

ДОНАЛЬД БАРТОН ДЖОНСОН

МИРЫ И АНТИМИРЫ
ВЛАДИМИРА
НАБОКОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО СИМПОЗИУМ

DONALD BARTON JOHNSON

WORLDS IN REGRESSION:
SOME NOVELS OF VLADIMIR NABOKOV

Ann Arbor
ARDIS
1985

ДОНАЛЬД БАРТОН ДЖОНСОН

МИРЫ И АНТИМИРЫ
ВЛАДИМИРА
НАБОКОВА

Санкт-Петербург
SYMPOSIUM
2011

ББК 83.3

Д 42

Перевод с английского

Татьяны Стрелковой

Послесловие

Евгения Белодубровского

Художественное оформление

Павла Лосева

Издательство выражает признательность

директору Музея В. В. Набокова

Татьяне Олеговне Пономаревой

за помощь в организации и подготовке

русского издания книги

Наше отдельное спасибо

Евгению Борисовичу Белодубровскому —

вдохновителю этого издания

за его помощь и поддержку

Мы также благодарим

Бориса Валентиновича Аверина

за его инициативу

на самом раннем этапе этого издания

*Всякое коммерческое воспроизведение текста или оформления книги —
полностью или частично, в печатном или электронном виде —
возможно исключительно с письменного разрешения Издателя.*

*Нарушения преследуются в соответствии
с законодательством и международными договорами РФ.*

© Ardis Publishers, 1985

© Donald Barton Johnson, 2011

© Издательство «Симпозиум», 2011

© Т. Стрелкова, перевод, 2011

© Т. Пономарева, перевод, 2011

© Е. Белодубровский, послесловие, 2011

© Издательство «Симпозиум», оформление 2011

ISBN: 978-5-89091-445-3

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ*

В 2001 году я имел честь читать курс лекций в музее Набокова в Санкт-Петербурге. Музей находится в доме № 47 по Большой Морской улице, в старом семейном особняке Набоковых, который писатель с такой любовью описал в своей автобиографии «Другие берега».

У человека, который провел бóльшую часть жизни с произведениями Набокова под рукой, работа в этом доме, ежедневное чтение лекций в старой библиотечной комнате, вызывала странные ощущения. Прошло уже более восьмидесяти лет с тех пор, когда в этой комнате засиживался за книгами Владимир Набоков, но его присутствие ощущалось очень сильно. До странности сильно. В один из первых дней, перед началом лекции я прохаживался по соседней комнате, одной из бывших гостиных, когда вдруг боковым зрением заметил, как что-то яркое мелькнуло рядом. Я осмотрелся и увидел на потолочной лепнине большую бабочку со сложенными крыльями. Она сидела неподвижно в неярком свете. Позже в тот же день я зашел в другую комнату, и там, теперь уже на ярко освещенном белоснежном потолке, я увидел ее снова, крылья ее были раскрыты, их можно было рассмотреть. Я позвал студентов, и одна из студенток сфотографировала бабочку. До этого я провел в городе больше недели

* Перевод Татьяны Пономаревой.

и ни разу не видел ни одной бабочки. Я навел справки у сотрудников музея и выяснил, что никто из них также не видел в музее бабочек. На следующий день бабочка оказалась на том же месте.

В собрании музея есть несколько книг из библиотеки прежних владельцев особняка. Среди них — «Естественная история британских бабочек и мотыльков» Эдварда Ньюмана (*The Natural History of British Butterflies and Moths* by Edward Newman). Это довольно большой том с рисунками Джорджа Уиллиса, гравированными Джоном Кирчнером, изданный в Лондоне Джоном Глайшером в 1870 году, через год после рождения отца Набокова, Владимира Дмитриевича. На книге сохранился набоковский экслибрис, и история самой книги очень необычна. Отец Набокова собирал бабочек в детстве, и скорее всего, именно он приобрёл когда-то этот том, а позже подарил своему сыну. После революции собрание книг Набоковых распалось и частично было рассредоточено по другим библиотекам. Когда был создан музей Набокова, сотрудники музея обнаружили эту книгу в собрании Библиотеки РАН в Петербурге. В 1999 году Терри Майерсу, американскому коллекционеру и дарителю музея, удалось купить другой экземпляр книги Ньюмана, и с его разрешения сотрудники музея обменяли этот экземпляр на тот самый, картинку в котором раскрасил юный Владимир Набоков. Среди этих выбранных Набоковым картинок было и изображение бабочки *Vanessa Io* (теперь называемой *Inachis Io*) или «павлиньего глаза». Именно она и посетила старый семейный особняк в тот день. Из книги Дитера Циммера «A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths» (Гамбург, 2001) мы узнаём, что именно эту бабочку Набоков упоминает в «Других берегах», а также в двух своих ранних научных публикациях, где он отмечает встречу с этой бабочкой в Крыму в 1918 году, а затем в 1929 году во французских Пиренеях, где он тогда отдыхал. В романах «Дар» и «Ада» также встречается упоминание о бабочке «павлиний глаз». Набоков часто использовал бабочек для создания смысловых узоров, и с бабочкой *Vanessa Io* или «павлиньим глазом» в романе «Другие берега» — именно тот случай. В первый раз она упомянута в предисловии, где Набоков рассказывает о своих мучительных усилиях удержать в памяти ускользающие детали прошлого. Портсигар возвращен в память благодаря его связи с тем местом, где юный Набоков поймал в июне 1907 года бражника, встречавшегося

тогда крайне редко, и где его отец, за много лет до этого, впервые повстречал «бабочку “павлиний глаз”, очень редкую в наших северных лесах». Сцена, дающая толчок воспоминанию, полностью воспроизведена в главе третьей, где Набоков пишет о своей «не лишённой патологической подоплеки» «страстной энергии памяти», которую он, по собственному мнению, унаследовал от отца. Приводя пример силы отцовской памяти, он пишет: «Было одно место в лесу на одной из старых троп в Батово, и был там мосток через ручей, и было подгнившее бревно с края, и была точка на этом бревне, где пятого по старому календарю августа 1883 года вдруг села, раскрыла шелковисто-багряные с павлиньими глазками крылья и была поймана ловким немцем-гувернером этих предыдущих набоковских мальчиков исключительно редко попадавшаяся в наших краях ванесса. Отец мой как-то даже горячился, когда мы с ним задерживались на этом мостике, и он перебирал и разыгрывал всю сцену сначала, как бабочка сидела дыша, как ни он, ни братья не решались ударить рампеткой и как в напряженной тишине немец ошупью выбирал у него из рук сачок, не сводя глаз с благородного насекомого». Набоков не называет прямо бабочку в этой сцене. Но именно «павлиньи глазки» дают возможность её идентифицировать: слово «павлиньи» относится к кружкам на крыльях насекомого, напоминающим те, что можно увидеть на хвостовом оперении павлина. Великолепный справочник Дитера Циммера дает идеальное описание. Само симпатичное создание имеет размах крыльев чуть более двух дюймов (50 – 60 мм): «в уголке каждого тёмно-рыже-коричневого зазубренного крыла имеется большое пятно-глазок, красноватое на передних крыльях и синеватое на задних». Между прочим, Набоков создаёт беллетризованную версию описанного события в романе «Дар», где Фёдор рассказывает о том, как его отец поймал свой первый экземпляр «павлиньего глаза». В романе «Ада» есть упоминание о том, что Ван и Ада, прогуливаясь вдоль берега Женевского озера, встречают вялых бабочек этого вида. Циммер также отмечает, что весной 1972 года Набоков обнаружил экземпляр «павлиньего глаза» в саду отеля «Монтре Палас», когда его снимало немецкое телевидение для документального фильма.

Набоков отмечает, что «павлиний глаз», пойманный его отцом в 1883 году и им самим в 1907 году, был большой редкостью в петер-

бургских краях. Впрочем, Циммер говорит о том, что ареал этой бабочки увеличился за последние сто лет, и теперь ее можно увидеть везде, от Северной Европы до Японии. Как бы то ни было, она уже не редкость ни в Петербурге, ни в бывших набоковских имениях в семидесяти километрах к югу от города, где я ее видел не один раз, в том числе и одну мертвую бабочку в усадебном доме, который дядя Василий Рукавишников завещал своему любимому племяннику в 1916 году.

Очень хочется верить, что бабочки «павлиний глаз», которых я так часто встречаю в местах, связанных с Владимиром Набоковым и его отцом, свидетельствуют о незримом присутствии автора где-то рядом. Скорее всего, это не так, почти наверняка не так. Но все же... В конце концов, тот экземпляр в петербургском доме или та, мертвая бабочка, которую я нашёл в загородном имении, могли быть потомками представителя вида 1883 года, о котором отец рассказывал сыну – или же моя бабочка 2001 года могла быть носителем генов той, которую Владимир поймал в 1907 году. А может быть, и нет.

Как бы то ни было, у каждого, кто в будущем посетит дом Набоковых и бывшие их имения, есть неплохая возможность встретить бабочку *Vanessa Io*.

Дональд Бартон Джонсон

ВВЕДЕНИЕ

Пожалуй, я был бы рад, если бы под конец моей книги у читателя возникло ощущение, что мир ее уменьшается, удаляясь, и замирает где-то там, вдали, повисая, словно картина в картине: «Мастерская художника» кисти Ван Бока.

СА 3, 600*

«Картина в картине», удаляющийся мир, вставленный в мир мастерской Ван Бока, — *такая ассоциация* возникает в конце многих романов Владимира Набокова. В другой картине, написанной реально существовавшим фламандским мастером, заключен еще один важный компонент эстетической космологии Набокова. Если посмотреть на картину Яна ван Эйка «Чета Арнольфини», сначала кажется, что новобрачные одни в спальне, но затем мы видим, что в круглом стенном зеркале отражается уменьшенная фигура художника и какой-то женщины, заглядывающих в комнату¹. Эти две картины, «Мастерская художника» Ван Бока и «Чета Арнольфини» ван Эйка, придуманная и реально существующая, представляют четкую парадигму искусства Набокова: *ut pictura poesis***².

«Зеркальное отражение», «раздвоение», «инверсия», «само-рефлексия», «узор», «совпадение», «закручивание спиралью» —

* Ссылки на русский текст произведений В. Набокова даются по изданию: Набоков В. Собрание сочинений американского периода. В 5 томах. Санкт-Петербург, «Симпозиум» (далее — СА, номер тома, номер страницы); Набоков В. Собрание сочинений русского периода. В 5 томах. Санкт-Петербург, «Симпозиум» (далее — СР, номер тома, номер страницы; здесь и далее постраничные прим. ред.).

** Живопись — та же поэзия (лат.).

все эти определения часто используются при характеристике романов Набокова. Все они уместны. Менее очевидно то, что за ними стоит цельная эстетическая космология, которая оказывала влияние на творчество Набокова в течение почти полувека. На такую мысль наводит замечание автора о том, что во всех его романах есть что-то «немного не от мира сего»³. Этот намек снова появляется в автобиографии «Память, говори», когда Набоков (под маской безымянного критика) определяет русские романы Сирина как «окна, открытые в смежный мир» (СА 5, 565). Вскоре мы убедимся, что эти утверждения — просто констатация факта. Во многих, если не во всех, романах Владимира Набокова присутствуют одновременно несколько миров, только их присутствие может быть выражено в разной степени. Имеется в виду не просто стандартная литературная метафора — мир романа в противовес миру романиста. По крайней мере, то, что кажется миром романиста — это мир авторской персоны, которая в рамках романа создает мир своих героев и иногда вмешивается в него. Автор Набоков пребывает в еще большем отдалении. Здесь полезно провести аналогию с брачной сценой ван Эйка. Маленькая фигурка в зеркальном мире — не художник, а его персона, в то время как художник, создающий всю картину в целом, остается за ее пределами. Каждый роман Набокова содержит по меньшей мере два вымышленных мира. Эта модель «двух миров» объясняет (в формальном смысле) значительную часть того, что происходит во многих романах Набокова и определяет лежащую в их основе космологию. Узоры, паутина совпадений, опутывающая мир героев, — только несовершенное отражение событий в другом, *контролирующем* мире. Хотя герои данной вселенной считают прозреваемый соседний, высший мир окончательным, определяющим все, он, в свою очередь, находится в таком же подчиненном положении по отношению к еще более всеобъемлющему миру.

Автобиография Набокова, ее повторяющаяся тема «колоссальных усилий высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни» (СА 5, 326) заставляет предположить, что эстетическая космология, направляющая романы, имела некоторое значение и для его личной жизни. Хорошо известен ин-

интерес Набокова к теме потусторонности, загробного мира, и кажется возможным, что космология, обрисованная нами для его романов, — это проекция личной космологии⁴. Однако следует допустить, что в равной степени возможно и обратное: эстетическая космология могла служить личной космологией. В любом случае, Набоков воспринимал себя и свой мир примерно так же, как некоторые любимые им герои его произведений. Цинциннат из романа «Приглашение на казнь» и Адам Круг из романа «Под знаком незаконнорожденных» воспринимают тайные узоры вокруг них как знаки из мира, окружающего их мир, и в момент смерти переходят в этот другой мир. Если мы объединим художественную космологию Набокова с его предполагаемой личной космологией, мы получим бесконечную последовательность миров в регрессии: вымышленный мир внутри мира авторской персоны, которая, в свою очередь, стремится к миру своего автора (реальному с нашей точки зрения), который находится в таких же отношениях к *своему* автору, и так *ad infinitum*, миры, стремящиеся к бесконечности.

Читатель, возможно, уже узнал философский прототип модели миров Набокова, поскольку она носит явно выраженное сходство с моделью вселенной, выдвигаемой философией неоплатонизма. Вот краткое изложение некоторых основных принципов неоплатонизма: 1) «Есть иерархия реальности, множественность сфер бытия, организованных в нисходящем порядке...» 2) «Каждая сфера бытия проистекает от высшей сферы» и «устанавливается в своей собственной реальности, вновь обращаясь к этой высшей сфере в движении *умозрительного* желания, которое заложено в первоначальном творческом импульсе... получаемом ею от своей высшей сферы». 3) «Каждая сфера бытия — образ или выражение на низшем уровне сферы высшей, и каждая индивидуальная реальность — образ или выражение соответствующей реальности в высшей сфере. Отношения архетипа и образа проходят через всю неоплатоническую вселенную»⁵. Мы увидим, особенно ближе к концу нашего исследования, как точно миры Набокова и его романы соответствуют этой философской космологии.

Неоплатонизм и гностицизм были основными составляющими русского символизма в начале двадцатого века⁶, и, как Набоков

однажды напомнил своему другу Эдмунду Уилсону, «Я — продукт этого периода, я воспитывался в этой атмосфере»⁷. Конечно, Набоков не участвовал в движении символистов, но его эстетические и философские взгляды многое взяли от символистской традиции⁸. Русский символизм был довольно сложным течением, внутри которого не было полного согласия. Консенсус существовал только по двум основным вопросам. Первое — то, что за пределами разума существует другой, более реальный мир, и то, что человек видит перед собой — только тень и эхо той истинной реальности. Второе — то, что именно искусство открывает истину этого высшего порядка за пределами нашего мира теней. Соглашаясь с этими философскими принципами, Набоков также разделяет ярко выраженный эстетизм многих писателей-символистов. Особо следует отметить его высоко развитое чувство формальной структуры и его всепоглощающий интерес к языку и стилю. Кроме того, многие произведения символистов отмечены причудливостью и интеллектуальной игрой, лежащими в стороне от основного направления русской литературы. Эти символистские принципы и приемы лежат в основе набоковской космологии двух миров, которая подробно рассматривается в наших очерках.

В этой книге рассматриваются восемь романов и автобиография Набокова, а также попутно затрагиваются и другие произведения. Романы поровну разделены между русским и английским периодами и показывают, помимо всего прочего, замечательную последовательность некоторых идей в творчестве писателя. Основная тема нашего исследования — два мира Набокова, и отдельные очерки показывают в большей или меньшей степени присутствие в его произведениях двух (или более) миров и иллюстрируют взаимосвязи между ними. Шесть частей распадаются на три тематические группы: 1) игры с буквами и словами (разделы I и II), 2) шахматные задачи и лабиринты (части III и IV), 3) загадка вселенной (части V и VI).

