. Сочетание движения сквозь время с пространственной неподвижностью является в обоих произведениях отражением набоковской концепции времени как величины иллюзорной — идея, которая пронизывает и другие сочинения, например, «Дар» и «Память, говори». А научное описание деревьев отражает настойчивый интерес Набокова к точному знанию и острому наблюдению.

Вымышленный роман явно не случайно входит в смятенное сознание Цинцинната — об этом свидетельствует хотя бы то, что впервые он упоминается, когда герой прочитал уже добрую треть, то есть около тысячи страниц. Упоминание объема прочитанного сразу заставляет вспомнить аналогию, которую повествователь проводит между истекающей жизнью Цинцинната и недочитанным текстом. Цинциннат явно продолжает чтение (или, скорее, ложное прочтение) точно в соответствии с поверхностным смыслом данного уподобления. Чтение приводит его в состояние меланхолическое и тоскливое, ибо ощущается в романе что-то ложное и мертвое, и он знает, что и сам скоро умрет, и чувствует, что «единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть, — неизбежность физической смерти автора» (IV, 70). Ключевое слово здесь, конечно, — «физической», и в нем явственно угадывается авторская ирония по адресу Цинцинната: понятно, что неизменные его предощущения потусторонности на какое-то время ослаблены телесной немощью. Ложное отчаяние Цинцинната усиливается, пока он вслух не вопрошает, кто же спасет его, а затем следует весьма красноречивый пассаж: «Сквозняк обратился в дубравное дуновение. Упал, подпрыгнул и покатился по одеялу сорвавшийся с дремучих теней, разросшихся наверху, крупный, вдвое крупнее, чем в натуре, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке, бутафорский желудь» (IV, 72). Этот желудь подобен *deus ex machina* и появился здесь явно как ответ на страстное вопрошание Цинцинната. Легко было бы усмотреть здесь пример тяжеловесного вмешательства автора, вылепившего это аляповатое подобие естественного предмета; однако же гностический контекст романа

заставляет увидеть в желуде закодированный знак, либо «послание», адресованное скрытым божеством избранному, дабы пробудить в нем волю к освобождению из тюрьмы этого мира. Упав в камеру Цинцинната, желудь как бы оказывается мостом между его физическим миром и воображаемым миром литературы, представленным романом «Quercus», удостоверяя таким образом реальность как последнего, так и порождающих его сил воображения и сознания (которые, в свою очередь, прямо связаны с потусторонностью). Материальность желудя, стало быть, опровергает представление Цинцинната о ложности романа и связанную с этим уверенность, будто единственное, что можно сказать о романе, так это то, что автор его умрет. Если желудь падает на койку Цинцинната, то, стало быть, его мир включается в перспективу автора «Quercus» и растворяется в его вневременном взгляде на все земное. Искусственность желудя не отнимает у него относительной действительности, ибо и все остальное в романе тоже «сделано». Больше того, мастерство, с каким он выполнен, возвышает его над большинством материальных предметов, окружающих Цинцинната. И если желудь — это послание трансцендентального мира, то истинный автор «Quercus» — не смертное существо.

Хотя Цинциннат связан с потусторонним миром, примет последнего в романе немного, одно лишь ясно — он радикально отличается от мира здешнего. Впрочем, мы видели, что такое различие вообще лежит в основе набоковского мировоззрения. Оно также вполне соответствует безусловному дуализму гностиков, которые исключали прямое взаимодействие или даже обмен посланиями между материальным и духовным мирами. Одним из наиболее ярких воплощений этой темы в романе становится описание странных предметов, которые мать Цинцинната Цецилия Ц. называет «нетками». Она с ними столкнулась еще в детстве, а вспомнила у Цинцинната в камере, когда тот пренебрежительно отозвался об аляповатых неодушевленных предметах, со всех сторон окружающих его. Мать отзывается, что «нетки» эти кажутся бесформенными и даже как бы бессмысленными нормальному зрению и что к ним полагаются особенные кривые зеркала, в которых все обычные предметы тоже искажаются и ничего нельзя понять. Но в отражении своих собственных, особых зеркал «нетки» неожиданно восстанавливаются, обретают форму. Цинциннат, естественно, не может понять, зачем ему все это рассказывают, но потом на какое-то мгновение улавливает в глазах матери некий проблеск: «...ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, кото-

рую он и в себе умел нащупать... эта точка выражала такую бурю истины, что душа Цинцинната не могла не взыграть» (IV, 78). Ясно, что «точка» — это та самая божественная искра, что заброшена в душу Цинцинната и что освещает ему путь в потусторонность. Получается, «нетки» становятся чем-то вроде примеров, к которым Цецилия Ц. обращается (а, возможно, просто придумывает их), дабы дать понять сыну, что окружающие его в тюрьме абсурд и страдания, которые, в свою очередь, складываются в образ надвигающейся плахи, обнаружат, стоит их увидеть в адекватном контексте мира духовности, свой иллюзорный, т. е. истинный смысл. Можно сказать и иначе: никому не дано представить истинную форму того опыта, который, возможно, ожидает нас по ту сторону границы, разделяющей здешний и иной миры. Контуры связи между «нетками» и потусторонностью проступают также в самой образной системе поэтического размышления Цинцинната на темы потусторонности и ее сути, — размышления, где упоминается зеркало, «там» сияющее, зеркало, «от которого иной раз сюда перескочит зайчик» (IV, 53).

Хотя в конечном итоге потусторонность, возможно, для смертного недостижима, переживаемый Цинциннатом опыт времени образует еще один пучок тем и образов, который бросает свет на связи материального и духовного планов бытия. Вот герой описывает, как однажды, может быть, во сне, явился ему человек, двинувшийся было от стены, у которой дремал, а тень за ним последовала не сразу: «между его движением и движением отставшей тени, — эта секунда, эта синкопа, — вот редкий сорт времени, в котором живу» (IV, 29). А уже в следующем предложении Цинциннат говорит о «невидимой пуповине», связывающей его с таинственной потусторонностью. Взаимодополняя друг друга, эти реплики намекают на то, что подлинная среда, в которой пребывает Цинциннат, или, точнее, его двойник — это вневременная среда духовности. А с другой стороны, герой — тоже существо материальное, и потому повседневно его окружает не вневременность, но пустое и то скливое коловращение тюремной рутины. Не случайно коридор, как замечает Цинциннат, закругляется, чтобы вернуться к его камере, а тоннель, прорытый м-сье Пьером, ведет к кабинету директора. Попытка Цинцинната описать вневременной «момент», в котором он живет, предвяряет метафоры Вана Вина, когда он в «Аде» толкует о феномене времени, отражая, в свою очередь, воззрения самого Набокова.¹² От этих рассуждений тянется нить и к обманчивому образу времени как сферической тюрьмы, который Набоков

рисует в мемуарах, где автор «собой обло ограничен и затмен» (IV, 50). Есть сходство и между тем, как Цинциннат и Набоков ускользают из своих темниц. Поднявшегося с помоста Цинцинната догоняет «во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг» (IV, 129), из чего следует, что сам Цинциннат вырос либо вышел за границы своего прежнего, телесного, бытия. А Набоков, описывая в мемуарах вневременные моменты космической синхронизации, постоянно прибегает к образу расширения сознания, способного охватить все бытие.

Образ времени неизменно остается в центре бесконечных попыток Цинцинната узнать, когда его казнят (что напоминает лихорадочные усилия Лужина предвидеть следующий ход в «комбинации», против него затеянной). То, что ему никак не удастся угадать ответ, либо вытянуть его из посетителей, возможно, отражает мысль Набокова, что будущее непознаваемо или вообще не существует, по крайней мере для смертных, ибо никак и ни в чем не закреплено. Уместность последней оговорки подтверждается одной деталью из сцены свидания Цинцинната с матерью. Едва упомянув о «точке» во взгляде Цецилии, которая заставила сердце сына подпрыгнуть от радости, повествователь продолжает: «Цецилия Ц. встала, делая невероятный маленький жест, а именно расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер, — длину, скажем, младенца...» (IV, 78). Повествователь подчеркивает спонтанность жеста, но толкование его оставляет на долю читателя. Последовательность событий в сцене заставляет предположить, что, с одной стороны, жест героини указывает на то, как мало ее сыну осталось жить; с другой, однако же, — как недолго осталось ждать того момента, когда все тайны разъяснятся. Но такое толкование наводит слово «младенец», которое в контексте сцены звучит смутным намеком на смерть как возрождение. Цинциннат не то что не пытается понять смысл жеста, он попросту не замечает его, из чего следует, что вовсе не он, не его сознание смертного улавливает «точку», но двойник. Относительная близорукость Цинцинната лишь подчеркивает, что Цецилии назначена роль более «развитой», с позиций гностицизма, личности, чем ее сын. В ее душу заронена божественная искра, больше того, она в любой момент готова обнаружить этот дар; ей ведомо, что отец Цинцинната — это личность «пневматическая», или духовная; а рассказывая о «нетках», она как бы намекает, что ей открыты тайны бытия вроде непримиримого различия между гностическими мирами материи и духа. Таким образом, можно понять, что на тех высотах, где

она пребывает, будущее Цинцинната тайны не составляет. Получается, что Цинциннат совершенно не прав, говоря Цецилии, что она — всего лишь «пародия», на что, собственно, намекал в одном интервью сам Набоков.¹³

Иерархическая вертикаль, на которой расположены Цинциннат и Цецилия, может быть связана со скрытым мотивом путешествия по воде, который звучит на протяжении всего романа и также соотнесен с переживанием опыта времени. Повествователь замечает, что «одиночество в камере с глазком подобно ладье, дающей течь» (IV, 5), и надзиратель глядит в него «с суровым шкиперским вниманием». И еще: «Родион смотрел в голубой глазок на поднимающийся и падавший горизонт» (IV, 6). Образы судна и воды ассоциируются также с «упоением» книгами, пришедшим еще в юности, а также — коль скоро повествователь говорит об ощущении прохлады, всякий раз испытываемом Цинциннатом после «погружения», — со сценой, в которой он разбирает себя на части и растворяется в своей «тайной среде». Поскольку все это непосредственным образом соотносится с корневой проблематикой романа — взаимоотношениями посю- и потусторонности — неизбежно приходишь к заключению, что Набоков, скорее всего, использовал мифологические значения воды и путешествия как символы возрождения и прозрения.

Предлагаемая в данном случае геометрия движения указывает на то, что в опыте времени, переживаемом героем, есть и прямолинейный элемент и что он, следовательно, приближается к познанию и трансценденции постепенно. Все это может объяснить, отчего дважды на одной и той же странице упоминается о черном макинтоше Цецилии Ц., который вместе с «непромокаемой шляпой с опущенными полями» придает ей «что-то штормово-рыбачье» (IV, 74). И хотя она жалуется на дождь и слякоть, ссылая на одеяние обнаруживает связь героини с мотивом путешествия по воде, каковой в свою очередь — имея в виду явную причастность Цецилии к «гнозису» — сплетается с мотивом углубляющегося прозрения. К тому же в этом эпизоде Цинциннат обнаруживает некую близорукость, которая только подчеркивает свойственную ему проницательность. Видя мать в ложном свете, Цинциннат особо отмечает, что башмаки ее, в отличие от макинтоша, сухи, и просит передать это «бутафору» — мол, в театральном представлении случилась накладка. Цецилия оправдывается, что на ней были калоши, оставленные в канцелярии (нечастый в романе случай, когда вымысел получает житейское объяснение). Но самое важное то, что

вновь здесь возникает мотив путешествия и воды, со всеми его ответвлениями, и фигура Цецилии вовлекается в процесс прямолинейного физического перемещения, за которым стоит движение сквозь время. Тем самым подчеркивается ценностный характер времени — оно становится средством достижения желанной цели. В общем, хоть и отделена земная жизнь от потусторонности пропастью, края ее соединены чем-то вроде моста, пусть и шаткого. Собственно, об этом все время и шла речь: живой опыт посюстороннего мира есть необходимая основа его преодоления. Именно эта мысль, сколь бы ни расходилась она с крайним дуализмом гностиков, красной нитью проходит через набоковское творчество.

Нити, связующие прозрения Цинцинната, его словесное творчество и потустороннее происхождение героя, помогают увидеть существенное различие между вышеупомянутым дуализмом и убеждениями Набокова. Цинциннат сходен со своим создателем в том отношении, что его обостренная чувствительность обуславливает внимание к объектам здешнего мира и понимание их. Пусть даже Цинциннат одарен способностью пронзять взглядом этот тусклый, рукотворный, людьми населенный мир, он все равно любит свою ничтожную, ужасающе неверную, на редкость сластолюбивую жену, тоскует по Тамариным Садам, где, бывало, блуждал в молодости, даже скучает по городским улицам с их повседневной жизнью. Иными словами, его отношение к материальному миру отнюдь не стопроцентно враждебное, что свойственно гностике. Можно возразить, что под конец, когда Цинциннату удастся духовно возвыситься над окружающим, и оценки его меняются. Он и сам на это намекает, записывая в дневник: «Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (IV, 118). Но буквально перед тем, как м-сье Пьер появляется в камере, чтобы отвезти Цинцинната к месту казни, перед нашими глазами вновь возникает ускользнувшая от надзирателя бабочка. Пассаж, таким образом, появляется на стыке важнейших мотивов текста. Эпизод типично набоковский — не только благодаря предмету описания, но и стилистически: бабочка описана в мельчайших подробностях, а в тоне звучит восхищение ее красотой, соединенной с мощью. Традиционная символика (бабочка как символ души) очевидна, а глазоподобные пятна на крыльях воплощают один из излюбленных образов писателя — образ универсального сознания, которое человек обретает после смерти (в «Даре» вымышленный писатель Делаланд говорит о том, что, умерев, человек становится «всевидающим оком»). Совершенно захваченный

видом бабочки Цинциннат поглаживает большие крылья, что заставляет повествователя воскликнуть: «нежная твердость! неподатливая нежность!» (IV, 119). Неслучайность этих слов в том, что они раскрывают читателю безнадежность попыток надзирателя скормить насекомое пауку, который также явно символизирует смерть, но паук — искусственный, и это лишний раз говорит об иллюзорности смерти. Повествование в данном случае разворачивается как несобственно-прямая речь, и тем самым Цинциннат становится как бы причастен к восхищению великолепным образцом, что противоречит не только его обычной позиции отрицания материального мира, но и взгляду гностиков (недаром также Набоков одаряет героя столь высокими в его глазах шахматными способностями). Что невольное восхищение Цинцинната бабочкой отражает, возможно, несогласие Набокова с гностиками — и, следовательно, попытку коррекции гипертрофированно духовных взглядов героя, — подтверждается также уже известной нам ложной оценкой матери — в сцене, непосредственно предшествующей эпизоду с бабочкой. «Влажный взгляд матери» в представлении Цинцинната — одна из тех «театральных, жалких» вещей, что его «обманули» и привели к убеждению, будто спасенья на земле не найдешь. Цинциннат (либо его необъявленный двойник) таким образом словно забывает собственное свое ликующее прозрение истинности сказанного матерью и духовной искры, что горит в них обоих. Дар воспроизведения чувственных деталей — одна из наиболее поразительных и повсеместно ценимых особенностей писаний Набокова и на русском, и на английском — не мешал ему превозмогать материю материальными же средствами, что обнаруживается в его идее космической синхронизации, не говоря уже о мимикрии и искусственности, которые он обнаруживал в живой природе. Таким образом, различие во взгляде на материю со стороны Набокова и Цинцинната (испытывающего некоторое воздействие гностиков) имеет не существенный, но относительный характер, — это различие в степени и интенсивности чувства.

В «Приглашении на казнь» связь между этикой и метафизической выражается более четко и определенно, чем в других произведениях Набокова. Добро прочно ассоциируется с Цинциннатом, ибо (за исключением матери) это единственный персонаж, кто прозревает трансцендентные дали и обнаруживает духовное родство с потусторонностью; прозренье это и позволяет ему оценить материальный мир, как он того заслуживает. Иные персонажи просто не ведают

о существовании этих великих далей; они тесно замкнуты в пустоте физического мира и неизменно представляются глупыми, дикими и неисправимо вульгарными. М-сье Пьер особенно красноречиво воплощает мелкую пакостность и самодовольную вульгарность — пошлость, как сказал бы Набоков, давший в книге о Гоголе этому понятию столь известное ныне определение. Платоническая любовь Цинцинната к Марфиньке остро контрастирует с ее откровенной сексуальностью, с таким мастерством описанной автором. Ничтожество Марфиньки, м-сье Пьера, да и других персонажей подчеркнута опять-таки по контрасту со жгучим стремлением Цинцинната заставить их понять суть собственных духовных порывов, на что они не способны по определению. Правда, в романе нет ничего ужасающего, нет зла сатанинского, что отражает набоковское убеждение в том, что зло — это отсутствие блага; стоит отметить, что и в данном случае он отходит от дуализма гностиков.

Всепроникающая театральная символика романа, к которой прибегают и Цинциннат, и повествователь, добавляет этико-метафизическому континууму эстетическое измерение. Оба (то есть и Цинциннат, и повествователь) вполне усвоили, что материя есть лишь несовершенная копия духовной реальности (вновь вызов гностикам). А поскольку гнозис есть достояние немногих, ценности, воплощенные в «Приглашении на казнь», как и во всех других романах Набокова, имеют отчетливо выраженный элитарный характер. Единственный, кто будет спасен, — Цинциннат (быть может, и его мать: не исключено, что за двусмысленной фигурой, возникающей в самом конце романа — «последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку» (IV, 130) — скрывается Цецилия Ц.; она и раньше появлялась в черном, а удивительные, сравнительно с палачом, размеры могут натолкнуть на мысль, что, подобно Цинциннату, она внезапно увеличилась; непонятным, правда, остается, отчего, собственно, она несет на руках палача — разве что так символизируется ее власть над смертью). Все остальные персонажи — это автоматы, которые даже понять не могут, что такое спасение (возможно, есть еще одно исключение — библиотекарь, который, можно считать, вовлечен в орбиту расширяющегося Цинциннатова познания). В связи с этим интересно отметить намек Цинцинната на то, что у детей куда больше возможности стать лучшими людьми, чем они, повзрослев, на самом деле становятся в этом павшем мире, и что он сам, ребенком, был куда ближе к трансцендентному, чем впоследствии. Отсюда тянутся нити к рассказу Набокова (в автобиографии) о детстве

собственного сына, в котором он обнаруживает скрытые намеки на связь с нездешним; помимо того, в этой идее отзываются романтики и символисты, например, Вордсворт с его одой «Ощущения бессмертия, порождаемые воспоминаниями о раннем детстве», и Андрей Белый, автор романа «Котик Летаев». Хорошо выразил подобный же взгляд Федор Сологуб в знаменитом своем символистском романе «Мелкий бес», где есть немало интересных переключек с «Приглашением на казнь»: «Только дети, вечные, неустанные сосуды божьей радости над землею, были живы и бежали, и играли, — но уже и на них налегла косность, и какое-то безликое и незримое чудище, угнездясь за их плечами, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица». ¹⁴

«ДАР»

«Дар» (1937–38, 1952) занимает особое место в набоковском наследии. Автор говорил, что это и любимое его, и лучшее произведение на русском.¹ Хотя в предисловии к английскому изданию романа Набоков предостерегал против наивно-биографического его прочтения, Федор Константинович Годунов-Чердынцев, молодой писатель-эмигрант, живший в 20-е годы в Берлине, главный герой романа и его же скрытый автор, буквально полностью разделяет со своим создателем взгляды на целый ряд существенных предметов: происхождение и значение литературного творчества, взаимосвязь между рождением, смертью, временем, трансцендентальным измерением действительности, благодетельным артистизмом природы и человеческой судьбы, — и пошлостью, моральной неразборчивостью, злом.² Есть и свидетельство вдовы Набокова. Приводя слова Федора о таинственной ауре, окружавшей его отца, в качестве яркого примера потусторонности, как понимал ее сам Набоков, Вера Евсеевна косвенно подтверждает наличие глубоких связей между самим существом романа и духовным миром мужа. Ей вторит Дмитрий Набоков: по его словам, в портрете отца, написанном Федором, отразился сам Владимир Владимирович Набоков.³ Наконец, наличие родственной близости романа и духовной биографии творца подтверждается тем фактом, что Набоков убрал из русского варианта мемуаров II главу «Убедительных свидетельств», где описывается зарождение первого стихотворения автора — по его собственным словам, «из-за психологических трудностей возвращения к теме, разработанной в “Даре”»⁴ (во второй английской версии мемуаров — «Память, говори» — эта глава восстановлена). Что отличает «Дар» от других крупных произведений Набокова на русском, как и от будущих англоязычных романов, так это относительное совпадение внешних и внутренних смыслов книги.

Я не хочу тем самым сказать, будто «Дар» — это простая или прозрачная вещь, однако же во многих отношениях это наиболее откровенное исследование тем и мотивов, пронизывающих также автобиографию писателя и его критические сочинения.

Сколь важны для него в этом романе метафизические вопросы, автор дает понять в первых же строках: говоря о фургоне, остановившемся на Танненбергской улице, Федор замечает, что название перевозчицы фирмы на боку фургона отнено черной краской: «недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение» (III, 5). С одной стороны, конечно, этот небольшой штрих по-новому характеризует традиционные способы создания иллюзии трехмерности на плоской поверхности. Но с другой, сразу возникает вопрос, возможны ли «добросовестные» попытки переместиться в другое измерение. Таким образом подготавливается целый веер романых тем: проблематичные взаимоотношения Александра Яковлевича Чернышевского с миром призраков, куда, верит он, удалился после самоубийства его сын Яша, далее, размышления и сны Федора, в которых он встречается с покойным отцом, наконец, разговоры главного героя и Делаланда о жизни после смерти. Разбросаны по всему полю романа и сотни иных деталей, истинный смысл которых искусно скрыт уже самой беглостью их возникновения, а между тем они чрезвычайно важны в развитии темы, для автора со всей очевидностью центральной.

Один из наиболее существенных мотивов романа — детская болезнь как свидетельство избирательного дара проникновения в потустороннее измерение. Федор вспоминает, как, выздоравливая после жестокой пневмонии, он однажды пережил поразительный миг «ясности». Далее иронически говорится: «...в ту минуту я достиг высшего предела человеческого здоровья: мысль моя омылась, окунувшись недавно в опасную, не по-земному чистую черноту» (III, 22). И фантастический результат: внезапный дар прозренья — Федор видит, как мать идет в магазин, покупает ему карандаш и возвращается домой. Он даже успевает заметить дядю, которого мать не видит. Мгновенья спустя мать входит в детскую, в руках у нее фаберовский карандаш — «рекламный гигант», некогда возбудивший «взбалмошную алчность» Федора. Таким образом, герой ошибся только насчет величины предмета — все остальное сошлось. Этот эпизод следует отметить особо, ибо, как явствует из воспоминаний, нечто похожее Набоков испытал некогда в действительности.

Характерным для насыщенного стиля Набокова образом ошибка Федора насчет размеров карандаша предвосхищает его последующие

размышления о несовместимости здешнего и нездешнего миров — последний, по его словам, нельзя вообразить, ибо его не с чем сопоставить. Дабы не показалась эта связка слишком произвольной, отмечу, что в конце рассказа об удивительном прозрении Федор говорит, что, выздоровев и окрепнув, он «хлебом залепил щели». Этот образ остается загадкой до тех пор, пока почти через триста страниц Делаланд (автор эпиграфа к «Приглашению на казнь») не уподобляет жизнь дому, а смерть — таинственным и непознаваемым окрестностям, откуда, однако, «сквозь щели» входит воздух. Образы ветра и проницаемых барьеров возникают также в эпизодах, где Александру Чернышевскому является призрак его покойного сына.

Детскую болезнь сестры Федор описывает так, словно и она причастна духовному плану бытия: «...каким земным и здешним... чувствовал себя я, глядя на нее, лежащую в постели, отсутствующую, обращенную к потустороннему, а вялой изнанкой ко мне!» (III, 20). Сходные ассоциации между детством, болезнью и потусторонностью возникают у Федора, когда он реконструирует свои попытки прикоснуться к источникам собственного досознательного существования. При дуалистическом взгляде на мир мысль, что болезнь удаляет нас от материи и приближает к духу, должна показаться естественной. Именно это приходит Федору в голову, когда он размышляет о сходстве между вхождением в жизнь и исходом в смерть. Результатом становится предощущение бессмертия, которое он представляет в перевернутой форме, подобно Делаланду в известном нам эпиграфе к «Приглашению на казнь». Напрягая память, чтобы «вкусить» утробной тьмы, Федор не видит «на краю этого обратного умирания ничего такого, что соответствовало бы беспредельному ужасу, который, говорят, испытывает даже столетний старик перед положительной кончиной» (III, 12). Отсюда следует, по-видимому, что сам Федор смерти не боится именно потому, что вряд ли она может считаться «положительной кончиной». Мы особенно оценим важность этого прозрения, если припомним, что на первой же странице мемуаров человеческая жизнь уподобляется «щели слабого света между двумя идеально черными вечностями» (IV, 135), каковые идеально соответствуют друг другу, и возникает образ детской коляски как гробика. Больше того, решительность, с какой Набоков настаивает на том, что тьма в конечном итоге нереальна и не видит он себя «в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь» (IV, 136), подкрепляется обнаруженной способностью превозмочь время —

в автобиографии этот мотив столь же неотторжимо вплетен в мелодию повествования, сколь и в «Даре».

Вот лишь один пример в этом роде: изящное хитросплетение нитей, стягивающих воедино образы воды, что возникают в ясновиденьях Федора, и ясно указывающих на то, что смерть — это не конец. Разумеется, символика воды, смерти, возрождения характерна как для многочисленных мифологических систем, так и для литературных произведений. Федор широко использует образность, связанную с водой, чтобы показать чужеродность мира, приоткрывшегося ему во время болезни. Рассказывая о том, как он ожидал возвращения матери из магазина, Федор лелеет снизошедшую на него «невероятную ясность», ведь она позволяет увидеть «мыс и мели Бог знает каких далеких островов, — и кажется, что, если еще немножко отпустить вдаль свое легкое око, различишь блестящую лодку, втянутую на влажный песок, и *уходящие следы шагов, полные яркой воды*» (VII, 21–22) (курсив мой. — В. А.). Этот чисто разговорный оборот в конце фразы, где речь идет о Боге, в данном контексте и обманчив, и красноречив, точно так же, как и упоминание о далеко проникающем взгляде: то и другое подготавливает развитие сложной темы трансцендентального видения. А поскольку вся картина возникает на фоне «лучезарно-бледного неба», в очертаниях лодки, в удаляющихся шагах тоже как бы скрыт намек на потусторонность. И коль скоро все эти образы являются в момент ясновиденья, связанного с темой бессмертия, вполне допустимо предположить, что образы лодки и шагов пророчески, символически обещают возрождение после смерти.

Именно эта, столь, казалось, маловероятная возможность реализуется в первом воображаемом диалоге Федора с Кончеевым; речь здесь, между прочим, идет о стихотворении Федора, которое он сейчас сочиняет, и цитаты вкрапливаются: «...вот этим с черного парома... в летейскую погоду... вот этим я ступлю на брег... Знаете, о чем я сейчас подумал: ведь река-то, собственно, — Стикс... И к пристающему парому сук тянется, и медленным багром (Харон) паромщик тянется к суку сырому (кривому...)» (III, 69). Переклички с греческим мифом об Аиде — царстве мертвых — здесь слишком очевидны, а уж отсюда тянется нить к жизни после смерти. Не случайно Федор исключил из стихотворения Лету — реку забвения. Душа лирического героя, стало быть, не припадет к ее водам, и это важно, ибо память и есть главный инструмент прозрения, тот мост, по которому Федор (как, впрочем, и сам Набоков) переходит в потусторонность; совершенно невозможно представить,

чтобы кто-нибудь из них мог по отношению к себе представить такую вещь, как беспамятство. Вот малозаметная, но важная деталь: стихи идут сразу после того, как Федор жалуется, что ботинки жмут. Таким образом подчеркивается благодетельный эффект воображаемого шага, который приведет героя на противоположный берег Стикса, едва дух освободится от тела. Более того, подразумеваемая здесь оппозиция тесноты (жмущие ботинки) и свободы (легкий шаг) разовьется впоследствии в целое сплетение тематических узоров, где жизнь, дом, глазница будут противопоставлены посмертному бытию, пейзажу, расстилающемуся вокруг дома, всевидящему глазу, свободному от любых ограничений.

Едва затихнув, мотив, назовем это так, шага, звучит вновь — в самом начале второй главы. Федор вспоминает, как однажды над родительским помещьем в России возникла вдруг «с неуловимой внезапностью ангела» (III, 69) радуга. Этот образ порождает поток поэтически окрашенных воспоминаний: «Милая моя! Образчик элизейских красок! Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел» (III, 70).⁵ Образ Элизиума, где пребывают души праведников после суда в Аиде, так же как и образ отца, вступившего в рай, а затем вышедшего из него, перекликаются с мотивом возрождения в стихах о Хароне. Безотцовство Федора, предполагаемая гибель отца во время научной экспедиции в Центральную Азию — одна из основных тем «Дара», но в этом конкретном случае содержится намек на то, что физическая его смерть не является «положительной кончиной». Почти сразу же в сознании Федора в третий раз начинает звучать «мотив шага», и вновь нам как бы дают понять, что физическое отсутствие вовсе не означает, что человека больше нет. «Он перепрыгнул лужу, где два навозных жука, мешая друг другу, цеплялись за соломинку, и отпечатал на краю дороги подошву: многозначительный след ноги, *все глядящий вверх, все видящий* исчезнувшего человека» (III, 70) (курсив мой. — В. А.). Возникающая здесь связь между зрением и вечностью становится чем-то вроде кульминации «мотива шага» и предвосхищает всевидящее око — центральный образ писаний Делаланда, на который Федор ссылается, чтобы проиллюстрировать сущность прозренья, обретаемого духом после телесного распада (в этой связи уместно напомнить, что Набоков сам верил, что отец его пережил смерть и что они еще встретятся в другой жизни — он писал об этом матери сразу после убийства Владимира Дмитриевича).⁶ Больше того,

лексика письма — «рай», «свечение» и т. д. отзываются в образности «Дара». Связь между дождем и жизнью после смерти возникнет в романе (пусть в пародийной форме) еще раз — в сцене, где Александр Чернышевский будет показан на смертном одре.

Ближе к финалу романа «мотив шага» будет обозначен еще дважды. Федор купается в озере, в Груневальде: «Он плавал долго, полчаса, пять часов, сутки, неделю, другую. Наконец, двадцать восьмого июня, около трех часов пополудни, он вышел на тот берег» (III, 302).⁷ Шаг как таковой здесь не упоминается, но явно подразумевается. Вода, как и прежде, ассоциируется с нездешним миром — ибо течение ее управляется иными законами времени: то, что в границах посюсторонности выглядит обычным заплывом, в ином измерении растягивается на недели (связь между водой и законами времени, которое, растягиваясь эластично, стремится, можно сказать, к вечности, приводит на память ту совершенно новую шкалу, по которой начал отсчитывать время Лужин, выздоравливая в санатории, а также ту вневременность, каковую Цинциннат полагает своим истинным домом). Зная законы نابокковского мира, нельзя, разумеется, счесть простым совпадением то, что Федор выходит на берег неподалеку от той ложбинки, где покончил самоубийством Яша Чернышевский (тем более что Федора, по собственным его словам, всегда тянет к этому месту, когда он оказывается поблизости). Те намеки и указания на связь между погружением в воду и преодолением смерти, которые исподволь накапливались в романе, заставляют думать, что и смерть Яши, возможно, — это не конец. «Мотив шага» разрешается во сне Федора, где ему является отец — вот, слышит он, отворяется дверь, «послышалась знакомая поступь», а дальше «прорвался свет, и отец уверенно-радостно раскрыл объятия» (III, 319).

Федор — писатель, так что сам процесс литературного творчества неизбежно занимает центральное место как в сознании героя, так и в организации всего романа. Из всего, что он говорит, наиболее сильное впечатление производят слова об истоках его собственного творчества, и по всему видно, что в каком-то глубинном смысле они, истоки эти, располагаются в потусторонности. Хотя и утверждает Федор, что лишь ребенком, заболев, он испытал миг ясновиденья, само описание процесса творчества заставляет думать о врожденной способности предвидеть будущее. «Это странно, — замечает он как-то в разговоре с Зиной, — я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню

окончательно и напишу» (III, 174). Смысл этого замечания в том, что произведения существуют в каком-то ином пространстве, за пределами этого ограниченного временем мира, и все, что остается на долю Федора, а стало быть, любого мастера, — всего лишь записать их. Как явствует из многочисленных высказываний, разбросанных по страницам «Твердых мнений», это один из важнейших аспектов набоковской концепции искусства.

Подобные переключки между героем романа и его автором чрезвычайно существенны для правильного понимания «Дара», ибо указывают, как можно выбраться за пределы его кругообразной повествовательной структуры.⁸ Под конец романа Федор говорит Зине, что когда-нибудь изобразит в художественной форме их собственную жизнь, — и рассказ о будущем произведении в большой степени совпадает с тем, что уже сказалось в «Даре». Он также весьма многозначительно замечает, что «всякий творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна» (III, 154). Толкует он о шахматах, но ясно, что мысль его применима и к литературному творчеству. Таким образом, высказывание Федора предполагает, что все (или почти все) в тексте является скорее выражением общего художественного плана, нежели отражением действительно пережитого опыта. Таким образом, предчувствие «будущих произведений» можно воспринимать как готовность наделить своего вымышленного представителя даром прозрения его собственного, Федора, авторского «я», что, по замыслу, подчеркивает металитературный характер устремлений героя-писателя. Стало быть, все узоры, вышитые по ткани текста, можно рассматривать как составные единого плана, лишь подчеркивающие рукотворность повествования. Но против подобных интерпретаций легко выдвинуть сильное возражение. Дело в том, что прозрения Федора касательно жизни и собственного творчества имеют отчасти платоновский характер и в этом смысле вполне сходятся с прозрениями самого Набокова.

Буквально каждое новое литературное начинание возвращает Федора к мысли о предсуществовании его произведений. Перечитывая первый сборник стихов и адресуясь к себе в третьем лице, Федор говорит, что «особым чутьем молодой автор предвидел» (III, 15), что настанет день, и он напишет о своем знаменитом отце совершенно отлично от стиля стихов детства. Матери Федор признается, что не раз чувствовал, будто книга об отце уже им написана. Но поскольку это не так, остается предположить, что Федор про-

сто не может перевести ее из идеальной формы в форму написанного слова. Говоря о своих стихах, Федор замечает, что некоторые из них «не дотягивали до полного воплощения» (III, 56). «Воплощения» чего, собственно? — уже существующего; стало быть, и здесь намеки на потусторонние источники литературы. В другом месте, устраивая смотр своим ранним стихотворным опытам, Федор говорит, что ошибка заключалась в чрезмерном упоре на созидание, в то время как главное — выражение, что опять-таки указывает на текст как на готовую данность, которую надо воплотить в слове.

Федор находит и иные способы заявить о своей, как художника, зависимости от мира трансцендентного: говорит, например, что, сочиняя стихи, пытается в тысячегласом хоре собеседников выделить единственно верный голос. Потребные для этого сосредоточенность и страсть опасны, как он говорит, для жизни — тут же вспоминается тема детской болезни и — через нее — общение с миром потустороннего. Таким образом, и испытывая вдохновение, и усердно трудясь над стихами, Федор парадоксальным образом остается все же пассивным слушателем того, что говорят где-то в ином месте, и лишь после того, как стихи закончены, видит, что «в них есть какой-то смысл» (III, 52). Точно такое же впечатление возникает, когда он говорит, что «кто-то внутри него, за него, помимо него, все это (улицу, автобус, прохожих и т. д. — В. А.) уже принял, записал и припрятал» (III, 6). Впоследствии из этого вырастет роман под названием «Дар».

Идея относительной пассивности художника обогащается едва различимыми намеками на ростки будущих произведений. У Федора даже отдаленный замысел биографии Чернышевского еще не сложился, а глаз его то и дело задерживается на фотографии в советском шахматном журнале, который он время от времени покупает, и с фотографии этой глядит «на него исподлобья бодучий Н. Г. Ч.» (III, 157). Уже сама эта ассоциация Чернышевского с шахматами весьма существенна, ибо ничего случайного у Набокова нет, и не может быть простым совпадением то, что Федору попался именно этот номер журнала. Правда, поначалу перспектива написать книгу о Чернышевском кажется Федору настолько дикой, что иначе как со смехом он о ней говорить не может. Но даже после того, как все задачи решены и журнал отложен в сторону, назойливый образ не отпускает его. Наконец, несколько дней спустя журнал снова попадает под руку, и Федора настолько занимает отрывок из дневника Чернышевского, что он отправляется в библиотеку заказать его книги.

Подобно Набокову, Федор усматривает в шахматах, а особенно в шахматных задачах, высокую форму искусства. Потому нет ничего удивительного в том, что процесс их составления в глазах героя аналогичен процессу литературного сочинительства. Будущая композиция рождается «от внутреннего толчка, неотличимого от вдохновения поэтического» (III, 153). Более того, лишь вера, превосходящая разум, позволяет ему ухватить суть композиции: «Если бы он не был уверен (как бывал уверен и при литературном творчестве), что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот, то сложная и длительная работа на доске была бы невыносимой обузой для разума, допускающего наряду с возможностью воплощения возможность его невозможности» (III, 154). Сходный взгляд на шахматы уже высказывался на страницах «Защиты Лужина».

Зависимость искусства от потусторонности объясняет, почему Набоков заставляет Федора воспринимать в моменты вдохновения «реальный», временной мир как мир *нереальный*. Подобно Лужину после отложенной партии с Турати, Федор преодолевает привычную «реальность» и словно полностью перемещается в иное существование — тут и рождаются стихи: «Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели; ногами управляло местное сознание, а главный, и в сущности единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько сажень, строфу, которая должна была разрешиться еще неизвестной, но вместе с тем в точности обещанной гармонией» (III, 50). Хотя такое состояние (напоминающее также «добавочного» Цинцинната) долго не длится, Федор переживает его еще раз, проведя целое утро в постели за сочинением стихов. По завершении «реальный» мир и тот мир, что посещает он в минуты творчества, подвергаются взаимной переоценке: «...он встал и сразу перешел из мира многих занимательных измерений в мир тесный и требовательный» (III, 141). Хоть и лишенный в данном случае иллюзорности, здешний, обыденный мир менее требователен, чем потусторонний мир искусства.

Нечто похожее на такую переоценку происходит и в другом эпизоде романа, где в сознании Александра Чернышевского возникает образ умершего сына. Воображая, что отцу, должно быть, видится повсюду призрак юноши, Федор замечает: «...ах, как он (сын Александра Яковлевича. — В. А.) был сейчас плотнее всех сидящих в комнате! Сквозь Васильева и бледную барышню просвечивал диван...» (III, 33). Привычка Федора отождествлять себя с собесед-

никами, а их взгляды, мысли, чувства — со своими (примеров чему можно привести немало) отражает общую набоковскую установку, включающую в себя космическую синхронизацию (сходные уподобления характерны и для героев иных книг; наиболее полно это свойство проявляется в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», где повествователь достигает, как ему представляется, духовного единства со своим покойным братом). Однако же, в отличие от Александра Яковлевича, Федор не считает, что связь с потусторонностью может быть столь тесной, что появляются призраки. Собственно, это и мучает его постоянно при мысли об ушедшем отце. Но даже и несмотря на возникший разрыв между Федором и героями его романа, отношение Яши к гостям, собравшимся в родительской квартире, окрашено свойственным Федору чувством связи между высшей и повседневной реальностью. И вся сцена, таким образом, может быть истолкована как иллюстрация пародийного, по словам Федора, родства между собственным его бытием, в котором столь большое место занимает скорбь по отцу, и безумием Александра Яковлевича, порожденным скорбью по сыну.

Высшая реальность, с которой Федор соприкасается в моменты творческого созидания, может пронизывать, как явствует из романа, всю жизнь человека. Рассуждая о «потусторонности» в произведениях своего мужа, Вера Набокова обращает внимание на то, что образ отца, как воссоздает его Федор, «более точно» раскрывает суть этой концепции и ее практические последствия: «В моем отце и вокруг него... было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность... Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек, был овеян чем-то, еще неизвестным, но что может быть было в нем самым-самым настоящим» (III, 103–104). Упор на слово «настоящий» в данном контексте приводит на память «настоящий» голос, который Федор силится услышать, сочиняя стихи, отмеченные «настоящим» художественным даром, который он несет в себе «как бремя»; таким образом налаживается связь между отцовской аурой и собственным его творческим даром. В обоих случаях «настоящее» порождает также переоценку рутинной действительности. Продолжая свою мысль, Федор говорит, что аура, окружавшая отца, не имела прямого отношения ни к семье, ни даже к бабочкам, хотя «ближе всего к ним, пожалуй» (III, 104) (поскольку Федор говорит о бабочках по преимуществу в связи с миметическим поведением, которое намекает на участие верховного творца, в отцовской любви к ним тоже есть нечто потустороннее). При этом дальше Федор говорит, что семейная

их жизнь «была... проникнута каким-то волшебством, неизвестным в других семьях», и именно из этой атмосферы он «и теперь занимает крылья» (III, 104). В конце концов он также не находит имени для таинственной ауры, окружавшей отца, и завершает монолог ссылкой на старого усадебного сторожа (которого описывает в юмористически готических красках — «корявый старик, дважды опаленный ночной молнией») — ему открылось, что «отец знает что-то такое, чего не знает никто» (III, 104). Таким образом, в созданном Федором портрете отца нашли свое отражение некоторые важные темы романа; портрет изображает человека, которому даровано знание потусторонности и ведом путь в потусторонность.

Космическую синхронизацию Федор называет «многопланностью мышления»; описание этого переживания, а также значение, которое ему придано, в точности совпадает с тем, что говорится в набоковских критических дискурсах. Федор впервые формулирует это понятие, направляясь к очередному ученику и горько сетуя, до чего же бездарно он тратит время, будучи вынужден ради заработка давать уроки языка. Не языки бы надо преподавать, а «то таинственнейшее и изысканнейшее» (III, 146), что ему, одному из миллиона, может, ведомо. Главный приводимый им довод близок рассуждениям на ту же тему Набокова-мемуариста; использованы сходные образы, между ними установлены сходные структурные связи:

«... смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем нисколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь — как похожа тень телефонной трубки на огромного, слегка подмятого муравья, и (все это одновременно) загибается третья мысль — воспоминание о каком-нибудь солнечном вечере на русском полустанке, то есть о чем-то не имеющем никакого разумного отношения к разговору, который ведешь, обегая снаружи каждое свое слово, а снутри — каждое слово собеседника» (III, 146–147).

Целый ряд описаний в «Даре» в таком именно стиле и выполнен. Больше того, Федор, подобно Набокову, связывает этого рода переживания с истоками своего творчества. Мысленно рецензируя строки стихов о детстве, он тем самым косвенно вскрывает роль, которую «многопланность мышления», возможно, играла в их создании. Образ, который использует он, чтобы воплотить все памятные подробности, породившие некогда стихотворные строки, фокусирует многообразные явления и воспоминания; «он... все восстанавливал, как возвратившийся путешественник видит в глазах у сироты

не только улыбку ее матери, которую в юности знал, но еще аллею с желтым просветом в конце, и карий лист на скамейке, и все, все» (III, 11). Такой же поток ощущений возникает при замысле романа, которому предстоит стать «Даром». Сидя с Зиной за ресторанным столиком, «он окончательно нашел в мысли о методах судьбы то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного “романа”, о котором он накануне вскользь сообщал матери. Об этом-то он и заговорил сейчас, так заговорил, словно это было только лучшее, естественнейшее выражение счастья, — которое тут же, побочно, в более общедоступном издании, выражалось такими вещами, как бархатистость воздуха, три липовых изумрудных листа, попавших в фонарный свет, холод пива, лунные вулканы картофельного пюре, смутный говор, шаги, звезда среди развалин туч. — Вот что я хотел бы сделать, — сказал он...» (III, 327).

Цепочка «замысел—космическая синхронизация—стихотворение» воссоздается в сцене ночной прогулки Федора по берлинской улице, когда здешняя реальность утрачивает свои очертания. Пристально вглядываясь в окружающий пейзаж, Федор замечает круг света, отбрасываемый покачивающимся на ветру уличным фонарем. И хотя поначалу казалось, что ровно никакого отношения это покачивание к Федору Константиновичу не имело, «оно-то однако... что-то столкнуло с края души» (III, 50). Так началось стихотворение. Состояние Федора в этом эпизоде отличается от вполне развитой «многопланности мышления» лишь тем, что разрозненные детали кристаллизуются: в представлении Федора — как и в читательском восприятии — единство их достигается и определяется богатой звукописью эпизода. Таким образом, не только само стихотворение, кажется, рождается из акустического оформления ночной сцены, но самые звуковые повторы стягивают воедино лексику эпизода в манере, сходной с «метафорическими» нитями космической синхронизации. Вот только один из возможных примеров: «и уЖе Не ПреЖНиМ оТДалеНным ПриЗывоМ, а Полным БлиЗким РоКоТоМ ПрокатилоСь “БлаГоДаРю ТеБя, оТчиЗна”».

Уподобляется Федор Набокову-автору мемуаров и в момент епифании, прозрения, снизошедшего на него при взгляде на мир бабочек, живущий своей сложной жизнью. Воспринимая все как бы «мгновенно», Федор говорит, что наилучшим образом можно было бы проникнуть в истинную суть сцены, вспомнив Пушкина: «Отверзлись вещице зеницы». И действительно, в этом уподоблении

отзывается мотив всевидящего ока, что лишний раз подчеркивает метафизический характер мировосприятия героя.

Пожалуй, в отце Федора идеально воплощен тот тип поэтической пронизательности, о котором Набоков рассуждает в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Говоря в ней о превосходстве «истинного писателя» над заурадным злом, с которым ему приходится сталкиваться в этой жизни, Набоков вспоминает Николая Гумилева, расстрелянного в 1921 году при ленинском режиме. Это в точности соответствует эпизоду романа, в котором Федор пытается представить, как бы закончил свой жизненный путь отец, окажись он в руках красных:

«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 з н а ю, проследил за ней тем же поощрительным взглядом, каким, бывало, после вечернего чая, куря трубку в лешинском саду, приветствовал розовых посетительниц сирени» (III, 124).

Но переключки между сыном и отцом идут еще дальше. В мемуарах, а также в ряде статей и интервью Набоков утверждает, что и в подлинном искусстве, и в науке между фактами и воображением существует необходимо тесная связь. Помимо тех проявлений, что находит эта связь в «многопланности мышления» героя и его прозрениях, она обретает в «Даре» и иное воплощение; художественное изображение героя описывается как путешествие, какое, разумеется, есть суверенная территория его отца. «И долго надобно будет, — замечает, к примеру, Федор, — сыпать пепел под кресло (сидя в котором предстоит размышлять, писать, творить. — В. А.) и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным для путешествий» (III, 9). Потом Федор вообразит, как окажется «на перевале, быть может, к счастью, о котором... знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке)» (III, 24). Этот мотив получит иную огласовку в описанной Федором воображаемой версии научных экспедиций отца. Начиная с оборота «Я вижу караван», он далее говорит «наш караван» (III, 105, 108), и, наконец, когда чудеса природного мира открываются во всей своей экзотической яркости, Федор окончательно переходит на первое лицо единственного числа. Поскольку в данных эпизодах точка зрения героя полностью сливается с точкой зрения отца (по крайней мере, как представляет ее Федор), изображение экспедиции становится самым ярким примером «переселе-

ния в душу» другого. Больше того, поскольку сон Федора о возвращении отца предполагает победу над смертью, то весьма вероятно, что воображаемое слияние с отцом во время научных разысканий происходит благодаря потустороннему воздействию последнего. А это, в свою очередь, вполне согласуется с потусторонним происхождением импульсов, питающих, согласно эстетическим воззрениям и героя, и самого автора, художественное творчество.

Есть случаи, когда пристальное наблюдение за миром живых явлений вовсе не вызывает у Федора «эстетического восторга». Брезгливость, с какой он изображает физически и морально отталкивающих берлинских обывателей на прогулке в Груневальде, резко контрастирует его епифаниям. И тем не менее, изображая отталкивающие картины, столь чужеродные, казалось бы, повествовательной ауре романа, Федор демонстрирует, что способен подняться над собственными, скажем, предрассудками. Пусть в акте непосредственного восприятия он не преображает обывателей — зато они оживают, больше того, предстают в новом свете, становясь участниками его повествования, занимая место в сложном и красивом художественном узоре и переставая, таким образом, быть лишь частным примером человеческого уродства. Когда Федор описывает «серые, в наростах и вздутых жилах, старческие ноги» (III, 302), говоря о духовной нищете этой публики, здесь не может не возникнуть пародийная ассоциация с «темой шага» и всем, что с ней связано. Глубинные, лишь в моменты епифаний прозреваемые связи между разделенными, на вид, предметами складываются в данном случае скорее в сознании Федора как автора (и соответственно в его повествовании), нежели в сознании Федора как персонажа (и соответственно в его живом опыте). А отсюда следует, что опыт читателя и опыт персонажа приходят в соприкосновение, ибо Федор как автор создает структуру, в которую вписывается он сам как персонаж. Превращение уродливых сторон жизни в элемент искусства важно еще и потому, что оно показывает, до какой степени индивидуальное сознание способно подчинить мерзость мира идее красоты.

В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков поясняет, что не все романы вырастают из «некого превозносимого мною физического опыта» (72), извлекаемого из чувственных деталей; художественное вдохновение может питаться и абстрактными идеями. По тому, что вдохновляют Федора на создание книги о Чернышевском выдержки из дневника знаменитого радикала, можно судить, что стимулирующую роль способно играть и печатное слово.

Точно так же, раскрыв наугад пушкинское «Путешествие в Арзрум», Федор почувствовал, как «вдруг его что-то сильно и сладко кольнуло» (III, 85). То был сигнал к сочинению биографии отца. За этими сугубо личными чувственными и мыслительными откликами на явления природы и языка стоит идея, что всякая «реальность» относительна — об этом Набоков прямо говорил в целом ряде своих критических дискурсов. Воплощая эту эпистемологическую установку при создании положительных характеров вроде Федора, Набоков подтверждает ее и отрицательными примерами — в главе о Чернышевском и связанных с ним рассуждениях о революционерах-радикалах, включая Ленина. На самом-то деле эти сюжеты и нужны в романе, хотя бы отчасти, для того, чтобы дать Федору возможность посмеяться над материальной верой в то, что реальность не зависит от восприятия.

Для верного понимания «Дара» особенно важно то, что «многопланность мышления» также дает Федору ощущение бессмертия, или, по его собственным словам, «постоянное чувство, что наши здешние дни — только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» (III, 147). Метафизический подтекст этой фразы укрепляется последующей ссылкой на выдуманную, скорее всего, книгу несколько оккультного, или теософского характера, принадлежащую перу некоего Паркера, «Путешествие духа». Федор упоминает ее в связи — явно еще одна из функций «многопланного мышления» — с «так называемым чувством звездного неба» (III, 147). Все это, весьма вероятно, обычная набоковская мистификация. Исследователь гностических учений Ханс Йонас напоминает, что образ «звездного неба» был широко распространен в античности, от Платона до стоиков, и символизировал «чистое воплощение разума в космической иерархии, парадигму разумного устройства и, следовательно, божественную сторону чувственного мира».⁹ При всей чрезмерной категоричности этого высказывания, оно верно отражает то ощущение связи между здешним и потусторонним мирами, которое испытывает Федор (и Набоков).

«Многопланность мышления» Набоков связывает с преследующим Федора образом загробной жизни. Федор цитирует ценимого им французского мыслителя Делаланда: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это — освобож-

дение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» (III, 277).

Воплощенная на практике, подобная мыслительная установка должна породить состояние перманентной космической синхронизации, обеспечить безграничность сознания.¹⁰ Правда, едва процитировав Делаланда, Федор тут же замечает, что «все это только символы, символы, которые становятся обузой для мысли в то мгновение, как она приглядится к ним» (III, 277). Однако же тут вовсе не содержится опровержения самой мысли — только указание на то, как трудно земному существу постичь потусторонность¹¹ (последующая — сбивающая с толку — характеристика Делаланда как «изящного афея», вплетенная в поток разорванных мыслей, явно принадлежит умирающему безумцу — Александру Яковлевичу Чернышевскому). Федор и раньше задумывался над этим предметом, говоря, что «нас ждут необыкновенные сюрпризы», и сожалел, что «нельзя себе представить то, что не с чем сравнить» (III, 173). У Делаланда почерпнута и модификация той же идеи, связанной с одним из ключевых мотивов всего романа: «дом-комната-дверь-ключ». Используя технику несобственно-прямой речи, Федор как бы передоверяет Делаланду мысль, что ошибочно представлять себе жизнь «в виде некоего пути», ибо «загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце путешествия» (III, 277). (Уподобляя витрину похоронного бюро «пульмановской модели» Кука, Федор в типично набковском стиле тонко пародирует ложный взгляд на жизнь как на путь к смерти и ее откровениям). Сам Федор использует статический и, по идее, вневременной образ для выражения чувства связи между этим и нездешним мирами: земная жизнь есть дом, где вместо окон зеркала, а дверь закрыта, хотя по некоторым намекам можно (и Федор вполне подтверждает это опытом собственной жизни) угадать, что происходит там, снаружи (вспомним: «воздух проникает сквозь щели»). Больше того, смерть — как выход из жизни — не имеет ничего общего с какими бы то ни было другими формами бытия, точно так же как дверь никак не связана с растущимся вокруг дома пейзажем.

Ощущение пропасти между несовместимыми мирами (пусть порой и возникает возможность необязательной и частичной связи) лежит в основе еще одной темы, связанной как с Александром Яковлевичем, так и Федором Константиновичем — темы призрака. Главное различие между этими двумя героями состоит в том, что

в глазах первого «загородка, отделявшая комнатную температуру рассудка от безбрежно безобразного, студеного, призрачного мира, куда перешел Яша, вдруг рассыпалась» (III, 46). Говоря о непреодолимости образовавшегося разрыва, о том, что надо «как-нибудь занавешивать» пробоину, да при этом «стараться на шевелившиеся складки не смотреть» (III, 46), и еще о неземном, что вошло отныне в жизнь Александра Яковлевича, Федор Константинович воспроизводит Делаландову «образность дома». Напротив, при мысли об умершем отце Федора Константиновича охватывал «тошный страх», который лишь тогда уступал «чувству удовлетворенной гармонии, когда он эту встречу отодвигал за предел земной жизни» (III, 79). Контрастное сопоставление Годунова-Чердынцева и Александра Яковлевича имеет явно пародийный характер: сама форма «окультурных» переживаний последнего явно не позволяет их воспринимать в терминах Делаланда (а стало быть, Федора и самого Набокова). Таким образом, безумие Чернышевского имеет отрицательный характер, оно лишено божественного смысла и тем отличается от безумия Лужина, которое по существу не находит серьезных контраргументов.

Этот вывод подтверждается и поведением Чернышевского в психиатрической лечебнице. Облаченный в резиновые туфли и непромокаемый плащ с куколем, он видит в таком странном одеянии одно из средств для «непропускания призраков». С особой болезненностью Федор ощущает разницу между этой карикатурой и полубезумным состоянием души, в котором, мнилось ему, Александр Яковлевич общался с утраченным сыном. Отсюда следует, что Федор проводит весьма важные разграничения между более и менее физическими реакциями человека на образы потустороннего. В этом описании, помимо всего прочего, есть и скрытая связь со сценой смерти Александра Яковлевича, где умирающий говорит, что помертвая пустота так же несомненна, как дождь за окном. Ирония ситуации состоит в том, что за шум дождя он принимает журчанье воды, стекающей с балкона наверху: это квартирантка поливает цветы. Непромокаемый плащ стягивает две эти сцены воедино, и приходишь к выводу, что иллюзия дождя задним числом компрометирует его веру в призраков. Короче говоря, он был подготовлен к несуществующему дождю в обоих эпизодах. Ассоциативная цепочка тянется вдаль: связь между смертью и метеорологическими явлениями пробуждает в памяти «райскую» радугу, в которую вступил отец Федора Константиновича, и, далее, след от подошвы, который Федор оставляет, перепрыгнув лужу, возникшую после дождя. Набоков специально дает лишь неясный намек на то, что

отец Федора превозмог смерть (что, возможно, предстоит и сыну), автор забрасывает эту мысль в наше сознание, но ничем ее не подтверждает. Таким образом, «мотив шага» ярко оттеняет чересчур конкретные галлюцинации Александра Яковлевича, дополнительный смысл которых состоит в том, чтобы, с авторского соизволения, закамуфлировать догадки Федора относительно существования потусторонности.

Относительно беглые замечания Федора по поводу проблемы времени, которая в ряде других произведений Набокова занимает центральное место, перекликаются с его размышлениями о повседневной действительности в ее отношениях с трансцендентностью. Во второй своей воображаемой беседе с Кончеевым Федор связывает концепцию времени как текучей субстанции («призрачный, в сущности, процесс», — говорит он) с «вещественными метаморфозами» (III, 307), происходящими с людьми, что, в свою очередь, предвосхищает некоторые пассажи на ту же тему в мемуарах, а также суждениях Гумберта из «Лолиты» и Вана из «Ады». Иными словами, восприятие времени — это функция человеческого организма. К этому Федор весьма многозначительно добавляет, что наиболее «заманчивая» в его глазах (хотя такая же безнадежно конечная, как и все остальные) гипотеза заключается в том, что «времени нет, что все есть некое настоящее, которое как *сияние* находится вне нашей слепоты...» (III, 308) (курсив мой. — В. А.). Здесь угадывается связь между духовной реальностью и вневременностью. А отсюда, от этой идеи вечности, тянется нить к Делаландову «глазу», к образу дома и окружающему его ландшафту как потусторонности, что усиливает подразумеваемую Федором связь между зрением и трансцендентностью. Иллюстрацией этой связи может служить первый элемент «мотива шага» — на фоне «лучезарно-бледного неба» Федор различает лодку, вытянутую на берег, и «уходящие следы шагов, полные *яркой* воды» (III, 21–22) (курсив мой. — В. А.). Поскольку этот мотив связан с даром прозрения и преодоления смерти, можно сказать, что герой (который на самом-то деле никакой лодки не видит) интуитивно постигает имманентное присутствие потусторонности. Та же мысль звучит в «Твердых мнениях»: ощущение связи сознания со временем, говорит Набоков, — это то, что характеризует человека, а «сознание без времени» — «некое еще более высокое состояние» (СIII, 572).

Идея, что все есть настоящее и времени не существует, воплощена в самом синтаксисе «Дара» (а впоследствии в синтаксисе мемуаров). В качестве примера можно привести воспоминания Федора

о России накануне приезда матери в Берлин. Прогуливаясь в воображении своем вокруг родительской усадьбы, он проходит мимо низеньких елок и в том же предложении вспоминает, как оседали они под бременем снега, который «падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, — и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая» (III, 72), — здесь, на берлинской улице. Совмещение в границах одного предложения прошлого и настоящего словно бы стирает всякое различие между ними, и получается, что память Федора наделена способностью восстанавливать прошлое так выпукло, что оно, собственно, перестает быть прошлым (это впечатление только усиливается, когда Федор, шагая в действительности по берлинской улице, говорит, что вспомнилось ему, как «тут», то есть как раз «там», в родительских владениях, встретился ему некогда старый косарь, у которого он попросил прикурить). Случайный, казалось бы, эпизод, но ему придается значение немалое, и озвучен он так, что угадывается его связь с общей темой потусторонности. По словам Федора, говорящего здесь о себе в третьем лице, «прямо из оранжерейного *рая* прошлого, он *пересел* в берлинский трамвай» (III, 72). Выделенные слова возвращают читателя к тому, что говорилось чуть раньше об отце героя — как он вошел в «райскую» радугу и вышел из нее. (Заметим, что в английском переводе сказано: «шагнул (stepped) в трамвай»). Смысловой подтекст параллели между двумя эпизодами состоит в том, что память тоже связана с потусторонностью, от которой неотделим и «мотив шага» — это вполне явствует и из рассуждений о природе памяти, развернутых в мемуарах, и из слов Федора Константиновича. Если вспомнить, сколь высоко Набоков ставил в своей эстетике идею искусственности, трудно предположить, будто эпитет «оранжерейный» имеет сколько-нибудь уничижительный смысл.

Следующая пересадка — и тоже внутри одной фразы — происходит в обратном направлении: из настоящего в прошлое. Выйдя из трамвая и задев мокрую хвою выставленных на продажу рождественских елок, Федор Константинович возвращается в Россию, в родительское поместье. И вновь воспоминания столь же остры, сколь и сегодняшние, берлинские, переживания. А чтобы читатель не усомнился в онтологическом существовании описываемых или, точнее сказать, памятью возрождаемых событий, Набоков заставляет героя при встрече с матерью ощутить распад времени: «...прошлый свет догнал настоящее, пропитал его до насыщения, и все стало

таким, каким бывало в этом же Берлине три года назад, как бывало когда-то в России, как бывало и будет всегда» (III, 78). Изобильные отсылки к свету, зрению и памяти обеспечивают связь между этой сценой приезда матери и метафорой настоящего как «сияния», возникающего вокруг «слепоты» как временного помрачения; и далее нить вплетается в сложную цепочку ассоциаций, имеющих прямое отношение к теме потусторонности (приведенный пример «скользящих переходов» во времени далеко не единичен — можно с легкостью привести и другие).

«Дар» и книга мемуаров существенным образом связаны друг с другом в том смысле, что там и там узоры жизни, природы и искусства выступают как воплощение потусторонности. Федор различными способами передает тайну этой связи; немалую роль при этом играет «мотив ткани», который звучит так, что кажется, будто жизнь героя и его сестры формируется при участии трансцендентной силы. Точно так же, признаваясь в любви к Зине, герой говорит, что нередко испытывает чувство волшебства жизни, «будто на миг она завернулась, и он увидел ее необыкновенную подкладку» (III, 164). Здесь же, рядом, ненавязчиво возникает немаловажная деталь, указывающая на взаимосвязь прозрений героя и метафизических ассоциаций, связанных с «мотивом шага». Они с Зиной стоят у дверей, с улицы льется свет, а по темной стене ложатся блики «призматической радуги» (подчеркнуто мной. — В. А.). Таким образом, прозрение predetermined формы жизни санкционируется близостью к явлению, возникавшему ранее в сопровождении эпитета «райский», и отсюда тянется важная нить к отцу Федора и теме бессмертия. Образы ткани возникают и в ином контексте, когда Федор говорит, что «не только Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бесценно окружавшего их» (III, 159). И далее он пространно будет восторгаться умыслом судьбы, которая свела его с Зиной, полностью осознавая, наконец, упущенные возможности, намеки на которые были незаметно разбросаны по тексту. В конце концов, прослеживая повторяемость узоров собственной жизни, Федор обнаруживает наличие мощного потустороннего измерения, которое и воплощает в романе. А ощущение, будто он хорошо знал Зину еще до встречи с ней, также намекает на судьбоносную связь между ними.

Такая же пророческая связь угадывается в оформлении сцены, где издатель, «по совпадению» напоминающий Александра Яковлевича Чернышевского, через «случайное» посредство вполне комической фигуры — писателя Буша, принимает книгу Федора о Чернышевском. Федор впадает в такую эйфорию, что мелкий дождичек кажется ему «ослепительной росой», а вокруг фонарей словно дрожат «радужные ореолы». Эти подробности вновь оживляют образ отца и связанный с ним «мотив шага». Красноречив и показателен уже сам тот факт, что косвенные переключки с личностью отца возникают в связи с двумя чрезвычайно важными событиями в жизни Федора — встречей с молодой женщиной, совершенно ему под пару, и неожиданным появлением издателя рукописи. В подтексте здесь выстраивается еще один изгиб судьбоносного узора (который, правда, уловить может только читатель, ибо Федор, как автор произведения, судя по всему, этих нитей не различает). Поскольку метафизика «Дара» неотделима от потусторонности, столь активно воздействующей на здешние дела, радуги, осеняющие Федора в важнейшие моменты его жизни, скорее всего становятся знаком благодетельного воздействия покойного отца.

Федор и сам близко подходит к такому выводу. Складывается он в момент яркого прозрения, разгоняющего тоску, навеванную тяжкими мыслями: «... с каким-то облегчением — точно ответственность за его душу принадлежала не ему, а кому-то знающему, в чем дело, — он чувствовал, что весь этот переплет случайных мыслей, как и все прочее, швы и просветы весеннего дня, неровности воздуха, грубые, так и сяк скрещивающиеся нити неразборчивых звуков — не что иное как изнанка великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лице в о й стороне» (III, 281).

Отсюда можно извлечь и еще одно заключение: свободная воля из системы взглядов героя устранена. Это согласуется с его ироническим замечанием в разговоре с Зиной, что судьба дала маху в первой своей попытке свести их.

Да не только их союз с Зиной был предопределен; Федор и по совсем иным поводам говорит неоднократно, что жизнь его «сотворена». В воспоминаниях о детстве мелькает зимний день в парке, где «деревья... изображали собственные призраки, и получалось это бесконечно талантливо» (III, 19). Перемещаясь в сторону мира людей, Федор видит в несчастной судьбе семьи Чернышевских — самоубийство сына, безумие отца — «как бы издевательскую вари-

цию на тему его собственного, пронзенного надеждой горя» (III, 83) — горя утраты отца. Но, говорится затем, Федор «понял все изящество короллария и всю безупречную композиционную стройность, с которой включалось в его жизнь это побочное звучание» (III, 83) (он улавливает сходное соотношение между своими книгами об отце и о Чернышевском). Как мы уже видели, в одержимости Александра Яковлевича призраком покойного сына пародийно отзываются размышления Федора о потустороннем.

Нередко к мыслям о существовании скрытого творца Федора ведет восприятие чего-то внешнего как завершенного и прекрасного. Ближе к концу романа он видит пятерых монахинь, прогуливающихся по лесу, напевающих что-то и срывающих цветы; и наблюдателю приходит на ум, как мастерски поставлена сцена, какой скрывается «режиссер за соснами, как все рассчитано» (III, 309). Впечатление, что за всем происходящим стоит некая созидательная сила, укрепляется от того, что герой цепко примечает, как один из стебельков остался стоять, покачиваясь на месте, — сорвать не удалось. Федор-персонаж силится и никак не может вспомнить, где это он видел уже нечто подобное, но читатель помнит хорошо: повествуя о рождении стиха, Федор упоминает раскачивающийся уличный фонарь. Таким образом, читатель, протягивая нить между эпизодами, различает тонкие узоры в жизни героя, которые от самого Федора остаются, судя по всему, скрытыми. Связь устанавливается даже на звуковом уровне — перекликаются согласные в словах «трава» — «фонарь».

Помимо различных узоров, доминирующей чертой мира, заставляющей Федора полагать, что сотворен он высшим существом, являются ловушки — или узоры, — которые, на первый взгляд, сбивают с толка. В качестве примера можно привести карикатурный портрет попутчика Федора, которого он принимает за типичнейшего немца. Но когда последний ненароком выдает свое российское происхождение (из кармана выглядывает номер эмигрантской газеты), Федора это совершенно не смущает: «“Вот это славно”, — подумал Федор Константинович, едва не улыбнувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и в сущности добра жизнь!» (III, 74).

Наиболее яркие и выразительные примеры хитроумного обмена Набоков обнаруживает в мире природных явлений — прежде всего это, мимикрия насекомых. Вслед за отцом Федор усматривает умысел некоего верховного творца в «невероятном художественном остроумии мимикрии, которая не объяснима борьбой за жизнь...

излишне изысканна для обмана случайных врагов, пернатых, чешуйчатых и прочих... и словно придумана *забавником-живописцем* как раз ради умных глаз человека...» (III, 100) (курсив мой. — В. А.). И далее следует россыпь удивительных примеров мимикрии бабочек, что явно объясняется давними занятиями энтомологией самого Набокова. Федор находит описания сходных образцов выразительной искусственности и в мемуарах знаменитых путешественников, таковы, например, «миражи, причем природа, эта дивная обманщица, доходила до сущих чудес: видения воды стояли столь ясные, что в них отражались соседние, настоящие скалы!» (III, 109). В итоге Федор возвышает искусность природы до уровня фундаментального принципа существования: «Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» (III, 328). Как говорилось, ту же самую мысль Набоков будет развивать годы спустя в ряде интервью, собранных в книге «Твердые мнения»: дело не просто в том, что мимикрия превышает «непосредственную задачу простого выживания», — хитроумная искусность лежит в основе природного мира как целого: «...всякое искусство — обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения» (СII, 569).

Коль скоро речь идет о хитроумных ловушках природы, неизбежно встает вопрос субъективности восприятия. Солипсизм и его опасности образуют одну из ведущих тем в ряде набоковских романов, в том числе в «Отчаянии», «Лолите» и «Бледном огне». Герой «Дара» весьма тщательно следит за тем, чтобы отделить истинное восприятие природы от того, что ей навязывается. Федор Константинович с удовольствием вспоминает слова отца: «При наблюдении происшествий в природе надобно остерегаться того, чтобы в процессе наблюдения, пускай наивнимательнейшего, наш рассудок, этот болтливый, вперед забегающий драгоман, не подсказал объяснения, незаметно начинающего влиять на самый ход наблюдения и искажающего его: так на истину ложится тень инструмента» (III, 296–297). Следовательно, узоры и обман, угадываемые в природе, следует толковать не как насилие человеческого порядка, но как раскрытие чего-то реально существующего.

Искусственность, само собой, предполагает наличие творца, но в согласии с характерной для Набокова сдержанностью в таких вопросах Федор избегает давать имя фактору или силе, стоящим за многообразными воплощениями узоров бытия. Ближе всего он подходит к этому в одной из финальных сцен романа. Упиваясь

прелестью летнего утра, Федор прибегает к театральной образности, напоминающей «Приглашение на казнь»: «что-то ведь есть, что-то есть», говорит он, что-то «скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листвы» (III, 294–295). Но о созидательной силе этого великолепия, оказывается, можно сказать лишь так: «И хочется благодарить, а благодарить некого» (III, 295). Из всего содержания романа следует, разумеется, что некого благодарить лишь в пределах видимости и знания.

Если тщательно проследить «мотив шага», станет видно, что есть такие узоры, которые даже Федору недоступны. Наиболее часто повторяющийся и наиболее существенный среди них — ключи. Федор то ли кладет не туда, то ли крадут у него связки ключей от подъезда и квартиры. После отъезда Щеголевых, хозяев Федора, обнаруживается, что ключей от их квартиры, куда Федор с Зиной стремятся, нет ни у одного, ни у другой. Поверхностный смысл этой комической ситуации таков: мы понимаем, что и после завершения повествования Федору и Зине в квартиру не попасть и желанного не достичь, а ведь Федор, как явствует из остроумного эротического подтекста в описании надвигающейся грозы, так страстно мечтает о близости. Ясно, что герой (выступая в последнем абзаце романа как автор) сам подталкивает читателя к догадкам о том, что же произойдет, когда занавес опустится. Но на более глубоком уровне мотив ключей переплетается с рядом наиболее существенных тематических линий романа. Читательские догадки относительно будущей, за пределами романа, жизни Федора и Зины образуют пародийную параллель к предчувствуемому свиданию Федора с покойным отцом. К этому выводу подводит, между прочим, явная связь данного мотива с образом двери, ибо если дом подобен жизни, а дверь — подобие смерти — ведет к иным формам существования, то, стало быть, отлучение Федора от собственного жилища причащает его к потусторонности и, следовательно, объединяет с отцом. Способность читателя «предвидеть», что произойдет с Федором и Зиной в будущем, есть также одно из выражений фантомной концепции времени, принадлежащей философу Делаланду. Будучи посвящен одновременно в прошлое, настоящее и (частично) в будущее персонажей, читатель романа получает возможность обозревать их жизнь в перспективе потусторонности. Равным образом мотив ключей прямо связан с творчеством Федора Константиновича. «Я... увез с собою... ключи» (III, 315) от России, — пишет он матери, объясняя, почему обязательно вернется когда-нибудь домой, хотя бы в своих книгах.¹²

Говоря, что иные узоры в «Даре» недоступны восприятию Федора, я вовсе не отрицаю, конечно, что и с вполне обыденной точки зрения роман предстает как искусственное сооружение. «Я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отгрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (III, 328), — Федор вполне откровенно говорит Зине (и читателю), что собирается создать некоторую конструкцию, а не просто представить необработанный «слепок действительности». Достаточно заметить, что по всей книге разбросана масса деталей и фрагментов, на первый взгляд обманчивых и открывающих свой истинный смысл лишь задним числом; это лишний раз убеждает в том, что «Дар» как бы воспроизводит сам себя: как роман, где герой есть одновременно автор. Наиболее остро эта двойственность проступает в тех частых и поначалу сбивающих с толка случаях, когда в одной фразе о Федоре говорится «он», а уже в следующей этот «он» берет инициативу повествования на себя, изъясняясь в первом лице: герой мгновенно превращается в автора. Примерно так же путешествия Федора в глубь сознания других персонажей, которые начинаются внезапно, без всякого уведомления, или, допустим, его разговоры с Кончеевым, оказывающиеся на поверку воображаемыми, тоже воспринимаются задним числом как тонко сработанный обман. Так же написана и сцена, где Федору во сне является отец: до тех пор, пока не упоминаются фланелевые брюки и плед — вещи, только что украденные у Федора в Груневальде, — мы и не догадываемся, что все это только сон.

Подобного рода невыделенные переходы от событий реальной жизни к событиям воображаемым или снящимся важны в том плане, что они еще больше стирают различие между воображением и действительностью. Сополагая то и другое в тексте, представляя фантазию в тех же деталях, что и реально происходящие события, Федор придает статус действительности вымыслу, который настаивает на своих правах даже после того, как разоблачен. Больше того, память о намерении Федора все «перетасовать» и «перекрутить», читатель так до конца и не может быть уверен, какие события в романе изначально «действительны», а какие нафантазированы. Высший смысл такого построения — то же, что привычка Федора проникать «внутри» людей, которых он знает. Нельзя сказать, что в результате этой игры воображения возникает прежде всего литература, если понимать ее как вымысел, фикцию; скорее наблюдаемые факты внешнего мира по ходу игры переводятся в область некой

более объемной цельности, элементами которой они являются. Замечание Федора, что он хорошо знает Кончеева, по сути совсем не зная его, хорошо иллюстрирует этот процесс: ведь имеется в виду, что о человеке можно судить по его произведениям (к тому же выводу Набоков приходит в своей пушкинской лекции 1937 года, которая вместе с многозначительными репликами Федора прямо подводит к рассуждениям героя-повествователя «Подлинной жизни Себастьяна Найта» о том, что интуитивно постигаемый союз душ является моделью посмертных прозрений человека). И поскольку изначальный толчок свободному полету фантазии Федора дается чувственным или интеллектуальным опытом и, как представляется, вдохновлен потусторонностью, такую фантазию можно уподобить космической синхронизации.

«Сделанность» «Дара» подтверждается и разного рода второстепенными деталями, например, репликами Федора, адресованными не названной по имени девушке, которая возникает в тексте до знакомства героя с Зиной. Перечитывая роман, их воспринимаешь как вторжение Федора в качестве его автора в собственную историю, выстроенную, в основном, в правильном хронологическом порядке. Однако же, поскольку местоименные ссылки звучат до появления Зины совершенно отвлеченно, они одновременно выражают общее, абстрактное ощущение героя, что предстоит ему встреча с абсолютно родственной душой, что, по его признанию, и происходит, когда судьба сталкивает его с Зиной. Здесь возникает аналогия с предчувствием ненаписанных еще книг, из чего следует, как и в случае с Лужиным и его невестой, что души двоих уже образовали союз в мире потустороннего. Наконец, многочисленные звуковые повторы также подрывают миметическую цельность романа и попутно стягивают воедино, хотя и неочевидным образом, «рифмующиеся» события жизни героя.¹³

Умение видеть ясно и глубоко, будь то собственная жизнь, явление природы либо произведение искусства, неотделимо в представлении Федора Константиновича (как и самого Набокова) от понятий истины и красоты. Напротив, обобщения и поверхностные суждения ведут, в лучшем случае, к фальши, иллюзиям и малодушию. А в худшем — как в «Отчаянии» или в «Лолите» — к преступлению. Таким образом, исходя из системы критериев, выработанной в набоковской этике, эстетике и метафизике, можно утверждать, что основная цель знаменитой главы о Чернышевском состоит в том, чтобы представить негатив того, что Федор воплощает в положительной форме.¹⁴

Если оставить в стороне некоторую симпатию, которую вызывала у Федора духовная целеустремленность знаменитого радикала, жизнь Николая Чернышевского становится для него лишь поводом для уничижительной насмешки. Чернышевский постоянно представляется пленником разного рода общих мест и стандартов. Нет у него ни малейшего представления о подлинном искусстве, разнообразных порождениях человеческого гения и даже — что, как подчеркивает Федор, особенно поразительно для убежденного материалиста — о природе. То, что Чернышевского с его невежеством в вопросах естествознания отправили в Сибирь — страну, по словам Федора, «дремучую, своеобразно роскошную», — представляется «стихийной, мифологической карой, не входившей в расчет его человеческих суждений» (III, 219). Впоследствии Федор отметит, что такое невежество было отличительной чертой среднего русского литератора.¹⁵

Подобного рода непростительные, в глазах Федора, грехи свойственны многим. «Я испытывал приторную тошноту, — говорит Федор, — когда слышал или читал очередной вздор, вульгарный и мрачный вздор, о симптомах века и трагедиях юношества» (III, 38). А изображая трех молодых людей, образующих сентиментальный любовный треугольник, Федор в том же духе замечает: «...Оля занималась искусствоведением (что в рассуждении эпохи звучит, как и весь тон данной драмы, нестерпимо типичной и потому фальшивой нотой)» (III, 41). Заметим, что выделенных слов в русском оригинале нет, скорее всего Набоков внес их в английский перевод, чтобы подчеркнуть связь между фальшью и обобщениями — мысль, проходящая через целый ряд его произведений и специально, с особенной остротой, выделенная в авторских предисловиях к английским переводам его романов. Символизируя некое общее место, помянутый треугольник, с его пошлостью и безвкусицей, служит некоей гротескной пародией на чистую и возвышенную любовь Зины и Федора (а возможно, и на *ménage à trois*, изображенный в печально известном романе Чернышевского «Что делать?»). О международных комментариях в газетах Федор говорит с таким же сарказмом, как и о привычке хозяина квартиры, где он живет, сортировать их в определенном порядке, теша себя мыслью, что таким образом он без труда проникает в суть мировой политики. Буквально все немецкое Федор всячески третирует (о чем Набоков с некоторым смущением говорит в предисловии к английскому изданию «Дара»), однако же и русских эмигрантов в Берлине не щадит. Причина одна и та же: люди не видят, не читают, не думают

с необходимой ясностью, либо слишком ограничены, чтобы постичь истину. В то же время следует отметить, что — назовем это так — местный колорит в развернутых сценах романа противоречит литературным вкусам самого Федора — точно так же, как и позднейшим нападкам самого Набокова на писателей, чрезмерно поглощенных национальной эксцентрикой — вроде Лескова, например.¹⁶

Тем не менее, изображая близорукость и, следовательно, моральную неполноценность, Набоков стремится не только к тому, чтобы создать сатирический контрастный фон, на котором его интеллектуальные и эстетические ценности обретут еще большую выпуклость. Говоря, что, увидев портрет Чернышевского в шахматном журнале, Федор испытал «обиду», отчего это в России при Советах все стало «таким плохоньким» (III, 157), автор по сути обнаруживает интерес к крупным историческим проблемам: ведь эта ненароком мелькнувшая мысль заставляет героя обратиться к истокам обнищания России. Потом Федор скажет, что в своем биографическом сочинении ему хотелось бы оставаться на самой грани пародии. А Набоков в одном из интервью проведет четкое различие между пародией как «игрой» и сатирой как «поучением» (СIII, 603). Иными словами, пародия — это скорее хитрое воспроизведение некоей темы либо формы, а не ценностно окрашенная карикатура, задача которой состоит в том, чтобы поразить некую цель.

Хотя Набоков не раз указывал, что его, как художника, интересует только пародия, трудно все же провести в «Даре» четкую линию, отграничивающую ее от сатиры. Издевательство над священными коровами вроде Чернышевского, особенно на фоне рассуждений по поводу унылого состояния Советов, скорее напоминает моральное назидание, чем незаинтересованную эстетическую игру. И все же к замечанию Федора насчет пародийности в биографии Чернышевского следует отнести всерьез, пусть он так толком и не говорит, что же станет предметом пародии. Кое-какие предположения по этому поводу могут возникнуть из образа будущей книги, какой она рисуется автору: на одном краю пародия, на другом — серьезность, и надо «пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» (III, 180). Скорее всего, «собственная правда» Федора включает в себя такие крупные тематические пласты «Дара», как интуитивное знание героя об участии судьбы в его и Зининой жизни, о мимикрии в природе, его дар постигать — через космическую синхронизацию — единство в многообразии узоров и их подспудную связь с потусторонностью.

И если мы теперь примем в соображение, что Федор с самого начала стремится рассматривать биографию Чернышевского в контексте русской истории, вполне разумным представляется поискать пародийные соответствия между личной судьбой и историческими явлениями вообще, явно или тайно наличествующими в романе. К этому нас как будто подталкивает сам автор, замечая в предисловии к английскому переводу «Дара», что в романе скорее отразилась атмосфера нацистской диктатуры 1935–1937 годов — время сочинения романа — нежели 1926–1929 годы — время его действия. На политическую сцену Германии в романе едва ли обращается какое-либо внимание. Но есть определенная связь между русскими радикалами XIX века (предшественниками, как нам все время дают понять, советской тирании) и немецкими обывателями, в среду которых погружен Федор. Те и другие воплощают в глазах героя самодовольство, слепоту, недостаток воображения и неразборчивость; больше того, сходство существует даже между воинственной риторикой русских и готовностью к ней же, которая слышится в голосах немцев. Ныне стало общим местом утверждать, что между советским и нацистским режимами больше сходства, чем различий, пусть даже, за вычетом недолгого романа, последовавшего за пактом Молотова—Риббентропа, они пребывали в состоянии жестокого антагонизма. Существуют, конечно, крупные различия между небольшой группой русских радикалов XIX века — которым Набоков готов уплатить некую дань почтения за их мужество и истинный реформистский пыл (особенно заметный на фоне их противников) — и немецкими бюргерами, вызывающими у Федора лишь брезгливость. Но коль скоро Набоков изначально угадал «пародийную», так сказать, связь между историческими зернами русского большевизма и массой, вознесшей Гитлера к власти, можно утверждать, что историческое чувство у него было развито сильнее, чем это принято считать. Возникает целая цепочка взаимосвязанных пародийных переключек, или, по словам Федора, «диковинных сопоставлений» (III, 182) между такими противоположными как будто феноменами русской культуры, как официальная цензура в начале XIX века и негласная цензура радикалов, угодничество Булгарина перед официальной государственной идеологией и заискивание Тургенева перед радикальной критикой. Подключение предреволюционных событий в России к параллелям между нацистской Германией и Советским Союзом приводит Федора к проклятиям в адрес политики вообще. Такой социально-исторический взгляд можно считать одним краем «пропасти серьезного»,

которую Федор хочет воссоздать в своем романе. И это вполне естественно, если принять во внимание, что оба — и Годунов-Чердынцев, и Набоков — настаивали на полной независимости от общепринятых идей.

В более личном плане, однако же — каковой, несомненно, наиболее важен в художественной структуре «Дара» — взаимоотношения между Федором и Чернышевским, как и между фигурами из обоих лагерей, — тоже могут рассматриваться на пародийном уровне. Так, безвкусная реплика Щеголева: «Когда у меня умирают хорошие знакомые, невольно думаю, что они там похлопочут о моей здешней судьбе, — го-го-го!» (III, 281) — пародийно переворачивает ту роль, которую, по-видимому, играет в жизни Федора дух его отца. И в точности так же, как следует он узорам собственной жизни, Федор с особым вниманием разглядывает узоры жизни Чернышевского и перечисляет несколько повторяющихся тем, которые ему удалось уловить: упражнения в письме, близорукость, очки, путешествия, ангельская кротость, а также поза Христа, которую любил принимать герой биографии. Обнаружив, что отец некогда посоветовал Чернышевскому написать «какую-нибудь сказочку», а много лет спустя тот сообщил жене, что задумал «ученую сказочку», Федор усматривает в этой рифмовке «одно из тех редких сочетаний, которые составляют гордость исследователя» (III, 258). В другом месте Федор отмечает, что судьба сортирует события «в предвидении нужд исследователя» (III, 197). В длинной цепочке подобных примеров угадывается контраст между тем эффектом, что извлекает Федор из повторов, указываемых им в жизни героя, и почти полным неведением последнего относительно того, что же было в этой жизни истинно значительного.

На ином текстовом уровне беглое замечание Федора, что министр юстиции Набоков принял участие в переводе Чернышевского из Сибири в Астрахань, налаживает связь между жизнью подлинного автора «Дара», дед которого на самом деле был министром юстиции в правительстве Александра III, и жизнью Чернышевского. Это усиливает общий пародийный эффект, ибо жизненный опыт вымышленных персонажей перекликается таким образом с узорами судьбы автора, которыми он был так поглощен. (Стоит заметить, что, задумывая свой роман, Федор движим точно таким же стремлением проследить узоры судьбы своей жизни, какое двигало, по собственному признанию, Набоковым при сочинении автобиографии). Подобного же рода внетекстуальные связи между романом и жизнью его автора угадываются в сцене собрания

эмигрантского союза писателей. Второстепенный персонаж Ширин упоминает тут своих братьев — Подтягина и Ивана Лужина. Первый — персонаж романа «Машенька» (1926), второй — отец главного героя романа «Защита Лужина» (приводимые Федором цитаты из Делаланда точно таким же образом возвращают к одному из ранних набоковских произведений). Естественно, эти переключки в «Даре» никак не выделены. Но их можно считать частью общего пародийного плана романа: ведь это художественные конструкты, чья искусственность скрыта двойной маскировкой, ибо переходят они сюда из других сочинений. Возникающую в результате возвышенную «реальность» (то есть существование за пределами «Дара») можно рассматривать как элемент общей идеи, согласно которой искусство в некоторой степени вырастает из высшей реальности, что, собственно, Федор и демонстрирует. Дополнительная функция подобного рода «автоцитирования» состоит в том, чтобы дать читателю возможность распознать узоры, вышитые по всему полотну набоковских произведений. Под этой маской скрытые переключки вплетаются во всю систему ценностей, которые Набоков связывает с возвышенным сознанием.

Слепота Чернышевского по отношению к миру природы также подчеркивает пародийность отношений, связывающих его с другими персонажами «Дара». Федор вспоминает, как отец привез из одной экспедиции «целиком весь растительный покров горной разноцветной лужайки», и представляется он ему «свернутым в ящике, как персидский ковер» (III, 103). Это был подарок приятелю-ботанику, и он явно свидетельствует о том значении, которое отец Федора придавал пристальному наблюдению, точно так же, как и органическому единству восприятия, подразумеваемому космической синхронизацией. Чернышевский, напротив, был всегда готов «обхватить как свернутый ковер и развернуть перед читателем в сю историю затронутого вопроса» (III, 210), что явно свидетельствует о приземленном и совершенно компилятивном складе ума (сходным образом жалкая коллекция посланных сыну цветов, которые Чернышевский даже назвать не умеет, пародийно перевертывает коллекцию, со вкусом подобранную отцом Федора). Близкий образ — «накрест связанный сверток» (III, 303) как метафора событий семейной жизни Александра Чернышевского — налаживает пародийную связь с целой россыпью тем и положений, группирующихся вокруг смерти и жизни после смерти в романе, который пишет Федор (возникает тут, и тоже в пародийном облици, и важная «тема ткани»).

Пародийные возможности, заложенные в самом совпадении имени персонажа и знаменитого его однофамильца, биография которого составляет часть романа (а отец его, замечает Федор, вполне мог «в действительности» крестить одного из предков вымышленного героя), широко используются в связи с темой смерти и потусторонности. Один из сыновей Николая Гавриловича Чернышевского, Александр, «боялся пространства или, точнее, боялся соскользнуть в другое измерение» (III, 266). Как мы видели, Яша, сын «другого» Александра Чернышевского, на самом деле, как полагает его отец, перешел в иное, призрачное измерение — возможность, которую до конца не отбрасывает и Федор. Еще один пример: последние слова Чернышевского, произнесенные на смертном одре, пародийно воспроизводятся умирающим другом Федора — Чернышевским Александром. Первый отмечает, что в какой-то книге (к своему сожалению, Федор так и не смог установить, в какой именно) совсем не нашлось места Богу. Александр Чернышевский в свою очередь тоже не может вспомнить содержание некоей книги (речь идет скорее всего о биографии Н. Г. Чернышевского, написанной Федором; ссылка в связи с этой книгой на неизвестного священника заставляет предположить, что он спутал революционного демократа с его отцом-священником); и с наивной убежденностью Александр Яковлевич заключает, что Бога нет. Одна из последних мыслей Александра Чернышевского сводится к тому, что удайся последнее, отчаянно духовное усилие, и он достигнет высшую тайну бытия. Но ведь о Боге он вспоминает под шум воды, которой поливают цветы, так что предсмертная мысль пародийно переключается со словами Федора, что стоит лишь как следует подумать, он достигнет тайну мотылька, летящего на свет. Эту конкретную загадку Федору так и не удастся решить, но, основываясь на иных явлениях природного мира, он прозревает-таки потусторонность (в отличие, разумеется, от друга). В последних мыслях Александра Чернышевского содержится также пародия на высказывание Федора об успокоительном сходстве между тьмой, предшествующей жизни и венчающей ее. Ну а приятель его размышляет о «смертном ужасе рождения» (III, 278).

Сколь очевидное, столь и существенное измерение общего пародийного плана романа осуществляется в развернутых беседах о русских писателях, русской литературе и до известной степени русской культуре в целом. Этот пласт весьма существен для верного понимания романа, недаром Набоков нередко уплотняет его в английском переводе, специально поясняя имена и названия — явно

для удобства читателей, не знакомых с русской литературой. Тема развивается в широком диапазоне — от перифраз пушкинских стихов до фантазий на тему, что случилось бы, переживи Пушкин дуэль (тут слышна опять-таки пародийная переключка с игрою воображения Федора, гадающего, как могла бы сложиться судьба отца), и далее — прозрачные образы и псевдонимы русских писателей-эмигрантов в Европе между двумя войнами, подражания тургеневской манере обращения к читателю, переходы от высокого к комическому в драматургии символистов, ритмическая проза Андрея Белого... Есть, правда, одно исключение. В английском переводе романа упоминается некий «X. V. Lambovski» — в нем, как сказано, «было что-то пасхальное». От англоязычного читателя тут может ускользнуть важная деталь. Фамилия в переводе подогнана под английский словарь, так что корневое значение улавливается (lamb — ягненок, агнец), как, естественно, и на русском, где персонажа этого зовут Барановским. А смысл инициалов — «Христос воскрес» — воспроизвести не удалось, да и не могло, разумеется, удастся.

Литературные и культурные коннотации «Дара» давно являются предметом пристального внимания исследователей,¹⁷ так что здесь нет нужды даже в простом перечислении. Единственное, что хотелось бы отметить, — тройственную функцию переключек. Во-первых, Федор открыто нападает на иных знаменитейших писателей и на знаменитейшие произведения, что составляет фон, на котором отчетливо проявляются его собственные эстетические верования (было бы, однако, ошибкой полагать, как явствует, например, из внушительных контраргументов Кончеева, что Набоков разделял все оценки Федора; в предисловии к английскому переводу романа Набоков отмечает, что частично он отдал себя Кончееву и еще одному вполне маргинальному персонажу по имени Владимиров). Во-вторых, возвышая отдельные стороны русского литературного наследия, Федор тем самым бросает свет и на специфические особенности собственной эстетики. И в-третьих, читателю (русского оригинала, разумеется) приходится разгадывать многочисленные литературные ссылки, спрятанные в тексте. Таким образом они включаются в арочную композицию любимых набоковских тем и структур, имеющих отношение к узорам, камуфляжу, прозрениям и работе сознания. Обращение в той же связи к иным «инструментам» (шахматы в «Защите Лужина», сексуальные извращения в «Лолите») показывает, что русская литература не занимала в глазах Набокова сколь-нибудь привилегированного

положения и, уж конечно, не была целью сама по себе, хотя, несомненно, ни один из набоковских текстов не представим вне интенсивной переклички с различными литературными традициями. Насколько можно понять из мемуаров, литература — лишь один из целого ряда талантов, дарованных человеку.

«ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ СЕБАСТЬЯНА НАЙТА»

«Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1941) — первый роман Набокова на английском. Сюжет его таков: некий русский эмигрант, фигурирующий под инициалом В., пытается раскрыть загадку судьбы своего сводного брата, знаменитого писателя Себастьяна Найта, и написать его биографию. Что примечательно, предприятие, задуманное В., включает в себя не только терпеливые поиски фактов — это понятно, — но и неожиданные открытия, случайные находки, странные совпадения. В. вообще весьма полагается на догадки и предчувствия, не согласующиеся со стандартами «здравого смысла», «реализма» и повествовательной достоверности. При этом странные порой действия героя-повествователя не подрывают доверия к самому повествованию: наряду с другими свидетельствами, рассыпанными по тексту романа, они заставляют думать, что ведет В. в его поисках не что иное, как дух покойного брата.¹

Некоторый свет на странные и сомнительные способы, которые использует В., чтобы добыть сведения о Себастьяне, проливает примечательная лекция, прочитанная Набоковым на французском в 1937 году, — «Пушкин, или Правда и правдоподобие». Она вообще крайне необходима для понимания и этого, и целого ряда иных поздних произведений Набокова. Рассуждая о жанре «романизованных биографий», Набоков задается вопросом, имеющим прямое отношение к поискам, затеянным В.: «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безупречно отразить на бумаге?» Вот ответ: «Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, неизбежно ее искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» (СІ, 542). Подобного рода применение Гейзенбергова

принципа неопределенности к биографии, похоже, изначально обесмысливает труд биографа. Однако Набоков приходит к иному выводу: «В сущности, не имеет значения, если то, что мы представляем в своем воображении, всего лишь большой обман. Предположим, окажись у нас возможность вернуться назад и пробраться в эпоху Пушкина, мы бы его не узнали. Ну и что! Это удовольствие даже самый строгий критик, так же как и я, дающий волю своему воображению, мне не может испортить» (СИ, 543). Хотя эти суждения могут показаться примером гедонистического солипсизма, на самом деле Набоков хочет сказать, что интуиция, гипотезы, экстраполяции, столь обогащающие жанр художественной биографии, несут оправдание в самих себе: «...если я вложил в них (то есть в видения жизни Пушкина, которые могут оказаться неправдой. — В. А.) хоть немного той любви, которую испытываю к его стихам, то не напоминает ли эта воображаемая жизнь если не самого поэта, то его творчество?» (СИ, 544). С точки зрения Набокова, надежность таким прозрениям придает, разумеется, связь воображения художника с потусторонним. Особенно подробно об этом говорится в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», но представляется очевидным, что некоторые положения ее были предвосхищены в пушкинской речи. Набоков утверждает здесь, что «по-прежнему остаются в почете добро и красота» и что если «жизнь иногда и кажется мрачной, то только от близорукости» (СИ, 549). Набоков говорит также о целой цепочке «открытий» и радостей повседневной жизни, которые укрепляют его оптимизм, а это, в свою очередь, порождает вопрос: «...какой художник, проходя мимоходом, вдруг превращает жизнь в маленький шедевр?» (СИ, 549). Сама формулировка этого вопроса, а равно театральная образность, которую обнаруживает автор в живой действительности, знакомы по другим сочинениям Набокова — как намек на красноречивую искусственность в природе и человеческом бытии, ответственность за которую несет потусторонний творец.

Художественные возможности и способы их осуществления, о которых говорится в пушкинской лекции, Набоков воплотил во многих в разное время написанных произведениях, включая биографию Чернышевского в «Даре» и более академические исследования, посвященные Гоголю и Абраму Ганнибалу (последнее — в приложении к набоковскому переводу «Евгения Онегина»; а в комментариях к нему повсеместно рассеяны эпизоды пушкинской жизни, воссозданные в соответствии с теми же принципами).² Биографический метод Набокова, конечно, далек от канона. В конце концов,

принимать или отвергать его — дело второстепенное сравнительно с пониманием его истинного характера и целевых установок в художественном творчестве, прежде всего в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» и, позднее, в «Бледном огне».

Разумеется, английский язык романа знаменует крупный перелом в набоковском творчестве. Но этого нельзя сказать о темах, ценностях, приемах. Ведь Себастьян воплощает типично набоковские устремления и его представления о таланте. Он может отличаться от Федора по темпераменту, возрасту, мере общественного признания, но концепция искусства и художника превращает его (а стало быть, и самого Набокова) в двоюродного брата героя «Дара». ³

О том, что набоковская эстетика вполне сохраняет свою природу и в первом англоязычном романе автора, свидетельствует уже характер Себастьяна, наиболее яркой особенностью которого является сама форма сознания: с одной стороны, разновидность соприродной Цинциннату Ц. способности «объединять» чувственные впечатления, а с другой стороны, разновидность «многопланного» мышления Федора, — короче говоря, вариант космической синхронизации Владимира Набокова. По словам В., Себастьян еще до начала литературной карьеры принялся «пестовать свою обособленность, словно она была редким даром или страстью» (CI, 59). Конечно, здесь есть ирония по отношению к самому В., ибо Набоков как раз полагал, что максимальный уровень сознания и есть талант и страсть. У Себастьяна дар оборачивается пониманием того, что «ритм его внутреннего бытия намного богаче, чем ритм всякой иной души... он сознавал, что малейшая его мысль или ощущение содержат на одно измерение больше, чем мысль или ощущение ближнего» (CI, 78). В. опирается на произведения своего брата, а приводимый им пример иллюстрирует столь характерную для космической синхронизации связь между чувственными восприятиями и далеко простирающимися мнемоническими ассоциациями: «Люди в большинстве своем проживают день с какой-то частью рассудка, погруженной в блаженную спячку... в моем случае все веки, дверки и створки сознания открывались сразу и во всякое время суток... Когда однажды утром я пришел к редактору журнала, способному, как я полагал, напечатать некоторые из моих кембриджских стихотворений, то свойственное ему особое заикание, мешаясь с некоторым сочетанием углов в рисунке дымоходов и крыш, чуть перекошенных изъязном оконного стекла, — это и странный, затхловатый запах в комнате (роз, догнивающих в мусорной

корзинке?) отправили мои мысли по такому дальнему и кружному пути, что я, вместо того, о чем намеревался говорить, начал вдруг рассказывать этому человеку, которого и видел-то впервые, о литературных планах нашего общего знакомца, просившего меня — я слишком поздно вспомнил об этом — сохранить их в тайне...» (СІ, 79).

Очевидные параллели между этим пассажем и космической синхронизацией Набокова помогают также понять, отчего Себастьян представлен в романе в облике Нарцисса, и лишний раз напоминают, сколь важен контекст для верного понимания индивидуальной набоковской образности и словаря. Человек, вглядывающийся в свое отражение в воде, — выразительная метафора возвышенного сознания, подразумеваемого монистической эпистемологией Набокова, согласно которой все воспринимаемое личностью неизбежно окрашивается ее собственным сознанием. Таким образом, в набоковском представлении самосознание Нарцисса из силы ограничительной, солипсистского, например, свойства, превращается в вектор, указывающий направление за пределы «я»⁴ (косвенным показателем высокого статуса Себастьяна в глазах Набокова является то, что подруге его Клэр Бишоп дарованы те же познавательные способности. Она, таким образом, оказывается в одной компании с невестой Лужина и Зиной Мерц).

То отсутствие сосредоточенности, о котором рассказывает Себастьян Найт, бросает дополнительный свет на его статус набоковского «героя». Образ его как будто снижается кажущейся холодностью или рассеянностью в общении с людьми. Не парадокс ли? — ведь этот человек считает себя исключительно отзывчивым на все окружающее. Однако же объяснение этому парадоксу следует искать не в эгоизме и, следовательно, моральной ущербности героя: поведение Себастьяна есть способ осуществления предназначенной связи с высшим планом бытия, что выражается в его обостренном сознании и преданности идеалу искусства. По сути дела, все положительные герои Набокова в той или иной степени одиночки и ведут себя так, что порой это может выглядеть как жестокость. Например, отец Федора, отправляясь в экспедиции, надолго оставляет семью и бесцеремонно обрывает близких при любых попытках ограничить его свободу. Но это несколько не разрушает ту ауру, которой Федор окружает отца (столь же трепетно относился к отцу и сам Набоков, а к нему, в свою очередь, Вера Евсеевна и Дмитрий). Дело, быть может, в том, что в иные моменты отец ведет себя совсем иначе, а главное, конечно, — это его творческий дар: он

с лихвой компенсирует недостатки. Полностью реабилитирует Годунова-Чердынцева-старшего также и то, что он связан с какой-то мощной потусторонней силой, что снимает, хотя бы отчасти, бремя ответственности с него лично. То же самое можно сказать об отношении Себастьяна к В., а также к своей возлюбленной Клэр. Он не хорош с обоими — брата всю жизнь держит на расстоянии, любовницу бросает. Правда, когда Себастьян оказывается при смерти, он обращается к В., в глазах которого это выглядит как некоторая компенсация и даже щедрость. Многие также свидетельствуют о том, что увлечение таинственной незнакомкой, ради которой Себастьян оставляет Клэр, скорее узор на ковре роковых отношений между поколениями, нежели бесцеремонный эгоизм. Неверно, следовательно, было бы усматривать в поведении Себастьяна беспричинную жестокость. Его моральные изъяны — только видимость.