Набокова часто упрекали в том, что его произведения — это всего лишь игра, и действительно, игра имеет большое значение в его текстах. Многие критические работы последних лет, посвященные Набокову, например «Nabokov and the Novel» Эллен Пфайфер и «Nabokov's Spectral Dimension» У. У. Роу частично направлены на то, чтобы защитить Набокова от таких обвинений, которые,

по крайней мере с точки зрения обвинителей, уменьшают его литературный калибр. Несомненно, в произведениях Набокова есть моральный аспект, хотя, к счастью, он скорее латентный, не выраженный явно. Как бы ни были полезны эти и другие подобные критические исследования, не стоит умалять игровой аспект произведений Набокова, так как набокковские игры имеют и «серьезную» цель, не говоря уже о той чистой радости и удовольствии, которые они приносят в его романы. Игры Набокова — важная составляющая запутанной паутины аллюзий, совпадений и узоров, которые отмечают присутствие другого мира в романах. Они — важный аспект эстетической космологии двух миров Набокова. Эти игры часто отражают в миниатюре темы и подтемы романов (этот тезис подробно аргументируется и иллюстрируется ниже).

Первая часть, «Набоков как литератор», в отличие от следующих, не рассматривает игры в строгом смысле этого слова, а скорее имеет дело с миром букв, алфавитных символов. В нем я показываю, что алфавитные символы — основной мотив Набокова как писателя и, что более важно для нашего тезиса, они исходят из другого мира. Вторая часть, «Набоков — анаграммист», вводит нас прямо в мир словесных игр. Третья часть обращается к использованию шахмат в двух романах, а следующая часть, «Набоков — создатель лабиринтов», проследивает лабиринт инцеста в двух более поздних романах. Пятая часть, «Набоков — литературный космолог», уходит от игр к изложению модели двух миров, лежащей в основе столь многих произведений Набокова. Последняя часть, «Набоков как мыслитель-гностик», рассматривает темы сознания и смерти в контексте бесконечности миров Набокова. Главы и их темы идут от частного и конкретного к более общему и абстрактному.

Каждая глава развивается в тематическом контексте своей части, но, в большинстве случаев, в них также предлагается довольно широкая интерпретация отдельных романов. Поэтому в них часто содержится материал, который с таким же успехом мог бы использоваться и в другой главе. Эти группировки не являются взаимно исключаящими. Материал об игре с буквами и анаграммах в романе «Приглашение на казнь» (часть V) мог бы с равными основаниями быть использован в части II. Точно так же буквенные игры в романе «Под знаком незаконнорожденных»

могли бы быть включены в одну из частей, посвященных игре слов, а не только в часть «Набоков как мыслитель-гностик». Такие жертвы тематической однородности сделали бы анализ романов слишком фрагментарным. Однако три из исследуемых романов рассматриваются в двух отдельных главах, помещенных в разные части. Некоторые игровые аспекты романов «Приглашение на казнь», «Ада» и «Смотри на арлекинов!» рассматриваются отдельно, а более обобщенные интерпретации этих произведений предлагаются в следующих частях.

В отдельных главах использовались разнообразные методы литературоведческого анализа, в зависимости от того, какой казался наиболее подходящим для данного предмета изучения. Например, подход, предлагаемый в главе «Два мира в романе “Приглашение на казнь”», — очевидно структуралистский по своей ориентации. Некоторые главы отходят довольно далеко от своих текстов, хотя «Лабиринт инцеста в романе “Ада”» — это отчасти попытка сравнительного анализа, а «Текст и пред-текст в романе “Защита Лужина”» выходит в лежащую за пределами литературы область истории шахмат. Большинство глав укладываются в рамки классической традиции *explication de texte*. Все они — «внимательные прочтения» и, как правило, ориентированы на языковой анализ.

Многие главы содержат большое количество подробностей. В заключение я хотел бы привести по этому поводу две цитаты из Набокова. Первая: «В высоком искусстве и чистой науке деталь — это все» (*Strong Opinions*, 168). Вторая — это набоковское определение реальности: «Реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и как специализацию. Если мы возьмем, например, лилию или какой-нибудь другой природный объект, то для натуралиста лилия более реальна, чем для обычного человека. Но она куда более реальна для ботаника. А еще одного уровня реальности достигает тот ботаник, который специализируется по лилиям. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и поэтому она неиссякаема и недостижима» (СА 2, 568).

ЧАСТЬ I

НАБОКОВ — MAN OF LETTERS*

* литератор; дословно — человек, оперирующий буквами (*англ.*).

Отличительный признак стиля Набокова — сложное сплетение темы, сюжета и лейтмотива. Тема, которая в общем смысле реализуется сюжетом романа, схвачена в миниатюре лейтмотивом, искусно резюмирующим целое. В качестве примера можно привести роман «Отчаяние». Сюжет романа таков: владелец шоколадной фабрики, почти разорившийся и полубезумный, встречает бродягу, который, по его мнению, как две капли воды на него похож, решает выдать этого человека за себя, убить его, затем с помощью жены получить страховку и начать жизнь заново. Изъян этого плана, очевидный всем, кроме повествователя от первого лица, заключается в том, что бродяга несколько не похож на него. Антигерой Германн рассматривает свой страшный замысел и его литературное воплощение как истинное произведение искусства, хотя его план примитивен, а рассказ о нем пестрит отголосками темы двойника из русской классики¹. В качестве сквозного символа романа Набоков выбрал вполне традиционный образ — зеркало.

Более тонкое сплетение темы, сюжета и лейтмотива можно найти в романе «Камера обскура»: главный герой этого романа, не отличающийся проницательностью знаток живописи, мечтает оживить работы старых мастеров с помощью мультипликации. Его брак и вся жизнь рушатся, когда, в результате связи с корыстолюбивой девчонкой, помешанной на том, чтобы стать киноактрисой, он теряет зрение в автокатастрофе. Намеренно избитый

сюжет книги воплощается с помощью техники кинематографа, вероятно, выступающего здесь в качестве тематической метафоры искаженного восприятия. Здесь Набоков снова вводит мотив, который резонирует с темой и сюжетом — рамы: дверные и оконные рамы, рамы зеркал и картин, иначе говоря, объектив камеры обскуры, сквозь который зритель следит за развитием истории. В первом зрелом романе Набокова «Защита Лужина» гроссмейстер Лужин предполагает и располагает в своем абстрактном шахматном королевстве. На доске жизни, однако, дела у него идут не так успешно: он ведет борьбу с безумием, напоминающую шахматную партию, что отражено в рассеянном по книге мотиве светлых и темных квадратов.

Выше мы привели примеры тем и лейтмотивов отдельных романов. Помимо таких частных тем, в творчестве Набокова обнаруживаются более общие темы, которые в той или иной степени присутствуют почти во всех его произведениях. Одна из таких сквозных тем была замечена уже в тридцатые годы самым проницательным русским критиком творчества Набокова Владиславом Ходасевичем: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина»². То, что такое понимание творчества Набокова правильно и до сих пор, подтверждается Эндрю Филдом, который добавляет, что «этот взгляд дает универсальный ключ, который “срабатывает” почти для всех художественных произведений Набокова»³. Перефразировав слова Ходасевича, мы можем сказать, что главная тема Набокова — это сам процесс литературного творчества. Как и в случае отдельных произведений Набокова, каждое из которых имеет конкретную тему и мотив, тщательно подобранный для этой темы и настроенный ей в лад, главная тема Набокова тоже имеет свой отличительный мотив. Образ-лейтмотив, выбранный Набоковым для выражения своей главной темы, — алфавитный символ, буква.

Использование Набоковым алфавитных знаков в качестве символического мотива темы литературного творчества можно в том или ином виде найти почти во всех его книгах. Не удивительно, что именно в тех трех произведениях, где тема литературного творчества особенно важна, мотив буквы проявляется наиболее явно и разнообразно. Автобиография «Память, говори» — это

компендиум набоковских тем и мотивов, и именно здесь мы находим рассказ об установлении символической связи между мотивом буквы и темой литературного творчества. Летом 1905 года отец Набокова обнаружил, что его шестилетний сын по-английски читать и писать умеет, а по-русски — нет, и нанял деревенского учителя, чтобы тот обучил мальчика русскому правописанию. В первый день учитель подарил ученику «коробку удивительно аппетитных кубиков с разными буквами на каждой из граней; обращался он с этими кубиками словно с редкостными драгоценностями, чем, впрочем, они и были» (СА 5, 333). Учитель вновь появляется летом 1914 года, когда «во время неторопливых блужданий, сопровождавших сочинение первого из моих стихотворений, я столкнулся с нашим сельским учителем... (я рад вновь поприветствовать этот образ)» (СА 5, 503). Не случайно именно в этот момент юный Набоков встречает человека, который научил его читать по-русски и подарил ему те драгоценные цветные кубики с буквами.

Символическая роль алфавита как знака литературного творчества так же очевидна и в романе «Дар». Когда молодого писателя Федора Годунова-Чердынцева спрашивают о происхождении его дара, он отвечает, что все началось «с прозрения азбуки» (СР 4, 259). То, что этот ответ — нечто большее, чем просто метафора, подтверждается дальнейшим разговором. Сходную связь между первым узнаванием букв алфавита и осознанием творческого дара писателя можно увидеть в романе «Приглашение на казнь». Герой романа Цинциннат, чей дар делает его не таким, как все, и, следовательно, превращает в преступника в вымышленном тоталитарном мире романа, вспоминает день, когда он впервые осознал свою преступность: «Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы, ибо вижу себя с тем медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду...» (СР 4, 102).

Во всех этих романах, в которых главное — природа творческого процесса, часто используется мотив алфавита. Для воплощения одного из самых главных мотивов своего творчества Набоков выбрал алфавитный знак; можно ли найти более удачный символ для его главной темы — творческого процесса писателя,

творца, подбирающего слова, сложенные из букв? В двух следующих частях рассматриваются произведения, в которых мотив алфавита играет важную роль; показывается, как этот мотив одновременно придает цельность тексту и символизирует главную тему. Мы увидим, что в автобиографии Набокова алфавитная хроместезия, рассказ о которой кажется случайной причудой, на самом деле является основой сложной метафоры, описывающей творческую жизнь автора. В романе «Приглашение на казнь», самом сложном романе Набокова, завуалированный стилистический прием алфавитного иконического изображения оказывается ключом к взаимоотношениям двух миров.

Алфавитные радуги в автобиографии «Память, говори»

«Память, говори» описывается автором как «собрание систематически связанных личных воспоминаний...» (СА 5, 317). Определение это удивительно точное, так как «Память, говори», в отличие от традиционной автобиографии, рассказывает о жизни автора весьма избирательно: она состоит из ряда глав-воспоминаний, каждая из которых посвящена отдельной теме. Со многими из этих тем связаны определенные мотивы — иногда мимолетные, иногда пронизывающие целые главы. Например, тема одной из глав — бабочки, предмет страстного увлечения Набокова, которому он был верен всю жизнь. Бабочки составляют один из тематических рядов, которые придают жизни автора форму и смысл, соединяя летнее утро в семейном имении около 1906 года и экспедиции по ловле бабочек в Колорадо почти пятьдесят лет спустя. Деревенское болото на севере России незаметно сливается с альпийскими лугами Колорадо, поскольку эти два места и два момента времени связаны погоней за улетающим махаоном. Пространство и время складываются с помощью соединения родственных образов. Вспомним начало этой последовательности: первую бабочку Набокова. «Началось все с довольно пустякового случая. На жимолости, нависшей поверх гнutoго прислона скамьи, что стояла против парадного крыльца, мой ангел-наставник (чьи крылья, хоть и лишённые флорентийского ободка, очень походят на крылья Гавриила у Фра Анджелико)

указал мне редкого гостя, великолепное бледно-желтое животное в черных и синих ступенчатых пятнах, с киноварным глазком над каждой из парных черно-палевых шпор... Я стонал от желания, острее которого ничего с тех пор не испытывал» (СА 5, 415). Может быть, случай и в самом деле был пустяковым, но это скрытое сравнение поражает своей гиперболой. Гавриил, с чьими крыльями сравниваются крылья махаона, появляется в «Благовещении» Фра Анджелико, возвещая Деве Марии о воплощении Христа. Переход от крыльев махаона к крыльям архангела Гавриила соединяет два события и неявно сравнивает первое осознание мальчиком чуда бабочек с Благовещением. И в том, и в другом случае речь идет о прозрении. Конечно, в употреблении здесь этой гиперболы есть элемент гротеска, но важнее то, что она основана на тонко подмеченной детали, которая объединяет два образа. Именно повторение детали образует узор и таким образом придает смысл жизни и искусству Набокова.

В качестве более яркого примера того, как мотив используется для объединения тематического ряда, приведем образ волшебного фонаря, лежащего в основе главы о многочисленных гувернерах Набокова. Один из тех гувернеров, которые продержались дольше других, Ленский, организовал для своих ленивых подопечных и их друзей образовательные сеансы с показом картинок волшебного фонаря. На первом представлении были показаны самодельные раскрашенные слайды, иллюстрирующие эпизоды поэмы Лермонтова «Мцыри», в то время как Ленский читал поэму вслух. Набоков пользуется образом волшебного фонаря как рамкой для перечисления череды учителей, осветивших его юность, и заканчивает главу изумительно подробным и чувственным описанием семейного чаепития в саду, где на месте учителя возникает череда кадров, снятых как бы «из затемнения» и «в затемнение» — реприза темы главы. И только ретроспективно читатель понимает, что псевдоним «Ленского», организатора сеансов показа волшебного фонаря, образован от слова «линза» («lens» — *Lenski*) — линза волшебного фонаря памяти.

Возможно, самое удивительное в «автобиографии» Набокова — то, что вроде бы туда не вошло. Бросается в глаза отсутствие двух тем: супружество автора и его литературная деятельность.

В предисловии Набоков отмахивается от своих произведений, отсылая читателя к предисловиям его переведенных русских романов, которые, как он говорит, «дают достаточно подробный и красочный отчет о творческой составляющей моего европейского прошлого» (СР 5, 322). В биографию вошло только воспоминание о сочинении первого стихотворения Набокова и о его юношеских попытках стать поэтом. Позже, описывая литературную среду русской эмиграции, он посвящает один абзац блестящему, хотя и зачастую неправильно понимаемому таланту некоего Сирина, который исчез с эмигрантской сцены так же таинственно, как и появился. Читатель, видимо, должен знать, что «Сирин» возродился к жизни в Соединенных Штатах под именем Набокова. В общем, довольно странная автобиография для писателя. Однако мы увидим, что, вопреки кажущемуся отсутствию, тема творческой жизни Набокова неоднократно символизируется в воспоминаниях синестетической радугой. Подобно тому как многие из глав автобиографии имеют свои мотивы, «Память, говори» в целом объединяется главным мотивом синестетической радуги.

Синестезия, которой Набоков был «весьма подвержен» — одна из самых необычных и малоизученных областей чувственного восприятия. Она определяется как «ощущение, производимое в одной модальности, когда стимул воздействует на другую модальность, например, когда определенный звук вызывает визуальное представление определенного цвета»⁴. Интерсенсорное слияние может проявляться в смешении любых чувственных модальностей: осязание/обоняние, вкус/зрение, слух/вкус, осязание/зрение/слух и так далее. Один из наиболее часто приводимых примеров — тот случай, когда слепорожденный человек, которого попросили описать свое представление о ярко-красном цвете, сравнил его со звуком трубы⁵. В этом примере представлен тип синестезии, называемый хроместезия, когда определенный звук одновременно вызывает у слушателя автоматический и последовательный цветовой отклик. Это явление также называется *audition cologée*, или цветной слух. Хроместезия довольно часто отмечается у детей, но обычно исчезает в юности⁶. Однако иногда эта особенность сохраняется и у взрослого человека. Композиторы

Римский-Корсаков и Скрябин были наделены цветным слухом; последний написал симфоническую поэму «Прометей» («Поэма огня»), для которой он организовал сопровождающую музыку световое шоу, основанное на его синестетических соответствиях звука и цвета⁷. Роман Якобсон рассказывает о тридцатидвухлетнем чехе, одаренном как в области музыки, так и в области живописи, который представил полный набор цветовых соответствий для всех гласных и согласных чешского языка⁸. Психологическая синестезия — хорошо документированное явление, имеющее почти трехсотлетнюю клиническую историю⁹.

Литературная синестезия (в отличие от психологической) — это метафора, в которой слова и образы, обычно подходящие для описания одного типа чувственного восприятия, используются при описании какого-либо другого типа чувственного восприятия. Известный пример — «зарю раскатом грома из-за моря шлет Китай» Киплинга («Мандалай», пер. И. Грингольца), когда разрушительная ярость и внезапность естественного звукового явления приписывается визуальному явлению — восходу солнца в тропиках. Литературной синестезии по крайней мере столько же лет, сколько и западной литературе (она встречается уже у Гомера), а, скорее всего, гораздо больше¹⁰.

Литературная синестезия стала предметом большого интереса в конце девятнадцатого века, в основном благодаря ее культивации французскими символистами. Самое знаменитое литературное воплощение *audition colorée* — написанный в 1871 году сонет Артюра Рембо «Гласные», который начинается так:

А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый,
О — синий... Гласные, рождений ваших даты
Еще открою я... А — черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудью зловонной*.

Следующие строфы дают набор цветовых образов, вызываемых остальными гласными звуками. Критики набрасывались на прием литературной синестезии с яростью, которая сейчас

* Перевод М. Кудинова.

кажется забавной. Немецкий критик Макс Нордау утверждал, например, что —

...отречение сознания от преимуществ дифференцированного восприятия явлений и смешение разных чувств несомненно служит доказательством ненормальной и ослабленной мозговой деятельности. Они означают сильнейший регресс в органическом развитии, возвращение человека к тому состоянию, в каком находится камнеточец. Возводить смешение и замену зрительных и слуховых восприятий в эстетический закон, видеть в них основание для искусства будущего — значит признавать возвращение человека к жизни устрицы прогрессом¹¹.

Этот отрывок, хотя и более резкий по тону, типичен для реакции многих критиков на синестетический перенос по крайней мере по двум причинам. Во-первых, автор считает синестезию болезненным состоянием — что не соответствует действительности — и, во-вторых, он не видит разницы между синестезией как психологическим явлением и синестезией как литературным приемом, типом метафоры, который ни в коем случае не зависит от своего психологического эквивалента. Интерсенсорные метафоры, хотя и в менее экстравагантном виде, довольно часто встречаются в повседневном словоупотреблении. Во многих случаях они стали стандартными речевыми фигурами или клише, в которых мы уже не усматриваем их синестетической основы. Например, мы описываем звук человеческого голоса с точки зрения визуальной (серебристый, золотой), кинестетической (тяжелый), осязательной (бархатистый, мягкий, теплый), или даже с вкусовой (горький). Мы привычно говорим о кричащих цветах и тупой боли. Универсальность этого явления была резюмирована выдающимся психолингвистом Роджером Брауном в следующем наблюдении: «Многие, возможно, все языки проводят метафорические расширения, пользуясь словарем чувственного восприятия»¹².

В автобиографии «Память, говори» автор довольно пространно рассуждает о своем синестетическом даре¹³. Набоков впервые проявил свою хроместезию, играя с цветными кубиками с изображениями букв алфавита, подаренными ему деревенским

учителем. Строя башню из новых кубиков, мальчик заметил матери, что «покрашены они неправильно». Выяснилось, что у его матери тоже возникали ассоциации «буква (звук)/цвет» и что некоторые буквы на кубиках имели для нее тот же оттенок, что и для ее сына (но не тот, которым их раскрасил производитель игрушек) (СА 5, 338)¹⁴. Узнав о синестетической одаренности мальчика, она всячески поощряла его восприимчивость к визуальной стимуляции. Художник-любитель, она показывала ему волшебный результат смешивания красок. Перед сном ребенку разрешалось играть с мамиными драгоценностями, которые, как ему казалось, едва ли уступали «иллюминациям в городе по случаю царских годовщин...» (СА 5, 340). Уроки рисования и живописи были частью его домашнего начального образования.

Как замечает Набоков, цветной слух — не совсем подходящее название в его случае, так как возникающий у него цветовой отклик настроен не только на звук. Он замечает, что «цветное ощущение создается, по-моему, самим актом голосового воспроизведения буквы, пока воображаю ее словесный узор» (СА 5, 338). Это указывает на то, что, помимо звука, в процессе участвует физиологическое явление — артикуляция. Другие замечания указывают на то, что ребенок был особенно восприимчив к физической форме букв — как написанных от руки, так и напечатанных. Описывая свою новую тетрадь для французских диктантов, он вспоминает: «...наслаждаясь каждым члеником каждой очень отчетливой буквы... я надписывал слово “Dictée”...» (СА 5, 401). Или, вспоминая свой первый учебник английской грамматики, он говорит, как четыре его персонажа «вялой подводной походкой шагают вдоль самого заднего задника моей памяти; и вот, перед дальнотзоркими моими глазами вырастают буквы грамматики, как безумная азбука на таблице у оптика» (СА 5, 379). Интересно, что Набоков определяет соотношение между более поздней русской версией и ранними английскими версиями воспоминаний, как отношение прописных букв к курсиву (СР 5, 144). Набоков также упоминает о влиянии формы букв, когда говорит о своей реакции на буквы алфавитов разных языков. Он замечает, что малейшая разница в физической форме буквы, представляющей один и тот же звук в разных языках, также изменяет цветное

впечатление от нее. В частности, русские буквы, представляющие тот же звук, что и их латинские эквиваленты, но имеющие другую форму, обычно отличаются менее ярким тоном (СР 5, 157). Так, цвет русской буквы «П» описывается как «гуашевый» зеленый, в то время как цвет латинской «P» характеризуется как цвет «незрелого яблока» — то есть более яркий оттенок. Этот пример удачен, потому что он показывает, что звук, а не форма буквы, является основной детерминантой оттенка, ведь «П» кириллицы и латинская «P» примерно одного оттенка, хотя форма букв совсем разная. На то, что в эти соответствия включаются и другие чувственные модальности, указывает русский вариант автобиографии Набокова; о буквах кириллицы он говорит, что «цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор» (СР 5, 157). Очевидно, что для Набокова соответствия «звук (буква)/цвет» зависят от нескольких факторов: звук, физиология артикуляции, форма буквы, и, возможно, ее вкус. Все эти факторы в какой-то мере вносят свой вклад в цветовой отклик. В своих воспоминаниях Набоков подробно перечисляет свои цветовые ассоциации для каждого звука и/или буквы двух алфавитов, английского и русского. Приведем в качестве примера русские соответствия¹⁵: черно-бурую группу составляют: густое, без глянца, А, довольно ровное Р, крепкое каучуковое Г, цвета горького шоколада Ж и темно-коричневое отполированное Я; белесая группа такова: Л — цвета вермишели, Н — цвета смоленской каши, О — цвета миндального молока, Х — цвета сухой булки и Э — цвета шведского хлеба; промежуточную серую группу образуют клистирное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ. Цвета спектра составляются красной группой с вишнево-кирпичным Б, розово-фланелевым М и розовато-телесным В, желтой группой с оранжевым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуновым Ю; зеленой группой с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф, пастельным Т и синей, переходящей в фиолетовую группой с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Можно многое сказать по поводу

лингвистических и структурных аспектов набоковской алфавитной хроместезии, но здесь мы сосредоточимся на литературных аспектах этого явления, то есть на его эстетических и тематических следствиях и его роли в творческой психологии писателя.

Творчество Набокова содержит много синестетических образов, основанных на алфавитных символах. Один из самых обширных примеров содержится в стихотворении «Вечер русской поэзии»¹⁶. Докладчик Набоков рассказывает о русской поэзии группе американок:

My little helper at the magic lantern,
insert that slide and let the colored beam
project my name or any such-like phantom
in Slavic characters upon the screen.
The other way, the other way. I thank you.
On mellow hills the Greek, as you remember,
fashioned his alphabet from cranes in flight;
his arrows crossed the sunset, then the night.

Our simple skyline and a taste for timber,
the influence of hives and conifers,
reshaped the arrows and the borrowed birds.
Yes, Sylvia? “Why do you speak of words
when all we want is knowledge nicely browned?”
Because all hangs together — shape and sound,
heather and honey, vessel and content.

Not only rainbows — every line is bent,
and skulls and seeds and all good words are round
like Russian verse, like our colossal vowels:
those painted eggs, those glossy pitcher flowers
that swallow whole a golden bumble bee,
those shells that hold a thimble and the sea.

[Моя маленькая помощница, вставьте в волшебный фонарь слайд, и пусть цветной луч спроецирует на экран мое имя, написанное русскими буквами, или другой подобный призрак. Наоборот, наоборот. Спасибо. Как вы помните, грек, живший на пологих холмах, придумал свой алфавит, глядя на летящих журавлей; его стрелы пересекли закат, а затем и ночь.

Наша незатейливая линия горизонта, влияние пчелиных ульев и хвойных деревьев изменили форму этих стрел и заимствованных птиц. Да, Сильвия? «Почему Вы рассказываете о каких-то словах, когда все, что нам нужно — это готовые к употреблению знания?» Потому что все связано — форма и звук, вереск и мед, сосуд и содержимое.

Не только радуга, каждая линия — дуга, и черепа, и семена, и все хорошие слова круглы, как русские стихи, как наши колосальные гласные, эти крашенные яйца, эти гляцевитые цветы в кувшине, чашечки которых целиком проглатывают золотистого шмеля, эти раковины, которые скрывают и наперсток, и целое море.]

Хроместетическая образность здесь настолько очевидна, что является почти клинической — проецирование букв кириллицы цветным световым лучом, рассуждение о мифическом происхождении формы букв и, наконец, изогнутые радуги цветных гласных, эти раскрашенные пасхальные яйца. Имя Набокова, написанное цветными буквами, встречается и в его воспоминаниях, когда он говорит, как был рад, обнаружив свою фамилию, написанную «золотыми русскими литерами» на фреске в Американском музее естествознания, увековечивающей присутствие его дяди при подписании мирного договора по окончании Русско-японской войны (СА 5, 362). В другом английском стихотворении, «*Voluptates Tactionum*»*, построенном на взаимодействии звука и прикосновения, вводится забавное понятие синестезии по системе Брайля: «When you turn a knob, your set/ Will obligingly exhale/ Forms, invisible and yet/ Tangible — a world in braille» [Вы поворачиваете ручку, и ваша наборная касса услужливо выдыхает формы, невидимые, но ощутимые — мир, набранный шрифтом Брайля.] В этом стихотворении Набоков исследует потенциальные эротические возможности своего изобретения. Другой пример можно найти в первом американском романе Набокова «Под знаком незаконнорожденных». Герой романа, философ Адам Круг в состоянии тревоги говорит непонимающему слушателю, что «the word “loyalty” phonetically and visually reminds him of a

* Осязание (*лат.*).

golden fork lying in the sun on a smooth spread of yellow silk — «слово “лояльность” напоминает ему звучанием и видом золоченую вилку, лежащую под солнцем на разглаженном бледно-желтом шелке» (СА 1, 273). Этот синестетический образ навеян тем, что две буквы «У» им воспринимаются как «ярко золотисто-желтые», а также тем, что сама буква имеет форму вилки. Описывая соответствия звука и цвета в «Память, говори», Набоков чаще использует этот прием. В русской версии автобиографии «Другие берега» мы читаем о вечерней охоте на мотыльков. Рассказчик стоял в ожидании около кустов сирени, в то время как «молодая луна цвета “Ю” висела в акварельном небе цвета “В”» (СР 5, 229). Немного раньше из рассказа о хроместезии мы узнаем, что буква «Ю» имеет цвет латуни, а «В» — розоватая, телесного оттенка. Эти хроместетические цвета букв кириллицы не только подходят для описываемых предметов, но и обозначаемые ими звуки перекликаются со звуками ключевых слов, то есть [u] в слове «луна» и [v] в слове «акварельном». В менее очевидном случае использования хроместетического алфавитного символа о луне говорится как о «большом небесном “О”». Это использование буквенного символа еще более уместно, чем может показаться, потому что хроместетический цвет буквы «О» — оттенок, описываемый Набоковым как цвет «миндального молока» (СР 5, 157).

Образ Тамары, первой любви юного Набокова, тоже включен в хроместетический мотив, наполняющий «Память, говори». Ее появлению предшествует ее имя, нацарапанное на двери беседки. Набоков представляет ее такими словами: «Я впервые увидел Тамару — выбираю ей псевдоним, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени, — когда ей было пятнадцать, а мне на год больше» (СА 5, 512). Есть основание думать, что слово «окрашенный» здесь надо понимать буквально, хотя фонетическое сходство тоже играет определенную роль. Последовательность цветов, соответствующая русской форме имени Тамара, такова: Т — бледно-зеленый, А — тускло-черный, М — цвета розовой фланели, А — тускло-черный, Р — гладкий черный и А — тускло-черный. Основной цвет здесь — черный, с проблесками зеленого и розового в начале и в середине. Не случайно русская форма имени Мария тоже имеет в основном черный цвет

с проблесками розового. Эти имена действительно окрашены в одинаковые цвета, и интересно то, что первый роман Набокова, рассказ о его первой любви, где встречаются автобиографические детали, назван именем главной героини — «Машенька».

Сирин — псевдоним, происходящий от имени сказочной птицы, который Набоков принял во время учебы в Кембридже и которым он пользовался вплоть до отъезда из Европы, был, очевидно, выбран подобным же образом. На вопрос Эндрю Филда о том, как он выбрал свой *nom de plume*, Набоков ответил: «Я увидел псевдоним “Сирин” с очень ярким, светло-синим “с”, золотистым “и”, дрожаще-черным “р” и желтым “н”». Заметим, кстати, что, в отличие от «Тамары», русский псевдоним Набокова не «окрашен в те же цвета», что и его настоящее имя, которое (в русском варианте) имеет следующие цвета: Н — желтый, А — черный, Б — кирпично-красный, О — беловатый, К — иссиня-черный и В — телесно-розовый.

Можно найти и другие синестетические ассоциации букв и цветов¹⁷. Возможно, наиболее широко распространенное проявление мотива хроматической буквы — это струящиеся, похожие на драгоценности электрические вывески, которые украшают его произведения. В некотором смысле эти образы берут свое начало в детских воспоминаниях автора об иллюминациях в городе по случаю царских годовщин, когда «в ватной тишине зимней ночи гигантские монограммы, венцы и иные геральдические узоры из цветных электрических лампочек — сапфирных, изумрудных, рубиновых — с зачарованной стесненностью горели...» (СА 5, 340). В первом романе Набокова «Машенька» герой Ганин неожиданно узнает, что его первая любовь жива и скоро приедет в Берлин к своему мужу. Когда Ганин, ошеломленный этой новостью, идет по ночным улицам, он видит «огненные буквы, которые высыпали одна за другой над черной крышей...» (СР 2, 64). Это, конечно, электрическая рекламная вывеска, но Ганин, находясь в возбужденном состоянии, принимает ее за «человеческую мысль, знак, зов, вопрос, брошенный в небо и получающий вдруг самоцветный, восхитительный ответ». В «Приглашении на казнь» мы видим горящий разноцветным светом «добрый миллион лампочек, искусно... размещенных таким образом, чтобы составить по всему

ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель» (СР 4, 165). Во время ночных скитаний Федор, молодой поэт, герой «Дара», видит, как «световая реклама мюзик-холля взбегала по ступеням вертикально расположенных букв, они погасали разом, и снова свет карабкался вверх: какое вавилонское слово достигло бы до небес... сборное название триллиона тонов: бриллиантоволунно-литовосизолазоревогрознасапфиристосинелилово, и так далее — сколько еще?» (СР 4, 500). Вавилонское слово Федора возвращает нас к синестетически алфавитным кубикам, с помощью которых Набоков в раннем детстве начал строить свою вавилонскую башню (СА 5, 339). Сходные образы встречаются и в поэзии Набокова. В стихотворении, написанном в 1939 году в Париже, автор рисует в воображении «рыданья рекламы на том берегу, текучих ее изумрудов в тумане». Примечание идентифицирует «рыданья» как «расплывающиеся изумруды рекламы аспирина, находившейся на противоположном берегу Сены» (СР 5, 417, 743).