Связь между обостренной чувствительностью и эпифаниями, когда творца озаряет видение будущих произведений, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (как и в «Приглашении на казнь») не выявлена, но подспудно она существует. В последней книге Найта «Неясный асфодель» есть важный фрагмент, где, помимо всего, звучит как бы кредо героя — вера в символическое познание. Себастьян пишет, что умирающему смысл жизни и окружающий мир являются как некий оккультный текст: «...все равно как если бы путешественник понял, что дикая местность, которую он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположение гор, и лесов, и полей, и рек образует связное предложение; гласный звук озера сливается с согласным шелестящего склона; изгибы дороги пишут свое сообщение округлым почерком...» (СИ, 170). Параллель между восприятием и чтением, о чем, по сути, толкует Себастьян, намекает на взаимосвязь между этими процессами. Далее он говорит о простом «умственном рывке», порождаемом актом чтения — он, рывок этот, высвобождает энергию индивидуального сознания и дарует миг «великого понимания», когда рассыпанные в беспорядке знаки внезапно обнаруживают смысл. В результате все явления сливаются в своем значении, словно стали равноудалены от наблюдателя, либо он равномерно растворился в них. Точно так же вступают в союз различные сферы человеческой деятельности: «...наука, искусство, религия — выпали из привычной схемы классификации и, взявшись за руки, смешались в радостном равенстве» (СИ, 170) (здесь вспоминается сам Набоков, который говорил о «гребне», где встречаются

наука и искусство, а также отмечал значение наблюдательности в искусстве и воображения в науке). Можно заключить, таким образом, что прозрения, о которых идет речь, как раз и порождают тексты, подобные «Неясному асфodelю».

Себастьян сам уподобляет единство космоса высшей истине: «Все вещи принадлежат к одному порядку вещей, — пишет он в одной из своих книг, — ибо таково единство человеческого восприятия, единство личности, единство материи, чем бы она ни была, материя. Единственное действительное число — единица, прочие суть простые повторы» (СІ, 109). Сходные мотивы звучат в мемуарах, где Набоков уравнивает любовь и космическую синхронизацию — то и другое дает чувство трансцендентального единства личности и мира. По сути дела, Себастьян предвосхищает мысль об этом особенном союзе в одной книге, куда включено письмо, имеющее, по мысли В., глубоко автобиографический характер. «Есть лишь одно действительное число: единица. И любовь, как видно, — наилучший из показателей этой единственности» (СІ, 115). В финале романа В. дано испытать чувство такого единства самому; он столь тесно объединяет себя с покойным братом, что в собственном ощущении Себастьяном и становится. Больше того, впечатление это заставляет его гипостазировать нечто вроде метафизического абсолюта, согласно которому «...душа — это лишь форма бытия, а не устойчивое состояние, что любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им. И может быть, потусторонность и состоит в способности сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ, — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (СІ, 191).⁵

Можно предположить также, что подобно самому Набокову, Себастьян разделяет то, что можно было бы назвать платоновской концепцией искусства. В. описывает борьбу Себастьяна со словом как «сводящее с ума ощущение, что правильные, единственные слова ждут тебя на другом берегу» (СІ, 91), а уравнивается это ощущение «дрожью еще не одетой мысли, выкликающей их с этого края пропасти» (СІ, 91–92). Смысл тут, разумеется, в том, что «правильные слова» и, стало быть, построенные из них произведения предсуществуют, ожидая, пока писатель воплотит их на бумаге. «Сводящее с ума ощущение», о котором говорит В., находит сочувственный отклик в рассуждениях самого Себастьяна; так, в «Неясном асфodelе» он пишет о невозможности постижения чего бы то ни было за чертой смерти: «...только о половине понятия смерти можно сказать, — она существует реально: *эта* сторона, —

рывок, разлука, причал жизни тихо уплывает, трепеща носовыми платками...» (СІ, 168) (то же самое имеет в виду цитируемый Федором Годуновым-Чердынцевым Делаланд, уподобляя жизнь дому, а смерть — расстилающемуся вокруг ландшафту). Подразумеваемое путешествие по воде воссоздает мифологическую образность перехода к жизни после смерти; и хоть никто не знает, что это за жизнь, нечто, кажется, есть — подобно тому, как есть слова, существующие до появления автора.

Уподобление природных феноменов оккультному тексту важно и потому, что ведет к центральной набоковской теме узоров в естественном мире и человеческой жизни. Себастьян утверждает, что последняя «оборачивается *монограммой*, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутовавшие переплетенные буквы» (СІ, 170) (курсив мой. — В. А.). Тут, конечно, вспоминаются судьбоносные «водяные знаки», которые Набоков различал в собственной жизни.

Из мемуаров можно понять, что опыт космической синхронизации открывает автору ворота тюрьмы времени. Хотя вневременность с епифаниями Себастьяна прямо не связывается, В. изображает его как человека, живущего так, словно времени не существует. Опровергая ложные суждения Гудмена, автора биографии Себастьяна Найта, будто герой ее испытывал воздействие своего времени, В. заявляет, что «время никогда не являлось для Себастьяна 1914, или 1920, или 1936 годом — это всегда был год 1-й» (СІ, 77). Равным образом Себастьян никогда не мог понять, отчего гигантские катастрофы прошлого задевают людей меньше, чем настоящие. Отсюда В. заключает, что «время, пространство для него (для Себастьяна. — В. А.) были мерками одной и той же вечности, так что само представление о нем, реагирующем каким-то особо “современным” манером на то, что м-р Гудмен именует “атмосферой послевоенной Европы”, просто бред» (СІ, 78). Следует отметить, что мысль о личном опыте переживания времени прямо ведет к рассуждениям В. о многомерном сознании, которым наделен его брат, — соотнесение весьма многозначительное. Та же связь угадывается в «Неясном асфоделе», где, предваряя пассаж об умирающем, которому открывается тайна действительности, Себастьян уподобляет время и пространство «детским терминам», которые, собственно, являются загадками, «так и выдуманного человеком *как загадки*» (СІ, 170). А сравнение всей жизни человеческой с детским садом подсказывает, что после смерти человек не только перемещается во «взрослое» состояние бытия — само это состояние упраздняет

«детские», то есть земные представления о времени. Таким образом, «вневременное» существование Себастьяна в этом мире предвосхищает некоторым образом жизнь после смерти — точно то соотношение, на которое Набоков указывал в своих критических дискурсах. Отсюда лишний раз следует, что «нечеловеческое» отношение к ближним объясняется прикосновенностью Себастьяна к миру потустороннего.

Далее, Себастьян близок Набокову в том отношении, что этика автоматически входит в его ценностную систему как искусства, так и самой жизни. «В Себастьяне вовсе не было прогрессивного сора, этого “к-чертям-предрассудки”, — пишет В. — Он знал отлично, что показное презрение к установлениям морали есть все та же чопорность с черного хода, перелицованный предрассудок. Обычно он выбирал самый легкий этический путь (точно так же, как выбирал самый трудный — эстетический) просто потому, что так было ближе до выбранной цели...» (СИ, 90). Подразумеваемая здесь связь этики и эстетики (и далее — метафизики) укрепляется затем суждением Себастьяна, что литературное клише есть «раздутый, зловонный труп» и что «второсортное», прикидывающееся лучшим, чем оно есть на самом деле, «аморально в художественном смысле» (СИ, 98). Отсюда, конечно, не следует, что общественные нравы представляли для Себастьяна сколь-нибудь значительный интерес; как и для Набокова, этика в его глазах — лишь грань общего целого.

Среди малозаметных соответствий между Себастьяном и Набоковым есть одно, имеющее прямое отношение к металитературным темам и устремлениям в творчестве писателя. Рассуждения В. о романе Найта «Призматический фацет» могут быть истолкованы как скрытая полемика с хорошо известными положениями статьи Владислава Ходасевича «О Сирина» (1937). Слова В., что героями произведения являются «приемы сочинительства», напоминают мысль Ходасевича, будто произведения Сирина «населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов... одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы». Однако из продолжения разговора о творчестве Найта вытекает, что В. совсем не склонен сводить его к набору приемов. В. приводит в качестве примера художника, который, судя по всему, хочет показать «не изображение ландшафта, но изображение различных способов изображения некоего ландшафта» (СИ, 101). Но тут же следует существенная оговорка: оказывается, это не самоцель, художник хотел бы верить, что «гармоническое

слияние» различных способов изображения «откроет в ландшафте то, что мне хотелось вам в нем показать» (СІ, 101). Иными словами, за техническим совершенством искусства Найта скрыты глубинные убеждения и определенное видение мира. Таким образом, в рассуждениях В. можно усмотреть полемику с Ходасевичем, который говорил, что тема Сирина ограничена «жизнью художника и жизнью приема в сознании художника».⁶

Если Себастьян воплощает многочисленные черты, близкие его создателю, то есть в романе персонаж, который с особой откровенностью демонстрирует все то, что Набоков презирал. Разумеется, это Гудмен с его слепотой к подробностям и бездумной склонностью к размашистым обобщениям. Откровенно саркастическая оценка его ущербных писаний предвосхищает некоторые положения лекции «Искусство литературы и здравый смысл», в которой Набоков говорит, что справедливое художническое возмездие за «беззаконие» состоит в том, чтобы подчеркнуть его внутреннюю абсурдность (69).⁷

Если посмотреть со стороны, то ведущей темой «Подлинной жизни Себастьяна Найта» является осмысление теоретических и практических возможностей создания биографии, и Набоков осуществляет эту тему в терминах, весьма близких пушкинской лекции. «Помни, все, рассказанное тебе, в действительности тройко: скроено рассказчиком, перекроено слушателем и скрыто от обоих мертвым героем рассказа» (СІ, 66). Отсюда с очевидностью следует, что и представления самого Набокова о взаимосвязи между жизнью и биографией отличались изощренной сложностью (помимо того, во фразе скрыт двусмысленный намек на то, что мертвые могут оказывать воздействие на живых). Тем не менее, несмотря на собственные слова, В. с поразительной легкостью обращается к писаниям Себастьяна как основе суждений о жизни автора или способе его мышления. Короче говоря, он исходит из того, что существует основанная на истине связь между жизнью художника и его творчеством; и задача состоит в том, чтобы эту связь обнаружить.

Поиски В. находят явную поддержку в художественной деятельности Себастьяна: имея явные точки соприкосновения с творчеством самого Набокова, они придают особый вес предприятию, затеянному героем-повествователем. После смерти Себастьяна В. просматривает его архив и наталкивается на целую серию фотографий некоего «м-ра X.», запечатленного в разные периоды своей жизни — от «луноликого пострела» до «взрослого» господина. Из

газетной вырезки, скрепленной с пачкой фотографий, явствует, что купил их сам Найт, которому они нужны были для «выдуманной биографии» (СІ, 56). На первый взгляд может показаться, что это автор из своего укрытия оценивает труды героя-повествователя по созданию биографии брата, и, следовательно, биография эта, хоть и содержится в ней некоторые объективные сведения, тоже «вымысел». Этому негативному истолкованию, согласно которому «вымысел» по существу уравнивается с «неправдой», противостоит рассказ В. о романе Найта «Успех», где подвергается радикальной переоценке посылка, будто вымысел есть ложь (снова слышны отзвуки пушкинской лекции). В основе сюжета романа — исследование сложных причин, приведших к нечаянной якобы встрече мужчины с женщиной, с которой он будет счастлив отныне и навек. По словам В., это «одно из сложнейших исследований, на какие когда-либо решался писатель» (СІ, 101). Замечание, конечно, явно несуразное, ибо В. как бы совершенно игнорирует тот факт, что хотя и повествуется в романе о хитроумных узорах судьбы, действуют в нем вымышленные персонажи, живущие придуманной жизнью; ничто в суждениях В. не указывает на то, что автор списывал их с реальных людей, так что термин «исследование» представляется весьма сомнительным. Настораживает и пространное описание романа. Из слов В. явствует, что это не мастерски сработанное изделие, где автору интересны судьбы персонажей, но демонстрация сноровки и проницательности в разгадывании событий и причин, ведущих к «счастливому концу». Конечно, «Успех» некоторым образом напоминает «Дар» — в том, например, смысле, что и здесь прослеживается тайный умысел судьбы, связующей мужчину и женщину. Очевидное отличие, однако, состоит в том, что роковая встреча Зины и Федора в пределах текста как бы подготовлена внетекстовым опытом героев.

В. никак не дает понять, что «Успех» — это автобиографическое сочинение и, хоть приводит оттуда обширный фрагмент, «так странно связанный с внутренней жизнью Себастьяна в пору завершения последних глав» (СІ, 103), сути этой связи не вскрывает; точно так же нет никаких указаний на то, каким образом этот фрагмент соотнесен с авторским «исследованием» предопределенности в жизни персонажей. Но если искать в замечаниях В. по поводу «Успеха» хоть какой-то смысл, следует предположить, что по мысли обоих — и самого В., и его брата — любое исследование, которое следовало должным образом осуществить в действительности, применимо и к вымыслу. Решить это затруднение можно было бы, например,

вспомнив, что в соответствии с метафизической эстетикой Набокова произведение искусства частично возникает в потусторонности, выступающей в качестве абсолюта, а частично порождается сознанием читателя, зрителя, слушателя. Таким образом, согласно Набокову, подлинное высокое искусство просто не может быть фальшивым — в том смысле, что оно беспричинно отделено от опыта автора или того мира, в который он погружен, даже если не делает ни малейшей попытки стать правдивым зеркалом «действительности» (что с точки зрения Набокова и бессмысленно, и невозможно). Иначе говоря, воображение, которое, как любил повторять Набоков, опирается, с одной стороны, на память, с другой, на вдохновение, есть не просто фантазия, но путь к истине (или, выражаясь в стиле пушкинской лекции, такая фантазия, которая сродни «правдоподобию»). Это согласуется с опытом космической синхронизации, пережитым Себастьяном, а также с интуитивным познанием, которое дается В. в финале романа, а именно: его *воображаемая* эмоциональная близость с Себастьяном не менее действительна, чем если бы он и впрямь оказался у смертного одра брата. В свете всего этого истолкование «Успеха», предложенное В., как и суждения, основанные на других произведениях Себастьяна Найта, подсказывают, что в своем творчестве он в общем смысле опирался на платоновские идеи. Это косвенно подтверждается и ненаписанной биографией «г-на Эйча», где фотографии могли служить заменой непосредственных ощущений, становящихся нередко, как явствует из лекции «Искусство литературы и здравый смысл» и книги мемуаров, трамплином для вдохновения. Легализация воображения как источника интуитивно познанной истины (или правдоподобной искусственности) вытекает из самой сути произведений Себастьяна, предвосхищающих разыскания Кинбота и дискурсы Шейда в «Бледном огне», и составляет одну из наиболее ярких и характерных, хоть и нередко ложно толкуемых особенностей творчества и идейного наследия Набокова (при всех его очевидных переключках с традиционными понятиями романтической и символистской эстетики).

Как мы видели, узоры жизни в набоковских произведениях отражают умыслы судьбы и намекают на потусторонность. Так, подчеркивая неоднократно сходство между собою и братом, В. явно указывает на существование судьбоносной связи, которая к тому же вдохновляет его как сочинителя биографии Найта. Конечно, имеет значение и кровное родство, однако, как показывает духовная близость между Цинциннатом и его матерью, или Федором и отцом, семейные отношения, «гены», «среда» вовсе не вытесняют

в набоковском мире иных, потусторонних мотивов. Из рассуждений Набокова — автора книги мемуаров — о собственном характере следует, что в формировании его сыграла роль и потусторонность; свидетельствуют о том же и нарисованные там узоры генеалогического древа. А с другой стороны, история Лужина и его родителей показывает, что не каждая семья в набоковской прозе связана единством характеров и поведения.

В. утверждает, что знает брата «изнутри», что, занимаясь его жизнью, испытывает странное ощущение *déjà vu* (чего-то уже виденного) и разделяет с ним единый «ритм»: «...представляя его поступки, о которых мне довелось услышать лишь после его кончины, я наверное знал, что в том или ином случае поступил бы в точности как он» (СІ, 50–51) (далее последует сходное признание, а затем еще и обнаружится, что загадочный «общий ритм» объединял также Себастьяна и Клэр Бишоп). Может показаться странным, отчего В., ощущая, как видно, столь тесную близость с Себастьяном, не способен в полной мере оценить смысл им сказанного; однако же в невосприимчивости этой можно без труда уловить мотив драматической иронии, который автор вводит, чтобы облегчить читательскую задачу. В конце концов, герой романа — Себастьян, художник, а В. — всего лишь на службе у его наследия. Адекватность такого романного построения видна, например, из одного высказывания В. по поводу сочинений брата: были они, оказывается, «чередой ослепительных пропусков» (СІ, 52), заполнить их должен сам читатель.

Хоть В. нигде и ничем не выдает, что видит связь между основными событиями, случившимися во время предпринятого им расследования, и жизнью и творчеством Себастьяна, какие-то мелкие совпадения он замечает. Обоим, например, кажется, что голуби, срывающиеся с Триумфальной арки, подобны «камню, сливающемуся с крылом» (СІ, 84). Оба испытывают отвращение «к почтовым отправлением» (СІ, 122), а также «ко всему, сделанному из стекла или фарфора» (СІ, 149) (наблюдение В., что Клэр связана с Себастьяном прочными психологическими нитями, укрепляется сходным восприятием укромного места в лесу как подходящей обители «гномов» и «леших» (СІ, 95, 96)). Еще более откровенная параллель возникает, когда В. говорит, что, сталкиваясь с необъяснимыми поступками брата, он нередко обнаруживает их смысл в «подсознательном повороте того или иного из написанных... предложений» (СІ, 51). Эта реплика и впрямь красноречива, ибо подразумевает возможность того, что все предприятие В. было спроектировано

и отрежиссированно его покойным братом. Нечто в этом роде В. повторяет, раздумывая над тем, что «подсознательная работа разума» должна была подталкивать его «к правильному повороту в его (Себастьяна. — В. А.) личном лабиринте» (СІ, 173).

Тема призрачных воплощений подтверждает эту возможность. Впервые она обозначается в романе как цитата из книги Найта «Утерянные вещи»; автор рассказывает о поездке в местечко, где, как он считал, был дом его покойной матери: «Понемногу я довел себя до такого состояния, что на миг розовое и зеленое (цвета домов и растущего поодаль дерева. — В. А.) замерцало и поплыло, как бы видимое сквозь пелену тумана. Я увидел размытую фигурку матери: маленькая, в большой шляпе, она медленно всходила по ступенькам, тающим, казалось, в воде» (СІ, 39). Потом, однако же, выясняется, что «видение» явилось не в том месте, где мать умерла, что немедленно порождает сомнения: может, это был не призрак, а просто игра воображения. Вот пример тщательно продуманной двусмысленности в романе. Поскольку скрытый автор не выказывает прямо никакого отношения к оккультным откровениям Себастьяна — ни положительного, ни отрицательного — читателю предстоит самому выработать то или иное отношение к ним. И все равно какая-то доля сомнения в адекватности собственного истолкования — любого, всякого — останется, даже если поставить его в контекст иных весьма многозначительных деталей текста.

В пользу оккультного истолкования видения Себастьяна говорит существенное тематическое и структурное сходство между этим эпизодом и одной из финальных сцен романа, где В. приезжает в госпиталь в Сен-Дамье. Не ведая, что Себастьян умер несколько часов назад, он некоторое время сидит у постели другого, думая, что это его брат. При этом кажущаяся близость к Себастьяну приводит его в состояние большого душевного подъема, ему мнится, что вся жизнь его теперь перевернется. Ошибка выясняется, однако же В. настойчиво повторяет, что наладившаяся душевная связь осталась непоколебленной: «Стало быть — я Себастьян Найт» (СІ, 191). Иными словами, В. прозревает, что время и пространство преодолимы — например, через воображаемую душевную близость к Себастьяну.

Интуитивная догадка В. о возможности «жить в любой облюбованной тобою душе» (СІ, 191) может поначалу либо показаться экстравагантной, либо быть истолкована в сугубо металитературных категориях, особенно в свете последней реплики повествователя: «Я — Себастьян, или Себастьян — это я, или, может быть, оба

мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает» (I, 191). Как нетрудно было предположить, критики истолковали эти слова либо как признание В. в том, что он — хитроумный автор — воплощает сразу множество персонажей, либо как догадку, что и он, и иные персонажи книги есть создания Набокова, либо как знак того, что «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — просто еще одно из обманчивых сочинений самого же Найта, и что В., стало быть, порожден его воображением.⁸ При более пристальном изучении, однако, обнаруживается близость этого заявления набоковской космической синхронизации (и гимну во славу воображения в пушкинской лекции). Тайная нить, которая, по мысли В., может связывать индивидов, рассеянных во времени и пространстве, напоминает чувство космического единения, возникающее у Набокова в моменты эпифаний, с той лишь разницей, что «точки», с которыми человек чувствует связь, являют собою психические сущности, а не физические явления или воспоминания. Стало быть, верования В. можно рассматривать как результат перемещения структуры космической синхронизации в область спекуляций по поводу трансцендентной духовной реальности. Прозрения В. также напоминают путешествия Федора Годунова-Чердынцева «внутри» других персонажей, связанные с его вариантом космической синхронизации, вроде «многопланного мышления», а также высказывания Делаланда с его всевидящим оком как образом универсального понимания мира, обретаемого после смерти. Больше того, как следует из книги мемуаров и «Дара», время — это функция сознания, и вневременные моменты позволяют свободно перемещаться в пространстве. Если взглянуть на дело таким образом, В. мог оказаться рядом с Себастьяном, и испытанное им душевное облегчение — это не более чем утрированная манифестация взглядов самого Набокова.

Несколько упрощая, можно сказать, что ощущение, пережитое В. в госпитале, — это общение с душой умершего. Значение этого опыта состоит в том, что, как видно, ошибка Себастьяна относительно места смерти матери сходна с заблуждением биографа, когда он очутился в госпитале: промах Себастьяна особого значения не имеет и не может подвергнуть сомнению безупречную точность его видения.⁹ В пользу последнего говорит и любопытное сходство между тем, как он описывает призрак матери, и рассказом В. о ее появлении в России, когда Себастьян был еще в отроческом возрасте. Откуда ему об этом известно, откуда он знает, как она выглядела, В. не говорит, но догадаться можно. Один из возможных источников — «Утерянные вещи», откуда В., отдавая себе в том

отчет или нет, просто переписал в несколько адаптированном виде соответствующие строки, пусть они и отдадут теперь анахронизмом. Другой — потустороннее влияние, которое оказывает Себастьян на стилистику В., — предположение, которое то и дело напрашивается на протяжении всего романа.

О том, что призрак матери, явившийся Себастьяну, — не просто мираж, свидетельствует частота, с какой появляются перед В. разного рода видения. По отдельности их можно воспринимать как фигуру речи при описании какого-то физического объекта, либо как иллюзию; но взятые вместе, они требуют для своего оправдания оккультных категорий. Например, роясь в платяном шкафу брата, В. испытывает ощущение, будто «тело Себастьяна размножилось в оцепенелой последовательности осанистых фигур» (CI, 53). Вскоре после того В. чудится, что он видит «прозрачного Себастьяна, сидящего за столом», хотя тут же добавляет: «...припомнив кусок о ложном Рокебрюне» (городок, где умерла мать Себастьяна. — В. А.), может, «он предпочитал писать, лежа в постели?» (CI, 55). Когда В. навещает старого кембриджского однокашника Себастьяна, дух последнего, казалось, «вital над нами в отблесках огня, отраженных медными шишечками очага» (CI, 61). А вот пример чего-то вроде видения: мгновенное ощущение близости, которое В. испытывает к мадам Лесерф, женщине, сыгравшей некогда большую роль в жизни его брата: «Пыль клубилась в наклонном солнечном луче; завитушки табачного дыма соединились с ней и закружились медленно и вкрадчиво, словно бы обещающая в любую минуту образовать живую картину» (CI, 161). Затем В. закрепляет впечатление, будто является ему лишь нечто похожее на привидение, говоря, что всего-навсего хочет «позабавить» читателя «и кто знает, быть может, и дух Себастьяна» (CI, 161), и предпринимает настойчивые усилия сбросить чары мадам Лесерф. Раздумывая попутно, где бы мог быть его брат, В. сам провоцирует разного рода мистические интерпретации того воздействия, которое оказывал на него Себастьян: «Мирно истлевают на кладбище в Сен-Дамье. Весело обитает в пяти томах. Незримый, вперяется через мое плечо, пока я это пишу (хотя, посмею сказать, слишком уж он сомневался в истасканной вечности, чтобы даже теперь уверовать в собственное привидение)» (CI, 66). Трехчленная конфигурация предлагает такой тип посмертного существования, который отличен не только от физических, но и от метафорических форм (в виде, допустим, известного клише: «он живет в своих книгах»). Более того, в свете позднейшей набоковской тяжбы с идеей «здорового

смысла», ссылку на недоверие Себастьяна к «общим местам» вроде существования жизни после смерти можно толковать скорее как желание остаться верным своему уникальному опыту, нежели как безусловное отрицание самой идеи трансцендентального бытия. В другом месте В. говорит о своей решимости довести начатую биографию до конца, чему, в частности, способствует тайная уверенность, что «каким-то неприметным способом *тень* Себастьяна пытается мне помочь» (СІ, 106) (курсив мой. — В. А.). И наконец, описывая безмятежный поначалу роман Себастьяна с Клэр, В. замечает: «И невозможно поверить, что это тепло, эта нежность, красота всего этого не собраны и не сберегаются где-то, как-то, каким-то *бессмертным свидетелем* смертной жизни» (СІ, 94) (курсив мой. — В. А.). Все эти реплики восходят к одной, на удивление случайной фразе героя-повествователя, когда он говорит о смерти как о «странной привычке» (СІ, 50), имея, стало быть, в виду, что от нее, как и от других дурных привычек, можно избавиться.

В ходе своих расследований В. нередко чувствует исходящие откуда-то импульсы. Еще более загадочные, нежели его видения, они тем не менее с той же настойчивостью подтверждают, что предприятие его санкционировано и направляется свыше. Решение найти Клэр приходит внезапно и необъяснимо; он сам уподобляет его столь же необъяснимой убежденности, что, успев оказаться у смертного одра брата, он услышит «нечто такое, чего не знал еще ни один человек» (СІ, 86). Но увидев, наконец, Клэр на улице, В. вдруг с полной ясностью осознает, что «нельзя ни заговаривать с нею, ни даже поздороваться так или иначе» (СІ, 88). И совсем, как он поясняет далее, не из-за Себастьяна или книги о нем. Все дело в ее «величавой сосредоточенности» (СІ, 88–89), объясняющейся, может, ее беременностью, причем на поздней стадии. Но даже и при этом, как далее признается повествователь, удача, которая пришла к нему в раскрытии определенного периода жизни Себастьяна, «искра, воспламенившая все это, каким-то таинственным образом связана с Клэр Бишоп, с той минутой, когда я увидел ее тяжело ступающей по лондонской улочке» (СІ, 97). И не случайно, конечно, что, остановив все же Клэр на улице и неуклюже подыскивая предлог сказать хоть что-то, В. вытаскивает из кармана первое попавшееся («Простите, пожалуйста, это не вы обронули?») и оказывается, что это ключи от квартиры Себастьяна (СІ, 89). В. предстоит еще раз оказаться такой же игрушкой неподвластных ему сил: «Я создавал, что мне дается последний шанс...» (СІ, 157) — речь идет о встрече с Еленой фон Граун, которая приведет — так кажется биографу — к разгадке

тайны последней, разрушительной любви Себастьяна. Такого рода происшествия укрепляют В. в убеждении, что в попытках рассказать о жизни Себастьяна он шел верным путем.

В конце романа предчувствия В. достигают порога уверенности. Он получает письмо от Себастьяна с просьбой приехать, и эта просьба тут же подкрепляется удивительным сном, с его «абсолютным моментом», когда Себастьян зовет брата, говорит ему что-то, какие-то слова, в которых «не было никакого смысла, когда я вынес их из сна» (СІ, 179). Сами эти слова (в тексте они не воспроизводятся) несут на себе набоковское клеймо — послание из потусторонности. Выстраивается ряд несоизмеримых реальностей: шахматный гений Лужина и повседневная жизнь («Защита Лужина»), «нетки» («Приглашение на казнь»), зазор между домом и пейзажем вокруг него как аллегорией жизни после смерти («Дар»). Во всем отражается ощущение Набокова, что потусторонность существенно непознаваема в земных категориях.

Присутствие надличной силы, направляющей В., аргументируется и обнаружением некоего давно существующего узора, в который вписываются как будто открывающиеся ему факты. У поисков моих, говорит биограф, есть своя магия и своя логика, что находит, например, следующее подтверждение: «Видимо, закон некой странной гармонии поместил встречу, относящуюся к первой юношеской любви Себастьяна, в такой близости с отголоском его последней, темной любви» (СІ, 135). Вот что имеется в виду. Коль скоро к встрече с «сестрой Розанова» — героиней «юношеской любви» — приводит случайная реплика Элены Гринштейн, «гармония», обнаруженная и воплощенная В. в тексте, не им, оказывается, создана. Напротив того, он как будто теряется в лабиринте узора, либо кто-то неведомый заставляет ткать его — в любом случае в своих действиях В. несвободен.

Имея в виду эти особенности разысканий, а также писательскую профессию героя, представляется правдоподобным предположение, что и деятельность Себастьяна направляется потусторонними силами или, во всяком случае, как-то с ними связана. Многозначителен в этой связи образ, возникающий у биографа: слова, которые Себастьяну предстоит записать, уже хранятся в его сознании и только ждут выражения. Красноречива и мысль его друга Шелдона, который считал, что «мир последней книги, которую Себастьяну еще предстояло писать несколько лет спустя (“Неясный асфодель”), уже отбрасывал тень на все, его окружавшее, и что романы его и рассказы — это лишь яркие маски, лукавые искусители, безошибочно

уводившие его под предлогом артистического приключения к некой неминуемой мете» (СІ, 108) (курсив мой. — В. А.). Как мы знаем от биографа, «Неясный асфодель» производит соблазнительное впечатление, будто автор познал все тайны жизни и смерти. А поскольку на протяжении всей «Подлинной жизни Себастьяна Найта» нам всячески дают понять, что смерть еще не означает конца (и это лишь укрепляет основательность суждений В. по поводу последней книги Найта), то из реплики Шелдона следует, возможно, что Себастьян был ведом потустороннею силою на всем протяжении своей жизни в искусстве.

Как и во всех произведениях Набокова, кажущиеся совпадения играют в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» решающую роль и приводят к мысли, что жизнь персонажей управляется потусторонностью. Например, «по несчастливому совпадению» (СІ, 33) отец Себастьяна подряд и от двух разных людей слышит о пестром прошлом своей первой жены (матери Себастьяна). Он вызывает сплетника на дуэль, а затем умирает от ее последствий. Как выразился бы Федор Годунов-Чердынцев, здесь начинается тема роковых женщин в семье Себастьяна, включающая и историю его «последней, темной любви» (СІ, 135). Постоянство этой темы объединяет общим узором судьбы нескольких поколений, как и в книге мемуаров самого Набокова.

Обнаружение сходства (если только это не иллюзия В.) между Ниной Речной, Эленой фон Граун и мадам Лесерф также происходит в результате целой серии случайных, на первый взгляд, совпадений, каковые впоследствии осложняются разнообразными двусмысленными намеками. Имея в виду ключевую роль, которую этот сюжет играет в романе, а также принимая в соображение, что именно здесь ярко проявляются особенности набоковского метода, стоит поговорить на эту тему подробнее. Логично начать с небольшой языковой ловушки: В. ее подстраивает, мадам Лесерф в нее попадает, и это приводит В. к выводу, что она и Нина Речная — одно и то же лицо — все из-за того, что она упоминает, как она однажды наградила поцелуем мужчину, который умел подписываться перевернутыми буквами. Это заставляет его вспомнить о «дяде Черном», с которым он встретился дома у Пал Палыча Речного — тот тоже умел проделывать подобные трюки. Соль лингвистической загадки В. в том, что он говорит мадам Лесерф (по-русски), что у нее на шее паучок. Деталь эта совсем неслучайна: на портрете, выполненном художником Карсуэллом, Себастьян смотрится в прозрачную воду, его глаза и лицо «написаны так, чтобы создать

впечатление Нарциссова отражения в прозрачной воде, — с легкой зыбью на впалой щеке, пущенной паучком-плавуном...» (CI, 121). Мало того, по словам художника, он «хотел намекнуть на женщину где-то за ним или выше...» (CI, 121). Два эпизода сразу стягиваются воедино. Помимо того, в этой удлиняющейся цепочке совпадений есть еще одно звено, которое В. как будто не замечает. Мадам Лесерф рассказывает о своем поцелуе после того, как В. начертил на песке линии тростью, которую он нашел на скамейке около ее дома. Читатель сразу же вспоминает, как мадам Лесерф передает историю, рассказанную, по ее словам, Эленой фон Граун — о мужчине (а был им, как считает В., Себастьян), который приходил к ней с тростью. Разумеется, никак не докажешь, что трость, которую держит сейчас В., принадлежала некогда Себастьяну — если у того вообще была трость: сам В. об этом во всяком случае ничего не говорит. И тем не менее Набоков вплетает и эту деталь в целую россыпь иных, таинственно намекая, что, может быть, мадам Лесерф была последней любовницей Себастьяна (отсюда хорошо видно также, каким образом Набоков понуждает своего читателя раскрывать задним числом текстовые узоры, в которых писатель находит отражение событий собственной жизни). Вот еще один пример строго выверенной, многозначительной двусмысленности, связанной с поисками этой самой последней женщины в жизни Себастьяна: эпизод из его юности, где девушка («сестра Розанова») чертит веточкой на земле слово «да». Цепочка удлиняется: трость, мадам Лесерф, ее разговор с В. Не забудем еще и такую, случайную на вид, реплику мадам Лесерф: «Она (Элен. — В. А.) была так переполнена жизнью, готовностью всех приласкать, так полна этой *vitalité joyeuse qui est, d'ailleurs, tout-à-fait conforme à une philosophie innée, à un sens quasi-religieux des phénomènes de la vie**» (CI, 155). А вот что Пал Палыч говорит о Нине Речной — та, оказывается, любила потолковать «про смерть, про Нирвану, про что там еще? — у ней бзик был по части Лхассы...» (CI, 143–144). Перекличка слышна, и предположить, что Нина и Элен — одно и то же лицо — можно; однако прямых доказательств нет. Точно так же признание мадам Лесерф, что она испытала шок от того, «как он говорил о религии» (CI, 154) («он» — это, по словам мадам Лесерф, возлюбленный Элен), напоминает читателю слова кембриджского

* веселой жизненной силой, которая, впрочем, вполне отвечает внутренней философии, почти религиозному отношению к явлениям жизни (фр.).

одноклассника Себастьяна: его раздражали «туманно аморальные сентенции» (СІ, 63) последнего о Боге, Жизни и Смерти. Это тоже заставляет предположить, что несчастный возлюбленный «Элен» — не кто иной, как Себастьян. Следующий намек на ту же тему: Нинина фамилия до замужества была Туровец (от Речной прямая нить ведет, конечно, к Нине Заречной из «Чайки», аллюзии на которую то и дело возникают в тексте). Туровец — тура — Клэр Бишоп (по-русски звучало бы — Слонова) — Сен-Дамье («Святая доска»), название госпиталя, где умирает Себастьян: возникает целая система скрытых отсылок к шахматам, куда попадает и фамилия героя «Найт» (по-русски — «конь»). Нам, таким образом, последний раз намекают, что Нина и впрямь была роковой любовью Себастьяна.

Если мадам Лесерф — это действительно Нина Речная, то трудно признать простым совпадением то, что В. узнает о ее существовании по чистой случайности, когда, решив больше не искать Речную, он сосредоточивается на Элен фон Граун (такое же «совпадение» — встреча с «сестрой Розанова» после случайной реплики Элен Гринштейн; больше того, у Наташи Розановой и Нины Речной одинаковые инициалы). И все-таки убежденность В. относительно того, кто есть на самом деле мадам Лесерф, в полной мере разделить нельзя, хотя многие склонны принять его версию.¹⁰ Разнообразные взаимоисключающие возможности в той или иной мере находят опору в тексте. Однако же, чем сетовать на тупики либо видеть в них свидетельство того, что тема романа на самом деле — своеволие литературы как артефакта, последуем лучше за В., который так высказался по поводу последнего произведения Себастьяна: «Значение принадлежит не отдельным частям, но их сочетаниям» (СІ, 168). Странные и многозначительные переключки между портретом своей бывшей жены, который набрасывает Павел Речной, и рассказом мадам Лесерф о любовном увлечении ее подруги образуют узор, а ведь именно обнаружение узорной структуры в каждой точке и в каждый момент действительности (если, конечно, это не откровенная фантазия персонажа, как, допустим, в «Отчаянии») выдает у Набокова присутствие потусторонности. Так что даже если эти женщины ничего общего не имеют друг с другом, уже самый тот факт, что целая серия невероятных совпадений ведет В. к обнаружению двух параллельно развивающихся историй, усиливает впечатление, что собственные его разыскания есть не столько акт свободной воли, сколько уступка проекту, который создан кем-то иным.

Другой узорный слой, ускользающий от В., состоит из парных деталей, каждая из которых возникает на противоположных концах временного отрезка, охватываемого текстом. Допустим, под конец своего повествования В. изображает сцену расставания Себастьяна с подругой своей юности — забывая или не отдавая себе отчета в том, что явно не ускользнуло от внимания читателя: биографу уже попадалось содержимое тайного ящика брата в доме, где оба провели детские годы. Ирония этой ситуации неведения состоит в том, что, не представляя, как в действительности выглядела в те годы эта девушка, В. набрасывает весьма абстрактный портрет, явно контрастирующий с драматическим содержанием эпизода: девушка говорит Себастьяну, что любит другого: «Очерк девушки остается пустым, за исключением руки и узкой смуглой кисти, играющей велосипедным насосом» (СІ, 137). В поисках Нины В. появляется в доме у Павла Речного, который приветствует его, держа в руке «черного коня». Эта деталь не только самым очевидным образом отсылает к фамилии героя, подтверждая тем самым, что биограф, разрабатывая «след» Нины Речной, на верном пути — она также напоминает читателю (но, кажется, не биографу), что под своими юношескими стихотворениями Себастьян вместо подписи изображал черного шахматного коня.¹¹ Сходный «знак» того, что В. на верном пути, угадывается и в том, как он узнает название госпиталя, где умирает Себастьян. Всю ночь по дороге в Париж он тщетно пытался вспомнить его, потом так и не дозвонился до доктора, который мог бы подсказать. И уже повесив трубку и рассеянно скользя взглядом по надписям на внутренней стенке телефонной будки, он вдруг замечает, что «какой-то безвестный художник начал было чернить квадраты — шахматная доска, ein Schachbrett, un damier... В мозгу у меня что-то вспыхнуло, и слово осело на язык: Сен-Дамье!» (СІ, 185). Точно так же, при всем усердии в разысканиях, В., похоже, не отдает себе отчета в том, что тема «разрушительной женщины» связывает брата с отцом. А ведь это заслуживает внимания, если вспомнить сходство в обличь мадам Лесерф («маленькая, хрупкая, бледнолицая молодая дама», одетая в черное (СІ, 146)) и Вирджинии Найт («худощавая, немного угловатая дама с маленьким подрагивающим лицом под огромной черной шляпой» (СІ, 32)). Есть также и тонкая деталь, намекающая на сходство Себастьяна с матерью (помимо того, что оба они умирают от болезни сердца). Вскоре после разрыва с Клэр он случайно встречается с Элен Пратт неподалеку от одного лондонского книжного магазина, куда она только что заходила вместе с Клэр. Однако

прошлого Себастьян трогать не стал, а вместо этого «рассказал ей запутанную историю о том, как какие-то двое пытались прошлой ночью обжудить его во время игры в покер» (СІ, 174). Отсюда тянутся нити назад, в самое начало романа, к эпизоду, в котором заблудшая возлюбленная едва не встречается с оскорбленной «другой половиной». По словам В., Вирджиния Найт появилась в России как-то зимой без малейшего предупреждения и прислала записку с просьбой о встрече с сыном. Так получилось, что ее бывшего мужа не оказалось в городе, и встреча не состоялась — как и встреча Себастьяна с Клэр в книжном магазине. В гостиницу к Вирджинии Себастьяна приводит мать В., и поведение Вирджинии как бы предвосхищает поведение сына в аналогичной ситуации. Она ни с того ни с сего принимается рассказывать какую-то криминальную историю о том, как некая полька пыталась якобы украсть у нее в вагоне-ресторане ридикюль. Эти истории кажутся бессвязными только применительно к своим контекстам, но время обнажает их тематическое «соответствие». Связующая деталь возникает и в рассказе Павла Речного о Нине — та поднимала шум в гостинице, «когда примерещится, что горничная у ней сперла какую-то мелочь, которую она потом находила в ванной...» (СІ, 143): нить тянется к матери Себастьяна, а затем и к нему самому (вот еще одно звено: отчество Речного — «Палыч» близко по звучанию к Пальчину — человеку, ранившему отца Себастьяна на дуэли).¹² Через весь текст проходит связывающий братьев «фиалковый» мотив — и цветок, и цвет возникают в самых различных контекстах. Весьма немало важно и то, что темные веки мадам Лесерф кажутся В. фиолетовыми, это и ее подключает ко всему мотиву, приобретающему в романе, благодаря своему многозвучию, типично набоковскую значимость. Помимо того, фиалковые веки мадам Лесерф прямо объединяют ее с Вирджинией, хотя бы по внешности, что угадывается и из других намеков. А это в свою очередь предполагает весьма волнующую возможность того, что «необъяснимое» влечение Себастьяна к Нине Речной (если согласиться, конечно, с тем, что это прежнее имя мадам Лесерф, как и с тем, что мадам Лесерф действительно была любовницей Себастьяна) объясняется двумя взаимосвязанными причинами: роковым удвоением отцовского прошлого (вот еще один пример узоров, связующих судьбы поколений) и физическим сходством Нины (а также мадам Лесерф) с матерью. Наконец, В. упоминает фиолетово-синий ночник в поезде, которым он едет в Париж. Весьма соблазнительно было бы предположить, что цвет в данном случае является не случайной «реалистической» деталью, но символом

и знамением. А может, начинаешь думать, именно в этот момент Себастьян скончался в госпитале Сен-Дамье? Больше того, как заметил один критик, два последних фиолетовых блика — ночник и веки мадам Лесерф — возникают в восприятии не Себастьяна, но его биографа, а это предвосхищает ощущение, возникающее у последнего в финале: «Стало быть — я Себастьян Найт» (СИ, 191).¹³

Даже когда В. улавливает многозначительные совпадения, возникает чувство, что предназначены намеки в основном читателю. Сообщается, например, год смерти Себастьяна — 1936. Глядя на эту цифру, говорит В., «я невольно думаю, что между человеком и датой его кончины существует оккультное сходство... Эта дата видится мне отражением его имени в подернутой рябью воде. Что-то в изгибах последних трех цифр напоминает извилистые очертания Себастьяновой личности...» (СИ, 173). Интуитивное ощущение биографа находит опору в иных деталях текста, которые, конечно же, не ускользнули от читателя: лондонский адрес Себастьяна — Оук-Парк-Гарденз, 36, номер его палаты в госпитале Сен-Дамье — 36, он умер тридцати шести лет от роду; помимо этого, номер телефона доктора, от которого В. узнает, где лежит Себастьян, тоже включается в эту комбинацию цифр — 61-93. «Отражение... в подернутой рябью воде» отсылает к портрету Себастьяна работы Карсуэлла и связанным с ним темам познания и рока. А «извилистые очертания Себастьяновой личности» напоминают о впечатлении В., что его внутренний ритм совпадает с ритмом Себастьяна.

Наиболее яркий и оригинальный узор в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», заставляющий думать, что судьба В. вплетена в общую паутину судеб, — его встречи с ситуациями и персонажами из произведений Себастьяна. Помимо того нам лишний раз дают понять, что и разыскания, и вся жизнь биографа управляются чуждым сознанием. Коль скоро эти примечательные встречи от внимания самого В. ускользают, в них можно видеть другую цепь узоров, которые, оставаясь неотфильтрованными в сознании того или иного персонажа, адресуются непосредственно читателю. Литература, воплощающаяся в действительность, — это также еще один знак того, что произведения Себастьяна, пусть даже они вымышлены от начала до конца, — явления не случайные, но укорененные (как Набоков многократно давал понять, имея в виду искусство в целом) в абсолютной реальности, превышающей реальность здешнюю.

Как отмечалось буквально всеми, наиболее драматический пример отражения искусства (Себастьяна) в жизни (его биографа) являет собою встреча последнего с персонажем из рассказа «Изнанка

Луны». Не отдавая себе отчета в важности своих слов, В. говорит, что «восхитительный герой» этого рассказа, мистер Зиллер, — самый, может быть, живой из всех героев Себастьяна, завершает «тему расследования» (СІ, 108), о которой говорилось в связи с другими произведениями автора. Далее следует еще более примечательная реплика: «Словно бы некая мысль, постепенно прораставшая сквозь две его книги, выбилась теперь в реальное физическое бытие, и вот м-р Зиллер отвешивает поклон...» (СІ, 108). Некоторое время спустя вдруг обнаруживается пророческая сущность сказанного: «мистер Зиллер» материализуется перед глазами В. как «мистер Зильберманн». В жизни В. он играет в точности ту же роль, что Зиллер в рассказе, — помогает В. разузнать имена четырех женщин, которые останавливались в блаубергском отеле одновременно с Себастьяном — каждая из них могла быть его любовницей (он даже дарит В. записную книжку, чтобы тот записал в ней подробности истории). Помимо всего прочего, они обнаруживают явное физическое сходство: Зиллер маленького роста, лысый, с кустистыми бровями, карими глазами и «опрятными усиками»; у него также «крупный крепкий нос» и сильно выпирает кадык (СІ, 108). Зильберманн также невысок, лыс, у него кустистые брови, карие глаза, маленькие усики, подвижный кадык и «крупный, отсвечивающий нос» (СІ, 125–127). Герой рассказа так или иначе поможет трем разным пассажирам, и В. также встречает Зильберманна в купе поезда. Стараясь отговорить В. от его затеи, Зильберманн как бы между делом замечает на своем ломаном языке: «Нельзя увидеть изнанку луны» (СІ, 131), таким образом называя рассказ, в котором он фигурирует. Еще одна «говорящая» подробность: извлекая из памяти знакомые русские слова и выражения, Зильберманн несколько раз повторяет фразу: «Брат, милли брат» (СІ, 127). Это звучит как скрытый призыв либо приветствие от Себастьяна, тем более что по-английски Зильберманн говорит примерно так же, как и автор рассказа, который, подобно ему, делает забавные ошибки и перекачивает звук «р».

На то, что Набоков, изображая Зильберманна, возможно, имел в виду какое-то оккультное учение, намекает и забавная сценка, в которой последний подсчитывает, сколько В. должен ему за услуги. Из названной им абсурдно маленькой цифры он вычитает стоимость подаренной В. записной книжки, а затем возвращает В. сдачу. Возвращая то, что он, напротив, должен бы взять, Зильберманн как бы воплощает зеркальный образ того, что должно быть на самом деле, — словно он не отдельное существо, но частица самого

В., либо его эманация — каковой и должен быть, если согласиться с тем, что он — посланник его брата Себастьяна.¹⁴ Во всяком случае поведение этого персонажа вполне соответствует набокновской концепции противостояния между здешним и потусторонними мирами.

Есть в романе и другие, может быть, не столь выразительные, но не менее существенные примеры перекличек между действительностью и произведениями Себастьяна. Оказавшись на даче у мадам Лесерф, В. замечает в саду кучу земли и, сам уже не зная почему (читательское любопытство явно возбуждается), припоминает «случившееся недавно убийство, убийца зарыл жертву в точно таком же саду» (СІ, 162). Нечто подобное есть в романе Себастьяна «Призматический фацет» — загородный дом, мнимое убийство... Сходство усиливается, если допустить, что мадам Лесерф разыгрывает перед В. некую роль, ведь в романе тоже обнаруживается, что никакого убийства не было и предполагаемая жертва просто подстроила всю эту сцену.

Не раз было замечено, что события жизни биографа словно бы воспроизводят множество подробностей из последнего романа Себастьяна «Неясный асфодель». Скажем, шахматист Шварц явно напоминает «дядю Черного» дома у Пал Палыча Речного. «Толстая цыганка с седой прядью в недорого, но надежно крашенной гриве» (СІ, 167) — чистый двойник Лидии Богемской, с которой у В. случилась беглая, весьма забавная встреча. Другие примеры: женщина ступает в лужу, убийство и самоубийство одной швейцарской пары, скорбящие юные дамы и так далее.¹⁵ Таким образом, список, который передает Зиллер-Зильберманн, порождает для В. целую вереницу аватар из произведений Себастьяна. Даже в черновике одного из его сочинений, где герой так боится опоздать на поезд, можно увидеть предвосхищение поспешной поездки В. к умирающему брату.¹⁶ Улавливая многочисленные намеки на потустороннее воздействие брата, нельзя не почувствовать явной иронии в вопрошании В., догадывался ли брат, что он читал его произведения.