Алфавитная хроместезия — эффектный стилистический прием, и несложно понять, почему Набоков периодически прибегает к нему — особенно если учесть его собственную синестетическую одаренность. Этим объясняется то, почему рассказ о ней включен в автобиографию автора. Однако «Память, говори» (по замечанию самого Набокова) — в высшей степени избирательное «собрание систематически связанных личных воспоминаний». Почти каждая деталь сложным образом вплетена в какой-либо из тематических узоров книги. Темы, которые не вписываются в рамки этих узоров, безжалостно (и с большим мастерством) приглушаются. Что же тогда можно сказать о как бы извиняющемся рассказе Набокова о своем цветном слухе?¹⁸ Почему он включен в книгу? Каково его значение в контексте целого? Ответы на эти вопросы содержатся не в автобиографии, а в романе Набокова «Дар», где совершенно открыто соотносятся хроместезия и литературное творчество. Это происходит во время воображаемого разговора, который ведут протагонист романа, молодой писатель Федор Годунов-Чердынцев, и поэт Кончеев. Они говорят о русской литературе. Годунов-Чердынцев мимоходом отмечает, что у Лескова, хотя он и является второстепенным писателем, «латинское чувство синевы: lividus. Лев Тол-

стой, тот был больше насчет лилового...» (СР 4, 257). Наконец, Кончеев спрашивает Федора:

«С чего у вас началось?»

«С прозрения азбуки. Простите, это звучит изломом, но дело в том, что у меня с детства в сильнейшей и подробнейшей степени *audition cologée*.»

«Так что вы могли бы тоже...»

«Да, но с оттенками, которые ему не снились, — и не сонет, а толстый том. К примеру: различные, многочисленные «а» на тех четырех языках, которыми владею, вижу едва ли не в стольких же тонах — от лаково-черных до занозисто-серых — сколько представляю себе сортов поделочного дерева. Рекомендую вам мое розовое фланелевое «м». Не знаю, обращали ли вы когда-нибудь внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква «ы», столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее¹⁹. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал *sienne brûlée** и сепию, что получился бы цвет гуттаперчевого «ч»; и вы бы оценили мое сияющее «с», если я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал... когда моя мать... переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь, из шкатулок на бархат... и если отодвинуть... штору, можно было видеть вдоль набережных фасадов в синей черноте ночи изумительно неподвижные, грозно-алмазные вензеля, цветные венцы...»

«*Buchstaben von Feuer***, одним словом...»²⁰

Хотя в предисловии к английскому переводу «Дара» Набоков специально предостерегает читателя от попыток идентификации Федора с автором книги, этот отрывок, несомненно, нарисован на основе психологического пейзажа самого Набокова. Почти каждая деталь здесь соответствует тем страницам в автобиографии «Другие берега», где Набоков рассказывает о своем собственном синестетическом даре (СР 5, 157—158). Таким образом, сам генезис литературного творчества оказывается связан с алфавитной хроместезией.

* Жженая сиена (*франц.*).

** Пламенеющие буквы (*нем.*).

Если вышесказанное и объясняет, почему в автобиографии «Память, говори» рассказывается об алфавитной хроместезии, все равно перед нами остается вопрос о том, как она соотносится с целым. «Память, говори» пронизана описаниями, в которых используются цветовые сочетания. Многие из них, хотя и не являются синестезическими в строгом смысле, задействуют широкий спектр сенсорных данных в придачу к визуальным. Возможно, самый частый комплексный цветовой образ автобиографии — это радуга, как естественная, так и искусственная, возникшая в результате преломления через призму. Представление с волшебным фонарем, устроенное Ленским, заканчивается цветным слайдом, иллюстрирующим строки: «О, как сквозили в вышине/ В зелено-розовом огне,/ Где радуга задела ель,/ Скала и на скале газель!» (СА 5, 457). Другие примеры: когда Набоков в последний раз видится со своей детской любовью Колетт, «...была, помнится, какая-то деталь в ее наряде... напомнившая мне тогда радужную спираль внутри стеклянного шарика. И вот теперь я стою и держу этот обрывок самоцветности...» (СА 5, 445). Этот образ повторяется снова: «Цветная спираль в стеклянном шарике — вот какой я вижу мою жизнь» (СА 5, 553). В другом месте мы читаем о «...приятно поверхностной, хоть и определенно психопатической вращательной кропильке с собственной радугой, висящей над жемчужной травой...» (СА 5, 579). О своем отце Набоков пишет: «...его деятельность я воспринимал... сквозь собственную призму, разлагавшую на множество волшебных красок простоватый цвет, видный моим наставникам» (СА 5, 476). Еще чаще встречаются описания подобных радуге цветовых спектров, хотя часто без явной ссылки на образ радуги, лежащий в их основе. Гувернантка маленького Набокова научила его подбирать по цветам осенние кленовые листья и раскладывать их так, чтобы получался «почти полный спектр (минус синий — большая потеря!), зелень переходила в лимонный цвет, лимонный в апельсиновый и так далее, через красные к багрово-бурым, вновь к красноватым, и назад, через лимонный к зеленому...» (СА 5, 395). Точно так же он рассказывает о том, как его мать любила искать грибы — «рыжеватые *edulis* — боровики, бурые *scaber* — подберезовики, красные *aurantiacus* — подосиновики», которые

выкладывались на железный стол рядом с белой садовой скамьей, и «солнце перед самым заходом бросало пылающий луч...» (СА 5, 346, 357). Цветовой спектр снова появляется в следующем отрывке: «Цветные карандаши. Точность их спектра, заявленная на коробке, но никогда не достигаемая внутри»²¹ (СА 5, 398).

Русское детство Набокова по времени совпадало с викторианской эпохой, когда в домах представителей высших классов часто использовались витражные украшения на окнах, и Набоков нередко упоминает конкретные цветовые узоры, описывая такие жилища. Один из наиболее устойчивых цветовых мотивов в «Память, говори» (и не такой уж редкий для других его произведений) — это мотив окон с цветными стеклами. Окно городского дома Набоковых было украшено витражным узором из тюльпанов (СА 5, 390). Более значительно появление мотива цветных стекол в описании французских чтений *Mademoiselle O.* детям Набоковым на застекленной веранде деревенского дома. Набоков пишет об удовольствии слушать *Mademoiselle O.*, когда «из неподвижной горы струился голос» (СА 5, 402):

Постояннейшим же источником очарования в часы чтения была прозрачная арлекинада цветных стекол, вставленных в белые рамы по обе стороны веранды. Сад, пропущенный сквозь эту волшебную призму, исполнялся странной тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник — и песок становится пеплом, траурные деревья плавают в тропическом небе. Желтый создавал янтарный мир, пропитанный особо крепким настоем солнечного света. В красном темно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи. В зеленом зелень была зеленее зеленого. Когда же после всех этих роскошеств обратишься, бывало, к одному из немногих квадратиков обыкновенного пресного стекла, с одиноким комаром или хромой караморой, это было так, будто берешь глоток воды, когда не хочется пить...» (СА 5, 403).

Мотив цветного стекла в автобиографии достигает своей кульминации в рассказе о павильоне-беседке, расположенном в парке семейного имения. Беседка встает в середине мостика над

оврагом, «будто сгущенная радуга», и «винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветных стекол... сообщают нечто часовенное ее решетчатым оконцам» (СА 5, 500). Этот павильон играет ключевую роль в художественном и эмоциональном развитии Набокова, так как является местом зарождения двух главных в его жизни увлечений и тесно связан с третьим — имеются в виду литература, любовь и лепидоптера. Первые литературные шаги Набоков сделал на поприще поэзии:

Чтобы восстановить лето 1914 года, в которое мной овладело цепенящее неистовство стихосложения, мне только нужно живо вообразить некий «павильон», а вернее беседку... Беседка моя снится мне самое малое дважды в год. Появляется она, как правило, совершенно независимо от содержания сна, каковым, разумеется, может быть все, что угодно, от Авалона до явнобрачия. Она, так сказать, мреет где-то рядом, словно скромная подпись художника. Я нахожу ее приставшей в уголку живописного полотна сновидения или затейливо внизанной в какую-нибудь декоративную часть картины (СА 5, 500).

Именно в этой беседке молодой Набоков спрятался от недолгой, но сильной грозы: «За парком, над дымящимися полями, вставала радуга; поля обрывались зубчатой темной границей далекого ельника; радуга частью шла поперек него, и этот кусок леса совершенно волшебным мерцал сквозь бледную зелень и розовость натянутой перед ним многоцветной вуали — нежность и озаренность его обращали в бедных родственников ромбовидные цветные отражения, отброшенные возвратившимся солнцем на дверь беседки. Следующий миг стал началом моего первого стихотворения» (СА 5, 501).

В этой же беседке Набоков познакомился со своей первой любовью Тамарой. Тридцать три года спустя Набоков говорит, что их первая встреча произошла «9 августа 1915 года, если быть по-петрарковски точным, в половине пятого часа прекраснейшего из вечеров этого месяца, в радужно-оконной беседке» (СА 5, 513). С павильоном у Набокова связаны и другие ассоциации: в имении, где стояла беседка, проходили его первые охоты на бабочек. Конечно, не случайно Набоков отмечает этимологиче-

ское родство слов «pavilion» и «papilio», что по-латыни означает «бабочка» (СА 5, 500). Павильон также функционирует в формальной структуре автобиографии на более абстрактном, чисто эстетическом уровне. Именно в нем все многочисленные полихроматические образы (например, иллюминации в дни царских годовщин с их похожими на драгоценности монограммами и рисунками из цветных лампочек, цветные карандаши, осенние листья, грибы, цветные стекла и т. д.) снова вливаются в мотив радуги, откуда они и берут свое начало. Павильон — завершение эстетической радуги Набокова.

Мы начали наше рассуждение о цветовых спектрах, предположив их связь с синестезией. Конечно, между этими двумя явлениями нет обязательной связи. Эта ассоциация оправдана только постольку, поскольку мы можем показать, что они были связаны для Набокова. Дополненная английская версия воспоминаний Набокова, вышедшая в 1966 году (но не ее более ранние английский и русский варианты), снабжена указателем, который, в некоторых случаях, имеет не только практическое, но и эстетическое значение²². Помимо статей, содержащих фактическую информацию о людях, местах и книгах, есть в нем и несколько статей общего тематического содержания. Среди прочего мы находим там следующие: «Цветной слух», «Цветные стекла», «Драгоценные камни» и «Павильон», а также «Волшебный фонарь» и «Грибы». Приводится большинство составляющих, входящих в мотив радуги, хотя и нет статьи «Радуга». Связь между большинством из этих полихроматических образов и цветным слухом очевидна. Читатель, который посмотрел статью «Цветной слух», отсылается к «Цветным стеклам», а оттуда — к «Драгоценным камням» и «Павильону». Статья «Драгоценные камни» через перекрестную ссылку приводит читателя назад к «Цветным стеклам». Ассоциативная цепочка устанавливает связь между элементами мотива радуги и синестезией.

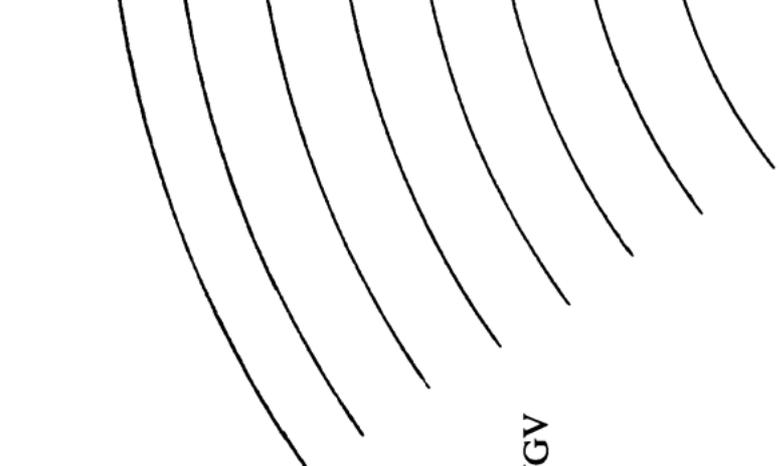
Мотив радуги еще более важен как доказательство того, что синестезия, особенно алфавитная хроместезия, является основной метафорой творческого сознания Набокова. Англоязычные дети иногда заучивают цвета радуги и их последовательность с помощью простого мнемонического приема: они запоминают

специально придуманное имя Roy G. Biv — акроним, получившийся из первых букв слов «red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet»²³. Глядя на обычную радугу, мы видим эти семь цветов с красным наверху и фиолетовым внизу. Если прочитать начальные буквы названия цветов сверху вниз получается стандартный акроним. Набоков, однако, создает свои собственные акронимы для русской и английской радуги, в контексте своих синестетических соответствий цвета и звука. Для Набокова, первый (то есть, самый верхний) цвет радуги, красный, соотносится с русской буквой «В» [v]; второй цвет радуги, оранжевый — с «Ё» [yo]; третий, желтый — с «Е» [ye]; зеленый — с «П» [p]; голубой — с «С» [s]; синий — с «К» [k] и фиолетовый — с «З» [z]. На основании этих хроместезических соответствий Набоков придумывает свой русский акроним для цветов радуги — вёепскз [vʲoʲepʲskz]. Рассказ о цветах, которые для него имеют русские буквы и звуки, и произведенное таким образом «слово» для русской радуги содержится в русской версии автобиографии «Другие берега» (СР 5, 157—158). Параллельный английский акроним, KZSPYGV содержится в английской версии автобиографии «Память, говори» (СА 5, 338—339). Английский акроним образован так же, как и его русский аналог, но в обратном порядке: фиолетовый — «К», синий — «Z», голубой — «S», зеленый — «P», желтый — «Y», оранжевый — «G» и красный — «V». Соотношение между этими двумя словами-«радугами» можно более понятно продемонстрировать следующим образом:

Русский							Английский						
В	Ё	Е	П	С	К	З	К	Z	S	P	Y	G	V
К	О	Ж	З	Г	С	Ф	Ф	С	Г	З	Ж	О	К
р	р	е	е	о	и	и	и	и	о	е	е	р	р
а	а	л	л	л	н	о	о	н	л	л	л	а	а
с	н	т	е	у	и	л	л	и	у	е	т	н	с
н	ж	ы	н	б	й	е	е	й	б	н	ы	ж	н
ы	е	й	ы	о		т	т		о	ы	й	е	ы
й	в		й	й		о	о		й	й		в	й
	ы					о	о					ы	
	й					ы	ы					й	
						й	й						

Самое любопытное, что выявляется в результате этого сопоставления, — это тот факт, что русский и английский акронимы-«радуги» расположены в обратном порядке по отношению друг к другу: по-русски — ВЁЕПСКЗ (КОЖЗГСФ), а по-английски — KZSPYGV (ФСГЗЖОК)²⁴. Эти два слова, если сделать скидку на несколько различающиеся в двух языках соответствия звука и цвета, являются перевернутыми зеркальными отображениями друг друга. Почему же русский акроним для цветов радуги отражает последовательность цветов «красный, оранжевый, желтый... фиолетовый», в то время как его английский аналог называет цвета в обратном порядке — «фиолетовый, синий, голубой... красный»? Если в творчестве Набокова и есть какой-либо аспект, который не вызывает сомнений, так это то, что его построения никогда не бывают случайными. Не случайно и то, что цвета в его английском и русском акронимах-«радугах» выстроены в противоположном порядке.

Вспомним, что Набоков был не только писателем, но и довольно известным ученым. Его интерес к природе и тонкая наблюдательность очевидны в его произведениях. Именно в этой области нам надо искать объяснения зеркально отраженным радугам. В природе существуют два вида радуги — первичная и вторичная. Первичная радуга образуется, когда лучи преломляются при входе в каждую каплю, отражаются от ее внутренней поверхности и снова преломляются на выходе. Красный цвет в таком случае виден вверху дуги. Вторичная радуга располагается над первичной, является концентрической относительно нее; она несколько больше и бледнее. Красный цвет находится внизу дуги²⁵. Акроним для русской «радуги» Набокова, ВЁЕПСКЗ (красный, оранжевый, желтый и т. д.) соответствует яркой первичной радуге, где красный цвет вверху, а английский акроним KZSPYGV соответствует более широкой и менее яркой вторичной радуге, где красный цвет (то есть V) — внизу. Расположение и соотношение зеркально отражающихся радуг проиллюстрировано прилагаемым рисунком.



**Вторичная радуга,
английский KZSPYGV**

**Первичная радуга,
русский ВЁПСКЗ**

K

Z

S

P

Y

G

V

B

E

E

П

С

К

З

Фиолетовый

Синий

Голубой

Зеленый

Желтый

Оранжевый

Красный

Красный

Оранжевый

Желтый

Зеленый

Голубой

Синий

Фиолетовый

Мотив радуги проходит через все творчество Набокова, но только в автобиографии ему придается четко определенное значение. Как мы предположили, в «Даре» Набоков идентифицировал свое литературное творчество со своей алфавитной хроместезией. Тогда зеркально отображенные хроместетические радуги в «Память, говори» — это проекция этой главной метафоры, которая подтверждает начальные выводы. Слово для первичной радуги ВЁЕПСКЗ представляет литературное творчество Набокова на его родном русском языке, а слово для вторичной радуги — KZSPYGV — его англоязычное творчество. Многие англоязычные читатели сейчас считают Набокова в основном англоязычным писателем, но к тому моменту, когда писались первая версия английской автобиографии и ее русский вариант, на английском он опубликовал только два романа, а на русском — девять. Ни в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1941), ни в «Под знаком незаконнорожденных» (1947) не проявляется словесного мастерства последних русских романов, таких как «Дар» (1937) или последующей стилистической виртуозности более поздних английских произведений, начиная с романа «Лолита» (1955). В сороковых и начале пятидесятых Набоков был поглощен стараниями довести стилистический уровень своей английской прозы до уровня своей же русской прозы. Последняя часть этого периода была посвящена написанию романа «Лолита», и в своем послесловии к роману Набоков затрагивает этот вопрос. Назвав «Лолиту» отчетом о своем романе с английским языком, он продолжает: «Личная моя трагедия... — это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишённого в моем случае всей той аппаратуры — каверзного зеркала, черно-бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций, — которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебным воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов» (СА 3, 385). Английский читатель, конечно, не может согласиться с тем, что переход Набокова на английский язык был трагедией. Действительно, в послесловии к собственному переводу «Лолиты» на русский Набоков намекает, что сопоставление

двух этих текстов по крайней мере освободило его от иллюзии о том, что стиль его русских произведений значительно превосходит стиль его английских произведений (СА 3, 386)²⁶. Вполне уместно и то, что именно обложка русского издания «Лолиты» Набокова дает еще одно подтверждение нашей интерпретации двойных хроместетических радуг в «Память, говори». Название, «Лолита», напечатано на обложке следующим образом:

Л О Л И Т А
 —————
 У Л И Ц О Ц

Буквы заглавия окрашены в цвета радуги, причем верхнее слово демонстрирует цвета первичной радуги (спектр начинается в середине слова, зеленый цвет располагается на корешке, а начальное «ЛО» слова «Лолита» завершает спектр), в то время как нижнее, перевернутое слово окрашено в те же самые цвета, но в обратном порядке. Эти перевернутые алфавитные радуги не только имитируют процесс автоперевода, но и опять-таки отражают двуязычную творческую эволюцию Набокова. Подтверждение того, что зеркально отображенные радуги Набокова являются символическими аналогами двух языков его литературного творчества, возвращает нас к источнику двойных радуг — их хроместетическому происхождению в русском и английском алфавитах.

Основанные на хроместезии радуги-близнецы — сознательно продуманные символы творческого процесса Набокова. Однако можно выдвинуть довод о том, что основой этих символических образов является литературная, а не психологическая, синестезия. Набокову действительно могла быть свойственна психологическая синестезия, которой он пользовался как основой для метафоры, описывающей его искусство. Однако использование синестезии в качестве основы художественной метафоры еще не обязательно означает, что она является активной силой в творческом процессе Набокова. Она просто может быть удобным и очень уместным приемом для создания метафоры, символизирующей его творческий процесс. Вопрос заключается в том, является ли соотношение между синестезией Набокова и его искус-

ством чисто метафорическим (то есть литературным) или психологическим (то есть присущим ему от рождения). Очень может быть, что ответ находится где-то между этими двумя крайностями. Память — одна из основных тем творчества Набокова. По его мнению, это линия обороны человека против смерти и забвения. Эта тема явно присутствует в автобиографии, и не случайно ее окончательное название, «Память, говори!» — повелительное приказание. Тема памяти имеет большое значение и в романе «Ада», герой которой, Ван, ведет отсчет своей жизни не со дня рождения, но с момента первого воспоминания 195 дней спустя (СА 4, 511). Сходное значение имеет и то, что рассказ Набокова о его самых ранних воспоминаниях облечен в форму синестетического образа: «Я изучаю мое младенчество... и вижу пробуждение самосознания, как череду разделенных промежутками вспышек — промежутками, мало-помалу уменьшающимися, пока не возникают яркие кубики восприятия, по которым память уже может карабкаться, почти не соскальзывая (СА 5, 326). Один из самых ярких из этих «кубиков восприятия» — это «воспоминание о моей детской кровати... направляет память к упоеанию прекрасным, восхитительно крепким, гранатово-красным, хрустальным яйцом, уцелевшим от какой-то незапамятной Пасхи. Пожевав уголок простыни так, чтобы он хорошенько намок, я туго заворачивал в него яйцо и глядел, все еще подлизывая уютно спеленутые его плоскости, как проступает их теплое, румяное рдение, чудотворно насыщаясь свечением и светом. Но мне доводилось питаться красотой и непосредственнее этого» (СА 5, 329). Синестетическое восприятие характерно для детства, и, возможно, этим частично объясняется преобладание синестетических метафор в ранних воспоминаниях Набокова. Только в «Аде» мы находим рассуждение о взаимосвязи синестезии и памяти.

«Ада», как и «Память, говори», — это воспоминания, хотя и вымышленные, написанные почти девяностолетним Ваном и воспевающие его роман с сестрой Адой, длящийся всю жизнь. Главными темами являются память и ее помощник — время. «Время есть только память в процессе ее творения», говорит Ван (СА 4, 537). Это является темой развернутого эссе «Ткань време-

ни», являющегося частью IV романа, и это же название одно время рассматривалось Набоковым в качестве пробного названия для всего романа. Это название представляет особый интерес, так как само является синестетической метафорой, намекающей на тактильную сущность нематериальной абстракции. Настоящее «ощупывание» времени снова выражается в словах Вана: «Я упи- ваюсь временем чувственно — его веществом и размахом, нис- паданием складок, самой неосязаемостью его сероватой кисеи, прохладной ее протяженности» (СА 4, 513). На протяжении все- го романа время воспринимается «серым», как нейтральная бес- цветная среда, в которой происходят цветные события. В качестве одного примера можно привести воспоминание Вана о серии лекций: «Я, например, сохранил цветовые ощущения от трех про- шальных лекций (серо-синей, лиловой, красновато-серой)... про- читанных мною в прославленном университете... посвященных времени мсье Бергсона. Совсем не так ясно я помню шестиднев- ные пропуски между синей и лиловой, лиловой и серой — вооб- ще говоря, я способен полностью подавить их в моем сознании... Два промежутка по пяти дней каждый видятся мне парными лун- ками, наполненными каждая ровной, серенькой мутью с чуть заметным намеком на рассыпанное конфетти (они, возможно, расцветятся, позволь я случайному воспоминанию оформиться, не выходя за диагностические пределы)» (СА 4, 525). Размышле- ние Вана о памяти и времени завершается важным замечанием: «Синестезия, до которой падок я необычайно, оказывается чу- десным подспорьем в решении такого рода задачи» (СА 4, 526). Использование синестезии для копания в слоях прошлого далее иллюстрируется в процессе, который можно назвать «мнемони- ческой археологией». Ван утверждает, что события, хранимые в памяти, не только имеют цвет, но и могут быть отнесены к соот- ветствующему хронологическому слою по их относительной сте- пени цветовой насыщенности (СА 4, 523). «Память, говори» во- площает на практике набоковскую теорию синестетического воспоминания. Возможно, не случайно в тех сценах, где на пе- редний план выдвигается механизм памяти, отводится главен- ствующее различным чувственным модальностям:

Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение памяти, мастерство, с которым она использует врожденные гармонии, собирая к себе под крылышко повисшие и блуждающие там и сям тональности прошлого. И мне нравится задним числом представлять себе, при завершении и разрешении этих нестройных аккордов, что-нибудь бессмертное, например длинный стол, за которым в дни летних именин и рождений пили ранними вечерами шоколад — на воздухе, в аллее берез, лип и кленов, в самом ее устье, на песчаной площадке сада, разделявшего парк и дом. Вижу скатерть и лица сидящих людей, и на всем — игру светотени под движущейся легендарной листвой, несомненно преувеличенную тем же духом страстного поминовения, вечного возвращения, который всегда побуждает меня подбираться к праздничному столу извне, из глубины парка — не от дома, — точно душа, для того чтобы вернуться сюда, должна подойти беззвучными шагами блудного сына, изнемогающего от волнения. Сквозь трепетную призму я различаю лица знакомых и родственников, движутся беззвучные губы, произнося забытые речи. Вижу пар, мреющий над шоколадом, и тарелки с черничным пирогом. Замечаю крылатое семя, которое, вращаясь, спускается как маленький геликоптер на скатерть, и через скатерть легла, бирюзовыми жилками внутренней стороны к слоистому солнцу, голая рука девочки, лениво вытянувшаяся с раскрытой ладонью в ожидании чего-то — быть может, щипцов для орехов... И тут, внезапно, в тот самый миг, когда краски и очертания берутся, каждое, за свое дело — веселое, легкое, — точно по включении волшебного тока, оживают звуки: голоса, говорящие вместе, треск расколотого ореха... (СА 5, 462).

Механизм
памяти

Зрение
и угол
зрения

Цвета
сквозь
призму

Звук

Эта длинная цитата была приведена полностью и как описание механизма памяти у Набокова и как пример ее мощи. Читатель не может не удивляться почти магической власти писателя вызывать в воображении мелочи из прошлого. Набоков считал, что его «почти патологическая острота памяти — черта наследственная» (СА 5, 375). Можно также предположить, хотя об этом и не говорится, что синестезия тоже до некоторой степени передается по наследству, так как ею были наделены мать и сын Набокова.

Существует ли подтверждение набоковской теории о взаимосвязи синестезии и памяти, особенно гипернормальной памяти? Утверждение Набокова имеет по крайней мере один прецедент²⁷. Выдающийся советский нейропсихолог А. Р. Лурия работал с человеком, который обладал почти фотографической памятью. В процессе исследований, проходивших на протяжении почти тридцати лет, было выяснено, что этот человек обладал также в высшей степени развитой синестезией. Данные всех пяти органов чувств были смешаны в его восприятии и в воспоминаниях. В конце концов Лурия заключил, что «значение этих синестезий для процесса запоминания объективно состояло в том, что синестетические компоненты создавали как бы фон каждого запоминания, неся дополнительно “избыточную” информацию и обеспечивая точность запоминания» (19). Если в воспоминаниях появлялась ошибка, «дополнительные синестетические ощущения, не совпадавшие с исходным словом», давали испытуемому сигнал о том, что «что в его воспроизведении “что-то не так”, и заставляли его исправлять допущенную неточность». Этот отрывок имеет удивительное сходство с более поэтичным набоковским описанием того, как память использует «врожденные гармонии» для разрешения «повисших и блуждающих там и сям тональностей» потерянного прошлого.

Хотя в своей автобиографии Набоков упоминает о синестезии почти *en passant*, она оказывается важнейшим аспектом его жизни и воспоминаний. Для Набокова она лежит в основе механизма памяти, или, скорее, процесса воспоминания, который, в свою очередь, является основой творческого воображения. «Сам акт удержания, — сказал Набоков, — это акт искусства, художе-

ственного отбора, художественного слияния, художественной перетасовки действительных событий». «Прошлое, — продолжает он, — есть постоянное накопление образов... и лучшее, что мы способны сделать, — это попытаться удержать пятна радужного света, порхающие в нашей памяти» (СА 5, 610). В этом смысле синестезия является частью глубинной структуры автобиографии «Память, говори». Она участвует в творческом акте на подсознательном уровне. Синестезия, проявляющаяся в форме цветного слуха, и особенно в форме алфавитной хроместезии, несет в структуре автобиографии Набокова более очевидную, но все-таки довольно трудно уловимую функцию. Синестезия является идеальным символом: во-первых, она символизирует творческий процесс писателя, и, во-вторых, становится элегантно-метафорой его удивительных писательских достижений на русском и английском языках, проистекающих из двойной алфавитной радуги. Именно алфавитные радуги и являющиеся их частью спектральные подчиненные мотивы, разбросанные по всей книге, дают ей тематический центр и объединяют ее части. Все эти радуги снова сливаются в хроместетическую радугу, от которой они берут свое начало. И вполне в духе Набокова то, что смысл его синестезии, имеющий такое значение для его автобиографии, выводится не из «реальности», а из романов «Дар» и «Ада», двух его главных произведений на русском и английском языках.

Альфа и Омега «Приглашения на казнь»

В произведениях Набокова буквы нередко имеют дополнительную нагрузку. Мы видели, как алфавитная хроместезия стала символом его творческой жизни. Однако интерес Набокова к буквам, атомам его искусства, не ограничивается их цветовыми ассоциациями. Для Набокова физическая форма алфавитных символов наделена не только цветовым и звуковым, но и визуальным смыслом. Буквы — это алфавитные иконические образы, которые не только что-то означают, но и что-то изображают. Иконические алфавитные образы можно найти во многих произведениях Набокова, где они служат эффектным, хотя и случайным, украшением. В начале «Ады» Марина вместе с двумя своими детьми принимает за обедом гостя, который говорит только по-испански. Все трое ломают головы, стараясь вспомнить все известные им испанские слова. Ван помнит поэтические слова, Ада (что вполне уместно) — лепидоптерологические и орнитологические, Марина помнит три слова — агота, hombre и «анатомический термин со свисающим посередке j», то есть *cojones* — яички (СА 4, 53).

Набоков впервые применяет этот стилистический прием в самом начале своей долгой литературной деятельности. Написанный в 1925 году рассказ «Письмо в Россию» представляет собой яркий пример сложных и тонких манипуляций, которые Набоков производит с алфавитными иконическими образами.

Русский эмигрант, от лица которого ведется повествование, стоит на кладбище, около креста, на котором ночью повесилась вдова покойного (СР 1, 162). В мягкой земле у подножия креста он замечает «серповидные следы», оставленные поворотом каблуков повесившейся женщины. Глядя на С-образный след, рассказчик думает о том, что и в смерти есть детская улыбка. Иконическая игра букв (которая получается только на русском) проистекает из того факта, что серповидный отпечаток каблука похож на русскую букву «С», первую букву русского слова «смерть». Но иконическая игра на этом не кончается, поскольку отпечаток каблука в виде буквы «С», перевернутой на бок, и в самом деле похож на улыбающийся рот в детском рисунке круглой рожицы, например, ☺.