Столь же, а быть может, еще более существенно то, что срочная поездка В. в госпиталь и надежда, что он услышит от Себастьяна нечто весьма важное, в своем роде воспроизводит композиционную структуру (как ее воспринимает повествователь) «Неясного асфоделя», которая выстроена таким образом, что действие постепенно движется к ответу на загадки человеческой жизни и смерти. Больше того, как заметила Фромберг, мучительные колебания В., ехать ли ему к брату, приводят в конце концов к тому, что в живых он его

не застаёт, и главная тайна так тайной и остаётся. Точно так же колебания, открывать свое тайное знание или нет, испытывает автор «Неясного асфоделя» — и умирает, так и не произнеся решающих слов. Отсюда следует еще одно предположение: ощущение своей идентичности с Себастьяном, рассуждения о взаимопереселяемости душ по сути дела вырастают из самого образа повествования, который В. строит в ходе своих разысканий, а они, в свою очередь, неявно, но неизменно направляются Себастьяном и ведут к постепенному слиянию героя и его биографа. Истинную суть того, что он написал, В. не улавливает, из чего следует, что тайный смысл текста родственен тому, что так и не смог выразить умирающий автор «Неясного асфоделя» — он «сплетен с иными словами», чьи «привычные обличья» (СИ, 171) обманывают В. Но этот тайный смысл доступен читателю «Подлинной жизни Себастьяна Найта». ¹⁷

Есть и еще одно весьма существенное основание видеть в В. агента потусторонней силы. Это явный зазор между оценкой собственных литературных и лингвистических возможностей и красотой, точностью и мастерством сочиняемого им текста. Если принять на веру слова В., будто его знания английского явно не хватает для осуществления такого проекта, как биография Себастьяна, то, стало быть, он никак не мог написать без помощи со стороны иные великолепно отделанные сцены; например, эпизод с участием «Голоса в Тумане» — голоса «бодрого старого преподавателя» (СИ, 66), который мог бы поведать истинную историю Себастьяна-студента Кембриджа. Или — встреча с г-ном Гудменом, вернее с его маской, самим же биографом и придуманной. В пользу такого предположения, может быть, более всего свидетельствует описание курсов «писательства», на которые В. решил записаться, прежде чем приступить к биографии. Его завораживает «красота» рассказа, присланного преподавателем в качестве «примера того, что способны создать и продать его ученики» (СИ, 52), что весьма убедительно подтверждает автохарактеристику. Ведь это набор самых дешевых штампов массовой беллетристики — «нехороший, злобно ворчащий китаец, храбрая кареглазая девушка и большой, спокойный малый, у которого, если его как следует разозлить, белели костяшки пальцев» (СИ, 52). «Безупречная красота» — сказано без тени иронии, и, разумеется, сразу возникает острый контраст с его же, биографа, суждениями по поводу книг Себастьяна, да даже и тривиальнейшего сочинения Гудмена. В обоих случаях В. предстает исключительно тонким ценителем, и к тому же мысли его совершенно совпадают с эстетическими воззрениями, которые Набоков отстаивал в своих

критических и беллетристических сочинениях. Таким образом, поразительная глухота В. — студента курсов будущих писателей — может объясняться тем, что читанный им рассказик не имеет ничего общего с жизнью и творчеством Себастьяна; его истинные возможности раскрываются, когда он «у себя дома», один на один со своим повествованием. И, напротив, глубоким проникновением в работы Себастьяна он, возможно, обязан духовному родству с ним либо влиянию брата, что в общем, исходя из финальных строк романа, одно и то же.

Как мы видели, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» Набоков, что весьма для него характерно, много оставляет в подтексте, который должен самостоятельно истолковать читатель. Следует отметить при этом, что В. находит такие умолчания типичной особенностью прозы Себастьяна Найта, являющей собою «череду ослепительных пропусков» (СІ, 52), подражание которым невозможно. Но на самом деле таких «пропусков» полно в рассказе самого В.; вот только некоторые из возможных примеров: он так и не называет имени человека, ради которого Вирджиния оставила их с Себастьяном отца (хотя читатель может догадаться); отточием обрывается мысль, вдруг осенившая старого лингвиста — одного из кембриджских профессоров Себастьяна, как и история, рассказанная дядей Черным мальчику. Итак, с одной стороны, писания В. напоминают писания самого Найта, как о них рассказано биографом, с другой — он же утверждает, что стиль Найта — неповторим. И, стало быть, вновь нам остается предложить лишь, что рукою В. водит сам Себастьян Найт. Таким образом, с точки зрения сочинительства, В. находится примерно в том же положении, что Цинциннат Ц. Сомнения героя по поводу собственных писательских возможностей опровергаются красотой его языка; но не исключено также, что это — продукт деятельности его духа, который, как было показано, связан с потусторонностью. Следует заметить, что неспособность обоих персонажей уловить связь между собственным сочинительством и потусторонностью никоим образом не подрывает доверия к их свидетельствам; в худшем случае они неполны, но это лишь побуждает нас, читателей, заполнять пропуски.

«ЛОЛИТА»

Ц еординарный прием, оказанный «Лолите» сразу после ее публикации в 1955 году — аплодисменты, поношение, массовые тиражи, — заставил Набокова объясниться с читателем не вполне обычным образом — он написал послесловие к американскому изданию: «О книге, озаглавленной “Лолита”».¹ В нем писатель говорит, что причина, отчего роман был неверно прочитан, заключается отчасти в том, что «никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной» (СП, 385). Это замечание касательно преемственной связи между русско- и англоязычной прозой писателя представляется весьма важным. Ведь «Лолита» и впрямь являет собою тонкую игру тем и приемов, характеризующих все прежние сочинения Набокова. С точки зрения развития мастерства писателя наиболее примечательная черта «Лолиты» — внезапно увеличившееся расстояние между внешним обликом и внутренней сутью произведения. Перед нами уже не экстравагантный шахматный гений, не гностик, пребывающий в заключении, не первоклассный писатель-эмигрант, — Набоков создает образ человека сексуально извращенного, чтобы исследовать природу любви, страсти, искусства, познания, фатума, нравственности — в их связи с потусторонностью.

Собственно, автор сам свидетельствует об этом — в упомянутом послесловии. То единственное оправдание, которое находит Набоков самому бытию искусства как таковому, явно относится и к «Лолите»: «Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность,

нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма» (СП, 382). «Другие формы бытия», «восторг» применительно к искусству, а также этические коннотации таких слов, как «нежность» и «доброта» явно намекают на развитие темы потусторонности.² Хотя Набоков и отрицает в послесловии, что у него была какая-либо дидактическая цель — и, разумеется, ее не было, если под дидактикой понимать указывающий перст и осуждение сексуальных извращений в США, а также морального упадка «современников» в целом, — в частной переписке с Эдмундом Уилсоном он убежденно говорил, что «Лолита» — это «чистое и целомудренное произведение», «предприятие в высшей степени нравственное».³ Та же мысль повторена в одном из интервью: «Не считаю “Лолиту” религиозной книгой, но думаю, что это нравственное произведение. Я считаю также, что под конец жизни Гумберт Гумберт становится нравственной личностью, ибо осознает, что любит Лолиту, как любят женщину вообще. Но слишком поздно, ее детство поругано им. Такого рода мораль в книге, безусловно, есть».⁴ По другим поводам Набоков отзывался о «Лолите» как о «самой чистой, самой абстрактной и наиболее тщательно продуманной» из своих книг; как о «самой трудной для меня книге»: в основе ее лежит тема, «столь чуждая, далекая от моей собственной эмоциональной жизни, что мне доставило особенное удовольствие использовать весь свой комбинаторный талант, чтобы сделать ее реальной» (СП, 572).⁵ Что же до другой славы, которая все еще липнет к роману и которой, парадоксальным образом, он обязан своим первоначальным успехом, то проистекает она от слишком поверхностного, основанного на обманчивой простоте сюжета, чтения книги.

Другой источник недоразумений, особенно тех, что связаны с самым существенным вопросом: переживает ли в действительности Гумберт подлинное нравственное перерождение (Набоков, как видим, считал, что переживает) — двойная точка зрения, характерная для мемуаров и, стало быть, являющаяся функцией жанра. Критики говорили, что раскаяние Гумберта, признания в любви к вышедшей замуж Лолите компрометируются сценами, в которых он позволяет своей преступной страсти к ней заглушать все иные чувства. Существенно важно понять, однако, следующее: подобного рода зазоры возникают не от того, что Набоков хотел как-то затемнить либо еще более усложнить моральные проблемы, о которых идет речь в романе; это неизбежное следствие того факта, что воспоминания Гумберта о Лолите — это одновременно запись реально имевшего место и позднейшая его оценка — когда он в тюрьме принимается за днев-

ник. Разделив две точки зрения, обнаружив двойной временной модус, мы обнаружим большой сдвиг в отношении Гумберта к Лолите, происшедший в ходе эпизода у «ласковой пропасти» (СII, 374), вскоре после бегства героини. Набоков тщательно встраивает эту сцену в общую хронологию романа, так что осознание вины перед героиней, новая, чистая любовь к ней приобретают статус развязки. Но поскольку цель Гумберта — рассказать правду о своем прошлом, донести ее до других, постичь самому, — он задним числом не приукрашивает свои прежние взгляды и не смягчает безумие страсти. Словом, все нравственные колебания, о которых Гумберт пишет в дневнике, пережиты им были в годы, проведенные с Лолитой. А в качестве подсветки служит созданный Гумбертом образ Шарлотты. Пусть остается она в его сознании символом пошлости — последнее его слово, сущностное отношение к ней — раскаяние.⁶

Хоть и опрометчиво было бы непосредственно переводить болезненную привязанность Гумберта к девочкам — то, что сам он называет «нимфолепсией» — на язык набоковской эстетики, искусство тесно связано с устремлениями героя и, стало быть, с существенным содержанием романа.⁷ Прежде всего — что, разумеется, не ускользнуло от большинства читателей — Гумберт называет себя «поэтом» — в отношении к Лолите и к окружающему миру, а также, разумеется, имея в виду свои попытки воплотить пережитое в пространной исповеди, каковую роман и представляет (включая вставные куски, в том числе и стихотворные). Гумберт также обращается, хотя и в скрытой форме, к природе своего поэтического дара, проводя типично набоковскую параллель между эстетикой и этикой. «Поэты не убивают» (СII, 112), — говорит он, — говорит, заметим, после убийства Куильти. И уже самый факт, что Гумберт, явно с соизволения Набокова, весьма хитроумно проводит свою повествовательную стратегию, а целый ряд фрагментов отличается редкостной красотой слова, патетикой и юмором (не говоря уж об исключительной эмоциональной насыщенности прозы), заставляет всерьез отнестись к писательским претензиям героя.⁸ Иными словами, дело выглядит так, что Набоков сознательно делится частью своего писательского гения с повествователем, который едва ли не во всем остальном заслуживает осуждения.⁹ В результате возникает вымышленный мир, отличающийся необыкновенной сложностью в том смысле, что постоянно балансирует на грани истины и фальши, праведности и порока, пародийности и буквальности.

Одну из дорог сквозь этот лабиринт Гумберт прокладывает, пытаясь определить суть нимфеток, что явно связано с острой потребностью самопознания и самораскрытия. Это очевидно. Но что ускользнуло от большинства исследователей, так это близость его суждений специфическим терминам, в которых Набоков описывает явление космической синхронизации в ранних романах, в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» и в главе одиннадцатой мемуаров «Память, говори», которая писалась примерно в то время, когда Набоков приступил к работе над «Лолитой». ¹⁰ В результате этого пересечения набоковских эстетических концепций и эротически насыщенных спекуляций Гумберта по поводу нимфеток последние как бы эстетизируются, становятся потенциальным художественным медиумом, субъектом, конструктом, по поводу которого Гумберт размышляет и с которым пытается работать. Встреча с Лолитой означает столкновение теории с практикой; и как показывает опыт, смещение любви и эротики, с одной стороны, любви и эстетики — с другой, чревато катастрофическими последствиями: ведь объект опыта — это независимое человеческое существо, манипулировать собою оно не позволяет. Проще говоря, желание Гумберта «определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток» (СII, 166) может быть осуществлено на словах, но не на деле. ¹¹

Наиболее выразительный, хоть и отвлеченный, пример эстетизации любви и страсти в романе — описание фундаментального различия между нимфетками и обыкновенными девочками. Последние, настаивает герой, несравненно более зависят «от *пространственного мира единовременных явлений, чем от невесомого острова замороженного времени*, где Лолита играет с ей подобными» (СII, 26) (курсив мой. — В. А.). Разумеется, мотив вневременности издавна превратился в общее место в книгах о любви и страсти. Но синхронизация явлений в пространстве, особенно по контрасту с особым мигом переживания во времени, тесно соприкасается с набоковскими рассуждениями по поводу космической синхронизации и природы вдохновения. Есть, однако же, и два существенных отличия. Первое заключено, разумеется, в том, что сфера Набокова — словесное искусство, а не природа нимфеток или иных человеческих существ (хотя немаловажно отметить, что в англоязычных мемуарах он говорит о любви в выражениях, весьма близких тем, что используются при описании космической синхронизации). Второе состоит в том, что Гумберт проводит четкую границу между тем, что Набоков именуется фазами причинной зависимости, или континуумом: именно художническое обнаружение связей или

единовременности отдаленных друг от друга явлений ведет, объединившись с потоком памяти, к вневременному, возвышенному мигу — эпифании. Имея в виду отклонения от нормы, следует признать, что суждения Гумберта соотносятся со взглядами Набокова *пародийно*. Можно сказать, что «нимфетическая концепция» Гумберта являет собою пример «намеренного заблуждения», в которое Набоков, как он заметил в одном из интервью, заставляет впадать своих героев.¹²

Это подтверждается и некоторыми другими высказываниями Гумберта. «Надобно быть художником и сумасшедшим, — говорит он, — ...дабы узнать (нимфетку. — В. А.) сразу, по неизъясным приметам...» (СII, 27), и слова эти перекликаются со взглядом Набокова на роль чувственных переживаний в процессе творчества (на деле, конечно, Гумберт предает Набокова). При первой встрече с Лолитой, когда Гумберту кажется, что в ней ожила давно утраченная Аннабелла, он испытывает запредельное ощущение, родственное описанному Набоковым ощущению исчезновения времени под воздействием памяти или в момент художнического вдохновения: «Четверть века, с тех пор прожитая мной, сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла. Необыкновенно трудно мне выразить с требуемой силой этот взрыв, эту дрожь, этот толчок страстного узнавания» (СII, 53). В результате этого мгновенного прозрения сути нимфетки возникает нечто вроде открытия трансцендентного пространства, что явно напоминает набоковские эпифании. «Во вне, — говорит Гумберт, — я имел так называемые нормальные сношения с земнородными женщинами... внутри же я был сжигаем в адской печи сосредоточенной похоти...» (СII, 27–28), той самой, что, по словам Гумберта, принадлежит иной категории, иному роду чувственности. Он говорит о встреченных им нимфетках, словно их образ неустраимо впечатан в его сознание вневременным моментом эпифании: пускай, мечтает Гумберт, юная проститутка Моника останется в его воспоминаниях навсегда такой, «какою она была в продолжение тех двух-трех минут» (СII, 34), — нимфеткой; а «слово “навек” относилось только... к той Лолите (по-прежнему предается мечтаниям Гумберт), которая незыблемо отражалась в моей крови» (СII, 84).

В свете космической синхронизации, как ее описывает Набоков, жесткое отделение мира, где пребывают обычные девочки («пространственный мир единовременных явлений») от мира нимфеток («невесомый остров замороженного времени») подразумевает наличие у Гумберта дара обретения некоего трансцендентного состояния

непосредственно, минуя предварительные фазы, когда не преодолено еще земное тяготение материального мира. Короче говоря, Гумберт фактически имеет в виду мгновенное перемещение в эмпирии. Таков один из наиболее существенных выводов, напрашивающихся из знаменитого «эпизода на диване», когда, как представляется Гумберту, он пересекает границы здешнего мира — но только путем чисто солипсистским: «Реальность Лолиты была благополучно отменена» (СII, 77), и, стало быть, он *не* видит ее такой, какова она есть.

Фундаментальная ложность принципиального отделения нимфеток от обычных девочек явно подтверждается жизненной практикой героя. Вот один из наиболее важных эпизодов романа: уже признав окончательно и недвусмысленно глубокую порочность своих взаимоотношений с Лолитой, Гумберт с края шоссе глядит вниз на городок, устроившийся в складке между холмами, откуда до него доносится гам играющей детворы. Эпизод изобилует звуковыми повторами, и Гумберт преисполняется ощущением гармонии звуков и оттенков. Вот, можно сказать, составные части «пространственного мира единовременных явлений» (СII, 26). И именно здесь, на этом фоне, Гумберта осеняет, что «пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре» (СII, 374). Таким образом, внутренний смысл этой, скажем так, протоепифании, состоит в опровержении давней идеи Гумберта, будто мир нимфеток — мир застывшего времени — это одно, а мир обыкновенных девочек — другое. Но смысловые нити сцены тянутся еще дальше, ибо, стирая различие между Лолитой и другими девочками, Гумберт тем самым отказывается от самого понятия «нимфетка», каковое, стало быть, превращается всего лишь в плод его воспаленной фантазии. Следует отметить, что говоря в послесловии о «нервной системе книги», ее «тайных точках, подсознательных координатах ее начертания» (СII, 384), Набоков включает в их число и эту сцену.

Особая природа переживаний Гумберта над «ласковой пропастью» подчеркивается как бы срединным положением эпизода — здесь пересекаются некоторые важные мотивы романа. Прежде всего — постоянная поглощенность Гумберта вопросами этики, явно находящая разрешение в этой сцене. Далее — нередко (хотя и в разных формах) возникающее в дни странствий с Лолитой ощущение пропасти. Третий и менее очевидный мотив складывается в эпизодах, создающих негативный фон тому ощущению покоя и гармонии, которое Гумберт испытывает, глядя сверху на городок. Эти

эпизоды, напротив, отличаются отсутствием внутреннего единства между описанными в них элементами. Гумберт сам привлекает к этому внимание — в сцене чрезвычайно существенной, ибо в ней, помимо всего прочего, звучит нечто вроде голоса свыше, хотя герой, кажется, его не слышит. Поджидая Лолиту у заправки, Гумберт рассеянно перечисляет окружающие предметы и замечает, что ритм музыки, доносящийся из открытой двери, «не был синхронизирован с колебанием и другими движениями ветром оживленной растительности» (*курсив мой.* — В. А.); далее он говорит: «Отзвук последних рыданий Шарлотты нелепым образом пронзил меня, когда, в платье, зыблющемся не в лад с музыкой, Лолита выбежала с совершенно неожиданной стороны» (СII, 260). В бытовом смысле Лолита скорее всего в очередной раз ускользнула на несколько минут от бдительного ока Гумберта, чтобы украдкой связаться с Куильти, подготавливая тем самым свое окончательное исчезновение в скором будущем. Однако «нелепый отзвук» последних рыданий Шарлотты в соединении с появлением Лолиты не с той стороны может быть воспринят как аллюзия на последние слова, сказанные Шарлоттой Гумберту: Лолиты тебе больше не видеть. «Рыдание», таким образом, предвещает близкую утрату Лолиты, а «нелепо» оно лишь постольку, поскольку Гумберт не знает, что его ожидает (а это, конечно, несовместимо с истинно набоковской эпифанией). «Рыдание», как и расщепление восприятий Гумберта, подсказывает, что таков уж его фатум — он обречен не просто потерять Лолиту, но и никогда не воспринимать ее во всей полноте. Такое суждение подкрепляется связью между внезапным глобальным прозрением Гумберта в сцене над «ласковой пропастью» (Лолиты в ней нет) и его взгляд на нее как на жертву. «Рыдание» также вплетается в узор других его пророческих видений — Шарлотты накануне и после гибели — которые буквально преследуют Гумберта на всем протяжении путешествия с Лолитой.

Еще один пример, из которого видно, что поведение Гумберта — лишь пародия на космическую синхронизацию, — запись из дневника, который он начинает вести вскоре после знакомства с Лолитой. Лолита, записывает он, «страстным шепотом» просит сходить с ней искупаться. Далее идет следующий пассаж: «Отражение послеобеденного солнца дрожало ослепительно-белым алмазом в оправе из бесчисленных радужных игл на круглой спине запаркованного автомобиля. От листвы пышного ильма падали мягко переливающиеся тени на досчатую стену дома. Два тополя зыблились и покачивались. Ухо различало бесформенные звуки далекого

уличного движения. Чей-то детский голос звал: “Нанси! Нан-си!”. В доме Лолита поставила свою любимую пластинку “Малютка Кармен”, которую я всегда называл “Карманная Кармен”, от чего она фыркала, притворно глумясь над моим притворным остроумием» (СII, 60).

Игра деталей весьма эффектна, и удивительно (с точки зрения набоковской стилистики), что Гумберт не замечает их потенциальных сцеплений, ведь это буквально бросается в глаза: солнечные блики на крыше машины подобны игре теней на стене или шевелению тополиных листьев; в свою очередь эти колебания соотносятся в своей беспорядочности с шумом уличного движения и детскими криками (каковые, разумеется, превосхищают детские голоса в сцене «ласковой пропасти», только воспринимает их Гумберт совершенно иначе). Более того, упоминание пластинки устанавливает явную связь этой записи со «сценой на диване», когда Гумберт перевирает слова упомянутой песенки. Приходит также на ум, что весь этот отрывок из дневника должен иметь какую-то связь с впечатлением, произведенным на Гумберта «страстным шепотом» (СII, 60) нимфетки. Вместе с тем перечисленные детали эротически нейтральны и не имеют ничего общего с вневременностью и синхронизацией; на самом деле течением времени подчеркивается разрыв между шепотом Лолиты и пластинкой, которую она заводит. Имея в виду вполне эгоцентрический пока, а потому явно ущербный взгляд Гумберта на Лолиту, допустимо предположить, что и взгляд его на мир тоже искажен. Отметить это важно, ибо так становится видно, что в системе набоковских представлений Гумберт как художник в известном роде неполноценен. Это накладывает отпечаток и на природу его воспоминаний, множество внутренних переключек в которых он просто не замечает.

Этический подтекст познания в набоковском смысле обнаруживается в сцене, где появление Лолиты, столь волнующее Гумберта, соотнесено с его манерой восприятия деталей. С минуты на минуту он увидит ее после месячного отсутствия, и хочет продлить миг ожидания «со всеми... мелочами и роковыми подробностями» (СII, 138). Читатель явно готов к тому, что Гумберт вот-вот придет в состояние эстетико-эротической приподнятости. Но последующее на редкость непоэтично, Гумберт словно забывает о своей «нимфолепсии»: «Карга, выписывающая расписку, скребущая голову... сыплющая сдачу в мою нетерпеливую ладонь... фотографии девчоночек...». Больше того, помимо всего прочего, Гумберт замечает «еще живую цветистую бабочку, надежно приколотую к стенке» (СII, 138);

в мире Набокова такая неопределенность (бабочка не названа по имени) скрыто свидетельствует о слепоте героя. Вполне прозаический стиль не меняется даже с появлением Лолиты: Гумберту на миг почудилось, что «лицо у нее подурнело по сравнению с мысленным снимком, который я хранил больше месяца» (СII, 139) (и дальше, в некоторых эпизодах, Гумберт будет весьма «прозаически» отзываться о мещанских наклонностях Лолиты). Иными словами, поначалу Лолита отличается в глазах Гумберта от созданного им идеального образа нимфетки, что, стало быть, вновь заставляет задуматься, а не есть ли это просто игра его воображения, да и то в моменты, когда оно искажает действительные предметы. Это косвенно подтверждает сам Гумберт, говоря, что впечатление, произведенное на него Лолитой, окрашено ясным ощущением морального долга перед этой «сироткой» — надо дать ей «порядочное образование, здоровое, счастливое детство» (СII, 139). Таким образом, неромантический взгляд на Лолиту вызывает у Гумберта «нормальную» человеческую реакцию. Но состояние это длится лишь краткий миг, а затем эта «небесно-добродетельная линия поведения была стерта» (СII, 139), и Гумберт вновь видит «свою» Лолиту. Этот сдвиг, подчеркивающий различие между восприятием Лолиты и «нимфетической» концепцией героя, становится лишь отчетливее при его замечании, что «время движется быстрее наших фантазий» (СII, 139): с моральными императивами покончено. Парадоксальным образом отсюда следует, что Гумберт видит в Лолите «сиротку» в момент вневременных фантазий (каковые он также именуется «узеньким человеческим интервалом между двумя ударами хищного сердца» (СII, 139), а это разрушает образ Лолиты — нимфетки на острове зачарованного времени. В свою очередь этот момент предвосхищает все ту же сцену «ласковой пропасти», где Гумберт, переживая высший миг епифании, признает свою вину.

А как же тогда быть с многократными утверждениями героя, будто он наделен способностью безошибочно распознавать нимфетку по неуловимым физическим признакам? Хотя вообще говоря, такая способность соответствует набоковскому представлению об остроте восприятия как о высшей эстетической ценности, претензии Гумберта подрываются его чудовищной слепотой по отношению к Лолите, что он особенно откровенно демонстрирует в годы их странствий по Америке. Заставляет усомниться в основательности этих претензий и исповедуемый героем принцип распознавания нимфеток, что, между прочим, вновь наводит на мысль о пародийном переосмыслении в романе некоторых эстетических идей,

сформулированных в мемуарах. Рассуждения Гумберта об условиях «нимфетизма» держатся на мысли о «примате времени в этом колдовском деле» (СII, 27). Он утверждает, что должна быть существенная разница в возрасте между девочкой и мужчиной, чтобы тот мог подпасть под чары нимфетки. «Тут вопрос приспособления хрусталика, вопрос некоторого расстояния, которое внутренний глаз с волнением преодолевает» (СII, 27). Перевод временных понятий в пространственные («некоторое расстояние») возвращает нас к самому началу разговора о нимфетках, где Гумберт ставит вопрос принципиально: «...пространственные понятия я заменяю понятиями времени» (СII, 26). Ситуация, таким образом, переворачивается, Гумберт идет путем прямо противоположным, ведь даже возрастные понятия — от 9 до 14 лет — он переводит в пространственный план: это «зримые очертания... очарованного острова, на котором водятся эти мои нимфетки» (СII, 26). Таким образом, пространство и время становятся взаимозаменяемы, и в результате возникает непредвиденный иронический эффект: различие во времени начинает выглядеть как расстояние в пространстве (отсюда сомнительным становится различие между обыкновенными девочками, занимающими «пространственный мир», и нимфетками, живущими на «невесомом острове замороженного времени»). А расстояние не может не порождать вопросы о точности восприятия. И на самом деле по ходу действия романа будут возникать сцены, как бы возвращающие к первоначальным формулировкам Гумберта и показывающие, что познавательная отчужденность героя заставляет его скорее навязывать предмету некие свойства, нежели точно фиксировать их. Вот, например: «Кто знает, может быть, истинная сущность моего “извращения” зависит не столько от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной волшебной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается» (СII, 323); далее Гумберт признает, что ему «все-таки иногда удавалось выиграть гонку между вымыслом и действительностью» (СII, 324). В другом месте, описывая, как он медленно, украдкой подбирается к Лолите, прежде чем дотронуться до нее, Гумберт говорит, что смотрит на девочку как бы не через ту линзу телескопа, и потому она кажется куда дальше, чем есть на самом деле, а Гумберт упорно не хочет видеть ее в реальном облике.

Сходный момент возникает в книге мемуаров: там Набоков восхищается красотой слайдов-пластинок волшебного фонаря, когда они не проецируются на экран, но разглядываются на свет

или когда препарированные пластинки разглядываются под микроскопом. И вот кода: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (IV, 233). Смысл состоит в том, что воображение и, далее, искусство имеют ценность только в том случае, если уходят корнями в точное знание, и что смесь знания и воображения или их взаимные переходы не случайны, но строго организованы в зависимости от тех или других обстоятельств. Таким образом, между воображением, знанием совсем нет несовместимости, напротив, они дополняют друг друга — мысль, которую Набоков не раз высказывал по самым разным поводам. В этом смысле заблуждение Гумберта состоит в том, что, рассуждая о Лолите и вообще о нимфетках, он миновал ту «неуловимую точку», где факт встречается с фантазией. (Аннабелла — дело другое, она сверстница Гумберта и влюблена в него). Слова Гумберта, сказанные после памятного визита к Лолите — ныне миссис Скиллер, — подтверждают это и показывают, что и он сам также осознает свое заблуждение: «...я пересмотрел все обстоятельства моего дела. С предельной простотой и ясностью я видел теперь и себя и свою любовь. По сравнению с этим прежние обзоры такого рода казались *вне фокуса*» (СII, 345) (курсив мой. — В. А.). Можно сказать, стало быть, что в «Лолите» Набоков изобразил поражение героя, не умеющего — а это, подчеркивает автор, совершенно необходимо — провести различие между прозрением и солипсизмом, или чувственными фактами и воображением — способность, дарованная другим героям, например, Федору Годунову-Чердынцеву или Себастьяну Найту.

Мысли Гумберта и Набокова соотносятся не только на пародийном уровне: в некоторых случаях они просто совпадают. Наиболее очевидным образом это проявляется в остроте восприятия американской «пошлости», включая психоанализ, и в восхищении американским ландшафтом. А более тонкая связь определяется отношением к некоторым аспектам времени. Гумберт вспоминает некогда опубликованный им критический этюд под названием «Мимир и Мнемозина», в котором намечена «теория... “перцепционного времени”, основанная на “чувстве кровообращения” и концепционально зависящая ... от особых свойств нашего разума, со знающего не только вещественный мир, но и собственную сущность, отчего устанавливается постоянное взаимоотношение между двумя пунктами: будущим (которое можно складировать) и прошлым

(уже отправленным на склад)» (СII, 319). Судя по всему, Гумберт имеет в виду, что чувство времени — функция живого организма (то есть «чувство кровообращения») и, стало быть, факт, связанный с человеческим существованием; более того, и индивидуальное восприятие мира, и ощущение времени приобретают, как раз ввиду этой индивидуальности, относительный характер.

Первое, что бросается в глаза, — восприятие Лолиты и других, ей предшествовавших, нимфеток резко противоречит теории самого Гумберта, изложенной в упомянутом этюде. До момента нравственного пробуждения отношение Гумберта к Лолите строилось на попытках пренебречь ее индивидуальностью — или просто отказать в ней: как нимфетка, Лолита по идее пребывает вне времени, но на деле Гумберт испытывает постоянную тревогу, что будет, когда она выйдет из этого состояния. Таким образом, во взаимоотношениях с самым близким человеком Гумберт не вполне отдает себе отчет в происходящем и сосредоточивается преимущественно на муках собственного сознания. Короче говоря, никаких «постоянных взаимоотношений между двумя пунктами», коль скоро речь идет о Лолите, не устанавливается. Напротив, «кровообращение» — метафора из этюда, — напоминает «вечную» Лолиту, которая «незыблемо отражалась в моей крови» (СII, 84). Такая неподвижность в корне противоречит теории «перцепционального времени», явно подразумевающей процесс движения.

Хотя мостик, который Гумберт наводит между временем и кровообращением, может сначала показаться лишь шуткой либо ложным глубокомыслием, весьма небезынтересно то, что на такую же связь намекает и сам Набоков в мемуарах, где говорит о любви своего маленького сына ко всему, что движется быстро и на колесах, особенно к поездам (экспрессивный тон этой главы исключает всякие подозрения, не шутит ли автор). Отсюда тянется нить к содержащейся в подтексте мысли Набокова, что время — это вклад личности в мироздание и что любовь ребенка к скорости — это, может быть, предвосхищение будущей космической синхронизации, поскольку крайний предел пространственного наслаждения — вездесущность и всеведение во времени (к таким же взглядам приходит герой романа «Дар»).

С этой точки зрения этюд Гумберта «Мимир и Мнемозина» может показаться довольно верным изложением взглядов самого Набокова. Насколько это важно для понимания «Лолиты»? Прежде всего укрепляешься в мысли, что Гумберт — это не просто безумец, и, стало быть, формулируя смысл романа в целом, надо принимать

всерьез и иные скрытые в длинной исповеди героя «набоковские» темы и идеи. Во-вторых, этюд позволяет нам лучше понять роль Лолиты в жизни героя. Хотя теория перцепции, изложенная в этюде, и восприятие Лолиты как нимфетки абсолютно противоречат друг другу, она остается центральным фактором жизни Гумберта; можно сказать и иначе: она врывается в его жизнь и совершенно нарушает ее ход. Такое утверждение может показаться странным, особенно если иметь в виду, что всю жизнь после несчастной любовной истории с Аннабеллой Гумберт проводит в предчувствии или поисках Лолиты. На самом же деле, видя, что иные очаги сознания героя свободны, так сказать, от присутствия Лолиты, только острее ощущаешь ее роковую роль в судьбе Гумберта. Можно показать на примерах, что влекут его к ней силы, ему неподвластные.

Еще один аргумент родственной связи персонажа и автора — повествовательная стратегия, которой первый, по собственным словам, следует. Вырвав в конце концов у Лолиты имя Куильти, Гумберт читателю его так и не открывает: вместо этого он намеком возвращает нас к событиям некоторой давности, когда Джоана Фарло почти выговорила имя Куильти вслух. Понадобилось ему это, оказывается, для того, чтобы читатель, вслед за повествователем, пережил тот же миг озарения: «Спокойно произошло слияние, все попало на свое место, и получился, как на составной картине-загадке, тот узор ветвей, который я постепенно складывал с самого начала моей повести с таким расчетом, чтобы в нужный момент упал созревший плод; да, с определенным и порочным расчетом... выразить свой золотой и чудовищный покой через то логическое удовлетворение, которое мой самый недружелюбный читатель должен теперь испытать» (СII, 333). Таким образом, Набоков дарует Гумберту способность эстетического контроля, как он сам его понимал (о важности такого контроля говорится в книге мемуаров — там, где автор ссылается на игру «Найдите, что спрятал матрос») (IV, 302). Коренное различие, однако, заключается в том, что повествовательная стратегия Набокова в точности соответствует структуре космической синхронизации, а «золотой и чудовищный покой», имеющий, как видим, для Гумберта смысл эстетический, напоминает то ложное прозрение, что является ему в «сцене на диване» («состояние совершенной надежности, уверенности и безопасности — состояние, не существующее в каких-либо других областях жизни» (СII, 77) — ложное потому, что ориентировано исключительно вовнутрь, и нет в нем необходимой полноты и слиянности индивида с внешним миром.

Переживания Гумберта в «сцене на диване» — центральный тематический и структурный узел романа, для которого столь характерно соединение эстетики и эротики; по собственным словам, он ощущает себя «над краем... сладострастной бездны (весьма искусное положение физиологического равновесия...)» (СII, 78). Между двумя безднами — этой и той, над которой Гумберту предстоит пережить нравственное пробуждение, устанавливается, самым очевидным образом, обратная связь, о чем герой, естественно, не догадывается. В результате этого пересечения эстетики и эротики, как сам же Гумберт охотно признает, получается, что «то существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мной и ею; лишенной воли и самосознания — и даже всякой собственной жизни» (СII, 80). Гумберт обнаруживает не слишком свойственную ему вообще-то пронизательность, говоря, что в этом акте «реальность Лолиты была благополучно отменена» (СII, 77). И, стало быть, в словах героя, что коль скоро Лолита ничего не почувствовала, «он выкрал мед оргазма, не совратив малолетней» (СII, 80), содержится немалая доля авторской иронии. То, что Гумберта интересуют вопросы этики, разумеется, говорит, с точки зрения Набокова, в его пользу, но вообще-то полная слепота в отношении Лолиты в этом и ряде других эпизодов ясно свидетельствует о моральной ущербности героя. Собственно, сама систем слов, относящихся к Лолите во время и сразу после эпизода, придает самоупоению героя вполне иронический оттенок: «внезапная визгливая нотка в голосе»; «стала корчаться и извиваться, и запрокинула голову, и прикусила влажно блестящую нижнюю губу, полуотворотившись от меня», «стояла и хлопала ресницами, с пылающими щеками, с растрепанными кудрями...» (СII, 78, 79). Потом, возможно имея в виду эту самую сцену, Лолита обвинит Гумберта, что тот пытался изнасиловать ее, еще когда был жильцом матери. Ложный взгляд на Лолиту отбрасывает тень даже на его любовь к Аннабелле, которая, как сам он признает, навсегда определила ход его жизни. Особое свойство того давнего «неистового стремления ко взаимному обладанию» состояло в том, что оно «могло бы быть утолено только, если бы каждый из нас в самом деле впитал и усвоил каждую частицу тела и души другого» (СII, 21). История с Лолитой другая — в ней нет взаимности, и к тому же Гумберту нет никакого дела до ее души.

Есть в сцене на диване и некоторые другие детали, единственный смысл которых состоит, по-видимому, в том, чтобы подвергнуть сомнению всю Гумбертову теорию нимфеток. Например, вначале они с Лолитой выхватывают друг у друга яблоко и номер журнала, и Гумберт замечает: «Жаль, что никто не запечатлел на киноплёнке любопытный узор, вензелеобразную связь наших одновременных или перекрывающих друг друга движений» (СII, 75). Подчеркиваемая Гумбертом узорность и единовременность движений перекликается с его словами, что, в отличие от нимфеток, обычные девочки пребывают в мире единовременных явлений (тут же возникает острый контраст с отвергнутым Лолитой замыслом Куильти снять порнографический фильм). Стало быть, восприятие Лолиты в пространственных измерениях предполагает, что либо она — обычная девочка, либо нимфеток не существует вовсе. Сходный эффект порождается еще одной деталью эпизода: Гумберт погружается в состояние замкнутого, вневременного блаженства, когда Лолита усаживается к нему на колени. Поскольку она и понятия не имеет о его переживаниях, мысли по поводу нимфеток и островов, где время не имеет силы, похоже, относятся скорее к его собственному внутреннему миру и солипсистским фантазиям, нежели к Лолите или другим гипотетическим нимфеткам.

Чтобы вполне оценить природу обманчивой набоковской двусмысленности в этических вопросах, важно заметить, что в ряде случаев Гумберт превосходит свою обычную близорукость в отношении Лолиты. Наиболее яркий пример — теннис в Колорадо. В данном случае Гумберт видит в Лолите не нимфетку, но участницу игры, сравнимой с театральными представлениями, в которых она тоже любит участвовать. На корте Лолита была столь прекрасна, что у Гумберта возникало «дразнящее, бредовое ощущение какого-то повисания на самом краю — нет, не бездны, а неземной гармонии, неземной лучезарности» (СII, 283). Хотя и этот образ может быть истолкован в терминах специфической (и порочной) теории нимфеток и места их обитания, понятие «края» скрыто отсылает к предстоящей еще сцене у «ласковой пропасти», где Гумберт испытывает моральное прозрение. Абстрактно говоря, два эти эпизода связаны самым решающим образом: и там и там Гумберт признает, что существует различие между Лолитой как она есть и его представлением о ней как о нимфетке или каком-либо ином эстетизированном существе: «По-моему, ее теннисная игра представляла собой высшую точку, до которой молодое существо может довести сценическое искусство, *хотя для нее, вероятно, это*

составляло всего лишь геометрическую сущность основной действительности ее жизни» (СII, 284) (курсив мой. — В. А.). Характерно для этого эпизода и то, что, вопреки обыкновению, Гумберт не фантазирует, а во всех подробностях описывает поведение Лолиты на корте. Он даже, не отдавая себе, правда, в том отчета, допускает авторское (притом характерно набоковское) вмешательство в течение повествовательной речи, что, естественно, резко повышает ее значительность: «Любознательная бабочка, нырнув, тихо пролетела между нами» (СII, 287).

Ощущение, словно герой близок к чему-то подлинно «неземному», находит и более сложное оправдание в следующем эпизоде, где воплощается пророческое видение, ранее открывшееся Гумберту. Его отрывают от игры с Лолитой и зовут к телефону. Звонок, впрочем, оказывается уловкой, и, вернувшись на площадку, Гумберт видит, что у Лолиты появились другие партнеры — как догадывается читатель, но не герой, — Куильти и двое его приятелей. Эпизод этот примечателен не только тем, что лишний раз возникает тень Куильти, готового похитить Лолиту, но и тем, что в действительности-то Гумберт нечто подобное предвидел раньше, когда они играли с Лолитой в теннис в Аризоне. Он возвращается с прохладительными напитками для нее и девочки-партнерши (что уже составляет некий пророческий узор, ибо отсюда тянется нить к теннису в Колорадо, со всеми этими уходами и возвращениями) и внезапно ощущает «пустоту в груди»: на корте никого нет.

«Я наклонился, чтобы поставить стаканы на скамью — и почему-то с какой-то ледяной ясностью увидел лицо только что убитой Шарлотты. Я огляделся, и мне показалось, что мелькнула фигура Лолиты в белых трусиках, удалявшаяся... в сопровождении высокого мужчины, который нес две ракеты. Я ринулся за ними, но когда я стал пробиваться с треском через кустарник, то увидел, в вариантном поле зрения (как если бы линия жизни то и дело раздваивалась), мою Лолиту в длинных штанах и ее подругу в трусиках, шагающих взад и вперед по плевелистой полянке и хлещущих ракетами по кустам в беспорядочных поисках последнего потерянного мяча» (СII, 202).

Как многими отмечалось, мужчина, почудившийся Гумберту, — прообраз Куильти.¹³ Но следует сказать, что и видение «только что убитой Шарлотты» тоже может быть связано с грядущей утратой — достаточно вспомнить, что прямо перед смертью она говорила Гумберту, что Лолиту ему больше не видеть. И предсказание это обретает тем большую весомость, что Лолита не просто убегает — она перестает

существовать в своем нимфетическом качестве — и в воображении Гумберта, и в действительности, когда тот в конце концов находит ее под именем миссис Ричард Скиллер. Пророческий характер видения подкрепляется и еще одной маленькой подробностью: Лолита, мнится Гумберту, убегает в «белых трусиках», хотя на самом деле она была «в длинных штанах», а трусики появляются в Колорадо.

Связь между двумя теннисными эпизодами существенна по двум причинам. С одной стороны, Гумберт вовлекается в череду событий, смысл которых открывается ему лишь частично и в которых Куильти играет скорее функциональную, нежели каузальную роль. Теннисный эпизод в Колорадо воплощает пророческие видения героя, и это придает сцене характер неординарный, так что иные оттенки смысла также представляются немаловажными. А с другой — по контрасту с сомнительной обителью нимфеток на плавающем вне времени острове, Гумберту удается увидеть Лолиту в ее подлинной сущности — но только в миг, когда он ловит ее в фокус и забывает на время о такой категории, как «нимфетка». В этот момент Гумберт переживает нечто подобное подлинно набокowskiму приливу вдохновения.

В послесловии к американскому изданию Набоков так излагает историю сочинения романа: «Первая маленькая пульсация “Лолиты” пробежала во мне в конце 1939 или в начале 1940 года, в Париже... Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статейкой об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен» (СII, 377–378). Вне зависимости от искренности этого рассказа, он содержит прозрачный намек на основную проблему романа, которую можно сформулировать так: может ли пленник увидеть что-либо, кроме своей темницы?¹⁴ Именно этот вопрос неизбежно занимает Набокова-художника. Нельзя, конечно, счесть простым совпадением то, что Гумберт по сути обнажает параллель между рассказом о возникновении романа и самим романом, говоря о своих «постаревших горилловых глазах» (СII, 53), которыми он поедает Лолиту в момент первой встречи (далее Куильти, обращаясь к Гумберту, скажет: «Эй ты, обезьяна...»). В какой-то степени тут, конечно, содержится намек на «животную» страсть, которую и сам герой, стало быть, оценивает весьма двойственно. Но поскольку эти слова возникают в потоке воспоминаний

об Аннабелле, наготе ее, которую разом воспалившееся воображение Гумберта связывает с тем, что скрывается под одеждами Лолиты, читатель сразу улавливает неразрывную общность этих двух. Да, собственно, эта связь определенно явлена уже в самых первых строках книги: «...и Лолиты бы не оказалось никакой, если бы я не полюбил в одно далекое лето одну изначальную девочку» (СII, 17). Да и дальше Гумберт скажет о Лолите: «моя малютка с Ривьеры», «та же девочка» и так далее. Стало быть, образ Аннабеллы как-то соотносится с зарешеченной клеткой из читанной Набоковым газетной статейки, а Лолита в глазах Гумберта уподобляется рисунку обезьяны. Словом, именно Аннабелла заставляет Гумберта постоянно мечтать о нимфетках, которые и образуют его мир-тюрьму.

Размышляя о причинах своей страсти к нимфеткам, задумываясь в этой связи о судьбе и предназначенности, Гумберт обнаруживает не слишком свойственную ему вообще-то пронизательность. «Не оттуда ли, не из блеска ли того далекого лета пошла трещина через всю мою жизнь. Или, может быть, острое мое увлечение этим ребенком было лишь первым признаком врожденного извращения?» (СII, 22). Вспоминая то далекое лето на Ривьере, проведенное с Аннабеллой, Гумберт, по существу, ставит самый важный для верного понимания книги вопрос. Ясного ответа он не находит. Но сопоставление быстротечного романа Гумберта и Аннабеллы со сходными сюжетами в других набоковских произведениях заставляет полагать, что эта встреча была в некотором роде предопределена. Прежде всего, из воспоминаний Гумберта вполне следует, что взаимное их влечение было не только физическим, но и духовным. Далее, по всему видно, что в основе их духовной связи лежала прикосновенность к потустороннему: «Долго после ее смерти я чувствовал, как ее мысли текут сквозь мои. Задолго до нашей встречи у нас бывали одинаковые сны. Мы сличали вехи. Находили черты странного сходства. В июне одного и того же года (1919-го) к ней в дом и ко мне в дом, в двух несмежных странах, впорхнула чья-то канарейка» (СII, 23). Вот хороший пример смыслообразующих деталей, которые невозможно объяснить, оставаясь в рамках металитературного прочтения Набокова (если, конечно, не растягивать бесконечно его границы), и которые восстают против такого прочтения. (Еще одна сходная, хотя и несколько отличная деталь, благодаря которой детство Гумберта оказывается освещено тонким лучом света, идущего из нездешнего мира: его тетка, с многозначительным именем Сибилла, верно предсказала, что она умрет, когда ему исполнится шестнадцать лет.)

Платоновская концепция любви, которая пронизывает рассказ Гумберта о его связи с Аннабеллой, может быть обнаружена в ранних стихах Набокова, в рассказе о Лужине и его невесте, о Федоре и Зине, в истории Цинцинната и идеальном образе его духовного спутника. Чувство духовной близости к Аннабелле, не утраченное и после ее смерти, сходно также с чувством, которое испытывает В. по отношению к умершему брату. А кажущаяся случайной деталь — влетевшая в окно канарейка — по сути дела есть пример того же узора судьбы, о котором Набоков рассуждает в книге мемуаров и смысловая насыщенность которого никак не связана с непосредственным содержанием события. Все это заставляет всерьез отнестись к тому, что Гумберт говорит о своей любви к Аннабелле как об опыте, наложившем отпечаток на всю его жизнь: «Мы любили преждевременной любовью, отличавшейся тем неистовством, которое так часто разбивает жизни зрелых людей. Я был крепкий паренек и выжил; но отравы осталась в ране...» (СII, 27). Исходя из иерархии ценностей, которую Гумберт выстраивает в романе, любовь к Аннабелле возвышает его до ее уровня — переносит на тот самый «очарованный остров времени» (СII, 27), где она пребывает. Поиски нимфеток, таким образом, становятся для Гумберта попыткой (безнадежной, конечно) воскресить опыт, обретенный с Аннабеллой, — опыт истинной духовной связи с конкретной девочкой, опыт, отмеченный чем-то вземным.

В общем плане испытания Гумберта не исчерпываются порой его детства. С самого начала слово «судьба» и его многочисленные коннотации становятся лейтмотивом рассказа о Лолите. Он даже воплощает это слово в образе персонажа — некоего «Мистера Мак-фатума», вызывает на сцену «ангелов», словно бы осеняющих его. Более того, Гумбертова концепция «предназначения» сходна с набоковской в том отношении, что она в принципиальном смысле обращена назад, а не вперед: Гумберту дано понять, что память может использовать «некоторые темные намеки и знаки» (СII, 259), чтобы различить в прошлом узоры, которые не следует считать предвестием будущего. Он распознает также пределы памяти и понимания: «Не исключая, что пойдя я к хорошему гипнотизеру, он мог бы извлечь из меня и помочь мне разложить логическим узором некоторые случайные воспоминания, которые проступают сквозь ткань моей книги со значительно большей отчетливостью, чем они всплывают у меня в памяти — даже теперь, когда я уже знаю, что и кого выискивать в прошлом» (СII, 313). Такое признание может лишь побудить читателя к поиску связей и значений, которые от Гумберта ускользают.

Герменевтические усилия самого Гумберта обнаруживают и дар прозрения, и мыслительные сбои, и невятность в истолковании событий, по виду непроходных. С одной стороны, он поражен совпадением: в тюремной библиотеке обнаруживается книга, где есть немало прямых соответствий событиям его собственной жизни и людям, с которыми он встречался. С другой, — ничто не свидетельствует о том, что он хоть как-то распознает значение слов Лолиты: «Я не дама и не люблю молнии» (СII, 270), содержащих пародию на название одной из пьес Куильти: «Дама, Любившая Молнию» (СII, 44). Больше того, реплика Лолиты звучит откликом на внезапную смерть матери Гумберта, обстоятельства которой описаны весьма лаконично: «пикник, молния» (СII, 18). Стоит заметить, что, переводя роман на русский, Набоков внес существенные изменения в это место: к словам Лолиты о молнии он добавил комментарий Гумберта: «странно выразилась». Это неизбежно заставляет читателя задуматься о скрытом смысле слов (чего нет в английском оригинале) и в то же время содержит намек, что Гумберту этот смысл недоступен.

Гумберт также удивляется совпадению, что Лолита и впрямь отправилась из лагеря на пятидневную экскурсию, хотя он придумал это только, чтобы отделаться от Джона и Джоаны Фарло. Тут есть и еще одна любопытная подробность: таксофон, откуда Гумберт пытается дозвониться до лагеря, возвращает монеты назад, заставляя Гумберта гадать, уж не есть ли это знак, подаваемый Макфатумом. Читавшие «Подлинную жизнь Себастьяна Найта» сразу же испытывают соблазн ответить на этот вопрос положительно, сравнив монетки Гумберта с деньгами, которые возвращает герою-повествователю Зильберманн. В обоих случаях это неожиданный, необычный подарок, так что невольно ищешь намек на то, что поиски обоих персонажей управляются потусторонностью.

Гумберт, похоже, хотя бы отчасти осознает довольно-таки фантастические совпадения, которые приводят его в дом Шарлотты и в конце концов делают опекуном Лолиты. Дом Мак-Ку, где он предполагал остановиться, сгорает прямо перед его появлением в Рамздэле, и ему приходится искать другое жилище (в русском переводе сцены, в которой Лолита рассказывает Гумберту о том, как убежала она от него и как сгорело ранчо Куильти, появляются слова, отсутствующие в английском оригинале: «...что ж, у Мак-Ку было тоже похожее имя, и тоже сгорел дом» (СII, 339)). Так распространяется вширь узорная сеть романа: слышна переключка имен: Ку (прозвище Куильти) — Мак-Ку — Макфатум. Брайан Бойд отмечает, что в сценарии «Лолиты» Набоков стремился к еще более

полной разработке темы рока в жизни Гумберта — как компенсации за нечувствительность героя романа к этой теме: из этого видно, сколь важное значение — при любой трактовке произведения — придавал ей сам автор; возможно также, он хотел вывести наружу то, что в романе остается спрятанным.¹⁵ Итак, Гумберт оказывается жильцом Шарлотты, но единственная причина, по которой ему удается жениться на ней и остаться рядом с Лолитой, состоит в том, что старая дева мисс Фален, которая должна была ухаживать за Гумбертом и Лолитой, пока Шарлотта ездила по городу в поисках работы, упала и сломала бедро — в тот самый день, когда Гумберт появился в Рамздэле. Гибель Шарлотты также несет на себе многочисленные отпечатки роковой предопределенности: Гумберту не приходится оставлять Лолиту после того, как его тайная страсть оказалась распознанной. Собственно, эта гибель — воплощение обдумывавшегося им убийства, и причиной тому стала та же самая соседская собака, которая накинулась на него, когда он впервые появился у дома Шарлотты.

Увидеть в этих откровенных перекличках лишь пародийное воплощение фатума в металитературном смысле мешает то, что они привязаны к «реальности» вымышленного мира «Лолиты» через систему гораздо более изощренных узоров в жизни Гумберта, о которых сам он даже не догадывался. Характерный пример: следы, оставленные преследователем, пишет Гумберт, «отражали его характер» (СП, 306). Далее он отмечает, что в «тоне» ума Куильти есть нечто «сродное» рассказчику. Чего Гумберт, похоже, не улавливает, так это такого же родства, объединяющего его с Аннабеллой, чьи мысли он «чувствует» и с которой его связывают черты «странного сходства» (СП, 23). Та же перекличка лишний раз высвечивает зловещую роль Куильти в бегстве Лолиты, каковое может рассматриваться как вторичная потеря Аннабеллы, а также как предвестие окончательной утраты Лолиты, когда та сделалась миссис Ричард Скиллер. В этом свете обращение Гумберта к Куильти: «брат мой» — представляется гораздо более ироничным, чем может показаться с первого взгляда. Некоторые критики истолковывают это обращение в терминах романтической концепции «двойничества», что весьма сомнительно. Сам Набоков не раз отвергал такое уподобление. Объяснение тут куда проще: Гумберт иронизирует над ролью дядюшки Лолиты, которым прикинулся Куильти, забирая ее из госпиталя. Поскольку Гумберту Лолита порой представляется дочерью, то «дядя», стало быть, ему «брат». Этот намек на скрытые связи в треугольнике Аннабелла—Гумберт—Куильти

интригует куда сильнее, нежели связи явные — между Гумбертом, Куильти и Лолитой, ибо указывает на то, что Гумберт совершенно не понимает характера той западни, в которую он угодил (между двумя треугольниками сохраняется различие, ибо взаимоотношения Гумберта с Аннабеллой качественно отличаются от его взаимоотношений с Лолитой). Гумберту кажется, что болезнь Лолиты есть «не что иное, как странное развитие основной темы, что у этой болезни тот же привкус и тон, как у длинного ряда сцепленных впечатлений, смущавших и мучивших меня в пути; я вообразил, как тайный агент, или тайный любовник, или мерзкий шалун, или создание моих галлюцинаций — все равно кто — рыщет вокруг лечебницы» (СП, 297). Чего Гумберт понять не может, так это того, что Куильти (хотя и не целиком «нимфолепт») — не случайный противник, но существенное звено того узора, что выстраивается вокруг фигуры Аннабеллы. Неотделимость Куильти от судьбы Гумберта подчеркивается и тем, что Лолита ускользает от него, когда попадает в больницу: Куильти, таким образом, становится частью заболевания, отрывающего Лолиту от Гумберта. И хотя Лолита поправляется, исчезновение ее из жизни Гумберта так же неотвратимо, как утрата Аннабеллы, которая «умерла от тифа на острове Корфу» (СП, 22).

В ткани романа много и других узоров, которые Гумберт не различает — ни в ходе своих приключений, ни в тюрьме, когда он их записывает. Показательный пример — сцена на Очковом озере, когда Шарлотта говорит: «Уотерпруф», а Джоана Фарло откликается: «Раз, вечером, я видела двух детей, мужского и женского пола, которые вот на этом месте, деятельно совокуплялись. Их тени были как гиганты» (СП, 113). Единственная забота Гумберта как повествователя тут — сохранить «реальность» сцены, то есть не вывести наружу имя Куильти, когда Джоана уже готова его произнести. Но читатель-то не может не заметить символики этого эпизода, а именно: ведь тени Гумберта и Аннабеллы — этой первой детской пары на пляже — не исчезают на протяжении всего повествования; и далее: тень, возникающая на месте, которое Шарлотта привыкла считать своим личным владением, намекает на вторичность связи Гумберта с Лолитой; и наконец: соположенность тени с неназванным по имени Куильти лишней раз объединяет его с Аннабеллой в той же мере, что и с Лолитой.

Прежде чем обратиться к иным скрытым узорам романа, имеет смысл рассмотреть их связь с рассказом Гумберта с точки зрения его достоверности. Хоть Гумберт и хвастает своей феноменальной

памятью, сомнительно, чтобы он запомнил такое количество подробностей, — скорее, он вплепел их в повествовательное полотно. Точно так же вызывает сомнение, что Гумберт и впрямь, как он говорит, нарочно время от времени укрывает целые россыпи деталей, как например, в случае со словом «уотерпруф». Кажется вероятным, таким образом (и многие так и считают), что Набоков представляет Гумберта ненадежным свидетелем, чтобы обнаружить вымышленность его воспоминаний и, следовательно, — любой литературы и рассказов о жизни. Имея в виду, что повествование в «Лолите» ведется от первого лица, непосредственной возможности уличить Гумберта во лжи у нас нет. Но есть убедительные косвенные аргументы. Ведущая тема романа — слепота Гумберта в отношении самого главного для него — Лолиты. Если на протяжении почти всего рассказа Гумберт не способен осознать, что творит с девочкой, то уж, разумеется, он не может понять и тонких намеков на то, что очутился в паутине, которую вовсе не сам соткал. Собственно, Набоков фактически заставляет Гумберта признаться в этом. Герой говорит, что гипнотизер мог бы извлечь из его памяти некие важные узоры событий: стало быть, Гумберт осознает, что видел и запомнил подробности, значение которых осмыслить не в состоянии. Контекст других набоковских произведений накладывает на все это свой отпечаток. И хотя более ранние или позднейшие романы не могут полностью определять прочтение «Лолиты», они до известной степени диктуют выбор между тем или иным возможным истолкованием текста.

Один из наиболее существенных скрытых узоров, повторяющихся в жизни Гумберта, состоит из двух нитей, связующих Лолиту с матерью. В основе его — образы погоды и воды. В начале романа Гумберт говорит, что глаза у Шарлотты «аквамариновые» (СII, 50). Это уподобление повторяется, когда он ненадолго засыпает рядом с Лолитой в «Привале Зачарованных Охотников» и снится ему Шарлотта «русалкой в зеленоватом водоеме» (СII, 164). Почему Набокову понадобилась такая образная ассоциация? Возможно оттого, что столь значительную роль играют в жизни Гумберта вода и пляжи: с одной стороны, он встретился с Аннабеллой на Ривьере и там они любили друг друга; с другой — он соображает, а не утопить ли Шарлотту в Очковом озере, чтобы завладеть Лолитой. Стало быть, образы моря и русалок в связи с Шарлоттой поддаются разному толкованию. Можно усматривать тут иронию: ведь Шарлотта кажется Гумберту «весьма посредственной ундиной», а помимо того, «неповоротливым тюленем» (СII, 109–110); можно — намек

на связь с темой Аннабеллы (а связь, безусловно, есть — через Лолиту, дочь Шарлотты); а можно — предположение весьма интригующее — знак того, что Шарлотта чувствует себя в воде как дома, что ничего ей не сделается, если Гумберт попытается утопить ее (и вовсе не потому, что Джоана Фарло где-то неподалеку, или что кто другой придет на помощь), а значит, и гибель ее под колесами автомобиля, может быть, неокончательна.

Вообще-то в романе есть намеки на нездешнее присутствие Шарлотты после ее смерти.¹⁶ Первый — удар грома, который раздается сразу после слов Джоаны Фарло, адресованных Гумберту: «...и поцелуйте за меня дочь» (СII, 131). На «реалистическом» уровне гром исходит из черной тучи, нависшей над городком.¹⁷ Но символически, имея в виду сказанное Джоаной, удар грома — это мелодрама, зловещее пророчество, напоминающее двенадцатый удар часов, когда маленький Лужин впервые демонстрирует свой шахматный дар на публике: удар грома — это своего рода удар часов, он подчеркивает, что Гумберт Джоане солгал, а ложь понадобилась, чтобы никто не стоял больше между ним и Лолитой. Очевидность знака лишь скрывает его истинное содержание, ибо сразу же возникает искушение истолковать всю сцену просто в духе литературной готики, зачем-то понадобившейся Гумберту либо самому Набокову. Однако же надвигающаяся гроза чревата и иными, более тонкими смысловыми значениями. Перед уходом Гумберт смотрит на дом Шарлотты и замечает следующее: «Уже спущены были жалюзи — недорогие практичные жалюзи из бамбука. “Верандам и внутренней отделке дома их роскошный материал придает современный драматический характер”, говорил прейскурант. После этого небесная обитель должна показаться довольно-таки голой. Капля дождя упала мне на костяшки рук» (СII, 130). Вставленная в текст цитата из рекламного справочника, которым Шарлотта явно пользовалась, благоустраивая дом, ясно дает понять, что «небесная обитель» — это некое иное пространство, в которое она перемещается после смерти. О том, что это не просто фигура речи, свидетельствует «капля дождя». С одной стороны, это все еще напоминание о сгустившихся тучах. Но в контексте ассоциативных связей, возникающих в начале романа, эта деталь обретает более глубокий смысл. Вспомним эпизод, когда Гумберт вместе с Лолитой останавливается в «Привале Зачарованных Охотников». Получив ключи от комнаты с явно неслучайным номером 342, он замечает, как Лолита отходит от собаки, которую только что приласкала, и видит в этом знак того, что в конце концов и его она бросит (здесь же получает развитие

и скрытый «мотив собаки», проходящий через весь роман). Далее следует: «дождевая капля упала на могилу Шарлотты» (СII, 148). В данных обстоятельствах — пусть и вспоминается капля, упавшая на руку Гумберта в Рамздэле, — фраза странная, малоуместная, и именно это мешает вычитывать в ней тонкий намек на муки совести, не дающие Гумберту забыть Шарлотту; в конце концов он готовно и под самыми разными предложениями выказывает раскаяние. Нет, эта «капля» находит объяснение в эпизоде, где Гумберт покупает Лолите одежду перед отъездом в лагерь: «...я передвигался, как рыба в зеленоватом аквариуме. Я чувал, что странные мысли возникают в уме у томных барышень, сопровождающих меня от прилавка к прилавку, от подводной скалы до заросли морских растений, и отбираемые мною кушачки и браслетики падали, казалось, из русалочьих рук в прозрачную воду» (СII, 136). Получается, что Лолита (и Гумберт) оказываются причастны образам моря — среде, в которой ранее пребывала Шарлотта (далее выяснится, что Лолита приближается к чемодану с подарками Гумберта, «словно... под водой или как в тех снах, когда видишь себя невесомым» (СII, 150). Гумберту она также кажется «свернутой рыбкой» (СII, 97) в утробе матери, и он покупает Лолите «Русалочку» Андерсена. Реплика же Гумберта, что чувствует он, какие «странные мысли» возникают у продавщиц, воскрешает в этом контексте образ Аннабеллы). Но и Шарлотта не забыта: покончив с покупками, Гумберт по какой-то ассоциации вспоминает «отель с соблазнительным названием: “Привал Зачарованных Охотников”, который упомянула Шарлотта незадолго до моего раскрепощения» (СII, 136). И в связи с этой репликой капля дождя, столь таинственно упавшая на могилу Шарлотты, становится частью искусно сплетенной паутины аллюзий, напоминающих читателю, особенно в критические моменты любовных походов Гумберта, о существовании его покойной жены и ее пророчестве. Разумеется, первый шаг к расставанию с Лолитой Гумберт сделал уже в «Привале Зачарованных Охотников», ибо именно здесь увидел ее Куильти. Получается, таким образом, что во всем этом замешан дух Шарлотты — ведь это она невольно подсказала Гумберту выбор гостиницы. Если вспомнить «Дар» и «Подлинную жизнь Себастьяна Найта», где читателю также намекают, что мертвые могут влиять на живых, если, далее, принять во внимание ауру потусторонности, которая сопровождает духовную связь Гумберта с Аннабеллой, то цепочка образов дождя и воды может быть истолкована в том смысле, что дух Шарлотты есть неотделимый элемент судьбы героя¹⁸ (вот развитие темы: Гумберт

звонит в дверь миссис Ричард Скиллер и слышит собачий лай — это напоминает о смерти Шарлотты и ее пророчестве; Лолита зажигает сигарету, и в тот же момент Шарлотта словно встает из могилы; покончив, наконец, с Куильти, Гумберт вдруг говорит: «Я сидел в супружеской спальне, где в постели лежала больная Шарлотта» (СII, 370).

Иные подробности возникают в тексте романа столь часто, при этом в практически неизменном виде, что становятся лейтмотивами. Например, солнечные очки, потерянные сначала кем-то на пляже, где Гумберт пытается овладеть Аннабеллой, а затем нашедшиеся в виде «темных очков» на одном из мужчин в квартире сводни, куда Гумберт явился в поисках какой-нибудь нимфетки (они появляются и далее). Помимо чисто формальной стороны, смысл повтора состоит, конечно, в том, чтобы подчеркнуть слепоту Гумберта в его погоне за нимфетками (ту же роль темные очки играют в рассказе Набокова «Совершенство»).

Другой лейтмотив романа связан с красным цветом и его оттенками. В переписке с А. Аппелем, автором обширных примечаний к «Лолите», Набоков предостерегал против увлечения сугубо «красной» символикой, ибо в этом случае «мертвая общая идея» вытеснит «живое впечатление»; более того, продолжает Набоков, разграничения между «зримыми оттенками» («рубиновым», например, и «бледно-розовым») не менее существенны для него, нежели различия в цветах спектра.¹⁹ Ничего удивительного в этом указании нет — Набокова всегда раздражало, когда в его произведениях пренебрегали тонкими подробностями либо подходили к ним в духе заранее выработанных представлений. Но это вовсе не значит, что его возражения направлены против любых попыток обнаружить в своих книгах некоторую систему соответствий, специфически связанных с тем или иным цветом. Именно это мы и обнаруживаем в «Лолите». Например, последнее свидание Гумберта с Аннабеллой происходит в «лиловой тени розовых скал» (СII, 22); Гумберту нимфетки видятся на острове, чьи пределы очерчены «алеющими скалами» (СII, 26). Аннабелла — первая в жизни Гумберта нимфетка, отсюда ясно, что повторяющиеся пейзажи и цвета лишь закрепляют на ином уровне первоначальную картину. Точно так же следует обратить внимание на сцену, в которой порыв ветра гасит «алые» свечи у Шарлотты, когда они с Гумбертом сидят на веранде. Тут вырастает целая цепочка соотносительностей: Куильти впервые (и пока скрыто) появляется в «отливавшей вишневым лоском» большой открытой машине, которая, внезапно отъехав, позволяет Гумберту

припарковаться у «Привала Зачарованных Охотников»; «Сон — роза...» — говорит тот же Куильти Гумберту, когда тот, не зная с кем имеет дело, заводит с ним беседу у входа в гостиницу; Куильти зажигает спичку, но, может быть, из-за ветра, пламя отклоняется в сторону и освещает не его, а какого-то дряхлого старца (СII, 158). Не исключено также, что «темно-красный частный самолет» (СII, 109), пролетевший над Очковым Озером в присутствии Гумберта и Шарлотты, тоже намекает на то, что Куильти где-то рядом (хотя не обязательно за штурвалом сидит именно он), особенно если иметь в виду, что в конце концов Гумберт не Шарлотту утопит, а его убьет (правда, в соответствующей сцене киноверсии «Лолиты» Набоков отказался от цветовой характеристики самолета — либо потому, что на самом деле никаких намеков на Куильти не было, либо потому, что черно-белая пленка диктует свои правила. Набоков внес и некоторые другие изменения в эпизод: Гумберт тут называет самолет «ангелом-хранителем», а автор сценария пишет: «...пролетела в сторону берега бабочка». Эти детали понадобились, чтобы высветить моральную сторону преступления, которое обдумывает Гумберт).²⁰ Помимо того, в русском переводе романа Набоков усиливает цветовую символику, связанную с Куильти, замечая, что он перекидывается с Лолитой теннисными мячами, у которых были «домодельные отметины кровавого цвета» (СII, 289). И, наконец, направляясь к дому Куильти, где произойдет убийство, Гумберт видит, как над ним пролетает самолет, который, по его словам, «разукрасил камушками» некий Рубинов, владелец ювелирной лавки (СII, 345). Так замыкается круг, так образуется симметрия судьбы.²¹

Имея в виду достаточно распространенную репутацию «Лолиты» как произведения аморального или, по крайней мере, внеморального, кажется удивительным, что Набоков доверил герою наладить, причем более определенно, чем в каком-либо ином из своих романов, связи между этикой, эстетикой и метафизикой. Вот содержание главки длиной всего лишь в страницу, где Гумберт вспоминает, как обратился однажды к католическому священнику, «надеясь вывести из чувства греха существование Высшего Судии» (СII, 346). И, оказывается, этические нормы героя отличаются гораздо большей строгостью, нежели в церкви. «Мне не удалось, — пишет он, — вознестись над тем простым человеческим фактом, что, какое бы духовное утешение я ни снискал, какая бы литофаническая вечность ни была мне уготована, ничто не могло бы заставить мою Лолиту забыть все то дикое, грязное, к чему мое вожделение принудило ее» (СII, 346).

Таким образом, Гумберт отказывается от личного спасения, ибо, полагает он, преступлению его нет прощения. Все, что он может позволить себе «для смягчения своих страданий», это «унылый и очень местный паллиатив словесного искусства» (СII, 346).

Этическая установка, верность которой декларирует Гумберт, воплощена в приводимом им двустишьи «старого и едва ли существовавшего поэта»:

Так *пошлиною нравственности* ты

Обложено в нас, чувство красоты! (СII, 346).

Иными словами, ощущение чьей-то или какой-то красоты автоматически пробуждает в человеке нравственное чувство, а оно выступает как признак того, что люди смертны.²² С точки зрения повествовательной динамики романа немаловажно то, что Гумберт формулирует свою позицию вскоре после встречи с Лолитой в ее новом облике — миссис Ричард Скиллер. Она уже больше не нимфетка, и по прежним своим представлениям Гумберт должен бы утратить к ней всякий интерес. Вместо этого он отбрасывает всю свою систему эстетико-эротических критериев: «Неистово хочу, чтобы весь свет узнал, как я люблю свою Лолиту, *эту* Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем, но все еще сероглазую, все еще с сурмянистыми ресницами, все еще русую и миндальную, все еще Карменситу, все еще мою, мою...» (СII, 340). Признание, что он любит ее «больше всего, что когда-нибудь видел или мог вообразить на этом свете» (СII, 340), лишний раз подтверждает, что «нимфетки» как понятие остались позади. Иными словами, увидев Лолиту как она есть на самом деле, Гумберт находит ее более прекрасной, нежели глядя на нее глазами солипсиста-потребителя; и это прозрение, это полное осознание духовной и физической сущности героини заставляет его осознать и меру собственной преступности. Значимость системы связей между понятиями рецепций, красоты и этики в романе тем более возрастает, что совершенно та же система взаимоотношений выстроена в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Больше того. Из русского перевода исчезло, но в английском оригинале двустишья «старого поэта» дважды повторяется слово «смертный», что лишний раз подчеркивает метафизический характер задачи, которую ставит перед собою Гумберт: «вывести из чувства греха существование Высшего Судии» (СII, 346). Обрел или нет герой искомую веру, остается неясным. Но осознание того, что преступление против Лолиты имеет-таки значение «в разрезе вечности» (СII, 346), выводит этические установки героя за пределы здешнего мира.²³

(Гумберт, стало быть, не переступает черты отрицания Бога из-за несправедных страданий невинного ребенка. В этом отношении он отличается от Ивана в «Братьях Карамазовых», сравнение с которым в данном случае неизбежно напрашивается). Таким образом, мы возвращаемся к тому, что жизнь Гумберта не укладывается целиком в земные понятия — ощущение это впервые возникло в связи с появлением Аннабеллы, а после укрепилось, приняв форму пророческих узоров, из которых его существование, собственно, и состоит. И смутные прозрения Гумберта, который так и не приходит к буквальной вере в Бога, не слишком отличаются от представлений о потусторонности самого Набокова.

Короткая главка, о которой мы говорим, в соединении с моментом епифании, пережитым Гумбертом в сцене у «ласковой пропасти», фиксирует решительный сдвиг в мирознании героя и круто меняет течение всего романа. Но важно не забывать, что контуры этических установок Гумберта проступали на протяжении всего действия, будучи неотъемлемой частью повествования. «Лолита... Грех мой, душа моя» (СII, 17), — этими словами Гумберт начинает свою исповедь, сразу же, таким образом, намечая развитие этической темы и вплетая ее в ритмический и языковой рисунок романа. В другом месте нетрудно увидеть двусмысленность самооценки Гумберта — в плане его отношения к Лолите. На поверхности все время остаются похоть и вожделение. Но, пусть непоследовательно и нестойко, пробивается острое ощущение греховности содеянного, которое испытывает герой. Например, за мальчишеской улыбкой скрывается, как сказано, «целая выгребная яма, полная гниющих чудовищ» (СII, 59); далее, Гумберт говорит о желании уберечь чистоту двенадцатилетнего ребенка; наконец, колеблется, входить ли в комнату в «Привале Зачарованных Охотников», где уже спит Лолита. «Можно было еще спастись» (СII, 158). По словам самого Гумберта, все его поведение в отношении Лолиты объясняется слепотой. Вот особенно красноречивый в этом смысле пример. Описывая, как Лолита рыдает в его объятьях после того, как «операция была кончена», Гумберт продолжает: «Я только что взял обратно какое-то глупое обещание, которое она вынудила у меня, пользуясь слепым нетерпением мужской страсти, и вот она теперь раскинулась на пледе, обливаясь слезами и щипля мою ласковую руку, а я радостно смеялся, и отвратный, неописуемый, невыносимый и — как я подозреваю — вечный ужас, который я *ныне* познал, был *тогда* лишь черной точечкой в сиянии моего счастья...» (СII, 209).

И за этически окрашенными общими рассуждениями о нимфетках тоже стоит слепота. Гумберт говорит, что их подлинная сущность — сущность демонская, что нимфетка — это «маленький смертоносный демон» (СII, 27), или «ребенок-демон», и что «нимфическое зло дышало через каждую пору» (СII, 155) Лолиты, каковая в действительности являет собою «бессмертного демона в образе маленькой девочки», и, наконец, что не кто иной, как сам дьявол управлял его первыми подступами к Лолите, когда он был еще жильцом в доме ее матери. Как примирить ссылки Гумберта на один из самых распространенных религиозных аргументов в пользу существования зла с содержанием романа? Или это просто фигура речи? Ответ обнаруживается ретроспективно, когда Гумберт, возвращаясь в motel, где они остановились с Лолитой, замечает, как из одного из гаражных боксов «довольно непристойно торчит красный перед спортивной машины» (СII, 262). Принадлежит она, конечно, Куильти, но Гумберт ее не узнает, несмотря на цвет и сексуальные очертания. Войдя в комнату, Гумберт видит Лолиту, «всю насыщенную чем-то ярким и дьявольским, не имевшим ровно никакого (к нему) отношения» (СII, 263). Читателю понятно, что здесь был Куильти, и даже Гумберту приходит в голову, что ему только что изменили, хотя непонятно с кем. Такое же выражение появляется на лице у Лолиты позже, когда она выздоравливает в больнице. Гумберт краем глаза замечает скомканный конверт, и, наверное, именно его содержимое (а это, конечно, письмо от Куильти) заставляет Лолиту невинно улыбаться — «не то мне», по словам Гумберта, «не то пустоте» (СII, 298). В этих двух эпизодах содержится целая система деталей, из которых явствует, что «дьявольская» концепция Гумберта — это еще одно порождение его слепоты и, стало быть, скорее являет собою солипсистский образ, нежели истинное отражение. На самом деле Гумберт воспринимает как «нимфическое зло» равнодушие к нему Лолиты, ее поглощенность предметами, не имеющими к нему решительно никакого отношения. А то, что он в конце концов отвергает собственную теорию нимфеток как чистую фикцию, конечно, лишний раз свидетельствует о том, что и «демоны» его — тоже фикция. Таким образом, концепция зла, вырастающая со страниц «Лолиты», сопоставима с идеей, развитой в лекции «Искусство литературы и здравый смысл»: зло — это не «вредоносное наличие», но, скорее, «нехватка» добра (68), пусть даже и в ограниченном смысле, добра, понятного как сопереживание или ласковое сочувствие.

В конце романа Гумберт, мысленно обращаясь к Лолите, говорит, что хочет прожить месяца на два больше, чем Куильти, един-

ственно за тем, «чтобы... заставить тебя жить в сознании будущих поколений. Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (СП, 376). Подразумеваемая принадлежность исповеди миру искусства (как и прежние автохарактеристики, когда Гумберт именовал себя поэтом) неизбежно воскрешает в памяти герою же принадлежащее двестишье, где сопрягаются нравственность и красота. Отсюда следует, что и в самом тексте есть этическое измерение, ибо если исповедь Гумберта — это искусство и, стало быть, область прекрасного (попытка запечатлеть красоту Лолиты в слове), то и она облагается «пошлиной нравственности». У этой связи есть и иной подтекст: память также этически насыщена, недаром самый способ существования искусства («прочные пигменты», «предсказание в сонете»), а равно другие вещи, «реальные» и «нереальные» (выродившиеся туры, «ангелы», пребывающие в воображении или в метафизических высях) предназначены «жить в сознании... поколений». Таким образом, читатель неизбежно вовлекается в систему ценностей романа и его автора: если красота есть функция верного познания, то, стало быть, невнимательный читатель аморален. Финал романа насыщен метафизическими коннотациями. Гумберт говорит о «спасении в искусстве», о том, что это единственное бессмертие, которое он мог бы разделить с Лолитой. Отсюда не следует, однако же, что искусство — это вообще единственная форма бессмертия. На самом деле двестишье Гумберта предполагает, что его этическое чувство есть свидетельство некоего абсолюта, придающего авторитет человеческому поведению. И если посмотреть на дело таким образом, то получится, что ударный финал романа подразумевает выбор *такого* бессмертия, которое *грешник* может разделить со своей *жертвой*, что оставляет Лолите возможность пребывания в совершенно иных пределах.

«БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ»

Оказавшись после публикации «Лолиты» в ореоле международной славы, Набоков получил массу возможностей комментировать собственное творчество в интервью и других выступлениях. Особенно ценными представляются его соображения касательно романа «Бледный огонь» (1962), ибо дают возможность поставить это произведение, несмотря на его явно — в формальном смысле — новаторский характер, в контекст всей литературной деятельности писателя. Вскоре после публикации «Бледного огня» Набоков говорил, что некоторые из наиболее значительных его героев выражают мысли автора. «Взять хоть Джона Шейда в “Бледном Огне”, поэта. Он и в самом деле заимствует некоторые мои мнения» (СII, 576). И далее Набоков приводит перечень того, что Шейд напрочь отвергает — жестокость, лицемерие, Фрейд, Маркс, а также все и вся прочее, вызывавшее презрение у самого Набокова, как явствует и из художественных произведений писателя, и из его критических высказываний. Еще более красноречивый факт — насыщенная статья «Вдохновение», в которой Набоков достаточно пространно цитирует высказывания Шейда по поводу стихотворчества, не оговаривая, что Шейд — это литературный герой или что цитата — отрывок из поэмы Шейда, переведенный на язык прозы (CIV, 609–610).¹

Эти авторские откровения лишь частично свидетельствуют о том, сколь многим обязан Джон Шейд Владимиру Набокову. Сама поэма под названием «Бледный огонь» — увлекательная и мастерски сработанная стилизация под Попа и Вордсворта (что, возможно, помешало в достаточной мере оценить ее собственные достоинства)² — представляет собой настоящую амальгаму наиболее существенных набоковских мотивов, пронизывающих и русскоязычное его, и англоязычное творчество. Лишь Федору Годунову-Чердынцеву уступает Джон Шейд, выражая собственно набоковские воззрения

на такие предметы, как память, писательство, узоры судьбы в жизни и искусстве, взаимосвязь разделенных, на вид никак не связанных явлений, проникание потусторонности, природное и искусственное, острота восприятия, отношение к добру и злу.³ Поскольку эти предметы со всей очевидностью составляют контрапункт той части книги, которая «принадлежит» Кинботу, Шейд и его поэма поистине представляют собою четкий мыслительный центр всей книги. Из этого вовсе не следует, что существует некий ключ, с помощью которого можно открыть все загадки текста. В большей мере, чем любое из предшествующих произведений автора, «Бледный огонь» построен на двусмысленности, которая, будучи интегральной частью ведущих тем и построения романа, обнаруживает себя на любом уровне. Но в то же время двусмысленность эта ограничена убеждениями, которые Шейд разделяет с Набоковым, и потому инкорпорируется в связную мировоззренческую систему, которая сама по себе отнюдь не является неразрешимо двусмысленной.

Перед тем как обратиться к набоковско-шейдовскому мировоззрению, поучительно взглянуть на то, как разворачивается в романе система неопределенностей. Основной источник тут, разумеется, Кинбот — мнимый автор «Предисловия», комментариев и указателя. Принадлежащие Кинботу остроумные и кричаще неадекватные пометы на полях поэмы Шейда, переплетающиеся с его собственными гомосексуальными и, скорее всего, безумными фантазиями и версиями, вполне очевидны и давно сделались пищей критического ума. Поразительный разрыв между текстом поэмы и ее якобы критическим аппаратом представляет собой основную структурную проблему романа. Иные критики пытаются аргументировать цельность произведения, представляя в качестве его автора, лукавого и невидимого, либо Шейда, либо Кинбота (а порой и воображаемого третьего персонажа).⁴ Но это явно упрощенный подход, ибо без труда можно обнаружить в тексте пассажи и подробности, противоречащие идее единого автора. Например, в предисловии Кинбот говорит о «привязанности человека к шедевру», которая «может быть совершенно подавляющей ... когда изнанка ткани восхищает созерцателя и единственного зачинателя»*. Отсюда следует как будто, что «зачинатель» этот — сам Кинбот: предположе-

* По просьбе автора книги все цитаты из «Бледного огня» даются в переводе В. Н. Набоковой, которая стремилась лишь к буквальному соответствию оригиналу. Все ссылки даются к стихам или к номерам стихов, которые комментирует Кинбот в своих примечаниях (*прим. перев.*).

ние тем более заманчивое, что оно находит опору в тексте, где нередко слышится голос самого комментатора. Но как увязать это предположение с другим признанием того же Кинбота: «Хотя я способен... подражать любой прозе на свете (но, странным образом, не стихам — я никуда не годный рифмач), я не считаю себя настоящим художником»? Ведь смысл этой реплики, похоже, в том и состоит, чтобы подвергнуть сомнению (хотя и не опрокинуть до конца) мысль, будто он и есть автор поэмы. В пользу возможного авторства Шейда говорит деталь в английском оригинале романа — местоимение второго лица («you»), дважды появляющееся в разных местах: один раз в предисловии («Песнь вторая, твоя (или «Ваша») любимая»), другой — в тексте поэмы: «... Ты продолжала / Переводить на французский Марвеля и Донна» (с. 677—78). Адресат первого обращения открывается только во втором: из контекста явствует, что речь идет о жене Шейда Сибил. Стало быть, не исключено, что и в предисловии имеется в виду она же, и поэма, выходит, написана Шейдом, который прикидывается Кинботом.⁵ Однако, хоть и этот вариант нельзя отбросить полностью, многое в тексте свидетельствует против него. Например, уверенность Шейда, что завтра, 22 июля, проснется он, как и обычно (с. 980), проистекающая из весьма важных его (в явно набоковском стиле) метафизических размышлений, опровергается случившейся накануне трагической гибелью поэта. Но ведь об этом не раз говорит комментатор и редактор поэмы, и уже отсюда следует, что Кинбот не может быть маской Шейда.⁶

Вообще, из споров об авторстве вырастает значительно более крупная проблема нарративной достоверности «Бледного огня». В поэме Шейда, если извлечь её из контекста всего романа, нет никаких противоречий или свидетельств сомнительности авторства. Но как не раз отмечалось, текст Кинбота — совсем иное дело. Многие в нем заставляют предполагать (хоть бесспорных доказательств нет), что человек этот — просто безумец и визионер, выдумавший некую Земблу, а также собственные приключения в облике короля Карла Ксаверия Всеслава Возлюбленного, и еще — сюжет с цареубийством и цареубийцей — Градусом. В биографии Кинбота есть также подробности, которые как будто делают достоверным рассказ Джека Грея после убийства Шейда — будто он, Джек, бежал из тюрьмы, чтобы отомстить судье Голдсворту, который приговорил его к заключению. Например, в начале своих комментариев Кинбот говорит о «маниакальном убийце», которого приговорил судья, чем-то напоминающий Градуса (с. 47—48). Из реплик нескольких персонажей читатель готов умозаключить, что Шейд и в самом деле

может быть похож на судью. Из этой, назовем ее «реалистической», версии следует, что Джек Грей убивает Шейда по ошибке — он принял его за судью Голдсворта. Но кто же тогда Кинбот? Может — и такие суждения высказывались, — заблуждающийся профессор Боткин, о котором в указателе сказано так: «американский ученый русского происхождения». Это кажется возможным из-за явного анаграмматического сходства имен. Есть и иные аргументы близости: в комментариях говорится, что Сибил прилюдно называла Кинбота «королевских размеров оводом», а в том же указателе можно прочитать: «King-bot, англ., гигантский овод, личинка вымершего паразита». На то, что Кинбот — это на самом деле Боткин, намекает еще одна деталь, которая в противном случае остается совершенно загадочной: профессор Боткин, говорится в комментарии, по счастью, не состоял в подчинении у профессора Пнина (на эту подробность стоит обратить внимание и потому, что тут мы сталкиваемся с обычной у Набокова отсылкой к собственным произведениям).⁷

В пользу «реалистического» истолкования версии Кинбота говорит и то, что Градус, каким его изображает комментатор, не мог выдумать рассказанную убийцей полиции историю по той простой причине, что ему ничего не было известно о судьбе Голдсворта. Ничто из сказанного Кинботом в оправдание своих расхождений с Греем в этом плане не представляется сколько-нибудь убедительным. Более того, далее Кинбот сам себя опровергает, приводя подробности путешествия Градуса, которые не мог бы узнать ни от самого Градуса, ни от любого другого участника событий. Например, некто Изумрудов, начальник Градуса, успешно укрывается от него в Ницце. Поскольку, согласно Кинботу, Градуса прежде всего характеризует тупость и патологическая близорукость, нет никаких оснований думать, что он мог распознать уловки, к которым Изумрудов прибегает, чтобы укрыться от своего сотрудника.

Обнаруживая подобные несоответствия, читатель вовлекается в весьма занятную игру, явно входящую в общий художественный замысел романа. Понуждаемый к самостоятельным умозаключениям, читатель получает в качестве награды ощущение превосходства над повествователем, который то и дело впадает в противоречия, а также веру в то, что именно ему доступны потаенные смыслы текста. Оборвем здесь перечень примеров этого рода, тем более что многие из них уже давно стали предметом внимания критиков, и посмотрим лучше, как рассказ Кинбота сопротивляется низведению до уровня простой аллегории, в которой каждый смысловой

слой вытекает из другого. Говоря, что мог бы «смастерить пьесу для сцены, старомодную мелодраму с тремя действующими лицами: безумцем, решившим убить воображаемого короля, другим безумцем, который воображает себя этим королем, и знаменитым старым поэтом, который случайно попадает на линию огня и погибает при столкновении двух фикций» (с. 1 000), Кинбот как бы заявляет о своем преимуществе в соревновании с альтернативным, «реалистическим» прочтением событий, о которых шла речь выше. Можно, конечно, возразить, что само осознание этой альтернативы предполагает такую степень пронизательности, которая недоступна безумцу, одержимому мономанией и потому плохо видящему мир. А с другой стороны, допустимо истолковать слова героя как знак того, что безумцы способны на великие хитрости.

В одном месте Кинбот допускает кажущуюся оговорку, которая лишней раз свидетельствует о неразрешимой двусмысленности его версии: «...будь я северным королем — или, скорее, будь я все еще королем (положение изгнанника становится дурной привычкой...)» (с. 998). Эти слова дразнят читателя возможностью случайного разоблачения и одновременно эту же возможность отрицают, предлагая вполне правдоподобное объяснение. Земблянский язык, как и придуманные названия штатов и других географических понятий (например, «Утана» — что это, неведение Кинбота или фантастическая география самого Набокова?) также допускают разнообразные толкования. С одной стороны, «Онхава» — название столицы Земблы, с другой — произносимая Градусом фраза «онхава-онхава» переводится Кинботом как «далеко, далеко» (с. 741). Понять невозможно — то ли в названии города действительно скрыт смысл, который придает этому слову Кинбот, то ли он просто забыл, что это же слово он раньше употреблял в другом значении. Точно так же, насколько всерьез следует отнестись к замечанию Кинбота, что доктор, который пользовал их с Шейдом, «Однажды спутал невралгию со склерозом мозга» (с. 691)? То ли оно относится к доктору-коновалу, то ли к самому Кинботу, указывая таким образом, что доктор диагностировал у него умственное затмение. Если это тот же врач, который был в зале, когда Шейд, закончив лекцию о поэзии, упал в обморок, его репутация уже была подорвана, ибо он только что посмеялся над тем, что для Шейда было моментом провиденья с далеко идущими мировоззренческими последствиями (с. 722—28).

Помимо того, «реалистическое» прочтение просто прогибается под тяжестью версии Кинбота — и в плане содержательности, связ-

ности, да и просто количества приводимых им подробностей, и с точки зрения красочного, прямо-таки барочного языка, в котором он их воплощает, — все это резко контрастирует со скудными и малолубедительными деталями, на основании которых выстраивается «реалистический» вариант. К примеру, английский язык Градуса. Насколько можно понять из многочисленных примеров, приводимых Кинботом, он достаточно убог. С одной стороны, ничто не говорит о том, что полиция либо свидетели уловили в языке убийцы что-либо необычное, из чего следовало бы, что Градус — иностранец. С другой стороны, за вычетом англо-саксонского имени, нет никаких оснований полагать, что у Джека Грея был американский акцент.

В конечном итоге, многочисленные двусмысленности Кинбота не разрешаются просто потому, что у читателя нет точки вне романа, опираясь на которую он мог бы измерить достоверность высказывания комментатора. Мы ведь даже не знаем в точности, откуда почерпнуты варианты тех или иных строк поэмы, которые приводит Кинбот в комментарии — может, он их сам придумал? Туманная балтийская либо скандинавская страна Зембла, где свершилась революция, откуда отправили в изгнание короля, — это более или менее достоверная художественная величина, которой нетрудно подобрать аналоги в «реальной» европейской истории XX века. Точно так же убийцы, сексуальные психопаты, жизнь в маленьких университетских городках — все это знакомые приметы современной сцены. Таким образом, историю, рассказанную Кинботом, нельзя отместить просто ввиду ее несоответствия широко понятому опыту действительности (да, пусть смутному, однако же неизбежному), с которым читатель волей-неволей соотносит текст, — такому опыту, в терминах которого могло бы быть описано как неправдоподобное (но, разумеется, небесмысленное) превращение человека в насекомое или одушевление бронзовой статуи. Помимо самого текста поэмы, звучание которой совершенно отлично от звучания голоса Кинбота (хотя между стихами и «Комментарием» тоже возникают существенные переклички), все в романе пропущено через сознание Кинбота. На долю же читателя остается лишь ощущение, что Кинбот весьма нередко и, судя по контексту, совершенно очевидным образом перетолковывает на свой лад строки поэмы, что делает сомнительными любые его утверждения. В этом отношении Кинбот откровенно отличен от такого, например, героя, как Федор Годунов-Чердынцев: он тоже пропускает видимый мир через сознание, однако же его, как повествователя, надежность не есть тема романа «Дар».

Существует разница и между Кинботом и повествователями «Подлинной жизни Себастьяна Найта» и «Лолиты». Единственный случай, когда читатель может уличить В. в недостоверности, это его хвалебный отклик о рассказе, полученном по почте от своего наставника на курсах начинающих писателей. Безусловная вера в собственную интуицию, которая ведет В. в ходе расследования, — дело другое: даже если какой-нибудь конкретный читатель романа эту веру не разделяет, доказать, будто все это фальшивка, он не может. Что касается Гумберта, то, за исключением «нимфеток», мир его куда менее фантастичен, чем мир Кинбота. И, таким образом, высказывания Кинбота могут быть, в основном, правдивыми, или, наоборот, совершенно ложными, или чем-то средним — в любом случае попытки измерить достоверность его суждений по поводу подразумеваемой «действительности» внешнего мира окажутся предприятием весьма сомнительным.

Отсюда, однако же, не следует, вопреки мнению многих критиков, что *все* высказывания Кинбота — это лишь искусная (а иные считают — бессмысленная) словесная игра, в которой Набоков находит наслаждение. Как явствует из поэмы Шейда и как многократно и по разным поводам утверждал Набоков, наиболее важные формы значимости отнюдь не соответствуют зеркально форме отражаемого предмета.⁸ Перед тем как более подробно поговорить на эту тему, имеет смысл напомнить некоторые суждения Набокова касательно истоков романа «Бледный огонь», ибо они вполне соотносятся с проблемами, которые воплощает Кинбот. В кратком предисловии к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus Rex» Набоков поясняет, что изначально это были две главы незаконченного романа — последнего его романа на русском, над которым он работал в 1939–1940 годах. Содержание этих глав-рассказов отзывается на страницах романа «Под знаком незаконно-рожденных» и, в особенности, «Бледного огня». Суммируя свои воспоминания о замысле романа, Набоков бегло говорит о персонаже по имени Адам Фальтер — впрямь ли он познал высшие тайны бытия, — а затем переходит к проблеме взаимосвязи между «земным» бытием повествователя по имени Синеусов и страной, которую он придумал и воплотил в своих полотнах. Поначалу разыгравшееся воображение просто помогает Синеусову справиться с горем утраты любимой жены. Но затем, продолжает Набоков, фантазия переросла в «самодовлеющую художественную манию» и начала обретать «самостоятельное существование», так что Синеусов перемещается туда, а именно в «угрюмый дворец на дальнем северном

острове» физически. Более того, силою искусства он воскрешает жену под именем «королевы Белинды» — правда, лишь на время, ибо она гибнет при попытке государственного переворота.⁹ При всем лаконизме этого описания между сюжетом ненаписанного романа и повествованием Кинбота о злоключениях короля Карла Возлюбленного проступают явные черты сходства. Ясно становится также, что даже если рассказ Кинбота — это искусное сочинительство, компенсирующее глубочайшее убожество его повседневной жизни, все равно художественная природа его фантазий придает им такую ценность, пренебречь которой не представляется возможным. Что же касается подлинного существа этих фантазмов и их особенной значительности, свет на это проливает поэма Джона Шейда, автор которой озбочен сходными проблемами.

Интересы, ценности, верования Шейда особенно близко сходятся со взглядами Набокова, изложенными в книге мемуаров «Память, говори». Прежде всего следует отметить необычайную визуальную и чувственную восприимчивость Шейда, что, помимо всего прочего, позволяет ему различать окраску теней (сходная способность дарована Виктору Винду из романа «Пнин», что, наряду с иными свойствами, делает его явно положительным, в набоковской системе ценностей, персонажем, а также включает в систему связей, существующих между «Пниным» и «Бледным огнем»). Больше того, острота зрительного восприятия Шейда, подобно набоковской, находится в причинной зависимости от любви к естественной истории, глубокого знания ее: Шейд чувствует, что природа «прилеплена» к нему, и любит ее «полурыбный-полумедовый вкус» (с. 102—104). Без устали и не замечая, что собеседника это несколько раздражает, указывает Шейд Кинботу на необычную смесь растительного и животного мира, что характерно именно для тех мест, где они живут; он наслаждается компанией старика-фермера, который знает, как все зовется в здешних лесах и полях. При этом флора и фауна — далеко не единственное, что схватывает острый глаз Шейда. «Печаль и нежность / Смертной жизни, страсть и боль... огонь уменьшающегося самолета / Близ Веспера», «добрые чернила», которыми наносятся литеры поэмы, — все это и многое другое близко и внятно поэту (с. 526—32).

Откликом на образ «сферической тюрьмы времени», возникающий в книге мемуаров, звучат строки поэмы Шейда: «Книжкой картинок мне в ранние годы служил / Расписной пергамент, которым наша клетка...» и далее: «Мы заключены в искуснейшую клетку» (с. 106, 114). Подобно Набокову, Шейд считает, что обман и ми-

микрия есть свидетельство красноречивой искусственности природы: «При жизни каждый / Разумный человек скоро распознает / обман природы, и на глазах у него тогда / Камыш становится птицей, сучковатая веточка — / Гусеницей пяденицы, а голова кобры — большой, / Угрожающе сложенной ночницей» (с. 710—13). А то, что в конце строфы Шейд проводит параллель между мимикрией в природе и явно потусторонним видением «белого фонтана» указывает на прозреваемый им тайный умысел подлога, который он не искажает, но воплощает. Метафизический подтекст искусственности природы, как известно, — постоянная набоковская тема (Кинбот в «Комментарии» дает пародийно-контрастную версию этой темы).

Весьма важно не упустить, что одержимость Шейда и как человека, и как поэта феноменом смерти наиболее остро воплощается в целом потоке епифаний, озаривших его еще в юном возрасте. Они в точности напоминают те моменты, когда Набоков ощущает мир в его космической синхронности. Первое такое ощущение связано с игрушкой, которой Шейд забавляется и которая кладет первый стежок в судьбоносный узор жизни Шейда. Вот как он это описывает:

В голове моей вдруг грянуло солнце,
 А затем — черная ночь. Великолепная чернота;
 Я ощущал себя распределенным в пространстве и во времени:
 Одна нога на горной вершине, одна рука
 Под галькой пыхтящего побережья.
 Одно ухо в Италии, один глаз в Испании.

В пещерах моя кровь, и мозг мой среди звезд (с. 146—52).

Образ тела как собирательной силы явлений, широко разбросанных во времени и пространстве, структурно близок «организму событий», который, по словам Набокова, формировался вокруг него в моменты епифаний («Память, говори»). Больше того, поскольку образ объемно увеличивающегося тела объединяет прошлое, настоящее и будущее, линейность времени упраздняется — в точности как при космической синхронизации:

Глухое биение было в моем триасе, зеленые
 Оптические пятна в верхнем плейстоцене,
 Ледяная дрожь вдоль моего каменного века,
 И в нерве локтевом все завтрашние дни (с. 153—56).

Поскольку епифании Шейда неотделимы от болезни и смерти, все это отчасти ассоциируется с эпизодом, когда в детстве на Набокова, оправляющегося от пневмонии, нашло вдруг озарение. Шейд вспоминает:

...Нить тончайшей боли,

Натягиваемая игривой смертью, ослабляемая,

Не исчезающая никогда, тянулась сквозь меня (с. 139—41).

И, как у Набокова, возникает прямая связь между концом видения и выздоровлением. Отсюда естественно следует, что эпифании Шейда — это не прямая проекция того или иного момента духовной одиссеи Набокова, но в лучшем случае художественно обработанная амальгама разнообразных его прозрений.

Сходны между собой Набоков и Шейд и в том, что оба поглощены проблемой смерти. В начале Песни Второй Джон Шейд передает ощущения человека, который один во всем мире пребывает в неведеньи относительно жизни и смерти; но тут же бросается в иную крайность, что и человечество как будто не склонно выдавать эту тайну, и коли так, то вызывает сомнение разум людской. И тогда поэт решается «исследовать... и биться / С этой подлой, недопустимой бездной» (с. 178—79). Та же самая тема отчетливо звучит в самом начале книги мемуаров, где говорится о «колыбели, качающейся над бездной» (IV, 135), о юноше, страдающем хронофобией, и о том, как сам автор «сколько раз чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни!» (IV, 136).

То, что можно было бы назвать предощущением смерти, возникшим после сердечного приступа, тоже несет отчетливые следы структурной близости к космической синхронизации, пусть даже в своих конкретных проявлениях это чувство никак не совпадает с тем, о чем пишет Набоков в мемуарах. У Шейда возникает четкое ощущение границы между физической и духовной сторонами жизни: «Я не могу сказать откуда, но я знал, что я переступил / Рубеж. Все, что я любил, было утрачено, / Но не было аорты, чтобы донести о сожалении» (с. 699—701). То, что открывается поэту при пересечении рубежа, отделяющего здешний мир от мира иного, можно охарактеризовать как образ полного единства в многообразии, а это, разумеется, наиболее резкая черта космической синхронизации: «...крово-черное ничто начало ткать / Систему клеток, сцепленных внутри / Клеток, сцепленных внутри клеток, сцепленных / Внутри единого стебля, единой темы» (с. 703—706). Именно на этом фоне Шейд видит, как «высокий белый бил фонтан», — о чем он будет далее мучительно размышлять. Он осознает, что фонтан так же соотносится с потусторонней истиной, как мимикрия («mimic») с подлинником в природе, и что ни он, ни кто другой из смертных не способен измерить истинную цену потустороннего виденья.

Как мы видели из многочисленных беллетристических и критических сочинений Набокова, безусловное отделение земного опыта от потусторонности устойчиво характеризует его мировоззрение.

Признавая, что высший смысл фонтана непостижим, Шейд тем не менее извлекает из этого образа нечто весьма существенное. Он наталкивается на некую журнальную статью о женщине, которой, судя по всему, на границе жизни и смерти тоже явилось виденье фонтана. Однако возникшее было при виде этого чудесного совпадения возбуждение тут же угасает, ибо, как выясняется, на самом деле женщина видела не фонтан, а вулкан. «Жизнь вечная — на базе печатки!» (по-английски: «fountain» и «mountain») — иронически восклицает поэт, раздумывая, не стоит ли отказаться от попыток проникнуть в таинство смерти.

Но тут Шейда внезапно осеняет, что именно сейчас он как раз и приблизился к истинному видению бытия; к тому же проясняется смысл романа «Бледный огонь» как художественного целого. Открытие Шейда — набоковская узорность. Он прозревает: «это-то и есть / Весь настоящий смысл, вся тема контрапункта»; иными словами, значение прячется не в совпадении тех или иных деталей (фонтан-вулкан), но в отвлеченных узорах, которые на этой основе возникают, стягивая воедино все и вся:

Не текст, а именно текстура, не мечта,
 А совпадение, все перевернувшее вверх дном;
 Вместо бессмыслицы непрочной — основа ткани смысла.
 Да! хватит и того, что я мог в жизни
 Найти какое-то звено-зерно, какой-то
 Связующий узор в игре,
 Искусное сплетение частиц
 Той самой радости, что находили в ней те, кто в нее играл
 (с. 808—15).