Буква «О», которая, по словам Набокова, вызывает у него синестетический образ «оправленного в слоновую кость ручного зеркальца» в английском и имеет цвет миндального молока в русском, оказывается пригодной для использования в виде нескольких иконических образов. Целая глава автобиографии посвящена французской гувернантке молодого Набокова, тучной *Mademoiselle O*. Вот Набоков представляет себе ее ночное путешествие на санях в имение Набоковых: «Все тихо, заморожено, околдовано большим небесным О, сияющим над русской пустыней моего прошлого» (SM 62 [1960]). В этом отрывке гувернантка воссоздается с помощью сложного образа, сочетающего ее имя — *Mademoiselle O*, ее округленную фигуру и ее белизну, и все это подсознательно сравнивается с луной, ассоциация с которой вызывается с помощью буквы «О» с ее синестетическим фоном круглого, обрамленного в слоновую кость ручного зеркальца. Соответствующий отрывок русского текста опускает всякое упоминание о букве «О», но луна в нем описывается как «светлый диск» и инкорпорирована в русскую версию этого предложения, которое оглашается невероятным количеством «О»: «Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого» (СР 5, 204). Любопытно, что в окончательной версии воспоминаний символ «О» также опущен, но заменен метафорой, называющей луну «*fancy's rear-vision mirror*» (SM 100) (дословно — «зеркало заднего вида, в которое смотрит

воображение»), что подразумевает ссылку на синестетическую ассоциацию Набокова буквы «О» с круглым зеркалом.

В «Даре» Федор высказывает свое полное равнодушие к политическим деятелям, заметив, что их имена в печатном виде совершенно утратили всякие ассоциации с реальными личностями, превратившись просто в типографские значки на бумаге. Французский государственный деятель Эррио, например, превращается в уме Федора в автономную макроцефалическую букву «Э», букву, которая по-русски называется «Э оборотная» и встречается в основном в восклицаниях и указательных местоимениях — и все это имеет какую-то непонятную связь с характером французского политического лидера. Вышедшая из употребления русская буква «ижица» (V) иконически обозначает озадаченно-сосредоточенное выражение лица и наморщенный лоб мальчика, ломающего голову над статьей «Проституция» в энциклопедии, где ключевое слово заменяется для экономии места сокращением, заглавной буквой «П» (CP 5, 279). В некотором смысле сходный пример встречается в «Отчаянии», когда Германн замечает, что у него на лбу надувается жила «как недочерченная “мысль”» (CP 3, 406). По-английски эта часть предложения имеет следующий вид: «...like a capital M imperfectly drawn». Перевод этого предложения на английский, успешно вызывая в воображении нужный физический образ, не может передать другой, более важный намек, имеющийся в русском тексте, где буква «М» представлена не типографским символом, но своим архаическим названием «мыслете», которое не только называет букву, но и имеет основное значение «мысль» (19). Это особенно подходит к контексту повествования, так как Германн как раз обдумывает свой безумный план выдать за себя человека, которого он считает своим двойником, и убить его.

Смешанный случай иконического представления и хроместезии можно найти в другом раннем рассказе — «Гроза». Набоков дает ключ в своем вступительном замечании к английскому переводу, в котором он пишет «“Thunder” по-русски — «гром», “storm” — «буря», а “thunderstorm” — “гроза”, величественное словечко с синим зигзагом в середине» (Details of Sunset, 118). «Z» изображает зигзагообразную молнию во время грозы, русская

форма этой буквы в рамках хроместезии Набокова имеет «блестяще-сиреневый» цвет (СР 5, 158). Английская буква описывается как «грозовая туча z» (СА 5, 338). Несколько другое явление, которое можно назвать звуковым иконизмом, проявляется в описании «жирной, глинистой “земской” дороги». Набоков в скобках замечает «какой ухаб был в этом прозвании!», намекая на действительно ухабистое сочетание согласных в слове «земская» (СР 4, 261).

Предыдущие примеры алфавитного иконизма являются случайными, хотя и приятными украшениями этих текстов. Однако по крайней мере в двух романах Набокова — «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» и «Приглашение на казнь» — алфавитные образы играют более существенную роль. В первом английском романе Набокова — «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — биограф пытается проникнуть в тайну «подлинной жизни» своего умершего единокровного брата, англо-русского писателя Себастьяна Найта. Алфавитный иконизм появляется в первом же абзаце романа. Безымянный повествователь после некоторых колебаний решает назвать по имени один из своих источников информации — женщину, которой он обещал сохранить ее анонимность — очевидно, потому, что он не может устоять перед возможностями для игры слов, которые дает ее имя: «Ее зовут... Ольга Олеговна Орлова, яйцеподобная аллитерация, от которой жаль было бы отказаться». Здесь не только проецируется физическое описание старой женщины, но визуальный образ усилен повторением -ова (яйца) в отчестве и фамилии. Другой пример слияния написания имени героя и детали сюжета наблюдается, когда повествователь пытается вспомнить название деревни, где умирает Себастьян. Его вызвал некто доктор Старов: «Александр Александрович Старов. Поезд лязгал на стыках, повторяя за мной «кс», «кс». (СА 1, 181). Латинская буква «х» связывает доктора, грохотание поезда на рельсах и неизвестное название деревни, тот «х» («икс»), который пытается найти рассказчик. Кроме того, она буквально изображает давно искомое пересечение рассказчика и его сводного брата Себастьяна Найта. Буква (и звук) «х» [ks] фигурирует и в другом отрывке, где повествователь отказывается заниматься домыслами по поводу сексуальной жизни

Себастьяна, «потому что самый звук слова “секс” с его вульгарным присвистом и “кс-кс” на конце, каким приманивают кошку, представляется мне до того пустым...» (СА 1, 109). Можно предположить, что «х» рассматривается как визуальный символ сексуальной близости в сочетании с «вульгарностью» звука: «кс-кс» — русское выражение, которым подзывают кошку, а также традиционная транслитерация английской буквы «х».

Прощальное письмо Себастьяна Найта его возлюбленной Клэр Бишоп представляет собой гораздо более яркий и очевидный пример алфавитного иконизма. «*Life with you was lovely — and when I say lovely, I mean doves and lilies, and velvet, and that soft pink “v” in the middle and the way your tongue curved up to the long, lingering “l”*. Our life together was alliterative, and when I think of all the little things which will die, now that we cannot share them, I feel as if we were dead too... This is all poetry. I am lying to you. *Lily-livered*» (93) («Жизнь с тобою была волшебством, — и, говоря «волшебство», я разумею щебет и шепот, и шелк, и мягкое, розовое «в» в начале, и то, как твой язык изгибался в долгом ленивом «л». Наше со-бытие было аллитеративным, и, думая обо всех мелочах, которые умрут теперь оттого, что мы не сможем делить их друг с дружкой, я испытываю чувство, будто и мы умерли тоже... Все это поэзия. Я тебе вру. Из малодушия» (СА 1, 115)). Использование формы букв «v» и «l» в качестве вагинального и фаллического графических образов не требует комментариев. Можно только заметить, что в набоковских синестетических соответствиях букв и цветов «v» вполне уместно розового цвета, если точнее, цвета «розовый кварц», а «l» определяется как имеющая вермишельный оттенок.

Использование Набоковым алфавитных образов не ограничивается буквами. Формы цифр также проецируют свои очертания на вымышленную и фактическую реальность. «Он умер в самом начале 1936-го, и, глядя на эти цифры, я невольно думаю, что между человеком и датой его кончины существует оккультное сходство. Себастьян Найт, ум. 1936... Эта дата видится мне отражением его имени в подернутой рябью воде. Что-то в изгибах последних трех цифр напоминает извилистые очертания Себастьяновой личности» (СА 1, 173). Русская буква для звука [s],

то есть «с», дает еще более совершенное совпадение формы цифр и начальной буквы для рожденного в России Себастьяна (Севастьяна). Пророческие 9, 3 и 6 все состоят из сочетаний начальной буквы русской формы имени²⁸.

Тема алфавитной образности помещена в контекст более общего значения в следующем отрывке:

Ответ на все вопросы жизни и смерти, — «совершенное решение», — оказался написанным на всем в привычном ему мире: все равно как если бы путешественник понял, что дикая местность, которую он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположение гор, и лесов, и полей, и рек образует связанное предложение; гласный звук озера сливается с согласным шелестящего склона; изгибы дороги пишут свое сообщение округлым почерком... Так путешественник по слогам читает ландшафт, и смысл его проясняется, и точно так же замысловатый рисунок человеческой жизни оборачивается монограммой, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутавшего переплетенные буквы (СА 1, 170).

Правильная расшифровка букв даст сведущему человеку ключ, ответ на все вопросы, откроет высшую реальность, лежащую за поверхностной видимостью этого мира. Эта тема последнего романа Себастьяна Найта, и, как представляется его сводному брату и биографу, она параллельна его собственным поискам «подлинной жизни» Найта. Несмотря на заявку этой темы и использование на протяжении всего романа алфавитных образов, они, как нам кажется, не интегрированы в зашифрованную метафору, которая лежит в центре романа. В этом смысле «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — только запоздалое эхо более раннего обращения к этой теме, где алфавитные образы интегрированы в тему книги блестящим и очень сложным образом. Иконическое использование букв и их функция посредников другой, более истинной реальности, находит свое самое полное выражение в более раннем русском романе Набокова «Приглашение на казнь»²⁹.

«Приглашение на казнь» — дистопия, действие которой происходит в будущем, в неназваном кошмарном государстве.

Помимо начальной сцены объявления приговора в зале суда и финальной сцены казни, действие всего романа происходит в тюрьме-крепости, где протагонист, Цинциннат, посещаемый тюремщиками и палачом, ожидает своей казни, день которой ему неизвестен. Преступление Цинцинната — «гносеологическая гнусность», восприятие и знание запретного в мире, где все уже известно и поименовано. Внешне преступность Цинцинната проявляется следующим образом: он непрозрачен в обществе, гражданам которого все до единого прозрачны, лишены самостоятельности, в их умах и душах нет темных уголков, и у них нет секретов друг от друга.

Цинциннат, единственный в этом мире, подозревает о существовании другого мира, который «оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным» (СР 4, 100). Тематическая структура романа выстроена на основе оппозиции этих двух миров: «реального» мира тюрьмы и общества, которое она представляет, и «идеального» мира прозрений Цинцинната, мира, который он считает гораздо более реальным, чем тот мир, где он ожидает смерти. Значительная часть романа сосредоточена на мысленных попытках Цинцинната приблизиться к этому идеальному миру и его тщетных усилиях найти словесные средства выражения реальности этого мира как для себя, так и для других. Роман в целом насквозь пропитан алфавитным мотивом, и главная тема — стремление Цинцинната облечь свои догадки в слова — особенно тесно связана с приемом алфавитного иконизма.

Самые истоки осознания Цинциннатом своей непохожести на других, своей прирожденной преступности, связаны с алфавитными символами. Мысленно возвращаясь к своему детству, он вспоминает: «Хорошо же запомнился тот день! Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы, ибо вижу себя с тем медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовали длинные изречения» (СР 4, 102). Приобщение к буквам отмечает конец невинности протагониста.

В нескольких случаях мотив буквы фигурирует на втором плане. Рассматривая старый том из тюремной библиотеки, Цинциннат думает: «Интересно все-таки, на каком это языке. Мелкий,

густой, узористый набор, с какими-то точками и живчиками внутри серпчатых букв, был, пожалуй, восточный, — напоминал чем-то надписи на музейных кинжалах» (СР 4, 121). В другом месте говорится, что «на страницу попала капля. Несколько букв сквозь каплю из петита обратились в цинцери, вспухнув, как под лежачей лупой» (СР 4, 98). Из тюремной библиотеки Цинциннату приносят экземпляр романа «Quecus», где он находит «в полторы страницы параграф, в котором все слова начинались на “п”» (СР 4, 120).

Мотив буквы также находит свое выражение в ссылках на монограммы и почерк. Таково упоминание о «крокодиловом, с массивной темно-серебряной монограммой альбоме» (СР 4, 151) и о почерке палача Пьера, который характеризуется так: «...барашком завитый почерк, лепота знаков препинания, подпись, как танец с покрывалами» (СР 4, 116). Более направленно мотив буквы употребляется для наименования того отделения детского сада, где преподает Цинциннат. Ввиду его сомнительной надежности ему разрешают работать только учителем разряда «Ф» с физически неполноценными детьми (СР 4, 60). Одно из старых русских названий буквы «Ф» — «фита», имеющее второе значение «кто-либо бесполезный или лишний». Эти и другие алфавитные намеки служат для того, чтобы удержать алфавитный мотив перед глазами читателя.

Другой аспект употребления алфавитных приемов представлен несколькими случаями, в которых каждое такое употребление связано с одной из основных тем в ключевых моментах структуры романа. Некоторые из таких употреблений имеют отношение к героям и сюжету, другие — к теме. Камера смертника Цинцинната расположена по соседству с камерой, занимаемой неким Пьером, задача которого — сначала подружиться с Цинциннатом, а затем — обезглавить его. Пьер — парадигма своего тоталитарного мира, обитатели которого банально обыденны. Он противопоставляется Цинциннату, чьи прозрения другого мира и другого образа бытия ведут к признанию его виновным в совершении преступления, которое карается смертной казнью. Эти два героя одного возраста, но во всем остальном они противопоставляются друг другу. Цинциннат — хрупкий, стройный и неврастеничный,

в то время как Пьер — крепкий, пухлый и веселый; глубокая честность/поверхностная вульгарность; художник/обыватель; жертва/палач. Это противопоставление достигает своей высшей точки в сцене праздничного обеда накануне казни, где Цинциннат и Пьер являются почетными гостями. После обеда гости выходят на воздух, чтобы полюбоваться праздничной иллюминацией накануне казни.

В течение трех минут горел разноцветным светом добрый миллион лампочек, искусно рассаженных в траве, на ветках, на скалах и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц., не совсем, однако, вышедший. (СР 4, 165)

Соединенные русские инициалы «П» и «Ц» — это, конечно, инициалы Пьера и Цинцинната. Менее очевидно то, что за исключением маленького дефекта в виде хвостика у «Ц» эти две буквы, как и называемые ими персонажи, — зеркальное отображение друг друга³⁰. Набоков дает читателю ключ, намекая на небольшое несовершенство в соответствии букв, говоря, что вензель «не совсем вышел». Также следует заметить, что «П», обозначающее Пьера, палача, имеет наверху перекладину, в то время как «Ц» Цинцинната открыто, что предзнаменует его восхождение в совсем другой мир. Формы букв используются, чтобы зеркально отобразить оппозицию двух героев. Этот эффект теряется в английском переводе, где непохожие по форме буквы «Р» и «С» могут только соединить героев в пару, но не могут иконически противопоставить их друг другу³¹.

В приведенном выше примере используется физическая форма букв монограммы, чтобы символизировать оппозиционные отношения между двумя ключевыми героями, и, через них, между двумя мирами романа. Как мы уже сказали, эта последняя бинарная оппозиция, появляющаяся в разных видах на протяжении всего романа, служит организующим контекстом для его центральной темы. Цинциннат, ожидая удара топора, чувствует непреодолимое желание рассказать о своем прозрении другого мира в тюремном дневнике, оставить запись, свое наследие для

того, кто когда-нибудь сможет понять и воспользоваться его опытом. Только Цинциннат может передать истинность того смутно видимого мира, поскольку, как он говорит, «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...» (СР 4, 74). Английский перевод не может передать здесь один важный нюанс, так как слово «sarasity» («способность») заменяет русское слово «дар» в значении «данный от рождения талант». Это важно, потому что именно с помощью этого слова Цинциннат определяет себя как художника. Далее он утверждает, что, если бы ему дали время, он бы написал «о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющий мир с чем-то, — с чем, я еще не скажу...» (СР 4, 75).

Несмотря на изначальную уверенность Цинцинната в своем гностическом знании и в своей «способности» или «даре» выражения, его задача оказывается необыкновенно трудной, а в конечном счете, невозможной. Его старания передать словами свою мечту, выразить другой мир на языке этого мира, — это тематический фокус романа. Как и многое другое в романе, тюрьма Цинцинната двойная. Он ожидает смерти в крепости-тюрьме тоталитарного государства и, что более важно с тематической точки зрения, в темнице языка³². Первая — обычное место отдохновения политического и интеллектуального диссидента; вторая — темница, в которую заключен художник слова. Попытки Цинцинната убежать из своей материальной тюрьмы так же безнадежны, как и его попытки пробиться сквозь стены языковой темницы. Тема крайней трудности, на которую наталкиваются попытки выразить невыразимое, обсуждается в нескольких местах «Приглашения на казнь». И именно в связи с этими отрывками в текст изящно вплетается совершенно особая разновидность алфавитного иконизма.

Тема языковой темницы имеет два взаимосвязанных аспекта: ограниченные возможности художника передать свои представления на существующем языке и неспособность обывателей понять даже то, что может быть выражено. Сначала мы рассмотрим отрывок, который относится ко второму аспекту.

Цинцинната впервые обвиняют в непрозрачности еще в детстве. В течение всей своей юности он старается научиться подражать прозрачности своих сограждан, но не преуспевает в этом полностью.

Окружающие понимали друг друга с полуслова, — ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в праху или птицу, с удивительными последствиями. (СР 4, 56)

Those around him understood each other at the first word, since they had no words that would end in an unexpected way, perhaps in some archaic letter, an upsilamda, becoming a bird or a catapult with wondrous consequences³³ (26).

В пыльном городском музее, который Цинциннат часто посещал, «были собраны редкие, прекрасные вещи, — но каждая была для всех горожан, кроме него, так же ограничена и прозрачна, как и они сами друг для друга. *То, что не названо, — не существует*³⁴. К сожалению, все было названо» (СР 4, 57).

Так заявлена в романе тема языковой темницы. Потенциальная аудитория художника не может понять его мысли, так как ее язык герметичен. Все названо, и неназванное не может даже быть представлено, и уж тем более не может существовать. С другой стороны, принятая вселенная, как бы узка и банальна она ни была, легко и немедленно доступна всем. Носители принятого языка понимают друг друга «с полуслова». Единственный способ, с помощью которого можно передать новые значения, новые догадки, — ввести дополнительную букву. То, что Набоков в качестве неожиданной буквы выбрал «ижицу», — не случайно, как не случайно и его замечание о том, что она способна менять «с удивительными последствиями» немотивированную фигуру речи. Ижица — последняя буква старого церковнославянского алфавита, литургического письма славянских народов, которому около тысячи лет. Хотя современный русский алфавит произошел от церковнославянского, эта буква давно была отброшена. Церковнославянская «ижица», в свою очередь, произошла от греческой «ипсилон» (Υ), имеет форму V и, как намекает Набоков,

внешне напоминает рогатку или фронтальный вид птицы в полете — оба этих образа визуально намекают на стремление Цинцинната к тому, чтобы его заключенные слова (как и он сам) поднялись на крыло, чтобы ему удалось найти общий язык с его согражданами.

Выше, в случае зеркального отражения инициалов Пьера и Цинцинната, мы отметили, что переключение с русского алфавита на английский привело к потере важной детали, служащей для усиления основной дихотомии книги. Это еще более верно в данном случае. «Ижица» с ее визуальным сходством с рогаткой и птицей бесполезна в английском тексте, так как английский читатель не знает, какая форма у этой буквы. Набоков пытается преодолеть эту проблему в английской версии, прибегнув к греческому алфавиту и создав новый гибрид, сложную букву «ипсилямбда», смесь буквы «ипсилон» (Υ), которая и в самом деле похожа на летящую птицу, и буквы «лямбда» (λ), строчный вариант которой напоминает перевернутую рогатку. Набоков решил проблему перевода «ижицы» остроумно. Однако, так же как русскому читателю, если он хочет понять иносказательные образы, надо знать форму церковнославянской «ижицы», английскому читателю надо знать греческий алфавит.

Тема темницы языка снова появляется в главе VIII, в которой Цинциннат размышляет: «из области, другим заказанной и недоступной... Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо!» (CP 4, 99). В своем тюремном дневнике он пишет о своих страхах:

...ничего не получится из того, что хочу рассказать, а лишь останутся черные трупы удушенных слов, как висельники... вечерние очерки *глаголей*, воронье... (курсив мой — ДБД) (CP 4, 99).

...nothing will come of what I am trying to tell, its only vestiges being the corpses of strangled words, like hanged men... evening silhouettes of gammas and gerunds, gallow crows... (90)

«Глаголь» — название церковнославянской буквы «Г», силуэт которой действительно напоминает виселицу, откуда будут свисать трупы удушенных слов Цинцинната. Этот образ тем более

эффектен, что он вызывает ассоциацию с предстоящей казнью Цинцинната, хотя она должна свершиться с помощью топора, а не веревки. То, что буква «Г» называется «глаголь», тематически особенно уместно, ведь вариант слова, оканчивающийся на твердый звук, «глагол», — церковнославянская лексема, означающая «слово», так как слова являются передатчиками того, что хочет сказать Цинциннат.

Перевод на английский этого примера алфавитного иконизма осуществлен по тому же принципу, что и в предыдущем случае, то есть с помощью обращения церковнославянской буквы в ее греческий эквивалент, имеющий идентичную форму — в букву «гамма» (Г). Пытаясь более полно передать смысл русского текста, Набоков добавил в английский вариант два аллитеративных слова, «gerunds» и «gallow crows»*. Первое из них — остроумная, но не совсем успешная попытка найти параллель для второго значения слова «глаголь», так как греческое/английское «gamma» обозначает только название буквы и не имеет второго, тематически важного значения «слово». Добавленное слово «gerund» — попытка восполнить отсутствие этого второго значения. «Gallow crows» предлагается как перевод русского «воронье», которое является просто собирательным словом для группы обычных воронов. «Gallow crows», несомненно, употреблено с намерением привлечь внимание читателя к алфавитному образу греческой буквы «гамма», то есть ее сходству с виселицей. В скобках можно отметить, что греческая «гамма», строго говоря, по форме напоминает скорее виселицу с одним столбом, чем виселицу с двумя стойками и перекладиной. (Последняя наиболее уместно образно выражается буквой кириллицы «П» или греческой буквой «пи», которая случайно совпадает с начальной буквой имени Пьера, палача Цинцинната.)

Основной способ поддержания на протяжении всего романа тематической дихотомии «этот мир/тот мир» — повторение противопоставления русских слов «тут» и «там». Этот основной тематический контраст и способы его реализации будут рассмотрены в другой главе. Здесь мы лишь слегка коснемся конт-

* Герундии... вороны, слетевшиеся к виселице (англ.).

раста «тут/там», поскольку он имеет отношение к алфавитному иконизму. Оппозиция «тут/там» интенсивно и очевидно разрабатывается в главе VIII, которая является отрывком из тюремного дневника Цинцинната. Именно здесь Цинциннат осознает, как непросто передать свое видение истинной реальности (там) в контексте и на языке угнетающего тюремного мира (тут).

В своем дневнике Цинциннат пытается описать, как «расправляется моя душа в родимой области» (СР 4, 101), и, несмотря на трудности, ему кажется, что он почти добился успеха, он говорит «и вот, кажется, добыча есть, — о, лишь мгновенный облик добычи!» (СР 4, 101).

Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию... Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает свою чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу... там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик... (СР 4, 101)³⁵.

Несмотря на яркость своей мечты и желание выразить ее, Цинциннат не может достичь своей цели, так как «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, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи» (СР 4, 101). Эта последняя фраза приводит Цинцинната к отрывку, построенному вокруг русского слова «тут», который расположен так, чтобы контрастировать с предыдущим отрывком, построенным вокруг «там».

Не тут! Тупое «тут», подпертое и запертое четою «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит (СР 4, 101).

В процитированных отрывках содержится наиболее очевидное сопоставление и противопоставление пары «тут/там». Не случайно оба отрывка существуют в контексте темы темницы языка.

Цинциннат не может убежать из мира «тут» в мир «там», хотя он и сомневается в реальности первого. Он заключен в темницу языка так же надежно, как и в тюрьму-крепость. Мы уже показали, что употребление приема алфавитного иконизма тесно связано с этой темой, и мы покажем, что в данных отрывках этот прием особенно очевиден и производит наибольший эффект. Однако перед этим мне бы хотелось сказать несколько слов по поводу фонетического символизма процитированного предложения. Если мы снова посмотрим на первую часть этого предложения, то есть «Не тут! Тупое «тут», подпертое и запертое четой “твердо”...», мы увидим, что с фонетической точки зрения фраза построена на ряде аллитераций звука [t], которые берут свое начало в ключевом слове «тут». Далее, последняя часть предложения, то есть «темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит» построена по образцу фонетического строения слова «тут», а именно ТТТУУУУУУУТ-ТТ, с шестью звуками «У», заключенными между двумя тройками «Т». Заметьте, что нормальный порядок слов в предложении был изменен для достижения этого эффекта (довольно странное «держит меня и теснит»). Возвращаясь к ключевому слову «тут», мы замечаем, что два «Т» на слух перекликаются с двойным «Т» слов «темная тюрьма». Более того, они окаймляют и ограничивают звук «УУУ», который употребляется в русском языке для выражения испуга и ужаса; с него также начинается само слово «ужас» — слово, вставленное среди аллитерирующих «Т» этого предложения и, как и слово «тут», намеренно разбросанное по всей книге³⁶.

Эти фонетические особенности — только начало лабиринта, окружающего слово «тут». Помимо того, что это слово используется как лексический и слуховой символ того отвратительного мира, который оно обозначает, оно также является иконическим образом. Давайте еще раз посмотрим на это предложение: «Тупое “тут”, подпертое и запертое четой “твердо”, темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас...» «Твердо» в данном

случае — не русское слово (как считают многие русские читатели), а оморфное церковнославянское название буквы «Т». Снова воспользовавшись приемом алфавитного иконизма, Набоков привлекает внимание русского читателя к тематически важным визуальным аспектам слова «тут». Две буквы «Т» слова «тут» не только перекликаются с двумя «Т» словосочетания «темная тюрьма», но и на глаз они напоминают двух высоких часовых (тюремщиков, если хотите), нависающих над «у» Цинцинната и его стоном ужаса.

Этот *tour de force* представляет серьезные трудности для перевода как с точки зрения своих фонетических, так и иконических особенностей. Если надо сохранить фонетический символизм русского оригинала в английском переводе, то в последнем должно быть семантически эквивалентное предложение, фонетически построенное на ряде «Н», «Е», «R» и «Е», точно так же, как в русском предложении инкорпорирована невероятная цепочка «Т», «У» и «Т», чтобы получить в результате тематически ключевое слово «ТТТУУУУУТТТ». Конечно, строго придерживаться этого узора невозможно, но Набоков и его сын Дмитрий, который указан в качестве переводчика, делают удивительную, хотя и не совсем успешную попытку добиться желаемого эффекта: ««Not here! The horrible “here”, the dark dungeon, in which a relentlessly howling heart is incarcerated, this “here” holds and constricts me» (93). Таким образом удается схватить необходимые буквы, но они не образуют такого красноречивого узора, как в русском, где тройные «Т» симметрично обрамляют долгое восклицание ужаса «УУ-УУУУ». «Ужас», который фонетически и лексически воплощает вопль Цинцинната, заменен словом «heart», которое слабо перекликается с ключевым словом «here», но теряет свое звукоподражание восклицанию страха. Однако последний эффект достигается в английском тексте за счет «ow» в слове «howling».

Визуальный, иконический аспект предложения полностью потерян при переводе. Сравнение английского текста с русским показывает, что Набоков просто опустил слова «подпертое и запертое четою “твердо”», где назывались церковнославянские буквы, лежащие в основе образа часовых, о котором говорилось выше.

В общем, Набокову удалось в значительной мере сохранить искусный фонетический символизм оригинала, но ему пришлось полностью отказаться от алфавитного иконизма, который в русском оригинале последовательно связан с темой темницы языка. Очень жаль, что именно этими алфавитными образами пришлось пожертвовать, потому что, как мы заметили раньше, образ «тут», который является одним из полюсов главной оппозиции, составляющей тему книги, был искусно развит до пределов многомерного микрокосма, который фонетически и визуально (а также лексически) выражает положение Цинцинната, художника-пленика.

По мере того как приближается день казни Цинцинната, возрастает и его страх, что он не сможет выразить свои видения: «о, мне кажется, что все-таки выскажу все — о сновидении, соединении, распаде, — нет, опять соскользнуло, — у меня лучшая часть слов в бегах и не откликаются на трубу, а другие — калеки» (СР 4, 174):

Ах, знай я, что так долго еще останутся тут, я бы начал с *азов* и, постепенно, столбовой дорогой связанных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами...
(Курсив мой — ДБД)

«Аз» — название буквы «А», первой буквы церковнославянского алфавита. Это использование старославянской буквы, хотя и тесно связанное с темой темницы языка, несколько отличается от предыдущих примеров, так как здесь нет алфавитного иконизма. Однако тут имеется важная игра слов. В церковнославянском «аз» — не только название буквы, но и слово со значением «я», «эго». Таким образом Цинциннат не только пользуется клише «начать с начала, с буквы “А”», но и говорит, что если бы у него была такая возможность, он бы вызвал откровение из самых сокровенных глубин своего «я», так как, по его наблюдению, он уникален, он — единственный человек, одержимый поисками истины. В русском, как и в английском, названия первой и последней букв алфавита используются в устойчивых словосочетаниях, например, «от аза до ижицы», или «от альфы до омеги», то есть «от начала до конца». Предполагается, что это выражение

восходит к Откровению Иоанна Богослова, 1:8: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель». Таким образом, высказывание художника Цинцинната о том, что он начал бы с аз, «с начала, из глубин своего “я”» имеет для русского читателя определенный теологический резонанс³⁷.

Алфавитная игра слов, основанная на слове «аз», интересна и еще с одной точки зрения: хотя сама по себе она и менее эффективна, чем другие примеры, она занимает четко симметричное положение в использовании алфавитного приема на протяжении всего романа. Книга разделена на двадцать глав, каждая из которых (за исключением двух последних) описывает один день заключения Цинцинната. Цинциннат приговаривается к смертной казни и прибывает в свою тюремную камеру в главе I; обезглавливание происходит в главе XX. Тема темницы языка и связанный с ней прием алфавитного иконизма впервые возникают в главе II, где задействована буква «ижица». В последний раз эта тема и ее алфавитный символ возникают в главе XIX, где задействована буква «аз». Формальный параллелизм симметрично размещенных глав проявляется и по-другому. Вот первое предложение главы II: «Утренние газеты, которые с чашкой тепловатого шоколада принес ему Родион... как всегда, кишели цветными фотографиями», (СР 4, 55) а вот начало главы XIX: «На другое утро ему доставили газеты, — и это напомнило первые дни заключения. Тотчас кинулся в глаза цветной снимок...» (СР 4, 172). Возвращаясь к алфавитным образам, отметим, что «ижица», которая появляется в главе II, — это «омега» церковнославянского алфавита, а «аз» из главы XIX — это его «альфа». Во-первых, мы можем заметить, что ряд алфавитных символов от аза до ижицы, от альфы до омеги теперь завершен, как и жизнь Цинцинната. Во-вторых, можно поразмыслить над тем, какое значение имеет тот любопытный факт, что именно «омега», то есть «ижица», вводится первой, а «альфа», то есть «аз» — последней, каждая в своей главе, которые тщательно выбраны и симметрично противопоставлены друг другу. Конечно, может быть, так получилось случайно, но в произведениях Набокова очень мало случайного. Как уже было отмечено, книга выстроена вдоль оси наложенных друг на друга

оппозиций, основная из которых — оппозиция «этот мир/тот мир» (тут/там). Этот мир, мир Цинциннатового заключения — отвратительный монолит, общество людей с герметичным языком, который сковывает их, даже если они начинают что-то прозревать. Цинциннат представляет себе общество, во всем противоположное тому, в котором он живет, зеркальное отображение, идеальный мир. Одолжив терминологию из другого произведения Набокова («Ада»), мы можем назвать эти миры Терра и Анти-Терра, куда Цинциннат попал, как он сам говорит, «ошибкой» (СР 4, 99). В книге есть ряд намеков на то, что жизнь на Анти-Терре иллюзорна, что это только сон, от которого Цинциннат очнется и окажется среди себе подобных на Терре Прекрасной³⁸. Момент перехода от одного из этих миров к другому, момент пробуждения, — это смерть. Если принять эту концепцию зеркального отражения за толковательный контекст, помещение омеги перед альфой приобретает скрытое значение. Уменьшающееся число дней жизни Цинцинната на Анти-Терре, которые посвящены его безуспешным попыткам понять и объяснить Терру Прекрасную, быстро приближается к нулю, к моменту смерти: смерти с точки зрения Анти-Терры и рождения с точки зрения Терры, идеального мира. Принимая во внимание положение Цинцинната на Анти-Терре (тут), понятно и вполне уместно, что литургические буквы, которые он использует в своих тщетных попытках проникнуть на Терру (там) и описать ее, расположены в обратном порядке. Уместно и то, что он приходит к началу, к «аз», «я», «эго», в день своей смерти на Анти-Терре.