Открытие дарует Шейду такой душевный покой, что он даже готов примириться с тем, что никогда не узнает, кто же эти «они», что «играют» судьбами смертных и земными делами, большими и малыми. Уже того знать достаточно, что «они» все приводят в соответствие:

Не важно было, кто они. Ни звука,
 Ни беглого луча не доходило из их затейливой
 Обители
 ... Согласно эти
 События и предметы с дальними событиями
 И с предметами исчезнувшими. Узор творя
 Из случайностей и возможностей (с. 816—29).

И потому у Шейда возникает «слабая надежда» на жизнь после смерти.

Шейд близок Набокову и в том отношении, что его метафизика тесно связана с эстетикой. Непосредственно за признанием, что он нашел путь к этой «слабой надежде», идут слова: «Теперь я буду следить за красотой, как никто / За нею не следил еще». То есть познание судьбы (а стало быть, потусторонности) позволяет воспринимать и создавать красоту. В общем контексте поэмы это означает еще две взаимосвязанные вещи. Смысл первой вытекает из видения Шейда, будто его ведут на расстрел. Подробности сцены точно совпадают с тем местом из лекции «Искусство литературы и здравый смысл», где описывается казнь Николая Гумилева, а также с фрагментом из «Дара», где в той же губительной ситуации оказывается отец Федора. Подобно этим двум жертвам, Шейд, также наделенный даром пронзания и остротой зрения, ощущает себя несравненно выше «ретивых кретинов», готовых поставить его к стенке.

Мы будем думать о вещах, известных нам одним —
Империрах рифм, сказочных царствах интеграла,
Прислушиваться к дальним петухам и узнавать
На серой шершавой стенке редкий стеной лишайник

(с. 601—604).

Вот это умение разглядеть в миг перед смертью такую мелочь, как поросль лишайника на стене есть в глазах Набокова высший признак художника-героя. Более того, явный плеоназм, содержащийся в строке, о которой речь, в точности воспроизводит плетенье узоров, которое Шейд имеет в виду, говоря об орнаментах самой жизни: в умении сопрячь предметы (расстрельная стена — лишайник) — угадывается совпадение, предсказуемое и в то же время тайное. То есть чуткость Шейда к метафизическому смыслу узоров жизни, для наблюдения которых потребен острый глаз, определенно связывается с его способностью «следить за красотой».

Но Шейд — поэт и творец прекрасного, и смысл сказанного состоит в том, что посвященность в тайну узоров неотделима от художественного мастерства: «Теперь я буду вскрикивать, / Как не вскрикивал никто. / Теперь я буду добиваться того, чего никто / Еще не добивался. / Теперь буду делать то, чего никто не делал» (с. 835—38). Отсюда — путь к прямому соположению эстетики и метафизики, программному и для искусства самого Набокова:

Быть может, моя чувственная любовь к *consonne*
d'appui, сказочному дитяти эхо,

ший в смоле муравей» (с. 238—40). Символика ясна: цикада либо другое насекомое с тем же жизненным циклом перешло в иную форму существования и улетело прочь, а муравей остался, чтобы когда-нибудь успокоиться в янтарной могиле. Урок — поправка к знаменитой басне: «Лафонтен неправ, / Мандибула мертва, а песнь живет». Иными словами, «песнь», то есть искусство, причастно трансценденции — в отличие от всего утилитарного. Из контекста следует, что и тетя Мод, возможно, перешла в иное измерение бытия, ведь она тоже была художником. И наконец, «случайное» созвучие имени знаменитого французского баснописца, которое теперь ассоциируется с образом трансцендентности, и «фонтана», увиденного Шейдом, когда он оказался при смерти, лишний раз подтверждает его мысль, что предчувствие бессмертия можно почерпнуть в узорах, которые также являются посланием, содержащимся в человеческой жизни.

Вот еще один путеводитель по поэме Шейда — собственное заявление ее автора: *«Жизнь человека как комментарий к эзотерической / Неоконченной поэме. Записать для будущего применения»* (с. 939—40). Поразительная многозначность этих строк выдает присутствие скрытого автора. Прежде всего тут содержится очевидная аллюзия на «Комментарий» Кинбота, и, следовательно, двустороннее может быть истолковано как свидетельство того, что на самом-то деле автор его — Шейд. Но возможно и иное прочтение — допустимо усмотреть тут указание на то, что «Комментарий» все же до известной степени заслуживает доверия, ибо воспроизводит интерпретационную стратегию самого Шейда. И наконец, слышна переключка с вышеприведенной строкой: *«Жизнь это весть, нацарапанная впотъмах...»* В обоих случаях человеческая жизнь представляется системой знаков, указывающих на какой-то верховный смысл — смысл, в конечном итоге, непостижимый. В этом отношении эстетика и метафизика Шейда вновь проницают друг друга, ибо узоры в жизни — следуя, если так можно выразиться, некоей космической поэме, жизнь превосходящей, обретают значения, которые поэт приписывает узорам в произведении искусства.

Те фрагменты поэмы, в которых Шейд высмеивает потуги «ИРН» (Институт Подготовки к Потустороннему) найти смысл в том, что по природе непостижимо, явно вступают в переключку с утверждениями Набокова, что потусторонность должна оставаться тайной. По Шейду: *«Беда не в том, что нам снится слишком необычайный сон: / А в том, что мы его не можем сделать / Достаточно невероятным: все, что можем мы / Придумать, это только домашнее*

привидение» (с. 228—30). Тут приходит на память самое начало мемуаров, где Набоков вспоминает все («за исключением самоубийства») испытанные им оккультные способы проникнуть во тьму, окружающую его жизнь с обеих сторон. В то же время усилившаяся после смерти Хейзедь убежденность Шейда, что с потусторонним никакая связь невозможна, подвергается сомнению на фоне некоторых романских событий оккультного как будто свойства — в событиях этих отзываются внезапные прозрения самого Набокова, а попутно возрастает роль двусмысленности как измерения, внутренне присущего всему роману.

Память и иллюзорность времени — вот еще две темы в поэме Шейда, также кровно близкие Набокову. Шейд называет себя «любителем прошлого» — вневременного прошлого. Такое определение легко связать с другими строками поэмы, где сказано так: «Время значит рост, / А рост не значит ничего в загробной жизни» (с. 572—73). Смысл ясен: время — это иллюзия, ибо являет собою функцию органических и психологических процессов, образующих самую жизнь. Все это уже знакомо нам по книге мемуаров (см. то место, где Набоков говорит о любви сына к поездам), интервью (Набоков часто повторял в них, что не верит в существование времени), по беллетристике («Дар», «Лолита», некоторые другие произведения).

Совпадение взглядов Шейда и Набокова сказывается и на художественном единстве «Бледного огня». Можно привести целый ряд примеров из «Комментария», где Кинбот цитирует или пересказывает суждения Шейда, по сути репродуцирующие известные взгляды Набокова. В результате текст Кинбота обретает некоторый авторитет надежности и основательности — взглянув с точки зрения тех ценностей, которые Набоков неизменно отстаивал, мы убедимся, что «Комментарий» вовсе не сводится к фарсу или искажениям. Допустим, по словам Кинбота, Шейд, когда зашла речь о преподавании Шекспира, воскликнул: «Прежде всего — долой идеи, долой социальный фон, учите первокурсников трепетать, пьянеть от поэзии “Гамлета” и “Лиры”, читать позвончиком, а не черепом» (с. 172). Далее, и тоже в полном согласии с Набоковым, Шейд возмущается, когда студенты выискивают в поэзии символы или используют такие понятия, как «простой» и «искренний» в оценочном смысле. Или еще: Шейд презирает «Пошлость и Жестокость», утверждает, что человек изначально добр, заявляет, что поведение Хейзель можно объяснить игрою межпоколенческих узоров и так далее.

Еще больше для уяснения художественной цельности «Бледного огня» могут дать переключки между Набоковым и Кинботом. В этом отношении Кинбот напоминает Гумберта, также порой «цитирующего» Набокова, что и не позволяет видеть в нем просто безумца или извращенца. Особенно показательна концепция искусства, которую отстаивает Кинбот, — чисто набоковская концепция. Вот фрагмент из «Предисловия»: «Я присутствую при уникальном физиологическом явлении: Джон Шейд воспринимает и претворяет мир, вбирая его и разлагая на составные элементы, меняя их местами, и в то же время складывая про запас, чтобы в один непредугаданный день произвести органическое чудо, слияние образа и музыки, поэтическую строку». Это едва ли не буквальный парафраз соответствующих фрагментов из лекции «Искусство литературы и здравый смысл». Кинбот сопрягает этот образ поэтического творения с фигурой фокусника, как-то увиденного в детстве, — чистое воплощение столь близкой Набокову идеи искусства как обмана. Особенно важно это для верного понимания «Бледного огня», ибо ясно становится, что оценивать высказывания Кинбота, оставаясь в системе критериев «реализма», невозможно. Та же мысль звучит в «Комментарии», где Кинбот, описывая работы выдающегося художника — мастера *trompe l'oeil*, высказывается в совершенно набоковском стиле по поводу «реальности»: она «не является ни темой, ни целью истинного искусства, которое творит свою собственную реальность, ничего общего не имеющую со средней “реальностью”, доступной коллективному глазу» (с. 130). Совпадение этого описания и собственно творческой практики Кинбота вновь заставляет нас задуматься о том, что вряд ли правдоподобие словесных конструктов, основанных на эмпирических событиях, является единственной и даже самой надежной мерой смысловой значимости романа.

Общий знаменатель для Набокова, Кинбота и Шейда — вера в существование потусторонности, оказывающей воздействие на человеческую жизнь. Что отличает Кинбота, так это «антропоморфическая» и откровенно религиозная терминология, к которой он прибегает, определяя свои верования. С этой оговоркой можно сказать, что Кинбот почти во всем (хоть некоторые расхождения и сохраняются) сходен с Набоковым. Оба, в частности, ценят точное знание и оба упиваются высоким таинством бытия: «...научное и сверхъестественное, чудо мышц и чудо мысли, оба необъяснимы, как и все пути Господни» (с. 230). Кинбот отстаивает самоубийство как средство приобщения к миру Божьему, и, разумеется, ничего

подобного у Набокова, во всяком случае в опубликованных его работах, не найдешь. Но в самой образности, к которой прибегает Кинбот, говоря о роли Бога в человеческой жизни, ощущается нечто набоковское: «Когда душа боготворит Того, Кто указывал ей путь через смертную жизнь, когда она различает Его знак на каждом повороте тропы, — нанесенный краской на валуне или зарубкой на еловом стволе, когда каждая страница в книге Твоей личной судьбы отмечена Его водяным знаком, как можно сомневаться, что Он также охраняет тебя и в вечности?» (с. 493). Особо заслуживают внимания божественные «водяные знаки», которые Кинбот улавливает в своей судьбе — ведь это прямая перекличка с Набоковым, у которого ясно звучит мысль, что пророческие «сложные водяные знаки» («Память, говори») находят объяснение лишь в перспективе потусторонности. Кинбот апеллирует к блаженному Августину, ища поддержку своей мысли, что нельзя «требовать слишком ясного образа того, что невообразимо», ибо «можно знать, что не есть Бог, но нельзя знать, что Он есть» (с. 549); здесь тоже слышен отзвук набоковских идей потусторонности, пронизывающих его прозу.

Обращаясь теперь к этической проблематике «Бледного огня», мы обнаруживаем, что вполне уничижительный портрет Градуса отражает типично набоковские представления о моральной ущербности, как они изложены (весьма пространно) в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», да и не только там. Градус «поклонялся общим местам» (с. 171) и ничего, кроме враждебности, не испытывал к любой форме конкретного знания, с чем и связана непосредственным образом его верность этому чистейшему фарсу — земблянской революции. В свою очередь, умственная неповоротливость — прямой результат небрежения подробностями и недостатка воображения. Иными словами, перед нами знакомый образ зла, понятого как банальность и ограниченность, зла как отсутствия добра (будь то знание, пронизательность, совесть).

И, наконец, проблема Кинбота-художника. Какие бы оговорки ни делали мы относительно достоверности приводимых им сведений, сколько бы сомнительны ни были иные его толкования, нельзя отрицать, что в его рассказе есть масса забавного, а местами он просто прекрасно написан. Взять хотя бы изображение путешествия Градуса или бабочку Красный Адмирал (с. 993—95) — совершенно набоковский образ. Иными словами, Кинбот — превосходный стилист, и несмотря на то, что его нередко барочный слог (отражающий наклонности и причуды характера и поведения) отличается от манеры Шейда, он вполне укладывается в общую то-

нальность набоковских произведений. Подобная стилистическая близость вполне может смутить читателя в его поисках истинного смысла романа, а иных, излишне доверчивых, заставит увидеть между автором и персонажем больше сходства, чем есть на самом деле. Соблазнительно было бы счесть, что Набоков поделился некоторыми своими убеждениями с Кинботом, личностью, столь явно отличной от него в очень многих отношениях — поделился забавы ради, ведь он так любил шутку. Дразнящая неопределенность, порождаемая иронией, на этом текстовом уровне является средством заинтриговать читателей, а также усилить ощущение провокационной двусмысленности романа.

Вряд ли есть смысл останавливаться на том, как именно Кинбот выдает свой заветный замысел — продемонстрировать связи между собственным повествованием и поэмой Шейда. В то же время стоит напомнить, что, прочитав поэму до конца, Кинбот вовсе не утверждает, будто она являет собою поэтическую версию рассказанной им самим истории о Земле — он отмечает лишь слабые отголоски. Следует также подчеркнуть, что на самом деле своеволие комментатора призвано скрыть тот факт, что вся его герменевтика представляет собою одну из возможных версий мировоззрения Шейда. Обнаруживается это, например, в том, что Кинбот объясняет и деятельность Градуса, и форму поэмы начертаниями судьбы: «Сила, движущая им (Градусом. — В. А.), — это магическое действие самой поэмы Шейда, механизм и размах стиха, мощный ямбический мотор. Никогда еще неизбывный ход судьбы не имел столь чувственного оформления» (с. 131—32). В общем, это не так уж отличается от уверенности Шейда в том, что жизнь его, как и поэма, воплощает узоры потустороннего порядка.

Совершенно очевидно, что огромное значение для понимания романа имеет то обстоятельство, что при всем несомненном своеволии Кинбота в истолковании текста поэмы остаются между нею и его рассказом тонкие переклички, многие из которых, между прочим, он и сам не замечает. И тогда внешне безумное интерпретационное предприятие комментатора не только обнаруживает близость творческим усилиям Шейда, но и своеобразно воспроизводит стремление Федора Годунова-Чердынцева увязать судьбу Александра Чернышевского со своей собственной жизнью, а также неосознанные повторы эпизодов из книг Себастьяна Найта в чреде событий жизни его брата-биографа.

Значимость «случайных» параллелей для понимания сущностного устройства и смысла «Бледного огня» проявляется в размыш-

лениях Шейда об узорах в поэме, особенно там, где он указывает корреляции, основанные на противополжении «текста» и «текстуры». Что имеется в виду, обнаруживается в строках, где поэт сводит воедино роковое свидание дочери и последующее ее самоубийство-е домашним бытом — вот он работает у себя в кабинете, вот они с женой смотрят телевизор. Право, если бы не рассуждения о «текстуре», подобное сближение могло бы показаться столь же произвольным, сколь и обнаруженные Кинботом переклички между поэмой и историей короля Карла Возлюбленного. Но в свете этих рассуждений та часть поэмы, что разрешается гибелью Хейзель, становится чем-то вроде указателя, поясняющего характер связи между «Комментарием» к поэме и самой поэмой, пусть даже Кинбот, в сущности грубо воспроизводящий приемы Шейда, одновременно подвергает их критике. Больше того, есть в поэме то, что можно было бы назвать «встроенными» аргументами в пользу соположений как методологии творчества. Например, в «туристском фильме», который Шейд с Сибил смотрят по телевизору, возникает место, где им случилось побывать «за девять месяцев до ее рождения» (с. 435) (Хейзель. — В. А.). Названный срок, конечно, предполагает, что Хейзель именно там и была зачата, и то, что телевизионная картинка появляется незадолго до смерти девушки, порождает трогательную симметрию — весьма существенную в плане «текстуры» (а нет ли здесь намек на неокончателность смерти? Ведь подобные сближения возникают на первой же странице мемуаров, а также в романе «Приглашение на казнь»). Правда, совпадение покажется не таким уж поразительным и зловещим, когда выяснится, что речь идет о французской Ривьере, весьма популярном месте действия в «туристских фильмах». Такое же совпадение и тоже как будто немаловажное, хоть и выглядит сближение вполне произвольным, обнаруживается в названии фильма, который смотрят Шейды, — «Раскаяние», — оно прозрачно соотнесено с романтическими фантазиями Хейзель. Однако же фантазии имеют столь внеличный характер, что при более пристальном взгляде содержательность перекличек испаряется. То же самое можно сказать о моменте, когда Шейд выключает телевизор и связывает это со смертью дочери. Прозаический, увы, вопрос, каким образом Шейд мог узнать точное время смерти Хейзель, остается без ответа. Словом, как бы ни интриговала структура поэмы, читателю весьма трудно уловить различие между связями и соотношениями, возникающими у Шейда, с одной стороны, у Кинбота, с другой — ведь те и другие равно необязательны. Ответ следует искать в метафизической

эстетике Шейда, построенной по набоковским меркам. Центральный элемент в том и другом случаях — интуитивная вера в то, что воображение художника удостоверено свыше. Таким образом, сближение в поэме двух непересекающихся, однако же сосуществующих во времени событийных потоков, та поэтическая форма, в которую они воплощаются, несут в себе *свое собственное* оправдание; иначе и быть не может — ведь Шейд и физически, и духовно наделен даром обостренной чувствительности, высоким интеллектом, способностью интуитивного прозрения — всем тем, что, по Набокову, отличает истинного художника. В конце концов, можно либо признать, либо отрицать верования Шейда (а стало быть, и Набокова); ведь нет никакого иного авторитета, кроме них самих, который бы «заверил» истинность сказанного.

О том, сколькую существенную роль в романе играет данная концепция творчества, свидетельствуют многократные и разнообразные ее воплощения в тексте. Целая россыпь примеров возникает в цитируемых Кинботом черновиках, отброшенных строках. Если они и впрямь были написаны, в них обнаруживаются переклички с историей, рассказанной в «Комментарии», и, таким образом, протягивается связующая нить. Но куда интереснее гаданий по поводу того, записывал ли в действительности Шейд строки, что «надиктовывает» ему Кинбот (последнего-то, конечно, только это и занимает), тот несомненный смысл, который поэт вкладывает, преследуя собственные цели, в рассказ о Зембле: ясно становятся видны исповедуемые им герменевтические принципы. Так, допустим, в пассаже, где повествуется о бегстве короля через горы, Шейда волнует не столько само событие, сколько его соответствие одной немаловажной парадигме: «бывают... странные происшествия, которые поражают / ум своей эмблематичностью. Они напоминают / потерявшиеся сравнения, дрейфующие без каната, / ни к чему не прикрепленные...» (с. 70). Иными словами, не само содержание истории, рассказанной Кинботом, задевает Шейда, но ее подобие чему-то иному — то ли соответствие, то ли отсылка к чему-то такому, чье имя он не хочет или не может назвать. Такое же смутное подобие возникает и в ином случае, когда Кинбот также цитирует не вошедшие в окончательный текст строки, где речь, возможно, идет о стенном шкафе — начале потайного хода, через который король в конце концов и ускользает: «Как дети в старом замке разбирая / В чулане маски и зверей, играя / Находят вдруг за дверью раздвижной / (Четыре слова тщательно вычеркнуты) / ... ход потайной» (с. 130). Объединяет эти варианты то, что поэт, используя поначалу

один и тот же интерпретационный принцип, в конце концов оставляет читателя в неведении. Кинбот лишь отчасти улавливает значение этих строк и не может помочь читателю понять до конца, как Шейд все же собирался разрешить подобного рода туманные соположения. Но имея в виду то важнейшее значение, что придавал он узорам и совпадениям в жизни и искусстве, можно, разумеется, предположить, что поэт обнаружил в фантастической вроде истории Кинбота некое соответствие своему творению. Так возникает известная «синхронизация» или сближение смыслов, отражающих суть комментаторских усилий Кинбота, и в результате получается, что поэт и комментатор, пусть и частично, дополняют друг друга.

Что Шейду такой способ чтения мог прийтись по душе, видно из еще одного фрагмента, изобилующего намеками на интерпретационную стратегию романа. На одной вечеринке Кинбот случайно услышал слова Шейда, которые поначалу могут показаться верным ключом ко всей истории Земблы, как она изложена в «Комментарии»: «Это не то слово, — сказал он, — его нельзя применять к человеку, который намеренно бросил серое и несчастное прошлое и заменил его блестящей выдумкой. Это просто значит перевернуть страницу левой рукой» (с. 629). У читателя тут возникает искушение предположить, что Шейд откликается на слова собеседницы, назвавшей Кинбота «безумцем», тем более что стоило Шейду закнуться насчет «левой руки», как перед ним возникает Кинбот собственной персоной, и Шейд смотрит на него «остекленевшими глазами». Расшифровать этот взгляд можно как реакцию воспитанного человека при появлении того, о ком только что шла речь. Но развитие эпизода опровергает подобную версию. Без малейшей запинки, не выказывая ни тени смущения (что можно, конечно, объяснить опять-таки светской воспитанностью и умением выходить из неловких положений), предполагаемая собеседница Шейда, Эбертелла Х. поворачивается к Кинботу и спрашивает, что он думает о старике с железнодорожной станции, который «решил, что он Бог, и принялся менять назначение поездов». Ей кажется, что он «спятил», а вот Джон «называет его собратом-поэтом». Ответ Кинбота: «Все мы в каком-то смысле поэты, мадам». Стало быть, он подтверждает правоту г-жи Х. в истолковании реплики Шейда, а тот, следует отметить, не возражает ни слова. И тогда, если г-жа Х. и Шейд говорили не о каком-то неизвестном железнодорожнике, а о Кинботе, характеристика его покажется тем более уместной. То есть в том, конечно, случае, если рассказ Кинбота о короле — это сознательная выдумка, призванная заместить печальное прошлое.

А ведь это может быть и не так. Так или иначе, существенный смысл рассуждений Шейда состоит в том, что любое подлинно художественное создание сохраняет свою достоверность и значимость, даже если оно неточно в смысле отражения определенной данности. Все это, собственно, воспроизводит набоковскую идею о том, что действительность относительна и искусство лишь частично основывается на ней; слышен и отклик на рассуждения писателя по поводу смысловых узоров, которые память и воображение то ли различают, то ли навязывают рассеянными моментами прошлого. Таким образом, прозрения Шейда опровергают широко распространенное в критике мнение, будто в «Бледном огне» Набоков стремится лишь отобразить чистую относительность художественных созданий как в жизни, так и в искусстве.¹⁰

«Комментарий» Кинбота — смесь продуктивных и обманчивых переключек с поэмой Шейда. Явная поглощенность последнего феноменом смерти отзывается у Кинбота рассказом об убийце, хотя так до конца и не проясняется, улавливает ли здесь автор «Комментария» какую-либо связь. Странным образом разрыв сокращается не в результате осознанных попыток Кинбота нащупать сходство между своим рассказом и поэмой Шейда, но в ходе оценок Градуса. Эта фигура все более утрачивает однозначность, обретая одновременно дополнительные символические измерения, и именно потому теснее становится ее связь с темой смерти в поэме Шейда. Признаваясь, что боится за свою жизнь, Кинбот пишет: «Временами мне думалось, что только путем самоуничтожения я могу надеяться обмануть неуклонно подступающих убийц, которые были во мне, в моих барабанных перепонках, в моем пульсе, в моем черепе, скорее, чем на том перманентном шоссе, петлявшем надо мной и вокруг моего сердца» (с. 62). Внутреннее уравнивание «убийц» и биологических процессов, протекающих внутри самого Кинбота, превращает этих самых «убийц» в некую метафору крушения, сработавшую временем или самой жизнью (вспоминается, что Набоков увязывал факт существования с индивидуальным чувством времени). Сходная трансформация земблянских убийц в метафору человеческой судьбы осуществляется в самом конце «Комментария». Пусть даже Градуса схватили, «более крупный, более почтенный, более умелый Градус», — пишет Кинбот, — неотвратимо появится вновь и позвонит в дверь. По сути дела, когда Градус, сам себе не отдавая в том отчета, докладывает в Управление, что короля надо искать на вилле «Диза», он выступает агентом самого Фатума. Так

оно и оказывается, и Градус продолжает свое роковое путешествие. В таких обстоятельствах признания комментатора о вере в Бога и в жизнь после смерти оказываются даже ближе Шейду, чем если бы Градус был «обыкновенным» убийцей из Земблы.

Тема любви — это целый клубок нитей, связывающих поэму и «Комментарий» к ней. Наиболее откровенный пример — замечание Кинбота, что существует поразительное сходство между королевой Дизой, женой Карла Возлюбленного, и образом жены Шейда Сибил, как он раскрывается в поэме. На это якобы существующее сходство Кинбот отзывается в том же духе, в каком Шейд рассуждал о пророческих совпадениях: «Верю, что читатель оценит странность этого, ибо, если он не оценит ее, то нет смысла в писании стихов, или примечаний к стихам, или вообще чего бы то ни было» (с. 433—34). Хотя у читателя, как правило, нет никакой возможности проверить истинность суждений Кинбота (вплоть до того, что Диза, возможно, существует только в его воображении), есть в тексте некоторые свидетельства, убеждающие, что Кинбот, может быть, не просто фантазирует. В качестве примера можно привести такое беглое наблюдение: Кинбот замечает, что на Сибил «коричневые, в обтяжку, штаны», вроде тех, что носила его жена. Как раз беглость наблюдения предполагает правдоподобие (либо цельность воображения). То же самое можно сказать и о другом сообщении комментатора: Шейды поженились «ровно за три десятилетия до того, как король женился на Дизе» (с. 275). Еще большего внимания заслуживает комментарий к строке «Моя темная... Ванесса» (с. 270) (так Шейд назвал Сибил). Кинбот замечает, что бабочка, о которой идет речь, напоминает очертания герба герцогов Больстонских. Поскольку здесь Кинбот, кажется, забывает, что Диза — герцогиня Больстонская (в других случаях он это отмечает, а в указателе с нескрываемой иронией приводит полный титул: «герцогиня Больстонская, из Великой Боли и Стона»), и поскольку связующим звеном между персонажами становится бабочка, в данном случае символ явно зловещий (он возникает буквально накануне убийства Шейда), читатель вправе предположить, что между Дизой и Сибил действительно существует нечто общее, и эта общность санкционирована самим автором. При этом не должно упускаться из вида очевидного различия в отношениях между супружескими парами. Поэма Шейда — трогательное повествование о преданной и неизменной любви художника к жене. Отношение же короля к Дизе причудливо раздвоено: в часы бодрствования оно явно подавляется гомосексуальными наклонностями персонажа, а в сновиде-

ниях он переживает и великую любовь к ней, и раскаяние за дневные измены. Здесь, между прочим, возникает еще одна скрытая связь между поэмой и «Комментарием». Постоянное чувство вины, преследующее короля во сне, отзывается в строках поэмы, где Шейд говорит о ночных видениях мертвых: «Ибо по снам мы знаем, как трудно / Говорить с милыми нам усопшими. Они не замечают / Нашей боязни, брезгливости, стыда...» (с. 589—91). Такими же переживаниями делится Федор Годунов-Чердынцев в «Даре», да и сам Набоков в книге мемуаров. Таким образом, из подобного рода перекличек можно умозаключить, что Диза мертва. Эта гипотеза показалась бы совершенно натянутой, если б не находила опору в неоконченном романе «Solus Rex», содержание которого, по словам Набокова, отразилось в «Бледном огне». В этом случае Кинбот выступает как бы на месте Синеусова, который после смерти жены приобщается к им же созданному воображаемому миру. На возможность такой подмены намекают и уговоры Кинбота, чтобы Шейд пересказал в поэтической форме историю короля и Дизы: «Превращенное вами в поэзию, все это *станет* правдой, и эти люди *станут* живыми» (с. 433—34). Разумеется, трансформация истории короля и Дизы в факт искусства, произошедшая вследствие ее центрального положения не в поэме, а в «Комментарии», заключает в себе явно иронический оттенок. Кинбот сам это косвенно (и, возможно, неосознанно) подтверждает, прикидывая, как могла бы сложиться судьба Дизы; согласно одному из вариантов, «она превратилась в персонажа в романе» (с. 433—434). Вот очередная, хоть и не обозначенная прямо параллель между Сибил и Дизой: одна — центральная героиня поэмы, другая — комментария.

Тема любви в поэме связана также с печальной историей самоубийства дочери Шейда; между этой историей и повествованием Кинбота можно обнаружить некоторые любопытные переклички. До известной степени Кинбот и сам их улавливает, недаром проговаривается: «Впрочем, правда и то, что Хейзель Шейд была кое в чем похожа на меня» (с. 347—48). Непосредственно Кинбот исходит из того, что это он придумал отдельные «зеркальные слова», или палиндромы, которые впоследствии вошли в поэму. Например, комментатор вспоминает, как изумился поэт, когда он привел ему примеры таких слов-перевертышей, скажем: «телекс» — «скелет». Возможно, однако, и иное толкование: Шейд изумился тому, что Кинбот приводит примеры тех же палиндромов, что и Хейзель, сам о том совершенно не ведая. Впрочем, при всем правдоподобии такой версии (если иметь в виду, что Шейд неизменно поглощен жизнен-

ными узорами и наделен повышенной к ним чуткостью), вопрос об источнике палиндромов так и остается непроясненным. С одной стороны, в речи Кинбота они возникают как бы между делом, с другой — он составляет «Комментарий» к уже завершенной поэме и, стало быть, может черпать из нее что угодно.

Более очевидным образом связывает Кинбота с Хейзелъ то, что оба несчастливы в любви. Натолкнувшись в поэме на слова «Не заедет за ней...», Кинбот уходит от их очевидного смысла — здесь явно имеются в виду молодые люди, которым уже не ухаживать за девушкой, — и по привычке переводит разговор на себя: «...гадал я, бывало, все ожидая, ожидая в иные янтарно-розовые сумерки друга по пинг-понгу или же старого Джона Шейда» (с. 334). Еще одна объединяющая нить, полагает Кинбот, — самоубийство. Хейзелъ уходит из жизни из-за несчастной любви, а Кинбота тянет к самоубийству из-за уродства и горестей жизни — ощущение, отчасти отражающее его двойственное отношение к Дизе и всему, что с ней связано, а также несколько извращенным, хотя логически объяснимым (имея в виду натуру героя) образом, его любовью к Богу. (Взаимоотношения с Дизой, своеобразно повторяющие рисунок романа Кинбота с Флер, заставляют думать, что Кинбот и Хейзелъ, каждый со своими проблемами, пародийно отражаются друг в друге: он — сердцеед, она — жертва). Надежда Кинбота на Бога, который не даст ему разделить судьбу Хейзелъ и Градуса, удерживает как будто от чрезмерного сближения этих персонажей. Тем не менее стоит заметить, что в представлении Набокова, как это следует из одного интервью, появившегося после публикации «Бледного огня», Кинбот, «подготовив поэму к изданию, безусловно покончил жизнь самоубийством».¹¹

Из текста поэмы явствует, что все любовные неудачи Хейзелъ объясняются ее непривлекательной внешностью. Но Набоков, возможно, намекает еще на одну скрытую причину, каковая, если она действительно имеет место, существенным образом сближает героиню с Кинботом, ее заботы с его заботами. Возникают некоторые слабые, но все же уловимые переклички между Хейзелъ, ее двоюродной бабушкой Мод и феноменом гомосексуальности. На это указывает то место в «Комментарии», где Кинбот описывает некую двусмысленную в сексуальном плане пару, которая, будучи связана с Мод, оказывается на дне рождения у Шейда (если, конечно, Кинбот не просто фантазирует): «Я видел патронессу искусств, организовавшую последнюю выставку тетушки Мод, втиснутую в крохотный “пулекс”, который вела ее по-мальчишески красивая лохматая

подруга» (с. 181). На латыни марка машины означает «блоха», что, указывая на крошечные размеры, паразитизм и подвижность, иронически намекает, помимо того, на близкое соседство. Не исключено также (хотя, признаться, допущение несколько произвольно), что в марке машины скрыта аллюзия на знаменитое стихотворение Джона Донна «Блоха», с той, разумеется оговоркой, что у Донна речь идет о гетеросексуальной любви. Само имя поэта здесь не случайно, недаром оно несколько раз возникает в связи с переводами на французский, которые делает Сибил. Кинбот, в частности, обращается к стихотворению Донна «О смерть, не возгордись», где есть некоторые тематические переклички с барочной образностью поэзии и живописи тетушки Мод: у нее склонность «К конкретным предметам попеременно / С гротескными разрастаниями и образами смерти» (с. 85—89). Более того, Кинбот замечает, что «тетушка Мод была мало похожа на старую деву, а экстравагантный и сардонический склад ее ума порой, наверное, шокировал нью-уайских дам» (с. 86—90). И хоть этим комментатор и ограничивается, ясно, что «сердечная жизнь» героини столь же неординарна, сколь и ее искусство. Собственно, Кинбот сам устанавливает некоторую связь между Хейзел и тетушкой Мод на основе загадочных «психокинетических знамений», возникающих после смерти последней. Эта тематическая связь крепнет, когда Кинбот как бы между делом роняет, что, бродя по участку, где стоял «зачарованный амбар», в котором происходили «некие явления», а Хейзел «общалась» с привидениями, Шейд опирался на любимую трость тетушки Мод. В романе также можно проследить неявные, но последовательные «вторжения» трости в тему гомосексуальности, последняя же, в свою очередь, увязывается с оккультными силами: впервые трость упоминается в связи со снимком, сделанным «молодым квартирантом» Кинбота; в то самое время, как Хейзел пытается расшифровать послание, полученное в амбаре, король Карл посещает сеанс столоверчения, где ему говорят, что он должен во что бы то ни стало «отречься от содомии» (с. 80). Надо, разумеется, отметить, что параллельное возникновение оккультных сюжетов в поэме и «Комментарии» лишний раз подчеркивает их общую узорную «текстуру».

Есть и множество иных малозаметных перекличек. Например, Шейд рассуждает, как надо вести себя, став привидением, — этот фрагмент поэмы отзывается в том самом месте «Комментария», где Кинбот рассказывает, как Градус поднимается на борт самолета. Или еще: страх Кинбота перед землянской расстрельной командой словно передается Шейду (он воображает сцену расстрела); а то

и другое, в свою очередь, напоминает рассказ Набокова о казни Николая Гумилева («Искусство литературы и здравый смысл»). Необычный эпизод в поэме, когда Шейд во сне встречается со своим двойником, находит отклик в «Комментарии»: во время бегства из Земблы король видит свое ложное отражение, или двойника. В переключку включаются и слова Кинбота из предисловия, где сказано, что «наши тени продолжают прогулку без нас»; смысл остается темным, пока не выясняется, что «тени» в сочетании с темой двойников возвращают к изначальному образу поэмы: это «тень» убитого, но живущего посмертной жизнью свиристеля (отсюда тянется нить назад — к духовному «двойничеству» в «Приглашении на казнь»). Утверждение Кинбота, что строки поэмы возникли в момент божественного вдохновения, по существу вытекает из взглядов самого поэта на метафизику искусства (хотя, надо заметить, сам же комментатор пытается затуманить смысл высказывания, замечая, что Шейд, будучи агностиком, наверняка не согласился бы с такой идеей). Наконец, вряд ли можно счесть просто совпадением то, что мать короля умерла в один день с Шейдом — 21 июля, что в один и тот же день — 5 июля — родились Кинбот, Шейд и Градус и что Кинбот с Градусом — ровесники.

Как и в других набоковских произведениях, наиболее существенные связи в «Бледном огне» завуалированы. Они возникают на таком уровне и природа их такова, что авторство нельзя приписать ни Шейду, ни Кинботу (исходя, разумеется, из того, что это независимые характеры и что молчание Кинбота по поводу тех или иных переключек свидетельствует о том, что они ему просто неизвестны). Единственная инстанция, на которую можно было бы возложить в данном случае ответственность за возникновение всех этих мельчайших подробностей, образующих в совокупности узор смысла, тесно связанный с явными тематическими линиями романа и свидетельствующий о его фундаментальной цельности, — это фатум потусторонности, воплощенный в художественном сознании Владимира Набокова.

Одна из наиболее существенных в ряду этих узорчатых «текстур», или совпадений, не только укрепляющая герменевтическую стратегию Шейда, но и связывающая «Комментарий» с поэмой, — это игрушка, заводная кукла, которая каким-то образом ассоциируется с прозрениями и видениями Шейда-ребенка. В мире Набокова такая ассоциативная связь уже сама по себе смыслоносная. Но помимо того значимость ее подчеркнута эпизодом, непосредственно предшествующим гибели Шейда, когда давняя игрушка словно ожива-

ет. Вот последние строки поэмы: «Садовник кого-то из соседей, — проходит, / Толкая пустую тачку вверх по переулку». Комментируя эти строки, Кинбот замечает, что речь идет о чернокожем слуге, и это как раз заставляет вспомнить о детской игрушке («негритенок из крашеной жести»; в связи с игрушкой вспоминается и Градус, которого Кинбот постоянно характеризует как механического человека и которого делает инструментом рока — присутствие Градуса в сцене убийства Шейда ощущается даже до его физического появления). Больше того, в поэме, а затем в «Комментарии» говорится, что непосредственно перед убийством рядом с садовником порхает бабочка. Не говоря уже об их значимости для творчества Набокова в целом, как не заметить, что Шейд — в строках, относящихся к басням Лафонтена, — упоминает метаморфозу, другого насекомого как эмблему трансцендентальности. Черные бабочки, «чернокрылый рок», «ошалелая бабочка размером с легучую мышь» и так далее откровенно образуют лейтмотив, разрешающийся в образе Темной Ванессы, которая появляется непосредственно перед убийством Шейда; эта бабочка, как явствует из одного интервью Набокова, четко ассоциировалась в его глазах с самой судьбой.¹² Трансценденция как результат метаморфозы вполне соответствует епифаниям Шейда, когда ему кажется, что он переступает предел времени и пространства; озарение вспыхивает и в миг смерти героя — через ассоциацию заводной игрушки с садовником, толкающим тачку (Шейд и сам прямо связывает епифании с сердечным приступом и ощущением прорыва в потусторонность). Коротко говоря, в тексте есть целый ряд намеков на то, что смерть поэта еще не означает конца. Здесь возникает типично набоковский иронический поворот. Получается, что, несмотря на роковой выстрел, Шейд как герой поэмы прав, говоря, что на следующий день проснется и даже вообще переживет смерть. Ирония тем более усиливается, что ведь убийство как будто должно опровергнуть его надежды на посмертную жизнь, которые основываются на творческом даре. Тема бессмертия подспудно звучит и в эпизоде убийства. «Бедный поэт, — читаем в «Комментарии», — был теперь перевернут на спину и лежал с открытыми мертвыми глазами, направленными кверху на вечернюю солнечную лазурь». Немедленно восстанавливается образ, которым открывается поэма: «Я был тень свиристеля, убитого / Ложной лазурью оконного стекла»; к тому же, читаем далее, он «Продолжал жить и лететь в отраженном небе». Как странно: энергично отыскивая в собственной жизни общие, объединяющие его с Шейдом узоры, Кинбот проходит мимо

столь очевидных, казалось бы, переключек; но именно это не позволяет приписывать их своевольной фантазии комментатора, желающего навязать нам те или иные ассоциации.

Другой яркий пример смыслового параллелизма, Кинботом не замеченного, представлен в романе как явно потугостороннее послание. Хейзель говорит о целой цепочке букв, «надиктованных» привидением, явившимся якобы к ней в заброшенном амбаре. Кинбот пытается расшифровать эту дневниковую запись, но не может найти в ней ни малейшего указания на судьбу бедной девушки. И тем не менее совершенно ясно, что некое послание в буквах содержится, хотя адресовано оно не Хейзель, а ее отцу. Головоломка «not ogo old wart» может быть понята следующим образом: «Не ходите к Голдсворту» — так зовут владельца дома, где убьют Шейда.¹³ Такое истолкование подтверждается переводом Веры Набоковой, где загадочное «nedi ogol varta» просто передано кириллицей («неди огол варта»). У Набокова уже были образцы такого рода оккультных посланий — нечто подобное находим в рассказах «Ultima Thule» и «Сестры Вэйн» (1959). В первом случае повествователь, кажется, не замечает, что Фальтер, постигший якобы смысл бытия, приводит перечень предметов, особенно дорогих покойной жене повествователя, намекая, таким образом, что через него, Фальтера, происходит ее посмертное общение с мужем. В «Сестрах» происходит нечто подобное: повествователь не обращает внимания на то, что последний абзац им же рассказанной истории представляет собою послание от сестер с того света, изложенное в форме акростиха.

Нет смысла длить перечень примеров, тем более что они давно уже обнаружены и прокомментированы в критике. Достаточно будет просто отметить некоторые переключки: Джеральд Эмеральд (то есть «изумруд») — Изумрудов (причем из текста видно, что Кинбота с ним что-то связывает); Джейкоб Градус — Сударг Бокай (в английском оригинале «рифмы» звучат намного определеннее); наконец, неведение Кинбота относительно источников названия поэмы, хотя по всему тексту (включая и перевод с земблянского) разбросаны отсылки к «Тимону Афинскому».¹⁴

Весьма нередко сплетение узоров в романе доступно только тем, кто владеет русским. В этих случаях чаще всего действует принцип каламбура. Так, в «Комментарии» говорится, что семейное имя Градусов происходит от «винограда», с последующим добавлением латинского суффикса, и что все Градусы были заняты виноторговлей, «кроме» отца и дяди по имени Роман Целовальников.

«Целовальник» — владелец таверны, а «Роман» — указание на цивилизацию, давшую миру латынь. Доведенный в результате до абсурда предлог «кроме», занимающий ту часть синтаксического пространства, которая предполагает логическое разделение частей речи, устанавливает также замаскированную переключку с Гоголем, использовавшим тот же прием в «Шинели», где всячески обыгрывается говорящее имя героя. Можно привести и иные примеры в этом роде. Смысл их так или иначе остается неизменным: все эти каламбуры и иные словесные трюки основываются на фундаментальном герменевтическом принципе Шейда: «Не текст, а текстура».

Еще один существенный слой романа — отсылки к другим произведениям Набокова. Милый грустный педант Тимофей Павлович Пнин не просто пришел сюда из одноименного романа, ему еще дано то, чего прежде он был лишен, — вполне надежное место заведующего «раздувшимся Русским Отделением» Вордсмитского университета (и даже прежняя, только растолстевшая теперь, собачка с ним). Но Пнин возникает в новом романе не только потому, что автор решил даровать ему более благополучную судьбу. На самом деле между двумя романами есть и более существенные тематические связи. Например, Пнин, подобно Шейду, впадает порою в транс, когда время словно исчезает. А подобно Кинботу, Пнин — изгнанник, пришедший из отдаленной страны на Севере, которая коллегам его, да и читателям может показаться совершенно ирреальной. В связи с этим уместно заметить, что видение, явившееся Виктору Винду в четвертой главе «Пнина» — король ускользает от погони по воде, — явно предвосхищает бегство Карла Возлюбленного из Земблы. Равным образом неприкрытая отсылка к «Лолите» в поэме Джона Шейда — не игривое самолюбование со стороны Набокова. Он доверяет Кинботу воспроизвести ключевую идею послесловия к «Лолите», когда тот, беседуя с Шейдом, говорит об ограниченности личного опыта, «состоящего главным образом из тени прутьев собственной тюремной решетки». Разумеется, это центральная, наряду с сексуальными отклонениями, эпистемологическая проблема «Бледного огня». Набоков даже дважды ссылается на незаконченный роман «Solus Rex», что скорее объясняется тематической близостью этой вещи «Бледному огню» (о чем, как мы помним, Набоков и сам говорил), нежели относительно второстепенной ролью в нем шахмат. С другой стороны, в романе можно обнаружить подробности, предвосхищающие позднейшие англоязычные произведения Набокова — от прозрачности Градуса и само-

лета, которым он летит, что станет опорной точкой потустороннего рассказчика «Просвечивающих предметов» с его свободным перемещением во времени, до эротически насыщенного, фантастического мира «Ады», где, при всей барочной избыточности и некоторой мнимой фривольности внешнего рисунка романа, Набоков по-прежнему сосредоточен на проблемах, тесно связанных с потусторонностью. Таким образом, то оглядываясь назад, то забегая вперед, мы вписываем узоры «Бледного огня» в общее полотно набоковской прозы, а это не только дополнительно укрепляет контекстуальный подход к роману, но и оправдывает совместные попытки Шейда и Кинбота обнаружить связь между непересекающимися, на первый взгляд, мирами.

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 многих 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 влияния и всегда протестовал, когда над его головой поднимали знамена с чужими именами.¹ Такая установка была частью его общественного лица.

Но в частной переписке маска спадает. Я имею в виду одно письмо (1949 года) Эдмунду Уилсону, в котором Набоков возражает против явно некомпетентного высказывания своего адресата, будто после 1905 года русская литература вступила в полосу упадка. «Упадок русской литературы периодов 1905–1917 годов, — пишет он, — есть советская выдумка. Блок, Белый, Бунин, да и другие пишут лучшие свои вещи. И никогда — даже во времена Пушкина — не была поэзия так популярна. *Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере*» (курсив мой. — В. А.).² Это весьма красноречивое высказывание, из него явствует, что своей колыбелью Набоков считал так называемый русский Серебряный век.³ 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).⁴ Неназванными остались «другие», принадлежащие, возможно, иным школам, но не менее важные для него. Памятуя о презрении, которое Набоков испытывал к любым обобщениям, 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 ближе. 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; эта тема 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.

Взаимоотношения Набокова со всеми названными деятелями культуры, как и с их современниками, — большая и сложная тема, заслуживающая отдельного исследования, — я только намечу ее. 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, стало быть, что Набоков начинал как поэт, да и продолжал 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 прослеживается метрика. Совсем не исключено, что в этом отношении одним из ориентиров 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 влияния то обстоятельство, что Ремизов был предшественником так называемой орнаментальной прозы, широко распространившейся в советской литературе 20-х годов и отозвавшейся отчасти в стилистике 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 со структурой космической синхронизации, отчего читатель способен уловить существенные уровни смысла, лишь различая связи между словесными гроздьями, разбросанными по всему полю произведения и соотнесенными с контекстами, таящими 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 особо выделяет чувственные детали и остроту восприятия, что, как мы знаем, имело для Набокова принципиальное значение (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 (1880—1921). 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, Андрея Белого и других поэтов, «опрокинувших старые идеи относительно русской версификации» (р. 72). 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» (р. 94). В примечаниях к своему переводу «Евгения Онегина» (1964) 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 «блоковской 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 символистов. ⁹

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» (1923). 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, словаре 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» (1921; 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 ограды, / 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, зрачками красными вращая, / в тумане с грохотом ползли»; «и встала бархатная тайна / в твоих языческих глазах» («M. W.»). Эти

и другие стихи (часто 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 апокалипсических 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, восстанавливаемом трансцендентальную цельность бытия, души человеческие взыскуют 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 взыскует недостающей части своей души, которой так не хватает ему для обретения внутренней цельности. Зина Мерц в глазах Федора Годунова-Чердынцева — нечто вроде фрагмента трансцендентального узора, в который вплетена 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 Аннабеллой — детской любви героя, которая предшествовала 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 попадаетея на глаза копия классного списка, в котором фигурирует и Лолита. Главное в эпизоде — загадочность, тайное распознавание смысла имен, чему способствует особое зрение, «кружево мантильи», «струящаяся вуаль», «маска» (СП, 69), огласовка экзотического слова «charshaf»*, 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 Набоков писал в 20-е годы под влиянием Блока. Недаром при переводе «Лолиты» он изменил анаграмматическое имя сообщника Куильти с «Вивиан Даркблум» на «Вивиан Дамор-Блок».

Наследие Андрея Белого (1880–1934), более разнообразное по своему составу, нежели наследие Блока, привлекало различными своими сторонами Набокова на протяжении почти всей жизни. Его оценка «Петербурга» как одного из четырех величайших романов XX века хорошо известна. ¹² 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» (р. 78). В «Комментарии» к переводу «Евгения Онегина» (ЕП, 459) Набоков признается, что в юности чрезвычайно увлекался эссеистикой Белого. А из письма к сестре, датированного 1950 годом, вполне явствует, что с годами ценность стихотворческих идей Белого не поблекла в глазах Набокова — он замечает, что на занятиях в колледже Уэллсли использует таблицы, которые они вместе составили еще в Крыму, в 1919 году, по системе Белого. ¹³

Можно допустить, что в его сочинениях, посвященных стиху, Набокова привлекал родный научному аналитический стиль. Но почему он так восхищался «Петербургом»? Насколько мне известно,

* В русском переводе его нет (*прим. перев.*).

в опубликованных суждениях Набокова 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», сосредоточиваясь исключительно на языке, стилистике, особенностях формы романа.

Утверждая это, я выделяю два аспекта. 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 соприкосновения.¹⁴ Оба видят причинно-следственную связь между познавательным актом художника и его творением; правда, если, согласно теории Белого, между произведением и символической перцепцией существует миметическая связь, то Набоков полагал, что последняя выступает в качестве катализатора, благодаря которому творение возникает из «зародышевого» состояния, и что она лишена 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» (III, 277). 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, сразу так называемая «обыкновенная действительность» начинает подгнивать и подванивать». 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 сосредоточивается на чем-то, находящемся вовне; вариант Набокова: сосредоточиваясь на внешнем, художник погружается в стихию космической синхронизации, и именно в этот миг потусторонность дарует ему зерно, из которого вырастет впоследствии произведение искусства. ¹⁷ В обоих случаях именно трансцендентность творческого процесса спасает индивидуальное познание от чистого своеволия (понятно, что эта концепция корнями своими уходит в немецкий идеализм и, глубже, 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 колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна» (III, 154). В «Записках чудака» Белый провозглашает весьма близкий принцип: «Так — всякий роман: игра в прятки с читателем; а значение архитектоники, фразы — в одном: отвести глаз читателя от священного пункта: рождения мифа». ¹⁸ Очевидно, что на практике оба писателя как раз и стремятся к тому, чтобы скрыть самое важное и заставить самого читателя 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 придерживается 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 ритмизированную прозу поздних произведений автора «Петербурга». Важнее, однако же, скрытое воссоздание некоторых элементов прозы Белого, подразумевающих зависимость человека от трансцендентальных далей. В качестве примера можно привести попытки 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» (III, 7). 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.¹⁹ 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 такие узоры: в материальном мире, где сам пребывает, во взаимоотношениях с Зиной и иными персонажами, в природе.

Есть в «Даре» и весьма знаменательные 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» (III, 6). 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 природы 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», «праздничная мозговая игра» и так далее.²⁰ Значение этих фраз, которые Белый, кажется, использует в синонимическом значении, состоит

в том, что за ними прячется представление о мистических силах, вторгающихся 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 кто-то «распарывал сверху донизу, после чего проворная ладонь проникала... и сильно сжимала сердце» (III, 17). 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 глядят 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), возможно, 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 «Подлинной жизни Себастьяна Найта» также слышится голос автора «Петербурга» и других произведений. «Подсознательная работа разума» (CI, 173), которая, как говорил В., 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 Белого 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 «Подлинной жизни Себастьяна Найта», когда мистер Зиллер, один из персонажей прозы Найта, оборачивается коммивояжером и детективом

мистером Зильберманном. 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 «прочитывает» 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», которое в своей цельности 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 потусторонностью²¹ (можно, наверное, 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 точно 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 так же реально, как и мир читателя. Равным образом, на текстовом уровне авторские вторжения в набоковских романах выступают аналогами узоров судьбы, которую персонажи обнаруживают в своих вымышленных мирах. Таким образом, то, что может показаться всего лишь приемом металитературного свойства, является на самом деле модельным выражением метафизической связи человека с потусторонностью. Более того, поскольку из романа 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 «антропоморфное божество», роль которого он сам, Владимир Набоков, и исполняет (С1, 202).

Сколь бы увлекательны и провокативны ни были соответствия между творчеством Набокова и некоторыми сторонами художественного и теоретического наследия Андрея Белого, они не должны затемнять бросающихся в глаза стилистических различий между «Петербургом» и большинством сочинений Набокова. У романов Белого рваный рисунок, события происходят на различных земных и духовных уровнях бытия, что отражает сложное, многоплановое мировоззрение писателя. Это совершенно не похоже на внешне ровную 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 (1886–1921). 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 стихом 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 небесной бабочкой в сетке / на вершине дикой горы"» (1972). Очевидно, что с того времени, когда Набоков ввел Гумилева в величественное отражение Пушкина, восторги несколько поуменьрились, но экзистенциальная установка гумилевской поэзии сохранила в глазах Набокова всю свою привлекательность.

Наследие Гумилева — это и утверждение героизма, 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, допустим, стихах, как «Ясноокий, как рыцарь, из Рати Христовой», 1922, «Автобус», 1923, «Я Индией невидимой владею», 1923).²²

Гумилев предстает в упомянутой лекции как воплощение лучших в глазах Набокова достоинств: «Одна из главных причин, почему тридцать с лишним лет назад ленинские бандиты убили самого 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» (69). Не пустая бравада — улыбка Гумилева верно свидетельствовала, что в моральном отношении он был неизмеримо выше своих мучителей. Более того, поскольку улыбка означает, что Гумилев наделен возвышенным сознанием, которое есть необходимое условие космической синхронизации (в лекции Набоков употребляет иной термин — «вдохновение»), он выступает как герой-художник, благословленный потусторонностью и всеми иными дарами, обеспечивающими, по Набокову, бессмертие души.

Быть может, наиболее законченное воплощение личности гумилевского типа в произведениях Набокова 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 какую-нибудь бабочку-ночницу (III, 124) в тот 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). Хотя и не назван там поэт по имени, тот образ, в котором он виделся Набокову, незримо маячит 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 недюжинно-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, перекликаются 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, воссоздает отчасти бескорыстный душевный порыв лирического героя стихотворения Гумилева «Девушке» (1912): «И вам чужд тот безумный охотник, / Что, взойдя на крутую 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 знают «того вдохновенного вихря, биения, сияния, плясового неистовства, той злобы и нежности, которые заводят нас, Бог знает, в какие небеса и бездны; у нас бывают минуты, когда облака на плечо, море по колено, — гуляй, душа! Для англичанина это непонятно, ново, пожалуй, заманчиво».²³ И много позже, о чем свидетельствует, в частности, пушкинская лекция, Набокову оставался близок экзистенциальный образ гумилевского охотника: «На самом деле горный ветер также будоражит кровь, как и всегда, и умереть, пускаясь в достойную авантюру, всегда было законом человеческой чести» (СІ, 550).

Тема опасного приключения сближает одну из путевых записей Гумилева и финальные сцены «Приглашения на казнь». В последнем абзаце книги «Африканская охота: из путевого дневника» (1916)

Гумилев задается вопросом, отчего его нисколько не смущает истребление животных просто ради забавы и почему от того 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».²⁴ Сон, способ казни, хладнокровное отношение к смерти и намек на трансценденцию — все это живо напоминает переживания и поведение Цинцинната. Скорее всего, Набокову бы не понравился гумилевский гимн охоте — жестокому занятию. Но поскольку Гумилев был казнен большевиками за соучастие в антигосударственном заговоре (нечто вроде «дворцового переворота»), весьма возможно, что приведенный пассаж показался бы Набокову в буквальном смысле пророческим. Более того, если иметь в виду дух бессмертия, пронизывающий 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 общежитии называется здравым смыслом».²⁵ Новая перекличка с Набоковым возникает в статье «Читатель» (впервые опубликованной в 1923 году, в Берлине, где тогда жил Набоков), в которой поэтическое создание 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 победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда *воскрешали мертвых*, разрушали стены»²⁶ (курсив мой. — В. А.). А вот как описывает момент епифании Набоков в своей лекции: «...вы испытываете дрожь от соприкосновения с необъяснимым волшебством или *неким внутренним воскресени-*

ем, словно искрящимся снадобьем, быстро приготовленным у вас на глазах, оживили покойника» (71) (курсив мой. — В. А.). И еще: Гумилев рассуждает об эластичности времени, которую поэты ощущают в момент 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 подъема созерцания»²⁷ (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 уже 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».²⁸ 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».²⁹ 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 я могу судить, суждения эти уникальны (хотя внутренние и взаимосвязаны) и прежде не встречались в литературе о феномене мимикрии в природе.³⁰

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 принцип выживания сильнейших сделался общим местом в научных сочинениях, посвященных миру бабочек.³¹ С другой стороны, теория эволюции стала с самого начала мишенью для тех, кто полагал, что она подрывает взгляд, согласно которому любая форма существования есть продукт высшей созидательной воли — концепция, сохраняющая свое влияние и поныне.³² 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 войны.³³ Проще говоря, идеи Успенского можно рассматривать в русле мощного течения синкретической мистики, возникшего в Европе в 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, оказавших 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, а также Йетс). 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 существованию.³⁴ 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), приводя яркие примеры того, что наука до сих пор не объяснила должным образом многочисленные явления природы.³⁵ Он начинает с описания поразительных случаев мимикрии среди насекомых, включая и бабочек, чьи «сложенные вместе крылья напоминают широкий 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» (с. 58).³⁶ Хотя критика дарвинизма в трудах Успенского развернута шире, чем у Набокова, вывод сходен: «приходится отбросить принцип утилитаризма» (с. 61). 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» (с. 61–62). 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» (с. 62). Таким образом, выживание 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 организации жизни насекомых, явно выходят за пределы интересов и раздумий Набокова. Успенский рассматривает мимирию 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 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, — мир низших животных; время плюс сознание — человек; сознание без времени — некое еще более высокое состояние» (СП, 572). Следует, пожалуй, отметить, что, в отличие от Успенского с его беглыми наблюдениями, Набоков занимался бабочками профессионально и, вне всякого сомнения, гораздо лучше знал особенности мимирии.³⁷

Некоторая перекличка 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, есть 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 реальны, чем движение дома, мимо которого мы проезжаем на машине, или движение деревьев и полей, которые мелькают за окном мчавшегося 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 вселенной, 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 то, что пребывает в будущем». Вторая часть этого высказывания особенно отчетливо перекликается с образом «всевидящего ока» («Дар»). Точно так же метафора, которой открывается «Память, говори» —

«здравомыслящий» взгляд на жизнь как на «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» (IV, 135) — весьма близка системе выражений Успенского, когда тот поясняет, что «чувство движения во времени (а никакого другого движения и не бывает) возникает у нас от того, что мы смотрим на мир сквозь узкую щель... Это неполное переживание времени (четвертого измерения) — “целевое” 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 «распространение в сторону неведомого *пространства*, в результате чего время становится *четвертым измерением пространства*»,³⁸ 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».³⁹

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 жизни.⁴⁰ 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 т. д. Буквально все формы человеческой жизни также имеют характер театрального действия: неизбежное лицемерие в общественных отношениях, приемы ухаживания 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» (р. 11). Подобно Набокову и Успенскому, Евреинов толкует это явление на собственный, вполне антинаучный лад (хотя 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”» (р. 14).

Есть переключки и между набоковскими и еврейновскими представлениями о происхождении искусства. В глазах Евреинова, дети, играющие в игры, которые сами придумали, есть доказательство того, что «сама природа наделила людей чем-то вроде “воли к театру”»; детское, «совершенно независимое, индивидуальное, полностью произвольное творение новой действительности из материала, поставленного внешним миром, и это форма созидательной энергии, к которой иное определение, кроме слова “театральная”, и не приложишь» (р. 37). Говоря о причинной связи между универсальным обманом природы и зарождением поэзии, Набоков высказывал сходный взгляд: «Вы знаете, с чего началась поэзия? Мне все кажется, что она началась, когда пещерный мальчик бежал сквозь огромную траву к себе в пещеру, крича на бегу: “Волк, волк!”, а никакого волка не было» (СП, 569).⁴¹

Больше того, в лекции о Пушкине дано описание театра в повседневной жизни, которое звучит совсем по-еврейновски. «Честно говоря, задаешься вопросом, какой художник, проходя мимоходом, вдруг превращает жизнь в маленький шедевр, — говорит Набоков. — Сколько раз на городских улицах я бывал поражен вдруг неожиданно возникавшим и так же неожиданно исчезающим маленьким театром... однажды, в очень ранний час, я увидел здорового берлинского почтальона, вздремнувшего на скамейке, в то время как два других из-за цветущего жасминового куста с нарочитым гротеском подкрадывались на цыпочках, чтобы запихнуть ему в нос табак. Я видел драмы... Ни дня не проходит, чтобы эта сила, это ярмарочное вдохновение не создавало здесь или там какой-нибудь моментальный спектакль. Поэтому хотелось бы думать: то, что у нас

зовется искусством, в сущности, не что иное, как живописная правда жизни...» (СІ, 549–550).

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 — Театарх, — 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 метемпсихоз и в Бога как в «первоначальный источник вечного превращения всего живущего» (р. 128). 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» (р. 131).

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» (р. 8)), 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, ими созданных, как подобию Божьего мира, имеют давнюю и авторитетную 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». ⁴² 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), да сказала еще, как отмечает сам Евреинов, у Марка Аврелия и Эразма. ⁴³

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»). Это, естественно, усложняет вопрос о решающих влияниях. Единственное, 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 Санкт-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 лично. ⁴⁴ И уже более чем вероятно, читали друг друга.

Ну а какова все же вероятность того, что о них знал Набоков? Он мог быть наслышан 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; в это время Набоков уже страстно увлекался бабочками. ⁴⁵ 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 учениям. ⁴⁶ 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 исполнял 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 театр.⁴⁷ 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 году.⁴⁸ Но самое важное, как и в случае с Успенским, заключается 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 искусственности 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 «потусторонность». А помимо того Набоков становится в меньшей степени «иностранцем», чем полагали многие русские критики-эмигранты. Все зависит от того, какие периоды и стороны русской культуры вы выберете в качестве репрезентативных. Было бы, разумеется, огромной ошибкой видеть в книгах Набокова лишь место встречи сторонних воздействий и точку пересечения различных литературных сил. Понятно, 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 авангарда, что достигла своего расцвета в России первых двух десятилетий нынешнего века, — это представление далеко не самое бесплодное.

Полное библиографическое описание цитируемых произведений и научных работ см. ниже, в разделе «Литература». В «Примечаниях» ссылки даются сокращенно: указывается только фамилия автора (а также название работы, если в список литературы включено более одной публикации данного автора) и страница.

ВВЕДЕНИЕ

¹ Имя этим критикам легион. Вот сугубо выборочный перечень: *Alter*. *Partial Magic*. P. 180–217; *Appel*. Introduction // *The Annotated Lolita*. P. XV–LXXI; *Bader*; *Bruss P. P.* 33–97; *Couturier*; *Field*. *Nabokov: His Life in Art*; *Graves*; *Ходасевич В.* О Сирине; *Lee*; *Packman*; *Steiner G.* С достаточной полнотой набоковиана обзревается в следующих работах: *Vladimir Nabokov: A Reference Guide*; *Nabokov: The Critical Heritage*. Библиография критических работ приводится также в следующих публикациях: *Parker*; *Rampton*. P. 213–230; *Tammi*. P. 365–382.

² *Струве*. С. 282. В противоположность ему *D. Rampton* (P. 1–2) ссылается на видных критиков русской эмиграции, одобрительно отзывающихся о жизненной актуальности набоковских произведений. Обзор рецензий русских критиков-эмигрантов приводится в работах: *Grayson*. P. 2–3, 232–237; *Струве*. С. 278–290; *Foster*. *Nabokov in Russian Emigré Criticism*; *Tammi*. P. 10–15.

³ См., например: *Appel*. Introduction (*The Annotated Lolita*. P. XIII–XXI, XXXIII); анонимный некролог в «*Times*». 1977. 5 July (перепечатано в: *Nabokov: The Critical Heritage*. P. 241); см. также: *Steiner G.*, *Rampton D.* (P. 2–3) также вскрывает упомянутую тенденцию и также вступает с ней в полемику, выдвигая, однако, иные, сравнительно с моими, резоны.

⁴ *Набокова В.* Предисловие. См. также: *Nabokov D.* *Nabokov and the Theatre*. P. 16–18.

⁵ *Набокова В.* Предисловие.

⁶ Например, *D. Rampton*, p. 99, ссылаясь на предисловие В. Набоковой, в то же время некритически воспринимает книгу: *Rowe*. *Nabokov's Spectral Dimension* — и приходит к выводу, что набоковская тайна имеет мало общего с «неким таинственным знанием о несказанной потусторонности» и на самом деле свидетельствует о мощном воображении, которое по собственной воле видоизменяет действительность. Сходную мысль высказывает *A. Бахрах*.

⁷ Ценный вклад в исследование данного вопроса вносит, например, статья: *Boyd V. Nabokov's philosophical world*; в кругу других значительных работ следует упомянуть также: *De Jonge. Johnson. Worlds in Regression*. P. 1–4, 185–223; *Pifer. Shades of Love*; *Setchkareff*; *Sisson, Toker*. P. 1–20. Целый ряд критиков касается проблемы потусторонности у Набокова попутно, а некоторые сосредотачиваются на анализе отдельных произведений с этой точки зрения. См.: *Davydov S. Teksty-Matreshki*. P. 100–182. *Davydov S. Dostoevsky and Nabokov*. P. 169; *Field. VN*. P. 30–31; *Foster. Nabokov's Gnostic Turpitude*. P. 119; *Fowler*. P. 102; *Karlinski. Vladimir Nabokov*. P. 162; *McCarthy*. P. 78–79, 82; *Moynahan. Vladimir Nabokov*. P. 11, 14; *Schaeffer; Stuart*. P. 178–180; *Tammi*. P. 22–25; *Варшавский*. С. 215, 233; *Edmund White*. P. 22–25.

⁸ *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. III. С. 588. Далее ссылки на это издание, обозначенное литерой «С», приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

⁹ *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл. С. 69. Далее ссылки на эту лекцию приводятся в тексте.

¹⁰ Книга: *Boyd. Nabokov's Ada* представляет собой лучшее и наиболее полное исследование взаимоотношений метафизики, этики и эстетики в романе, а анализ набоковской философии (С. 49–88) подкрепляет многие из моих наблюдений; *D. Fowler* (P. 42) говорит о важности взаимоотношений этики и эстетики в творчестве Набокова, однако не увязывает эту проблему с потусторонностью. Представление о Набокове как об этически ориентированном гуманисте разворачивается в книге: *Pifer. Nabokov and the Novel*.

¹¹ См. блестящий анализ набоковских епифаний в диссертации: *Sisson*. P. 25–39.

¹² *Boyd. Nabokov's Ada*. P. 26.

¹³ Я заимствую эти термины у Поля де Мана (*De Man*. P. XVII).

¹⁴ См.: *Pifer. Nabokov and the Novel*. P. 159–165.

¹⁵ См.: *Iser*. P. 282. *D. Packman* тоже говорит о читательском контакте с набоковским текстом, но его выводы не сходятся с моими. Убедительный анализ стратегии Набокова как приглашения читателя к диалогу на примере романа «Пнин» и рассказа «Знаки и символы» см.: *Caroll*.

¹⁶ См. в этой связи рассуждения о «сверхчитателе» (superreader), содержащиеся в работе *Riffaterre*. P. 203–204.

¹⁷ *Todorov. Symbolism and Interpretation*. P. 9–11. Связанную с этим дискуссией см.: *Packman*. P. 10–13.

¹⁸ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 179.

¹⁹ *Tammi P.* Op. cit., p. 25. Некоторые суждения *D. Packman* (P. 42) отражают распространенный взгляд, согласно которому «Лолита» и другие произведения Набокова являют собою бесконечную цепь аллюзий без «окончательного означаемого».

²⁰ *P. Tammi* вычерчивает в своей книге целую таблицу, чтобы визуально представить внутренние связи между набокковскими произведениями (см. P. 359).

²¹ *Nabokov V. Strong opinions. P. 95.*

²² *Lubin. P. 193–196. Rowe* (см. «The Honesty of Nabokovian Deception») рассматривает стиль Набокова как тонкую игру с читателем; *Karges* исследует роль бабочек в творчестве Набокова.

²³ Сходные суждения, преследуя, однако, иные цели, высказывают *Maddox* (P. 1–3, 9) и *Packman* (P. 27–32 ff).

²⁴ См., например, : *Todorov. Reading as Construction; Schor; Prince; Ong. Tammi* (P. 241–272) проникательно анализирует произведения Набокова в плане диалогического общения с определенным кругом читателей и характерный для этого круга стиль восприятия.

²⁵ К сходному заключению приходит *Sisson* (см. P. 1, 10–24).

²⁶ *Успенский. С. 169.*

²⁷ *Pifer. Nabokov and the Novel. P. 171.*

²⁸ См.: *Tammi. P. 232–235.* Автор дает довольно полный обзор автобиографических соответствий в прозе Набокова. См. также *Grayson. P. 166.*

²⁹ Сопредельные проблемы рассматриваются в статье: *Rabinowitz. P. 252.* Превосходный обзор метафизики узоров у Набокова представлен в работе: *De Jonge.*

³⁰ *P. Tammi* (см. P. 320–341) тщательно анализирует этот прием на примере целого ряда романов Набокова.

³¹ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 11.* Данному вопросу уделено значительное внимание в работе *Shloss'a.*

³² *Bader. P. 14–15; Alter. Partial Magic. P. 182.*

³³ *Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 185.*

³⁴ *Rabinowitz. P. 263.*

³⁵ Широко известна статья *Р. Якобсона* «О художественном реализме» (1921).

³⁶ *E. Pifer* (см.: *Nabokov and the Novel. P. 126*) приходит, хоть и другим путем, к тому же заключению.

³⁷ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 158. Tammi* (P. 238) также обращает внимание на это высказывание, а помимо того ссылается еще на одну реплику Набокова — тот говорил о «человеке, чью роль он (Набоков. — В. А.) играет в Монтре» (*Nabokov V. Strong opinions. P. 298*). Автор также, несомненно, прав, утверждая, что известное требование Набокова отвечать на вопросы интервьюера в письменной форме лишний раз свидетельствует о том, что он был далеко не равнодушен к своему общественному облику, представлявшему собой по сути произведение искусства.

³⁸ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 115.*

³⁹ Цит. по: *Field. Nabokov: His Life in Art. P. 375.*

⁴⁰ Цит. по: *Breit.*

ГЛАВА 1

¹ «Память, говори» (за исключением главы «Первое стихотворение») цит. по: *Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. С. 135.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

² Во «Вступлении» к набоковским «Лекциям о литературе» Д. Апдайк приводит иную дату — 1941 г.; но это явно ошибочное указание на первое издание варианта лекции под названием «Писатель-творец» («The Creative Writer»). Ссылка Набокова в лекции на «очень смелого русского поэта Гумилева, которого ленинские мерзавцы убили около тридцати лет назад» (в варианте 1941 года Набоков написал «двадцать лет»), явно указывает на дату прочтения лекции — около 1951 года (как известно, Гумилев был расстрелян 24 августа 1921 года).

³ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 141.*

⁴ Глава «Первое стихотворение» (пер. М. Маликовой), к которой относится этот эпизод, цит. по: В. В. Набоков: *Pro et contra.*

⁵ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 743.*

⁶ *Rampton* (см. Р. 44) неверно истолковывает «монизм» Набокова, подменяя связь между сознанием и продуктами его восприятия концепцией двойственности души и тела.

⁷ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 743.*

⁸ Там же. С. 743, 744.

⁹ Там же.

¹⁰ *Nabokov V. Strong opinions. P. 142;* космическая синхронизация и ее роль в творчестве Набокова является предметом рассмотрения в упоминавшейся диссертации *Sisson*'а; со многими положениями этой блестящей работы я совершенно согласен.

¹¹ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 744.*

¹² Там же.

¹³ Беглое пояснение смысла этого термина см.: *Abrams. P. 52–53.* Проницательные суждения о роли епифаний в литературе (опираясь, правда, на иные, сравнительно с набоковскими, примеры) высказывает *Hirsch.*

¹⁴ *Nabokov V. Lectures on Literature. P. 226, 211.*

¹⁵ *Sisson. P. 28–29. P. Tammi (P. 16–17)* ссылается также на близкие по смыслу слова Т. С. Элиота, не забывая, впрочем, что этого автора Набоков всячески ретировал. В связи с проблемами синхронизации и совпадений у Набокова см. также: *Sisson. P. 66–68;* теория «синхронности», выдвинутая Карлом Юнгом, и близкие ей по духу идеи, развивавшиеся еще ранее Полом Кэммерером, также заслуживают упоминания в этой

связи. Противоположное, в духе металитературного подхода, истолкование космической синхронизации см.: *Appel*. Introduction. P. XXVI.

¹⁶ *Tammi* тоже выделяет эту параллель, справедливо отмечая, что этот опыт «лежит в самой основе литературной системы автора» (P. 16–17).

¹⁷ Nabokov V. Strong Opinions. P. 309. В других интервью (см. P. 55, 310) Набоков делится весьма интересными воспоминаниями о «первом настоящем толчке», связанном с «Бледным огнем» и «первым проблеском» «Ады». В предисловии к английскому переводу «Защиты Лужина» он описывает конкретное место, которое помнит с «особой ясностью», где его «впервые осенила главная тема книги». Сходным образом миг вдохновения описан в «Докторе Живаго» (т. 2, ч. 14, гл. 8; известно, впрочем, что Набоков весьма презрительно отзывался об этом романе).

¹⁸ Цит. по: *Field*. Nabokov: His Life in Part. P. 192.

¹⁹ *Nabokov* V. Prof. Woodbridge in an Essay on Nature. P. 15.

²⁰ *Nabokov* V. Lectures on Don Quixote. P. 157.

²¹ В письме к Э. Уилсону, говоря о ненависти ко «всем Идеальным Государствам», Набоков упоминает Платона (*The Nabokov—Wilson Letters*. P. 159).

²² В лекции об эпопее Пруста Набоков сочувственно ссылается на слова Марселя: «...все эти материалы для литературного произведения... я запасал их, не думая ни о роли, им предуготованной, ни даже о сохранности, как не думает семя, набухая в почве, о будущем ростке» (*Nabokov* V. Lectures on Literature. P. 249).

²³ *Кузмин*. С. 9.

²⁴ См. также: *Nabokov* V. Strong Opinions. P. 16–17, 32.

²⁵ На вопрос, можно ли сравнить охоту за бабочками и писание книг, Набоков ответил: «Нет, они принадлежат к совершенно разным типам наслаждения» (СШ, 583). Из этого вовсе не следует, что автор отрицает сходство между космической синхронизацией и яркой вспышкой сознания, случающейся, когда видишь бабочек в их естественной среде. Возможно, ответ Набокова был подсказан тем, что интервьюер спросил об «охоте». Любопытно отметить, что Набоков рассуждает о радостях занятий бабочками в терминах, несколько напоминающих азарт охотника, предчувствующего, что, быть может, попадетя ему «первый образец неизвестного науке вида».

²⁶ *Nabokov*. Poems and Problems. P. 157.

²⁷ См., например, высказывания *Д. Андайка*: «В любую пору подход Набокова показался бы радикальным из-за подразумеваемого им разлада между реальностью и искусством»; и далее: «в его эстетике мало внимания уделяется скромной радости узнавания и непосредственному достоинству истинности» (*Nabokov* V. Lectures on Literature. P. XXV–XXVI).

²⁸ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 330.*

²⁹ *Ibid. P. 154.*

³⁰ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 118.*

³¹ Критик, напротив, утверждает, что для Набокова «реальность не уловима не потому, что есть сомнения в ее объективности, но как раз потому, что она существует и утверждает свое существование со всей решительностью и в самых разнообразных и сложных формах, явно превосходящих возможности человеческого восприятия и разумного объяснения» (*Boyd. Nabokov's Ada. P. 50*). В упоминавшейся диссертации *Sisson*'а прослеживаются переключки между набоковским подходом к акту познания, «принципом неопределенности» Вернера Гейзенберга и «принципом дополнительности» Нильса Бора; показательным в этом смысле автору кажется рассказ «*Terra Incognita*».

³² *Nabokov V. Strong Opinions. P. 160, 39.*

³³ Об этих и иных «потусторонних» переключках между Набоковым и его матерью см.: *Field. Nabokov: His Life in Part. P. 87–88*). Тут же приводятся слова Набокова, как-то заметившего в разговоре, что все его романы «насыщены атмосферой... не совсем этого мира, вам не кажется?»

³⁴ Набоковским представлениям об акте чтения в некотором роде близки соображения, высказанные на эту же тему Жоржем Пуле (*Poulet*).

³⁵ *Набоков В. В. Лекции по русской литературе. С. 184.*

³⁶ О взаимосвязи поэтического вдохновения, шахмат, бабочек и любви в набоковской иерархии ценностей см.: *Stuart. P. 180.*

³⁷ Хотя в мемуарах мы читаем, что самые интересные «столкновения» в литературном произведении всегда происходят между автором и «миром», а не между персонажами, Набоков явно имел в виду, что по-настоящему столкновения происходят между автором и читателем (*Nabokov V. Strong Opinions. P. 183*).

³⁸ *Nabokov V. Poems and Problems. P. 15.*

³⁹ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 747.*

⁴⁰ Там же.

⁴¹ *Roth. P. 57, 44.*

⁴² Можно уловить известные переключки между спиралевидной формой времени, о чем писал в ряде своих произведений весьма чтимый Набоковым Андрей Белый, и мыслями самого Набокова, автора мемуаров «Память, говори» (см. мою книгу: *Alexandrov. Andrei Bely. P. 49–52, 61–62, 87–88, 147–148, 190*).

⁴³ *Nabokov V. Speak, Memory. P. 301.*

⁴⁴ Различные варианты этой повествовательной техники в творчестве Набокова приводятся в статье: *Rowe. Nabokovian Superimposed and Alternative Realities. P. 59–66*. В системе приемов писателя исследователь усматривает «попытку превозмочь границы времени и пространства» (P. 65). В диссертации *Sisson*'а в качестве возможного источника

метафоры «сложенного ковра» называется рассказ Г. Уэллса «Удивительные глаза Дэвидсона» (Р. 147).

⁴⁵ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 327.*

⁴⁶ *Nabokov V. Lectures on Literature. P. 249.*

⁴⁷ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 95, 75* (см. также р. 177). Но стоит отметить, что в другом случае, когда его попросили «объяснить роль судьбы» в своих романах, Набоков ответил: «Я не могу найти так называемые главные мысли, вроде судьбы, у себя в романах». В то же время следует подчеркнуть, что Набоков восставал не столько против понятия судьбы, сколько против неправомερных обобщений по поводу своего творчества.

⁴⁸ *Nabokov V. The Tragedy of Tragedy. P. 326, 341.* В книге об «Аде» Б. Бойд пишет, что помимо судьбы Набоков верил в свободную волю, и ссылается в этой связи на одно неопубликованное высказывание Набокова, где тот отвергает «убогую идею детерминизма, тюремный распорядок причин и следствий. А настоящая жизнь показывает, что, как бы послушно мы ни следовали путями причинности, какая-то странная и чудесная сила, которую мы за неимением лучшего определения называем свободой воли, позволяет нам или нам кажется, что позволяет, вновь и вновь уходить от причинности». Впрочем, из этих слов явствует, что отношение Набокова к свободной воле было двойственным — ведь он, как видим, допускал, что это просто иллюзия (нам кажется...). Б. Бойд отдает себе отчет в том, что соотношение свободы и роковых узоров в романах Набокова проблематично. В целом, я согласен с его пронизательными суждениями по поводу набоковских взглядов на суть сознания, узоров и всего иного, за пределами дольнему миру. (См.: *Boyd. Nabokov's Ada. P. 56, 67–88*).

⁴⁹ Типично металитературное и «мирское» истолкование образа водяного знака в книге мемуаров см.: *Eakin. P. 278.*

⁵⁰ *Nabokov V. Speak, Memory. P. 178.*

⁵¹ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 186–187, 143.*

⁵¹ Автор одной из работ явно преувеличивает, утверждая, что Набоков осознает собственную автобиографию в процессе писания, каковой является единственным источником истины; эта точка зрения откровенно опирается на традиционные, но не свойственные Набокову толкования таких понятий, как «природа» и «искусственность» (*Bruss E. Autobiographical Acts. P. 127–162*).

⁵² *Nabokov V. Lectures on Literature. P. 381.*

⁵³ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 11, 153.*

⁵⁴ *Ibid. P. 77.*

⁵⁵ См.: *Frank. Tammi* замечает релевантность наблюдения Дж. Франка, а также Ю. Логмана («Структура художественного текста») (см. Р. 16–17).

⁵⁶ Последующие замечания основаны на неопубликованном докладе «Eriphanic Structures in Nabokov», прочитанном мною 14 февраля 1987 г. в Йельском университете на конференции «The Legacy of Vladimir Nabokov. Commemorating the 10th Anniversary of His Death».

⁵⁷ *Nabokov V. Speak, Memory*. P. 59.

⁵⁸ Цит. по: *Field. Nabokov: His Life in Part*. P. 181–182. См. также стихотворение Набокова, посвященное памяти отца, «Вечер на пустыре» (1932), заканчивающееся словами: «И человек навстречу мне сквозь сумерки / идет, зовет. Я знаю / походку бодрую твою. / Не изменился ты с тех пор, как умер».

⁵⁹ *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 402.

⁶⁰ В кн.: *Tammi* (P. 25) процитирован следующий отрывок из статьи Набокова 1922 года о Руперте Бруке: «Ни один поэт так часто, с такой мучительной болью и творческой зоркостью не вглядывался в сумрак потусторонности».

⁶¹ Об изощренной игре мотивов и других деталей в набоковских мемуарах см.: *Johnson. Worlds in Regression*. P. 10–27; *Stuart*. P. 165–191. О скрытых аллюзиях в предметном и именном указателях см. также *Stuart*. P. 187–191; *Bruss. Autobiographical Acts*. P. 153–154.

⁶² В. В. Набоков: *Pro et contra*. С. 743.

⁶³ Б. Бойд (см.: *Boyd. Nabokov's Ada*. P. 53–56) обращается и к иным сторонам набоковской концепции времени, особенно его занимает неверие писателя в будущее.

⁶⁴ *Nabokov V. Speak, Memory*. P. 288.

⁶⁵ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 93.

⁶⁶ *Ibid.* P. 193.

⁶⁷ Любопытно было бы соотнести этот метафорический ряд с суждениями Набокова по поводу доктора Джекиля и мистера Хайда в романе Стивенсона (см.: *Nabokov V. Lectures on Literature*. P. 182–184).

⁶⁸ *Nabokov V. Lectures on Literature*. P. 287; *Nabokov V. Lectures on Don Quixote*. P. 51–74.

⁶⁹ Цит. по: *Field. Nabokov: His Life in Part*. P. 181.

⁷⁰ P. 100–101. Первое и самое известное описание «пошлости» дано в книге о Гоголе.

⁷¹ *Levy*. P. 29.

⁷² *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 119.

⁷³ Об издевательских замечаниях Набокова по адресу Фрейда еще в 1931 году см.: *Grayson*. P. 116. Поклонники Фрейда явно не желали просто примириться с набоковским отношением к Учителю. Об этом сказано в одной книге: «Похоже, Набокову нужно было специально сотворить Фрейда» — *Green*. P. 78.

⁷⁴ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 116.

⁷⁵ *Nabokov V. Poems and Problems. P. 133.*

⁷⁶ Это замечание содержится в лекции о новелле «Превращение», где Набоков возражает против религиозных и фрейдистских истолкований произведений и личности Кафки. Как обычно, писатель здесь восстает против обобщений, которые сводят искусство к идеологии (*Nabokov V. Lectures on Literature. P. 255.*)

⁷⁷ Цит. по: *Field. Nabokov: His Life in Art. P. 375.*

ГЛАВА II

¹ Один из критиков, которого чрезвычайно раздражает неспособность якобы Набокова определить «суть болезни, поразившей Лужина», предлагает на редкость поверхностную интерпретацию романа (*Clancy. P. 36–37.*)

² П. Тамми дает прекрасный обзор других соответствий, которые Набоков проводит между шахматами и литературным творчеством. Помимо того он убедительно показывает, что не надо искать в произведениях Набокова «специфические параллели между его стилистикой и особенностями шахматной игры»; взамен он предлагает аналогию между шахматными ходами и композиционными приемами (см.: *Tammi. P. 135–136.*)

³ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 53.*

⁴ Возможно, здесь есть любопытная недоговоренность в тексте романа. Играя с тетей, Лужин разворачивает «клеенчатую доску», но нигде не говорится, откуда он ее взял; собственно, непонятно даже, знал ли он тогда вообще, что для игры нужна доска. Быть может, это тоже хитрый, глубоко скрытый намек на пророческий дар Лужина-ребенка?

⁵ В. В. Набоков: *Pro et contra. С. 54.*

⁶ См., например: *Campbell. P. 77–89.*

⁷ См.: *Jonas. P. 57, 68, 73.*

⁸ *Ibid. P. 55–56.*

⁹ Здесь возможна переключка с «вертявым» голосом (гл. 9), который отзывает Лужина от истинного мира шахмат в ирреальный, призрачный мир материальных предметов. Призрак дьявола по крайней мере еще дважды возникает в романе (гл. 10). Этот сюжет рассматривается в статье: *Ronen I. and Ronen O. P. 371–386.*

¹⁰ *Jonas. P. 57.*

¹¹ *Johnson. World in regression. P. 80.*

¹² *Appel. Nabokov's Dark Cinema. P. 161, 165.* Хороший обзор повторов и узоров в романе можно найти в кн.: *Tammi. P. 138–142.*

¹³ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 184, 185.*

¹⁴ Цит. по: *Field. VN: The Art and Life of Vladimir Nabokov. P. 132.* Случалось, Набоков решал тему «вознесения» в потусторонность в пародийном ключе. Можно, для примера, сослаться на англоязычную «Балладу

о лощине Лонгвуд» (1957), в которой «Art Longwood» (первое слово в данном случае двузначно — «искусство» и в то же время уменьшительное от имени «Артур») карабкается на дерево, где его встречают «иступленные небесные толпы... в сугробах облаков», и остается там навсегда (Poems and Problems. P. 177–179).

ГЛАВА III

¹ *Moynahan. Predislovie; A Russian Preface; Davydov. Teksty-Matreški. P. 100–182.* Сошлюсь также на диссертацию Д. Сиссона (*Sisson. P. 140–141*), который усматривает в романе развитие тем из «Страны слепых» Герберта Уэллса; впрочем, каких-либо параллелей, связанных с потусторонностью, автор не приводит. Г. Шапиро пытается доказать, что в основе романа лежат христианские мотивы и образность (см.: *Shapiro*).

² О «Приглашении на казнь» написано больше, чем о любом из русскоязычных романов Набокова. Самый ранний и самый известный образец его истолкования как металитературного произведения *par excellence* — статья В. Ходасевича «О Сирине» (1937; редкий пример несогласия с его влиятельными суждениями в кругу эмиграции — книга В. Варшавского — см. с. 215, 223). Одна из недавних работ, толкующих роман в том же духе, принадлежит Конноли (см. *Connolly*). Сколь неохотно критика обращается к метафизической проблематике романа, хорошо видно из статьи: *Penner. P. 33.* Автор видит в этом романе «классический образец литературы абсурда». Такая же по сути мысль проводится в статье: *Voegeman (P. 112).* Критик не обнаруживает в романе следов «духовной и этической проблематики», видя в нем попытку писателя заставить себя перейти на английский (P. 118–207). Э. Филд (см.: *Field. VN. P. 150*) усматривает в книге «триумф солипсизма». Д. Петерсон (*Peterson*) допускает возможность метафизического прочтения, но склоняется к представлению о Набокове как о творце металитературы — противнике реализма. Далее, мы слышим, что Цинциннат оказывается в «падшем мире» (*Rampton. P. 40–41*) или что «эстетика» влечет Набокова «к метафизике с очевидной моральной подоплекой» (*Alter R. Invitation to a Beheading. P. 55*). Надо заметить, однако, что автор вкладывает в эти понятия совершенно иные, нежели я, значения: с его точки зрения, роман написан о том, что «неизбежность частичной неудачи (художника. — В. А.) заставляет его вновь и вновь повторять попытки осуществления невозможного — постижения жизни в образах искусства» (P. 58).

³ *Davydov. Teksty-Matreški. P. 112–114, 117–123, 128–132, 133–140.* Мотивы, связанные с гностическим мифом, хотя и не обязательно из него вырастающие, можно найти и в поэзии Набокова 20-х годов. См., например: «О, как ты рвешься в путь крылатый...» (1923) — стихотво-

рение, в котором лирический герой, обращаясь к своей «безумной душе», говорит о «рубашке плоти» и кончает словами: «смерть громыхнет тут-гим засовом / и в вечность выпустит тебя». Как указывал сам автор в предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных», есть явные параллели между этой книгой и «Приглашением на казнь».

⁴ См., например: *Bitsilli*. P. 116; *Alter*. Invitation to a Beheading... P. 58.

⁵ О театральной эстетике кто только не писал. См., например: *Stuart*. P. 58–66; *Pifer*. Nabokov and the Novel. P. 49–67. Последняя утверждает, что искусственность в «Приглашении на казнь», как и во всем творчестве Набокова, подобна контрастному фону, на котором резче выделяются его избранные герои, чье сознание являет собой единственный источник ценностей в мире, ибо утверждает реальность индивидуального бытия как реальность подлинную. Это верная и важная мысль, но все же автор не до конца учитывает смысл, который Набоков вкладывает в понятия «естественное» и «искусственное», а также роль потусторонности в системе его воззрений.

⁶ Другие примеры взаимозаменяемости персонажей приводятся в книге: *Stuart*. P. 61–62.

⁷ Стюарт высказывает примерно то же самое, но ради аргументации совершенно иной мысли, а именно: воображение способно порвать любую узду (*Stuart*. P. 71).

⁸ Символическая функция бабочек не подрывается мыслью, которую Набоков высказал в одном интервью: «В иных случаях, скажем, в картинах старых мастеров, бабочка нечто символизирует (например, Психею), но меня это совершенно не интересует» (*Strong Opinions*. P. 168). Набоков также использует огромную бабочку как откровенный символ бессмертной души мальчика в рассказе «Рождество» (1925).

⁹ *Nabokov V. Lectures on Literature*. P. 378.

¹⁰ Джонсон (см.: *Johnson*. Worlds in Regression. P. 28–32) толкует о различных мотивах, связанных с буквами алфавита; в другом месте (P. 157–164) автор анализирует мотив «двоемирия» в романе.

¹¹ *Davydov*. Teksty-Matreški. P. 150–151.

¹² Ван Вин, герой романа «Ада», пространно рассуждает о природе времени, декларируя свое неверие в будущее. В одном из интервью (*Strong Opinions*. P. 185) Набоков признается, что разделяет некоторые основные взгляды Вана на этот предмет.

¹³ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 76. Аналогичное заключение, см.: *Rampton*. P. 56–60. Противоположное суждение, см.: *Klemtner*. P. 436. Цецилия Ц., по словам критика, убеждает сына в способности «возродиться, если он пожертвует закрепленным местом в пространстве ради текучести и изменчивости».

¹⁴ *Сологуб Ф.* Мелкий бес. С. 106.

ГЛАВА IV

¹ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 13, 52.* А «выше всего ценит» Набоков, по собственным словам, «Приглашение на казнь» (*Strong Opinions. P. 92*).

² О связях между «цветным слухом» в «Даре» и в книге мемуаров см.: *Johnson. Worlds in Regression. P. 17–18.* Перечень критиков, считающих, что Федор озвучивает многие взгляды Набокова, см. в кн.: *Rampton. P. 70–71.* Того же мнения придерживается и сам автор (правда, о потусторонности в данном случае речь не идет). Проницательный анализ повествовательных приемов, которые Федор использует в «Даре», а Набоков — в «Других берегах» развернут в статье *Ю. Левина. (С. 206–207).* См. также мою статью: *The «Otherworld».*

³ *Набокова В. Предисловие. С. 3–4. Nabokov D. Translating with Nabokov. P. 176.*

⁴ Приводится в книге: *Grayson. P. 140.* См. также: *В. В. Набоков: Pro et contra. С. 741–750.*

⁵ Мотив радуги, как и некоторые другие, с ним связанные (например, бабочки) прослеживается в контексте мнемонической связи духа отца с жизнью Федора в книге: *Rowe. Nabokov's Spectral Dimension. P. 31–39.*

⁶ *Field. Nabokov: His Life in Part. P. 181–182.*

⁷ Памятью об особом пристрастии Набокова к числовой символике судьбы, следует признать, что точное число и время дня, когда Федор выходит на берег, даны не случайно. Во-первых, выход из воды — распространенный образ перерождения. Во-вторых, если считать, что 28 июня приводится по старому стилю, то Федор выходит на берег 11-го по новому. Разница между этой датой и днем рождения Федора — 12 июля — только один день (опять-таки по новому стилю). Конечно, не случайно совпадение и в датах рождения Федора и Н. Г. Чернышевского: оба родились в один день; но коль скоро в последнем случае счет ведется по старому стилю, а в первом — по новому, «рифма» приобретает пародийный оттенок. Продуманный характер имеют скорее всего и другие сближения: отец Федора родился 8 июля 1860 года, а отец Набокова — 20 июля 1870-го, по новому стилю, т. е. 8-го по старому. Несомненно, можно обнаружить и иные, скрытые в датах, узоры. Некоторые особенности хронологии романа Набоков поясняет в предисловии к английскому переводу рассказа «Круг» (1936) (*Nabokov V. The Circle. P. 254*).

⁸ Анализ повествовательной структуры «Дара» как «ленты Мёбиуса», которая сама на себе замыкается, развернут: *Ronen I. and Ronen O. P. 378; Davydov. Teksty-Matreški. P. 196–197; Левин Ю. С. 203.*

⁹ *Jonas. P. 254–255.*

¹⁰ В книге: *Rowe. Nabokov's Spectral Dimension (P. 35)* показано, как образ всевидящего ока у Делаланда вплетается в систему мотивов, чье

звучание заставляет предположить, что дух отца героя, возможно, воздействует на жизнь сына. Но автор не придает должного значения тому, что в конечном итоге Набоков считал потусторонность непознаваемой.

¹¹ Око Делаланда заставляет вспомнить знаменитое эссе американского мыслителя Ральфа Уолдо Эмерсона «Природа» (1836), то место, где он описывает свои ощущения при погружении в естественную стихию: «...я становлюсь прозрачным глазным яблоком; я делаюсь ничем; я вижу все; токи Вселенского Существа проходят сквозь меня; я часть Бога или его частица». В диссертации Д. Сиссона (*Sisson*. P. 328–329) проводится анализ крайне показательных переключек между Набоковым и Генри Дэвидом Торо, в особенности в связи с романом «Просвечивающие предметы».

¹² Глубоко и основательно прослеживается мотив ключей в книге: *Johnson. Worlds in Regression*. P. 93–106.

¹³ Ю. Левин (С. 206) анализирует провалы в памяти Федора, который путает количество строк в собственных стихах, фамилию одной из своих хозяек, а также неверно передает цвет обложки своего сборника. Эти детали усиливают правдоподобие образа героя и лишний раз свидетельствуют в пользу «автобиографичности» его книги — на том простом основании, что людям свойственно ошибаться. Впрочем, ненадежность повествователя в «Даре», в отличие от ряда других произведений Набокова, не имеет сколько-нибудь существенного значения.

¹⁴ Некоторые аспекты биографии Чернышевского исследуются в статье: *Davydov. Nabokov's Aesthetic Exorcism*. P. 357–374.

¹⁵ На защиту Чернышевского (и ряда других фигур, против которых Федор обращает свое критическое жало), находя иные его взгляды трогательными, а аргументы — убедительными, встает *D. Rampton* (P. 64–100). В противоположность ему *White* справедливо подчеркивает значение как эмпирической реальности, так и скрытой потусторонности в художественном мире романа.

¹⁶ См. например, авторское послесловие к русскому изданию «Лолиты».

¹⁷ См.: *Davydov. Nabokov's Esthetic Exorcism; Rampton; Karlinsky. Nabokov's Novel Dar as a Work of Literary Criticism*.

ГЛАВА V

¹ К такому же выводу приходит в своем глубоком исследовании С. Фромберг (*Fromberg*). Сходная точка зрения высказывается в работе У. Роу (*Rowe. Nabokov's Spectral Dimension*. P. 21–25). Правда, в ряде случаев заключения этого автора представляются натянутыми.

² Appendix 1: *Abram Gannibal*. Рус. перевод см.: Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 10–41.

³ Совпадения в биографиях автора и заглавного героя романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» прослеживаются в работе Д. Стюарта (*Stuart*. P. 16–17).

⁴ Д. Стюарт, напротив, считает, что Себастьян разделяет «проклятие Нардисса» — «самосознание» (*Stuart*. P. 24–25, 28).

⁵ Заменить в этом отрывке «потусторонность» на «искусство» предлагается в книге: *Bader*. P. 14–15. Тем самым автор остается верен своей стратегии истолкования Набокова исключительно в металитературных терминах даже в тех случаях, когда писатель очевидно говорит совсем об ином. Автор еще одной работы (*Olcott*. P. 113) разъясняет, каким образом В. и Себастьян «обмениваются» своими национальными чертами, предвосхищая финальную фразу повествователя: «Я — Себастьян».

⁶ *Ходасевич*. С. 461, 462.

⁷ Другие (напр., *Stuart*. P. 38–45, 51) считают, напротив, что большой разницы между биографическими разысканиями Гудмена и В. нет и что роман демонстрирует ненадежность памяти.

⁸ См., например: *Field. Nabokov: His Life in Art*. P. 27–28.

⁹ Одна из немногочисленных авторских оценок романа встречается на страницах последней англоязычной версии мемуаров, где говорится, между делом, о комбинациях, при которых ставят мат самому себе. Еще одно на редкость суровое суждение высказано в предисловии к «Другим берегам»: тут Набоков упоминает «невыносимые недостатки» романа. Ситуация, о которой говорит автор, возникает, когда заматованная сторона объявляет в свою очередь сопернику шах и мат. Таким образом, сам термин — *self-mate combination* — подразумевает победу в момент поражения. Тут по ассоциации вспоминается один из заключительных эпизодов романа: не успев застать Себастьяна в живых и просидев, как выясняется, у чужой постели, В. тем не менее испытывает умиротворяющую близость к брату.

¹⁰ См., например: *Stuart*. P. 4.

¹¹ Д. Стюарт также прослеживает шахматную образность в романе и предлагает оригинальное прочтение сцены, в которой Павел Речной бросает своего черного коня на стол, в результате чего у него отваливается голова. Дядя Черный, противник Речного, головку привинчивает на место, и критик усматривает здесь намек на то, что Себастьян потерял голову из-за Нины, а дядя Черный как раз и дает понять повествователю, что речь идет именно о ней (*Stuart*. P. 14–15).

¹² См.: *Fromberg*. P. 440.

¹³ См.: *Stuart*. P. 8. Автор также проводит параллели между матерью Себастьяна, Ниной Речной и Наташей Розановой.

¹⁴ Согласно оккультным системам, вроде теософии и антропософии, явления духовного мира зеркально отражаются в мире материаль-

ном; см., например: *Steiner R. P.* 146. Близкие по духу ситуации рассматриваются в моей книге: *Andrei Bely. P.* 118–119.

¹⁵ *L. Maddox* (P. 45–46) находит, что другой гость мадам Лесерф напоминает фокусника из романа Найта «Успех». Переключки между разысканиями В. и книгами его брата рассматриваются также в следующих работах: *Nicol. P.* 88–94; *Stuart. P.* 23; *Olcott. P.* 112.

¹⁶ *Stuart* (P. 20–22) комментирует и иные эпизоды, связанные с поездами. Например, поездка В. к смертному одру Себастьяна отражает, по мысли автора, пристрастие последнего к экспрессам, которое он в свою очередь унаследовал от матери.

¹⁷ См.: *Fromberg. P.* 436–439. Она тоже полагает, что текст, написанный В., следует рассматривать как последнее произведение Себастьяна и в ходе интересных наблюдений пытается расшифровать значение списка книг в его библиотеке.

ГЛАВА VI

¹ О некоторых изменениях, внесенных автором при переводе романа на русский, см.: *Grayson. P.* 255; *Barabtarlo.*

² *L. Maddox* (P. 74–78) приходит к сходному выводу и проводит параллели с Прустом, Китсом, Эдгаром По; все эти имена встречаются в романе.

³ *The Nabokov—Wilson Letters. P.* 296, 298. *D. Rampton* (P. 103–107), превосходно анализируя стилистику романа, опровергает взгляд на него как на порнографическое сочинение.

⁴ См.: *Rampton. P.* 202.

⁵ *Nabokov V. Strong Opinions. P.* 47, 15. Здесь же (P. 23) автор сочувственно отзывается о героине. Реплику из послесловия — «“Лолита” — вовсе не буксир, который тащит за собой барку морали» — явно надо толковать как протест против внехудожественных интерпретаций романа. Стоит отметить также, что Набоков видел в Гумберте до некоторой степени раскаявшегося грешника (см. авторское предисловие к английскому переводу «Отчаяния». — *Foreword. P.* 9).

⁶ *D. Rampton* (P. 107–109, 115) рассуждает об этической реакции читателя на роман и находит его более двусмысленным, нежели автор этой книги. Основательный, хотя и краткий обзор разных направлений в критическом восприятии романа, см.: *Tammi. P.* 276–279. Этот же автор подчеркивает необходимость проводить различие между Гумбертом-персонажем и Гумбертом-повествователем, обдумывающим собственный жизненный путь. На мой взгляд, однако, нельзя возлагать всю ответственность за повествовательный процесс на героя; в романе есть намеки на некую высшую инстанцию, наличие которой он не вполне осознает. Анализ тонкой риторики «Лолиты» см.: *Tamir-Ghez.*

⁷ Сходную точку зрения см.: *Fowler*. P. 162; *Appel*. Introduction. П. Тамми остроумно рассуждает об аудитории, которой Гумберт адресует повествование, и приходит к выводу, что он рассматривает свой рассказ как независимое литературное произведение (*Tammi*. P. 275).

⁸ Он же (P. 279) убедительно аргументирует точку зрения, согласно которой повествовательные приемы Гумберта восходят к эстетике детектива, и, следовательно, Гумберт совсем не такой простодушный рассказчик, каким показался иным критикам.

⁹ *D. Fowler* (P. 148–151) явно преувеличивает, утверждая, что Гумберт — один из «любимцев» Набокова. Частично эта оценка вырастает из неточного прочтения сцены на озере, когда герой раздумывает, что неплохо бы утопить Шарлотту: поскольку Джоана Фарло спряталась поблизости, едва ли можно считать, что у Гумберта есть возможность совершить «идеальное преступление». А в то же время критик справедливо подчеркивает роль фатума в жизни Гумберта, что существенно уменьшает его личную вину.

¹⁰ Лекция «Искусство литературы и здравый смысл» была прочитана, как указывалось выше, примерно в 1951 году. 11 глава последней англоязычной версии мемуаров, в которой описывается «космическая синхронизация», впервые напечатана в журнале «*Partisan Review*» (сентябрьский номер за 1949 год). Приблизительно тогда же, указывает автор, он приступил к сочинению «Лолиты» (за десять лет до этого был написан по-русски рассказ на близкую тему, посмертно изданный под заглавием «Волшебник»), а завершил роман пять лет спустя (см. послесловие: «О книге, озаглавленной «Лолита»» // *Nabokov V. The Annotated Lolita*. P. 314).

¹¹ Близкую к этой мысль высказывают и другие критики. См., например: *Bell*; *Levine*. Оба автора также считают, что во вневременном мире Гумберт с Лолитой жить не может. «Камера обскура» (1931) близка «Лолите» в том отношении, что злодей Роберт Горн применяет ко всем персонажам эстетический критерий. Однако же повествовательная форма данного романа позволяет автору открыто судить героя.

¹² *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 147.

¹³ См., например: *Appel*. Introduction // *The Annotated Lolita*. P. 409. Другие узоры, связанные с теннисом, описаны критиком в его книге *Nabokov's Dark Cinema*. (P. 150).

¹⁴ *Field*. (VN. P. 316–317) замечает, что не нашел такой публикации во французских газетах того времени; по его словам, это скорее всего был один из ложных набоковских следов. К этому вопросу автор возвращается и в другой своей книге: *Nabokov: His Life in Art* (P. 323–324). *A. Appel* исследует образы тюрмы во вступлении и примечаниях к книге: *The Annotated Lolita*. P. XX–XXI, lii, 438.

¹⁵ *Boyd*. *Nabokov's Ada*. P. 238. Из рассуждений автора следует, что в жизни Гумберта играют роль и свободная воля, и игра случая. Напри-

мер, пишет он, «если бы Гумберт не соблазнился мыслью поселиться у Джинни Мак-ку, он бы никогда не приехал в Рамздэл», а «если бы <...> случайно не заметил Лолиту, то <...> не остался бы на Лоун-стрит, 342». В то же время герой, как следует из собственных его размышлений, фатально предрасположенный к нимфеткам, ни за что бы не пропустил девочку вроде Джинни (тем более что ее фамилия напоминает прозвище Куильти — «Кью» — и тем самым усиливает фаталистические обертоны). А тот факт, что Гумберт впервые видит Лолиту в сцене, явно пародирующей эпизоды с Аннабеллой на морском берегу, делает «случайность» этой первой встречи более чем сомнительной. Вообще пристрастие Набокова к теме рока и всевозможным узорам практически исключает возможность доказать отсутствие детерминизма в любом сочетании эпизодов.

¹⁶ *W. Rowe* (*Nabokov's Spectral Dimension*. P. 67–73) также рассматривает эту возможность и прослеживает некоторые метеорологические образы.

¹⁷ *Carl Proffer* (P. 127) указывает на то, что, помимо всего прочего, грозовая туча связана и с церковью, где была Шарлотта во время «сцены на диване», что только обостряет символику этой последней.

¹⁸ *B. Boyd* (*Nabokov's Ada*. P. 182–183, 187, 192, 194, 227) отмечает, что образы, связанные с водой и с русалками в «Аде», наводят на мысль о посмертном воздействии Люсеты на Вана и Аду.

¹⁹ Цит. по: *Appel* (*The Annotated Lolita*. P. 362).

²⁰ *Nabokov V. Lolita: A Screenplay*. P. 81.

²¹ Литературные аллюзии составляют еще один постоянный узорный узел романа. Эти узоры интересно прослеживаются, см., например: *Appel* (*The Annotated Lolita*); *Proffer*. *Keys to Lolita*. P. 3–53.

²² *P. Tammi* (P. 286) толкует этот отрывок в том смысле, что Набоков нередко стремится показать, будто «ведущая тема его романов — преимущества литературного структурирования перед потоком неупорядоченных иллюзий».

²³ Этические представления автора «Лолиты» далеко не столь нигилистичны, как это кажется целому ряду критиков (см., например, *Green*).

ГЛАВА VII

¹ О том, что Набоков вполне всерьез относился к поэме Шейда, можно судить по следующим его словам: это «самое трудное из того, что мне когда-либо приходилось сочинять» (*Strong Opinions*. P. 55, 59), а автора он назвал «самым великим из вымышленных поэтов». Сохранилась магнитофонная запись выступления Набокова в Гарвардском университете, где он, в частности, говорил о «Бледном огне». По самим модуляциям голоса оратора при чтении тех строк поэмы, где речь идет о неудачном свидании и самоубийстве Хейзель, легко понять, что ничего

смешного ни в этом сюжете, ни во всем произведении он не видел. Напротив, цитируя фрагменты из предисловия Кинбота, автор явно рассчитывает на комический эффект.

² Остроумно анализируя приемы и систему мотивов в романе, *M. McCarthy* указывает на Александра Попа и Уильяма Вордсворта как на предшественников Джона Шейда. Те же соображения высказаны в работах: *Alter. Partial Magic*. P. 198, 201–203; *Field. Nabokov: His Life in Art*. P. 106–112.

³ Иные из этих параллелей были отмечены в книге: *Fowler*. P. 100, 102.

⁴ *P. Tammi* (P. 201–204) предлагает краткий обзор критических споров по поводу авторства романа. К этой же проблематике обращается в своей диссертации *J. Sisson* (P. 190–207). В качестве примера работ, авторы которых проводят различие между поэтом и его комментатором, укажу на книгу *E. Pifer. Nabokov and the Novel*. P. 117–118.

⁵ Утверждая, что фраза из комментария — «мы можем признать, доктор» — указывает на то, что и слова из предисловия — «Ваша любимая» — также относятся к этому не названному по имени эскулапу, Н. Берберова (*Berberova*. P. 152) видит в них доказательство умопомрачения Кинбота, который находится под медицинским надзором. Такая гипотеза весьма заманчива, однако же эффективность ее в плане интерпретационном прямо пропорциональна недоказуемости.

⁶ Что эти два местоимения подразумевают разных адресатов (и, стало быть, не могут быть употреблены одним и тем же персонажем), следует, в частности, из перевода В. Набоковой, у которой «Your Favorite» звучит как «Ваша любимая», а «You went on / Translating» — как «Ты продолжала / Переводить».

⁷ Изобретательно дешифруя некоторые темные места романа, *Johnson* (P. 60–73) отстаивает версию авторства Боткина.

⁸ *D. Packman* (P. 68–69) рассматривает роман исключительно в терминах модернистской модели акта чтения. *J. Sisson* (P. 217–253), напротив, полагает, что «альтернативные реальности» романа следует удерживать в равновесном состоянии, не предпринимая попыток разрешить противоречия между ними. Он же (P. 228–229) устанавливает крайне интересную и неожиданную связь между «Бледным огнем» и романом А. Хоукинса «Узник Зенды» (*Anthony Hope Hawkins. The Prisoner of Zenda, 1894*).

⁹ В. В. Набоков: Pro et contra. С. 103–104. Этот неоконченный роман в контексте всего творчества Набокова рассматривается в следующих работах: *Johnson. Worlds in Regression*. P. 206–219; *Field. Nabokov: His Life in Art*. P. 292–297, 305–308, 310; *Sisson*. P. 185–188.

¹⁰ См., например: *Maddox*. P. 14–34.

¹¹ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 74.

¹² Ibid. P. 170.

¹³ Наряду с другими исследователями, *P. Tammi* (P. 217) предлагает некоторые варианты дешифровки кода в английском оригинале романа. Например, он выделяет фразу: «a tale of a far-away land is being told», следующую за упоминанием дома Голдсворда. Отсюда как будто вытекает, что рассказ Кинбота находит опору в оккультном источнике. Но русский перевод опровергает подобное прочтение (хотя надо иметь в виду, что в заметке «От переводчика» В. Набокова признает, что вряд ли ей «удалось понять и передать всю сложную внутреннюю переключку мыслей и образов» романа). В то же время гипотеза финского исследователя (*Tammi*. P. 337), согласно которой выражение «ata lane» имеет отношение к фатальной бабочке *Vanessa Atalanta*, представляется вполне обоснованной. Он же предлагает весьма содержательный обзор многочисленных скрытых параллелей между текстами Кинбота и Шейда (P. 207–216).

¹⁴ Другие важные мотивы романа исследуются в работах: *Rowe*. *Spectral Dimension*. P. 26–32 (птицы, электричество); *Alter*. *Partial Magic*. P. 187–208 (стекло, зеркала).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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*. P. 103, 151).

² *Набоков В.* Из переписки с Эдмундом Уилсоном. С. 125. Оригинал — по-английски: *The Nabokov—Wilson Letters*. P. 220. Далее ссылки на это издание даются в тексте. Более убедительный анализ творческих связей Набокова с предшественниками см.: *Karlinsky*. *Nabokov and Chekhov; Nabokov's Novel «Dar»*; *Vladimir Nabokov*. P. 164–165. Интересные параллели между Набоковым и весьма, как известно, ценным им Уэлсом проводит *J. Sisson* (Гл. 5).

³ На основании того же самого письма *Johnson* приходит к выводу, что символизм сыграл важную роль в творческом становлении Набокова (*Worlds in Regression*. P. 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 — см. С. 284) и *С. Карлинского* (см. предисловие к кн.: *The Nabokov—Wilson Letters*. P. 20). С другой стороны, *A. Field* (*Nabokov: His Life in Part*. P. 95) полагает, что из писателей Серебряного века лишь Блок оказал воздействие на Набокова. Критик указывает также, что в каком-то (не названном, впрочем) интервью Набоков, даже признаваясь, что перечитал всех писателей Серебряного века, отрека-

ется, однако, от каких бы то ни было влияний. Правда, противоречая самому себе, *A. Field* тут же замечает, что после 1917 года Набоков испытывает воздействие Андрея Белого.

⁴ *Nabokov V. Speak, Memory*. P. 285.

⁵ Цит. по: *Field. Nabokov: His Life in Art*. P. 265.

⁶ *Field. VN: The Art and Life of Vladimir Nabokov*. P. 188.

⁷ *Frank*. P. 13. К сходным заключениям приходит *J. Sisson* (P. 3).

⁸ *Eugene Onegin, by Aleksandr Pushkin*. Vol. 3. P. 525. Далее ссылки на это издание, обозначенное литерой «Е», даются в тексте, с указанием тома и страницы. Переключки Набокова с Блоком, Белым и Гумилевым прослеживаются в моей статье: *Nabokov's Metaphysical Esthetics*.

⁹ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 97, 161.

¹⁰ В 1923 году Набоков выпустил сразу два стихотворных сборника — «Гроздь» и «Горний 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: *Boyd. Nabokov's Russian Poems*. P. 13–28.

¹¹ Того же мнения придерживается *Rampton* (P. 117).

¹² *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 57.

¹³ *Набоков В. Переписка с сестрой*. С. 62. *Field (VN)*. P. 55) прослеживает знакомство Набокова с идеями Белого в 1917–1919 гг. Федор в «Даре» пытается сочинять стихи в согласии с теориями Белого. Пучительный свод параллелей между Набоковым и Белым приведен в работе: *Johnson. Belyj and Nabokov*.

¹⁴ Здесь я по существу занимаюсь автоцитированием (см.: *Alexandrov V. Andrei Bely*. P. 103–106.

¹⁵ *Nabokov V. Strong Opinions*. P. 10–11, 118.

¹⁶ *А. Белый. Символизм*. С. 436.

¹⁷ Процесс, приводящий, по мысли Набокова, к созданию произведения искусства, может быть описан как движение *a realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему) — 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 *Белый А. Записки чудака*. Т. 1. С. 63.

¹⁹ *Alexandrov. Andrei Bely*. P. 161–162.

²⁰ *Белый А. Петербург*. Т. 1. С. 42; Т. 2. С. 143. Анализ «себя мыслящих мыслей» осуществлен в моей вышеупомянутой работе (P. 116–118).

²¹ См.: *Tammi*. P. 24. Здесь же автор добросовестно, хотя и без всяких комментариев, перечисляет работы, где речь идет о потусторонности.

²² *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». Аллюзия на стихотворение Гумилева «Заблудившийся трамвай» в финале романа «Взгляни на арлекинов!» отмечена в работе: *Ronen I. and Ronen O. P. 372.*

²³ *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 338.

²⁴ *Гумилев Н.* Собр. соч. Т. 4. С. 152.

²⁵ Там же. С. 239.

²⁶ Там же. С. 178.

²⁷ Там же. С. 335.

²⁸ Там же. С. 175.

²⁹ Там же. С. 173.

³⁰ *J. Sisson* (P. 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).

³¹ Установлено, что первые дарвинистские толкования мимикрии были выдвинуты в 1862 году на примере бабочек из долины Амазонки. См.: *Carpenter and Ford. P. 5.* См. также: *Portmann. P. 70–74; Wickler. P. 7–8.*

³² Классифицируя распространенные ныне в Америке антидарвинистские позиции, опирающиеся на религиозные начала, *D. Futuyma* 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 (P. 21–22). Не обращаясь к явлению мимикрии непосредственно, он приближается к эстетическому истолкованию явлений природы: чисто механические аргументы, пишет он, в этом случае не годятся, ибо «природа — это безупречный грим высшей духовной каузальности» (P. 248). В общем, такой взгляд представляет собою разновидность теологического принципа «argument from design», который, восходя к евангельским текстам (Римл. 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. Странные устройства, забавные решения — вот доказательство существования эволюции, ведь разумный Бог таких путей никогда бы не избрал» (P. 20–21). Остается, правда, совершенно непонятным, откуда ученому известны «умыслы Бога».

³³ Краткий обзор жизни и творчества Успенского представлен в брошюре: *Remembering Pyotr Demianovich Ouspensky*. Есть и основательное исследование, написанное его ревностным поклонником — см.: *Reyner*.

³⁴ *Reyner*. P. 2.

³⁵ *A New Model of the Universe*. P. 42–43; первое издание вышло по-английски в 1931 г. Судя по упомянутой брошюре (P. 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 переклички со взглядами последнего. Ссылки даются в тексте на русский перевод (*Успенский П. Новая модель вселенной*. СПб., 1993).

³⁶ 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 (*Carpenter and 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, Memory*. P. 301).

³⁷ Фиксируя нераздельность мира бабочек и потусторонности в творчестве Набокова, *J. Karges* (P. 17, 30) не углубляется, однако, в существо проблемы.

³⁸ *Tertium Organum*. P. 171–172, 32 (по-видимому, эта самая известная и влиятельная из работ П. Успенского; вышедшая двумя изданиями, в 1912 и 1916 годах, в России, она вскоре была переведена на английский; в том же 1920 году в Англии были один за другим отпечатаны два тиража). Соблазнительно было бы проследить некоторые другие переклички. Скажем, в романах «Камера обскура» и «Просвечивающие предметы» уловимы отзвуки мыслей Успенского об искусстве как инструменте познания ноуменального через феноменальное, об оккультном смысле электричества, о воображаемой оценке дольного мира со стороны существ мира горнего.

³⁹ *Nabokov V. Speak, Memory*. P. 301.

⁴⁰ П. Успенский (Указ. соч. С. 62) замечает, что книга Н. Евреинова «Театр в жизни» была опубликована в Санкт-Петербурге (1915), а затем переведена на английский (*The Theatre in Life*) и выпущена в Лондоне издательством G. G. Harrap & Co (без указания даты). Но такой книги у Евреинова нет, и ничего даже отдаленно похожего у него в 1915 году не выходило (подробные библиографические сведения см.:

Golub. P. 275–276). 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 П. Успенский ссылается на данную книгу) я опираюсь на указанное издание. Ссылки приводятся в тексте.

⁴¹ Н. Евреинов и В. 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» (P. 120–121).

⁴² Новалис, Шеллинг и Аст цит. по: *Todorov. Theories of the Symbol*. P. 168–169. Другой обзор этого вопроса см.: *Wellek*. P. 17, 47, 76, 136. Известно, что Новалис и другие романтики высоко ценились Евреиновым (*Golub*. P. 70). Успенский, хорошо начитанный в идеалистической философии, тоже, вероятно, их знал. О схожих идеях у Белого см. мою кн.: *Andrei Bely*. P. 109–118, 120–122.

⁴³ *Evreinov N. The Theatre in Life*. P. 46–47.

⁴⁴ Чтобы оценить степень влияния Успенского, и особенно его книги «*Tertium Organum*», на представителей современной ему культуры см.: *The Spiritual in Art*. P. 433 (все ссылки по указателю на «Успенский П. Д.»). Об общих друзьях Успенского и Евреинова, а также об их посещениях «Бродячей собаки» см.: *J. E. Bowlt. Esoteric Culture and Russian Society // The Spiritual in Art*. P. 172–173.

⁴⁵ Я не могу точно указать содержание всех лекций Успенского; едва ли можно с уверенностью утверждать, что он читал о бабочках в до-революционном Петербурге. В «Новой модели вселенной» Успенский говорит, что написал главу о мимикрии между 1912 и 1929 гг. Набоков в мемуарах упоминает, что заинтересовался бабочками в возрасте семи лет — т. е. в 1906 г.

⁴⁶ Филд (см.: *VN*. P. 53) цитирует опубликованный доклад Владимира Поля, в котором автор рассказывает, как пытался склонить молодого Набокова к мистицизму. Из мемуаров Набокова очевидно, что он был знаком с различными оккультными учениями (из чего не следует, что он принял их). Знакомство подтверждается пародированием их в «Соглядатае» (1930) и использованием гностической топикки в «Приглашении на казнь» и других произведениях.

⁴⁷ Короткая заметка об этом была опубликована за подписью «А. А.», с приложением неотчетливо воспроизведенной фотографии Набокова и других актеров (более четкое воспроизведение этой фотографии см.: *Evreinov: Foto-biografii*. P. 47; изображение Набокова специально не атрибутировано, но он вполне узнаваем слева, в переднем ряду

лиц. Другие сообщения об этом эпизоде см.: *Golub*. P. 267. Филд утверждает, что опыт Евреинова следует оценить как значительное русское влияние на Набокова. Вот почему Набоков защищал стремление протагониста «Просвечивающих предметов» превратить реальность в трансцендентную иллюзию. То же стремление якобы прослеживается у Набокова, начиная с «Соглядатая» и «Славы» вплоть до «Бледного огня» и «Взгляни на арлекинов!» (*Field*. VN. P. 129). Этот вывод не бесспорен — стоит напомнить, что такие несомненно положительные герои Набокова, как Федор в «Даре» (не говоря уже о самом Набокове в книге мемуаров) оцениваются с точки зрения того, насколько ясно они воспринимают собственную уникальную реальность; а отрицательные персонажи Набокова, «слепцы», воспринимают мир сквозь призму солипсистских построений. О возможном влиянии Евреинова на Набокова говорят также «А. А.» и *Slonim*.

⁴⁸ *Field*. VN. P. 129, 188; *Golub*. P. 266.

I

Собрания сочинений В. Набокова:

Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990.

Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1998. Т. 1–4.

Издания произведений В. Набокова на русском языке:

Бледный огонь / Пер. В. Набоковой. Ann Arbor: Ardis, 1983.

Из переписки с Эдмундом Уилсоном / Пер. С. Таска // Звезда. 1996. № 11. С. 112–126.

Искусство литературы и здравый смысл / Пер. Е. Ермаковой // Звезда. 1996. № 11. С. 65–73.

Круг. Л., 1990.

Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.

Первое стихотворение / Пер. М. Маликовой // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 741–750.

Переписка с сестрой. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Произведения Набокова, изданные на английском языке:

The Annotated Lolita / Edited, with a preface, introduction, and notes by Alfred Appel, Jr. New York: McGraw-Hill, 1970.

Appendix One: Abram Gannibal. // Eugene Onegin, by Aleksandr Pushkin. Revised edition. Translated with a commentary by Vladimir Nabokov. Four volumes. Princeton: Princeton University Press, 1975. Vol. 3. P. 387–447.

The Circle // *Nabokov V. A Russian Beauty and Other Stories*. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 253–268.

Conclusive Evidence: A Memoir. New York: Harper and Row, 1951.

The Creative Writer // Bulletin of the New England Modern Language Association. 1942. 4. N 1. P. 21–29.

Foreword // *Nabokov V. Despair*. New York: Putnam's, 1965. P. 7–10.

Lectures on Don Quixote / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1983.

Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1980.

Lectures on Russian Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981.

Lolita: A Screenplay. New York: McGraw-Hill, 1974.

The Nabokov—Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940–1971 / Ed., annotated, and introduced by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1979.

Poems and Problems. New York: McGraw-Hill, 1970.

Prof. Woodbridge in an Essay on Nature Postulates the Reality of the World // *New York Sun*, 1940, 15, 10 December.

Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York: Putnam's, 1966.

Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973.

The Tragedy of Tragedy // *Nabokov V. The Man From the U. S. S. R. and Other Plays* / Ed. by Dmitri Nabokov. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1984. P. 323–432.

II

Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. 3d ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Alexandrov, Vladimir E. Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

— Epiphanic Structures in Nabokov // Conference on The Legacy of Vladimir Nabokov: Commemorating the 10th Anniversary of His Death. Yale University. 1987. 14 February.

— Nabokov's Metaphysical Esthetics in the Context of the Silver Age // Christianity and the Eastern Slavs. Vol. III. Russian Literature in Modern Times / Ed. by Boris Gasparov, et al Berkeley: Univ. of California Press, 1995. P. 201–222.

— Nabokov's Metaphysics of Artifice: Uspenskij's 'Fourth Dimension', and Evreinov's 'Theatrarch' // «Rossiia» / Russia. 1988. 6. N 1–2. P. 131–143.

— The 'Otherworld' in Nabokov's 'The Gift' // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. by Julian W. Connolly and Sonia I. Ketchian. Columbus, Ohio: Slavica, 1987. P. 15–33.

Alter, Robert. «Invitation to a Beheading»: Nabokov and the Art of Politics. // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 41–59.

— Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: University of California Press, 1975.

Appel, Alfred, Jr. Introduction // The Annotated *Lolita*, by Vladimir Nabokov / Ed. and annotated by Alfred Appel, Jr. New York: McGraw-Hill, 1970. P. XV–LXXI.

— Nabokov's «Dark Cinema». New York: Oxford University Press, 1979.

Bader, Julia. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972.

Barabtarlo, Gennady. Onus Probandi: On the Russian «Lolita» // Russian Review. 1988. 47. N 3. P. 237–252.

Bell, Michael. «Lolita» and Pure Art // Essays in Criticism. 1974. 24. N 2. P. 169–184.

Berberova, Nina. The Mechanics of «Pale Fire» // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 147–159.

Bitsilli, Petr. The Revival of Allegory // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 102–118.

Boegeman, Margaret Byrd. «Invitation to a Beheading» and the Many Shades of Kafka // Nabokov's Fifth Arc / Ed. by J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 105–121.

Boyd, Brian. Nabokov's, «Ada»: The Place of Consciousness. Ann Arbor: Ardis, 1985.

— Nabokov's Philosophical World // Southern Review. 1981. 14. N 3. P. 260–301.

— Nabokov's Russian Poems: A Chronology // The Nabokovian. 1988. N 21. P. 13–28.

Breit, Harvey. Talk with Mr. Nabokov. [Interview] // New York Times Book Review. 1951. 1 July. P. 17.

Brown, F. Clarence. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and His Work / Ed. by L. S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 195–208.

Bruss, W. Elizabeth. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Bruss, Paul. Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction. Lewisburg, Pa. Bucknell University Press / Associated University Presses, 1981.

Campbell, Joseph. The Hero With a Thousand Faces. 2d ed. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Carpenter, G. D. Hale, and *E. B. Ford.* Mimicry. London: Methuen, 1933.

Carroll, William. Nabokov's Signs and Symbols // A Book of Things about Vladimir Nabokov / Ed. by Carl Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 203–217.

Clancy, Laurie. The Novels of Vladimir Nabokov. London: Macmillan, 1984.

Connolly, Julian W. Nabokov's 'Terra Incognita' and 'Invitation to a Beheading': The Struggle for Imaginative Freedom // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. N 12. P. 55-70.

Couturier, Maurice. Nabokov. Lausanne: L'Age d'homme, 1979.

Davydov, Sergej. Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «Despair» // Dostoevsky Studies. 1982. 3. P. 157-170.

— *Teksty Matreški Vladimira Nabokova.* Munich: Otto Sagner, 1982.

— «The Gift»: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevski // Canadian-American Slavic Studies. 1985. 19. N 3. P. 357-374.

De Jonge, Alex. Nabokov's Uses of Pattern // Vladimir Nabokov: A Tribute / Ed. by Peter Quennell. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979. P. 59-72.

De Man, Paul. Introduction // Toward an Aesthetic of Reception / Ed. by Hans Robert Jauss. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. VII-XXV.

Eakin, Paul John. Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Emerson, Ralph Waldo. Nature // Selections from Ralph Waldo Emerson / Ed. by Stephen A. Whicher. Boston: Houghton Mifflin, 1957. P. 12-56.

Evreinov, Nicolas. The Theatre in Life / Translated and edited by Alexander I. Nazaroff. 1927. Reprint. New York: Benjamin Blom, 1970.

Evreinov: Foto-biografii / Evreinov: A Pictorial Biography / Ed. by Ellendea Proffer from materials collected by Anna Evreinova. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art. Boston: Little, Brown, 1967.

— Nabokov: His Life in Part. New York: Viking, 1977.

— VN: The Art and Life of Vladimir Nabokov. New York: Crown, 1986.

Fleischauer, John F. Simultaneity in Nabokov's Prose Style // Style. 1971. 5. N 1. P. 57-69.

Foster, Ludmila A. Nabokov's Gnostic Turpitude: The Surrealistic Vision of Reality in «Priglašenje na kazn'» // Mnemozina: Studia Litteraria Russica in Honorem Vsevolod Setchkarev / Ed. by Joachim T. Baehr and Norman W. Ingham. Munich: Fink, 1974. P. 117-129.

— Nabokov in Russian Emigre Criticism // A Book of Things about Vladimir Nabokov / Ed. by Carl R. Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 42-53.

Fowler, Douglas. Reading Nabokov. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Frank, Joseph. Spatial Form in Modern Literature // *Frank J.* The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature. 1963. Reprint. Bloomington: Indiana University Press, 1968, P. 3-62.

Fromberg, Susan. The Unwritten Chapters in «The Real Life of Sebastian Knight» // *Modern Fiction Studies*. 1967–1968. 13. N 4. P. 427–442.

Futuyma, Douglas J. *Science on Trial: The Case for Evolution*. New York: Pantheon, 1983.

Golub, Spencer. *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

Gould, Stephen Jay. *The Panda's Thumb: More Reflections on Natural History*. New York: Norton, 1980.

Graves, Herbert. *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokov englische Romane*. Tübingen: Max Niemeyer, 1975.

Grayson, Jane. *Nabokov Translated*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Green, Geoffrey. *Freud and Nabokov*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

Green, Martin. Tolstoy and Nabokov: The Morality of «Lolita» // Vladimir Nabokov's «Lolita» / Ed. by Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. P. 13–33.

Hirsch, Edward. A War Between the Orders: Yeats's Fiction and the Transcendental Moment // *Novel*. Fall 1983. 17. N 1. P. 52–66.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

Johnson, D. Barton. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // *Russian Literature*. 1981. 9. N 4. P. 379–402.

— *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Jonas, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 2d ed. Boston: Beacon Press, 1963.

Karges, Joann. *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Karlinsky, Simon. *Nabokov and Chekhov: The Lesser Russian Tradition* // *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 7–16.

— *Nabokov's Novel «Dar» as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis* // *The Slavic and East European Journal*. 1963. 7. P. 284–290.

— *Vladimir Nabokov (1899–1977)* // *Histoire de la littérature russe. Le XXème siècle. La Révolution et les années vingt* / Ed. by Efim Etkind et al. Paris: Fayard, 1988. P. 153–173, 868–871.

Klemtner, Susan Strehle. To «Special Space»: Transformation in «Invitation to a Beheading» // *Modern Fiction Studies*. 1979–1980. 25. N 1. P. 427–438.

Lee, L. L. *Vladimir Nabokov*. Boston: Twayne, 1976.

Levine, Robert T. 'My ultraviolet darling': The Loss of Lolita's Childhood // *Modern Fiction Studies*. 1979. 25. N 3. P. 471–479.

Levy, Alan. Vladimir Nabokov: The Velvet Butterfly. Sag Harbor, N. Y.: The Permanent Press, 1984.

Lubin, Peter. Kickshaws and Motley // *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 187–208.

Maddox, Lucy. Nabokov's Novels in English. Athens: University of Georgia Press, 1983.

McCarthy, Mary. Vladimir Nabokov's «Pale Fire» // *Encounter*. 1962. 19. N 4. P. 71–84.

Moynehan, Julian. A Russian Preface for Nabokov's «Beheading» // *Novel*. 1967. N 1. P. 12–18.

— Vladimir Nabokov. University of Minnesota Pamphlets on American Writers. Minneapolis: University of Minnesota, 1971. N 96.

Nabokov, Dmitri. Nabokov and the Theatre // *The Man from the U.S.S.R. and Other Plays*, by Vladimir Nabokov / Translated and introduced by Dmitri Nabokov. New York: Bruccoli Clark / Harvest, 1984. P. 3–26.

— Translating with Nabokov // *The Achievements of Vladimir Nabokov* / Ed. by George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca: Center for International Studies, Cornell University, 1984. P. 145–177.

Nabokov: The Critical Heritage / Ed. by Norman Page. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Nicol, Charles. The Mirrors of Sebastian Knight // *Nabokov: The Man and His Work* / Ed. by L. S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 88–94.

Olcott, Anthony. The Author's Special Intention: A Study of «The Real Life of Sebastian Knight» // *A Book of Things about Vladimir Nabokov* / Ed. by Carl R. Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 104–121.

Ong, Walter J., S. J. The Writer's Audience is Always a Fiction // *PMLA*. 1975. 90. N 1. P. 9–21.

Ouspensky, P. D. A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method in Its Application to Problems of Science, Religion, and Art. 2d ed. 1934. Reprint. New York: Knopf, 1943.

— *Tertium Organum: The Third Canon of Thought, A Key to the Enigmas of the World.* Revised translation by E. Kadloubovsky and the Author. 1922. New York: Vintage, 1982.

Packman, David. Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire. Columbia: University of Missouri Press, 1982.

Parker, Stephen Jan. Nabokov Studies: The State of the Art // *The Achievement of Vladimir Nabokov* / Ed. by George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca: Center for International Studies, Cornell University, 1984. P. 81–97.

Penner, Dick. «Invitation to a Beheading»: Nabokov's Absurdist Initiation // Critique: Studies in Modern Fiction. 1979. 20. N 3. P. 27-39.

Peterson, Dale E. Nabokov's «Invitation»: Literature as Execution // PMLA. 1978. 96. N 5. P. 824-836.

Pifer, Ellen. Nabokov and the Novel. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

— Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality // Kenyon Review. Spring 1989. 11. N 2. P. 75-86.

Portmann, Adolf. Animal Camouflage / Translated by A. J. Pomerans. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.

Poulet, Georges. Criticism and the Experience of Interiority // The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man / Ed. by Richard Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. P. 56-72.

Prince, Gerald. Notes on the Text as Reader // The Reader in the Text / Ed. by Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 225-240.

Proffer, Carl R. Keys to «Lolita». Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Rabinowitz, Peter J. «What's Hecuba to Us?» The Audience's Experience of Literary Borrowing // The Reader in the Text / Ed. by Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 241-263.

Rampton, David. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Remembering Pyotr Demianovich Ouspensky / Ed. by Merrily E. Taylor. New Haven: Yale University Library, 1978.

J. H. Reyner. Ouspensky, the Unsung Genius. Boston: G. Allen & Unwin, 1981.

Riffaterre, Michael. Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's «Les Chats» // Structuralism / Ed. by Jacques Ehrmann. New York: Anchor, 1970. P. 188-230.

Ronen, Irena, and Omry Ronen. Diabolically Evocative: An Inquiry into the Meaning of Metaphor // Slavica Hierosolymitana. 1981. 5-6. P. 371-386.

Roth, A. Phyllis. Toward the Man behind the Mystification // Nabokov's Fifth Arc / Ed. by J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 43-59.

Rowe W. W. The Honesty of Nabokovian Deception // A Book of Things about Vladimir Nabokov / Ed. by Carl Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 171-181.

— Nabokovian Superimposed and Alternative Realities // Russian Literature Triquarterly. 1976. N 14. P. 59-66.

— Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Schaeffer, Susan Fromberg. «Bend Sinister» and the Novelist as Anthropomorphic Deity // Centennial Review. 1973. 27. N 2. P. 115–151.

Schor, Naomi. Fiction as Interpretation / Interpretation as Fiction // The Reader in the Text / Ed. by R. Susan Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 165–182.

Setschkareff, Vsevolod. Zur Thematik der Dichtung Vladimir Nabokovs: Aus Anlass des Erscheinens seiner gesammelten Gedichte // Die Welt der Slaven. 1980. 25. N 1. S. 68–97.

Shloss, Carol. «Speak, Memory»: The Aristocracy of Art // Nabokov's Fifth Arc / Ed. by J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 224–229.

Simpson, Y. James. The Spiritual Interpretation of Nature. 3d ed. London: Hodder and Stoughton, 1923.

Sisson, Jonathan Borden. Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov. Diss., University of Minnesota, 1979.

The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985 / Ed. by Maurice Tuchman et al. New York: Abbeville Press; Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1986.

Steiner, George. Extraterritorial // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. by Alfred Appel, Jr., and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 119–127.

Steiner, Rudolf. Knowledge of the Higher Worlds and its Attainment / Translated by G. Metaxa / Ed. by Harry Collison. New York: Anthroposophic Press, n. d.

Stuart, Dabney. Nabokov: The Dimensions of Parody. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.

Tamir-Ghez, Nomi. The Art of Persuasion in Nabokov's «Lolita» // Poetics Today. 1979. 1. N 1–2. P. 65–84.

Tammi, Pekka. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.

Tekiner, Christina. Time in «Lolita» // Modern Fiction Studies. 1979. 25. N 3. P. 463–469.

Todorov, Tzvetan. Reading as Construction // The Reader in the Text / Ed. by R. Susan Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 67–82.

— Symbolism and Interpretation / Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

— Theories of the Symbol / Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Toker, Leona. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Updike, John. Introduction // Lectures on Literature, by Vladimir Nabokov / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich. Brucoli Clark, 1980. P. XVII–XXVII.

Vladimir Nabokov: A Reference Guide / Ed. by Samuel Schuman. Boston: G. K. Hall, 1979.

Wellek, René. A History of Criticism: 1750–1950. Volume II: The Romantic Age. New Haven: Yale University Press, 1955.

White, Duffield. Radical Aestheticism and Metaphysical Realism in Nabokov's «The Gift» // Russian Literature and American Critics: In Honor of Deming Brown / Ed. by Kenneth N. Brostrom. Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984. P. 273–291.

White, Edmund. Nabokov: Beyond Parody // The Achievements of Vladimir Nabokov / Ed. by George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca: Center for International Studies, Cornell University, 1984. P. 5–28.

Wickler, Wolfgang. Mimicry in Plants and Animals / Translated by R. D. Martin. New York: McGraw-Hill, 1968.

А. А. [Заметка о Набокове и Евреинове] // Русская мысль. 1977. № 3184. 29 декабря. С. 10.

Бахрах Александр. Брат и сестра // Новое русское слово. 1985. 11 августа. С. 4.

Белый Андрей. Записки чудака. М.; Берлин: Геликон, 1922.

— Котик Летаев. Пг.: Эпоха, 1922.

— Петербург. М.: Никитские субботники, 1928.

— Символизм. М.: Мусажет, 1910.

Варшавский Владимир. Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Chekhov, 1956.

Гумилев Николай. Собр. соч.: В 4 т. / Изд. Г. Струве и Б. А. Филипповым. Вашингтон, 1962–1968.

Иванов Вячеслав. О границах искусства [1913] // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2. С. 627–651.

Кузмин Михаил. Введение // Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. Пг.: [Странствующий энтузиаст], 1919. С. 7–10.

Левин Ю. В. Об особенностях повествовательной структуры и разного строя романа В. Набокова «Дар» // Russian Literature. 1981. 9. N 2. P. 191–229.

Мойнахан Юлиан. Предисловие // Набоков В. Приглашение на казнь. 1938. Reprint. Paris: Editions Victor, n. d. 13–17.

Набокова В. Предисловие к сборнику: Набоков В. «Стихи» (1979) // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 348–349.

Пастернак Борис. Доктор Живаго. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1980.

Слоним Марк. [Рецензия на «Взгляни на арлекинов!» Набокова] // Русская мысль. 1974. № 3026. 21 ноября. С. 9.

Сологуб Федор. Мелкий бес. СПб.: Шиповник, 1907.

Струве Глеб. Русская литература в изгнании. 2-е изд. Париж: YMCA-Press, 1984.

Успенский Борис. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.

Ходасевич Владислав. О Сирине // Ходасевич В. Колеблемый трезножник. М.: Советский писатель, 1991. С. 458–462.

Шапиро Гавриил. Христианские мотивы, их иконография и символика в романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Language Journal. 1979. 33. N 116. P. 144–162.

Якобсон Роман. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 387–393.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Введение	
Метафизика, этика и эстетика Владимира Набокова	7
Глава I	
«Память, говори» и другие дискурсы	33
Глава II	
«Защита Лужина»	76
Глава III	
«Приглашение на казнь»	105
Глава IV	
«Дар»	132
Глава V	
«Подлинная жизнь Себастьяна Найта»	166
Глава VI	
«Лолита»	193
Глава VII	
«Бледный огонь»	224
Заключение	
Набоков и Серебряный век русской культуры	255
Примечания	279
Литература	303

Директор издательства:

О. Л. Абышко

Главный редактор:

И. А. Савкин

Художественный редактор:

Н. И. Пашковская

Редакторы:

Б. В. Аверин

Т. Ю. Смирнова

Корректоры:

Л. А. Абышко

Н. М. Баталова

Оригинал-макет:

Н. И. Пашковская

Владимир Евгеньевич Александров «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика». Перевод с английского Н. А. Анастасьева. СПб., Алетейя, 1999 г. — 320 с.

ИЛ № 064366 от 26. 12. 1995 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр-т Обуховской обороны, д. 13

Телефон издательства: (812) 567–2239

Факс: (812) 567–2253

Сдано в набор 10. 09. 1998 г. Подписано в печать 12. 03. 1999 г. Формат 60×88 ¹/₁₆.

Объем 10 п. л. Тираж 1500 экз. Заказ № 3580.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Printed in Russia



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ»: НОВЫЕ КНИГИ О ГЛАВНОМ

Санкт-Петербургское издательство «Алетейя» существует с 1992 г. (первоначально как редакционно-издательская группа, с марта 1993 г. как самостоятельное предприятие). Его создатели – молодые философы, два выпускника философского факультета С.-Петербургского Университета. Это обстоятельство предопределило и выбор названия для издательства (в переводе с языка древнегреческих мыслителей на современный русский «алетейя» означает «истина», «правдивость», «открытость»), и выбор основного направления в деятельности нового издательства: издание и распространение классического наследия, т. е. сохранившихся первоисточников по мировой и отечественной истории, классической литературе, религии, философии, а также издание современных исследований по основным отраслям гуманитарного знания.

Визитная карточка издательства – быстро ставшие знаменитыми книжные серии: «Античная библиотека» (издается с 1993 г.), «Византийская библиотека» (изд. с 1996 г.); «Славянские древности» (изд. с 1995 г.); «Памятники религиозно-философской мысли» (изд. с 1993 г.); «Исследования по истории русской мысли» (изд. с 1996 г.), «Российские социологи» (издается с 1996 г.), «Античное христианство» (издается с 1998 г.) и некоторые другие. Всего, включая многочисленные внесерийные издания, «Алетейя» выпустила в свет уже более 150 названий книг.

Издательство «Алетейя» сегодня – это:

- высококачественные переводы классических и современных философских, научных и т. д. текстов на русский язык с основных древних и любых современных языков;
- академическая подготовка публикуемых текстов (научный комментарий, сопроводительные статьи, справочный аппарат), осуществляемая лучшими специалистами Москвы и С.-Петербурга;
- высокое качество полиграфического исполнения и художественного оформления изданий (лучшие материалы и лучшие типографии города) при сжатых сроках прохождения заказа;
- возможность размещения и сопровождения малотиражных полиграфических заказов (книги в твердых переплетах, тиснение фольгой) на самых льготных условиях;
- эффективная технология оптовой торговли специальной, научной литературой, удачный опыт представления лучших образцов отечественного научного книгоиздания на крупнейших книжных ярмарках России и Европы (во Франкфурте, Лондоне, Париже, Лейпциге, Барселоне, Варшаве и др.).

Наши книги знают, ценят, любят и ждут во многих уголках нашей необъятной России, откуда мы получаем сотни писем благодарных читателей с повторяющимся вопросом: «Где можно приобрести очередные книги издательства «Алетейя»? Отвечаем: это можно сделать, заказав их через отдел «Книга — почтой» Санкт-Петербургского Дома Книги, прислав заказы по адресу: 191186, Санкт-Петербург, Невский проспект, дом 28, а также по каталогам агентства «Книга-сервис» (г. Москва) через «Роспечать». Книги нашего издательства продаются и в Москве: магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»), в Книжной лавке «У Сытина» (тел.: 230-89-00, 959-27-00; ул. Пятницкая, 73), Московский Дом Книги (м. «Арбатская»), магазин «Академкнига на Тверской» (м. «Тверская»), книжная ярмарка в «Олимпийском». В Петербурге весь ассортимент книг издательства «Алетейя» — в специализированных магазинах и отделах: Дом Книги (Невский пр., 28, отдел истории и общественно-политической литературы); в магазинах издательства Санкт-Петербургского университета (Университетская набережная, д. 7/9); магазин «Университетская книга» (В.О., Менделеевская линия, 5); Российская Национальная (б. Публичная) Библиотека (м. «Гостинный Двор», книжный киоск при входе в Научные Читальные Залы на площади Островского); в магазинах и киосках «Академкниги»; в магазинах и киосках «Академкниги»; в магазинах издательско-торгового дома «Летний Сад»: Большой пр. П.С., 82 (тел. (факс) (812) 232-2104), В. О., Менделеевская линия, 5 (тел. (812) 218-9438), Невский пр., 3 (С.-Петербург), на еженедельной книжной ярмарке в ДК им. Крупской (м. «Елизаровская»).

Среди книжных новинок издательства особенно хочется отметить наши новые переводы, первые издания на русском языке:

- «Древнегреческая элегия»;
- Гигин «Мифы», «Об астрономии»;
- Нонн Панополитанский «Подвиги (Деяния) Диониса»;
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои»;
- Н. Аббаньяно «Мудрость жизни», «Мудрость философии», «Введение в экзистенциализм»;
- Дж. Беркли «Алкифрон, или Мелкий философ»;
- Дитрих фон Гильдебранд «Что такое философия?», «Новая Вавилонская башня», «Сущность христианства»;
- К. Барт «Очерк догматики»;
- Ж.-П. Сартр «Идиот в семье»;
- Симона де Бовуар «Второй пол».

К бесспорным успехам издательства можно отнести трехтомную «Историю Византии» выдающегося русского историка-византиниста Юлиана Кулаковского, «Алексиаду» Анны Комниной, новое русское издание Павсания «Описание Эллады» (в 2-х томах), издание итоговой книги размышлений об истоках и судьбах русской литературы Дмитрия

Лихачева «Историческая поэтика русской литературы», а также возвращение из небытия книги знаменитого русского мыслителя Алексея Лосева «Имя», собранной на основе материалов, переданных его семье из архивов ФСБ, авторскую версию «Основ средневековой религиозности» Л. П. Карсавина, сборник исторических свидетельств «Суд над Сократом», альманах «Древний мир и мы», сочинения в двух томах основателя русской социологии М. М. Ковалевского («Социология», «Современные социологи»), «Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии» А. П. Рудакова, новое издание книги Иордана «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)», книги Г. Г. Литаврина «Как жили византийцы» и «Византийский лечебник XIV в.», «Константинополь в VI в. Восстание Ника» А. А. Чекаловой и многие другие издания.

**Издательство «Алетейя»
(Санкт-Петербург)**

*в серии «АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА»
выпустило в свет*

В разделе «Литература»:

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.)
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.)
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.)
- Гигин «Поэтическая астрономия» (1997 г.)
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.)

В разделе «История»:

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.)
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.)
- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.)
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.)
- «Греческие полиоркетики. Вегеций: Краткое изложение военного дела» (1996 г.)
- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.)
- Гигин «Мифы» (1997 г.)
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.)
- Нонн Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.)
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.)
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.)

В разделе «Философия»:

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.)
- Плотин «Сочинения» (1995 г.)

В разделе «Исследования»:

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.)
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.)
- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.)
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.)
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.)
- А. С. Степанова «Философия древней Стои» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.)
- В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 – «Государственные и военные древности», часть 2 – «Богослужбные и сценические древности» (1997 г.).
- М. Нильссон «Народная греческая религия»;
- М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов».

В серии «Античная библиотека» готовятся к изданию многие новые книги, среди которых:

- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах);
- А. О. Маковельский «Софисты»;
- Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии»;
- «Античные мифографы» (полный корпус сочинений греческих и латинских авторов, под ред. М. Л. Гаспарова);
- Аппиан «Римская история» (новый перевод с обширными комментариями);
- А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах и символах»;
- «Древнегреческая лирика»;
- Фюстель де Куланж «Афинская община»;
- А. Ф. Лосев «Античная философия истории»;
- «Эллинская культура».

Эти и некоторые другие книги выйдут уже в этом году.

*В серии «ВИЗАНТИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»
вышли следующие книги:*

В разделе «Источники»:

- Анна Комнина «Алексиада» (1996 г.);
- Иордан «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)» (1997 г.);
- Иоанн Кантакузин «Диалог с иудеем» (перевод с греческого);

– Прокопий Кесарийский «Война с вандалами. Война с персами. Тайная история» (перевод с древнегреческого, издание 2-е, исправленное и дополненное).

В разделе «Исследования»:

– Ю. А. Кулаковский «История Византии» в 3-х томах (1996 г., готовится новое издание);

– Е. В. Герцман «В поисках песнопений греческой церкви. Преподобный Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей»;

– А. П. Рудаков «Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии»;

– И. П. Медведев «Византийский гуманизм»;

– Г. Г. Литаврин «Как жили византийцы»;

– Г. Г. Литаврин «Византийский лечебник XIV в.»;

– А. А. Чекалова «Константинополь в VI в. Восстание Ника».

– А. П. Каждан «Византийская культура»;

– М. В. Бибииков «Византийская историческая проза»;

– И. В. Кривушин «Ранневизантийская церковная историография»;

– А. П. Лебедев «Духовенство древней Вселенской Церкви от времен апостольских до X века»;

– А. П. Лебедев «Очерки внутренней истории византийско-восточной Церкви в IX, X и XI веках».

– А. П. Лебедев «Исторические очерки состояния Византийско-восточной Церкви от конца XI до середины XV века (От начала Крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г.)»;

– А. П. Каждан, Г. Г. Литаврин «Византия и южные славяне»;

– А. А. Васильев «История Византийской империи» в 2-х томах;

Издание «Византийской библиотеки» на сегодня является приоритетной задачей издательства, поэтому и планы выпуска новых книг здесь наиболее обширны. В наших ближайших планах выпуск в свет следующих уже подготовленных для печати книг:

– А. П. Лебедев «История разделения Церквей в IX, X и XI веках»;

– Олимпиодор Фиванский «История» (с параллельным греческим текстом);

– М. В. Бибииков «Византия, Русь, славяне»;

– М. В. Бибииков «Византийские источники по истории Древней Руси»;

– Прокопий Кесарийский «Война с готами (перевод с древнегреческого, издание 2-е, исправленное и дополненное);

– Е. Ч. Скржинская «Византия, Италия, Русь»;

– Г. Г. Литаврин «Византия. Славяне. Русь».

- Г. Г. Литаврин «Византия между Востоком и Западом»;
- Я. Н. Любарский «Византийские писатели и историки».

Из внесерийных изданий наиболее заслуживают внимания: первое издание на русском языке сочинений великого французского мыслителя Жозефа де Местра в 3-х томах («Размышления о Франции», «О папе», «Санкт-Петербургские вечера»); полное собрание лирики В. В. Иванова в 3-х томах, подготовленное сотрудниками Пушкинского Дома; полное собрание сочинений Г. Адамовича; «Курс русской истории» в 4-х книгах замечательного русского историка Е. Ф. Шмурло; первая публикация на русском языке итоговой книги Ж.-П. Сартра «Идиот в семье» (перевод с французского, в 4-х томах) и многие, многие другие книги.

Издательство приглашает к сотрудничеству авторов, переводчиков, редакторов.

*Телефон редакции: (812) 247-1887,
fax (812) 260-6833*

Пишите нам по адресу: Санкт-Петербург,
пр. Обуховской обороны, д. 13, Издательство «Алетейя»

Для получения книг почтой заказы направляйте по адресу:

199034: Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9.
Издательство Санкт-Петербургского университета,
отдел «Книга – почтой»
факс (812) 218-44-22, тел. (812) 218-77-63,

а также заказав их через отдел «Книга – почтой»
Санкт-Петербургского Дома Книги,
прислав заказы по адресу:
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 28