Примечательно, что в последний раз тема темницы языка и ее алфавитный символ возникают в последней записи в тюремном дневнике Цинцинната. Когда он продолжает писать отрывок, процитированный выше (как раз когда он написал и вычеркнул слово «смерть»), Цинцинната прерывает внезапный приход Пьера, который должен сопровождать его к месту церемонии, *сюр де грасе*. Перед казнью Цинциннату предлагают исполнить его последнее желание. Отказавшись от того, что ему предложено на выбор, он просит три минуты, чтобы «кое-что дописать... но потом сморщился, напрягая мысль, и вдруг понял, что, в сущности, все уже дописано» (СР 4, 177). Цинциннат-ху-

дожник внезапно осознал правду этого мира: он не может убежать из темницы языка. Только после того, как упадет топор и мир «тут» распадется, Цинциннат сможет найти дорогу к тому другому миру, в котором «судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (СР 4, 187), то есть существа, которые говорят на его языке и понимают его.

«Приглашение на казнь» — наиболее абстрактный, лишенный человеческого колорита роман Набокова. Действие сведено к минимуму, а всем героям, кроме Цинцинната, намеренно придан вид фигурок из картона, чьи костюмы и грим можно менять и перетасовывать как угодно (что и делается). Это совершенно антиреалистический роман. Книга абсолютно лишена какой-либо человеческой плоти (в смысле событий и героев), за счет чего и достигается максимальная сосредоточенность на форме и стиле, необыкновенно уместная для темы книги и осуществленная с большим техническим блеском.

Как и другие произведения Набокова, это роман о языке и искусстве, литературе и литераторе. Мы довольно подробно остановились на теме темницы языка — на теме, которая является исключительно важной для каждого серьезного писателя. Цинциннат — парадигма такого писателя; его бремя — это бремя каждого художника. Спартанская обстановка романа, его почти схематичное построение ярко выделяют тему и сложные подводные узоры ее исполнения. Учитывая, что язык искусства — одновременно и тема романа и средство выражения этой темы, трудно представить себе более подходящий мотив, чем мотив букв алфавита, которые сами являются кирпичами тюремных стен. Использование букв-икон — прием, говорящий о несомненной изобретательности, но по необходимости применяемый довольно ограниченно, — представляет собой тщетную попытку ослабить оковы языка, так как в своем визуальном аспекте они идут дальше условного лексического уровня языка к мистическому идеальному языку, в котором слова не только что-то означают, но и что-то изображают, к художественному языку совершенной ясности, в котором соответствие между восприятием и объектом восприятия и между объектом восприятия и словом абсолютно.

Алфавитный мотив пронизывает весь роман, но, как мы заметили, только одно конкретное проявление этого мотива связано с темой темницы языка — иконическое употребление букв церковнославянского алфавита³⁹. Цинциннат пытается воспользоваться языком, чтобы прорваться сквозь запреты этого мира и описать идеальный мир. Что может быть более уместно для этой цели, чем таинственные алфавитные символы архаического религиозного языка — языка, предназначенного только для того, чтобы намекнуть языковым узникам этого мира на истину и красоту другого, идеального мира, где нет разрыва между звуком и смыслом?

В романе «Приглашение на казнь» Набоков нашел еще один, совершенно необычный способ применения своего главного алфавитного мотива — мотива художника слова. В автобиографии «Память, говори» сама буква с ее синестетическими ассоциациями втягивает язык в субвербальный мир восприятия, пытаясь хоть как-то установить прямую, непосредственную связь между сенсорными данными и языком. В романе «Приглашение на казнь» прием алфавитного иконизма используется в попытке выйти за пределы языка в более метафизическом смысле. В сущности, оба произведения используют свои алфавитные мотивы как символ стремления художника прорваться сквозь барьеры языка и выразить невыразимое.

ЧАСТЬ II

НАБОКОВ — АНАГРАММИСТ

Алфавитная синестезия и алфавитный иконизм — два способа, с помощью которых отдельные буквы языка (и звуки, которые они представляют) могут приобретать самостоятельный смысл. Благодаря врожденным психологическим ассоциациям (цвет, фактура и т. д.) или визуальному сходству (V — летящая птица), алфавитные символы обретают прямое значение вне набора условностей, которые осуществляют посредничество между звуком и смыслом. Только в рамках конвенций, известных как английский и русский языки, слова «dog» и «собака» обозначают одно и то же животное. В языке семиотики связь между знаком (буквой, звуком, словом) и означаемым (смыслом) произвольна. Синестезия и иконизм — два способа соединения этого разрыва. В какой-то степени средство общения становится сообщением, хотя надо подчеркнуть, что уровень коммуникации, возможный благодаря таким явлениям, неизбежно останется весьма примитивным. Эти явления играют подчиненную роль, хотя на эстетическом уровне они эффективны. Синестетические и иконические значения привязываются к отдельным буквам и не могут «складываться». Вспомнив набоковское английское слово-«радугу» KZPSYGV, мы можем убедиться, что из таких образований не получаются «настоящие» слова. Мы попадаем в мир настоящего языка лишь тогда, когда связь между символом и смыслом условна. В предыдущей главе мы рассматривали значение буквы в

произведениях Набокова. Сейчас мы перейдем от мира буквы к миру слова, где сходятся звук и смысл.

С точки зрения здравого смысла считается, что слово отражает мир, что значение слова, или реальность — первична, а само слово — вторично. Реальность, в том числе и вымышленная, меняется, и соответственно переставляются слова, меняются их комбинации. Говоря о мире Набокова, мы можем сказать, как сказано в Библии: «В начале было Слово». К этому следует добавить «...и Слово было сложено из букв». Для художника слова буквы и слова — средство организации и реорганизации вымышленной вселенной. В «реалистической» литературе сохраняется традиционное положение о том, что слова отражают события (вымышленные). Произведения Набокова явно подрывают авторитет этого положения на каждом шагу. Слова властвуют безраздельно; события согласованы с ними. Единственная «реальность» — это автор. Такое отношение, возможно, наиболее явно отражается в увлеченности Набокова-романиста словесными играми, такими как анаграммы, и их производными — палиндромами и игрой «Скрэбл». Анаграмма дает иносказательное представление о взглядах Набокова на искусство и их воплощении на практике¹. Во многих его романах анаграмма имеет парадигматический характер. Буквы какого-то слова, которое, казалось, отражает фрагмент вымышленной реальности, внезапно меняются местами, и «реальность» перестраивается. Знак перетасовывается, и означаемое преобразуется. Создается новая вымышленная космология, изменяющая читательское восприятие событий подобно тому, как нарисованная чаша вдруг превращается в два человеческих профиля друг напротив друга: художник как маг. Во многих произведениях Набокова анаграммы являются Откровением (в библейском смысле) — они показывают искусную руку создателя.

В романе «Отчаяние» Германн, один из самых жалких персонажей Набокова, воображает себя писателем. Играя двойную роль — главного актера и единственного хроникера своего безумного плана, он воображает себя богоподобной фигурой, управляющей сюжетом собственной жизни и стилем своего бессвязного повествования. Германн, конечно, не более чем пешка

в одном из романов Набокова, напоминающем шахматную партию, но, будучи эготистом, он и представить себе не может, что не распоряжается своей судьбой единовластно. Он настолько в этом уверен, что одну из своих глав начинает со следующего утверждения: «Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки...». (СР 3, 457) Это довольно сильный пример набоковской иронии, так как, несомненно, мир Германна контролирует некий всемудрый Сый, который, может быть, и не вполне серьезен, но, безусловно, всемогущ. Вот как звучит этот отрывок в английском переводе: “The nonexistence of God is simple to prove. Impossible to concede, for example, that a serious Jah, all wise and almighty, could employ his time in such inane fashion as playing with manikins...” (111). «Jah», согласно Оксфордскому словарю английского языка, — это английская форма древнееврейского алфавитного символа «Yah», сокращения от «Яхве» (Yawe(h)) или «Иегова» (Jehovah). Общее значение слова «Jah» очевидно из контекста. Но читателю, не знающему русского языка, остается неизвестным древнееврейский буквенный символ «Jah» — это одновременно фонетическое представление русской буквы «Я», которая также является местоимением первого лица, авторским «Я». Так Набоков без ведома своего героя утверждает свою божественную власть, вторгаясь в мир своего манекена именно в тот момент, когда Германн высмеивает самую мысль о его существовании.

Другой пример встречается в романе «Прозрачные вещи», где протагонист, Хью Персон, редактор, работающий над рукописью выдающегося писателя, известного только как мистер R., подвергает сомнению правильность написания имени второстепенного героя, некоего Adam von Librikov (в переводе — Омир ван Балдиков, СА 5, 72), анаграмматического суррогата Набокова. Мистер R., иностранец, пишущий по-английски, связан с еще одной странностью: он, судя по всему, и создает этот роман после смерти, а удостовериться в этом можно только благодаря некоторым стилистическим особенностям, характерным для его речи (СА 5, 598). Эти факты внезапно встают на свое место, когда мы понимаем, что наименование выдающегося писателя,

мистер R., — зеркальное отражение русской буквы «Я», местоимения первого лица в единственном числе. Таким образом мистер R., писатель-повествователь, являющийся создателем людей и событий в «Прозрачных вещах», — эго-алфавитный суррогат Владимира Набокова, который к тому же анаграмматически инкорпорирует Омира ван Балдикова в роман, написанный его авторской персоной.

«Под знаком незаконнорожденных» — одно из наиболее насыщенных анаграммами произведений Набокова. События романа разворачиваются в вымышленной стране, где недавно произошла революция, направленная на установление диктатуры среднего человека. «Средний человек» олицетворяется диктатором Падуком, который считает, что «все вообще люди состоят из одних и тех же двадцати пяти букв, только по-разному смешанных» (СА 1, 257). Хотя пропущенная двадцать шестая буква и не называется, очевидно, что это буква «I», обозначающая героя романа Адама Круга, знаменитого во многих странах философа, единственного великого человека, произведенного этой страной. Точно так же как революционному государству среднего человека не нужна эгоистическая буква/местоимение «Я», в нем нет места для Круга, который и уничтожается подобно этой букве.

Анаграммы очень важны для понимания некоторых коротких произведений Набокова. Ранний рассказ «Ужас» рисует картину безумия, таящегося на границе сознания повествователя, и чтобы показать это, в рассказ несколько раз вставляются анаграммы слова «ужас», которое словно только и ждет случая, чтобы прорваться в сознание повествователя. В рассказе «Сестры Вейн» рассказчик постоянно высмеивает спиритуалистические верования обеих сестер. После смерти второй сестры все еще скептически настроенный, но уже колеблющийся повествователь неожиданно для себя представляет убедительное доказательство в последнем абзаце своего рассказа, где начальные буквы слов составляют послание от умерших сестер.

Набоков особенно любит палиндромы — самую сложную форму анаграмм. Есть два типа палиндромов: взаимные, например, «deified», или «mad Adam», когда получается одно и то же

слово, если читать слева направо или справа налево, и невзаимные, когда при прочтении слева направо и справа налево получаются разные слова, например, «God» и «dog». В лучших палиндромах второго типа два слова находятся друг с другом в каких-то особенно ясных или неясных отношениях, например, «evil/live» или «T. Eliot/toilet». Как и в случае хроместетического и иконического применения букв, Набоков иногда включает палиндромы в свое повествование таким образом, что они составляют мотив, резонирующий с темой повествования, и, более того, могут выражать эту тему более отчетливо и лаконично, чем сам сюжет.

Один из самых ранних рассказов Набокова полностью построен на палиндромных превращениях, которые отражают повествовательный палиндром, являющийся сюжетом рассказа². В рассказе «Путеводитель по Берлину» Набоков обращается к любимой им теме будущих воспоминаний и утверждает, что сам смысл литературного творения кроется в воссоздании мельчайших деталей настоящего, так как они «отразятся в ласковых зеркалах будущих времен... когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной» (СР I, 178). Эти «ласковые зеркала будущих времен» оказываются больше, чем удачным словосочетанием. Рассказ состоит из пяти кратких набросков, описывающих различные стороны берлинской жизни с этой точки зрения. В последней сцене, происходящей в пивной, повествователь наблюдает за маленьким сыном хозяина, который сидит в задней комнате за баром, где живет семья хозяина. Повествователь размышляет о том, что эта сцена в баре (включая его самого), которую сейчас видит мальчик, станет его «будущим воспоминанием». В рассказе не сказано напрямую, что повествователь не только представляет себе эту сцену с точки зрения мальчика, но и действительно видит ее под тем же углом, так как он смотрит в зеркало, висящее на стене прямо над головой мальчика. Роль зеркала явно не подчеркивается, как и тот факт, что отражение в зеркале меняет местами правую и левую стороны. Этот последний аспект темы инкорпорирован в повествование несколькими способами, наиболее заметный из которых — палиндромы, эквиваленты отражению в зеркале в письменном языке.

Самая яркая палиндромная фигура встречается ближе к началу рассказа, когда повествователь, молодой русский писатель-эмигрант, выходит из своего пансиона и замечает ряд больших канализационных труб, лежащих на тротуаре — их должны закопать в землю. Ночью шел снег, и кто-то написал слово «ОТТО» на свежей полоске снега, покрывшей одну из труб. (СР 1, 176). Повествователь дивится тому, как это имя, «с двумя белыми «О» по бокам и четой тихих согласных посерединке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и таинственной глубиной» (СР 1, 176). Это слово подходит не только к снегу: само слово «ОТТО» с двумя «О» на концах похоже по форме на трубу, на которой оно написано. Однако слово «ОТТО» не ограничивается этой иконической функцией, так как Набоков, как в английском, так и в русском оригинале, анаграмматически инкорпорировал его в описание трубы «с ее двумя Отверстиями и Таинственной глубиной». Но сходство между двумя белыми «О» и покрытой снегом трубой идет еще дальше. Как мы уже замечали раньше, для Набокова буква «О» имеет белый цвет и синестетически связана с маленьким ручным зеркальцем с ручкой слоновой кости. Внимательное прочтение рассказа показывает, что палиндром «ОТТО», встречающийся в анаграмматической форме во всех последующих эпизодах, — еще одно из тех зеркал, которые накапливаются и отражают тему будущих воспоминаний.

Анаграммы в их различных видах — один из приемов, с помощью которого художник-творец проникает в мир своих созданий из своего собственного мира. Персонаж, который не понимает игровые хитросплетения своего создателя, обречен на непонимание своего мира и ожидающей его судьбы. Читатели Набокова находятся в похожей ситуации. Тому, кто не может расшифровать ключевой анаграммы, придется ограничиться в лучшем случае частичным пониманием романа; ему будет отказано в удовольствии найти подтверждение своим важным догадкам. В доказательство этого предлагаются следующие очерки, цель которых — рассмотреть анаграмматические аспекты романов «Ада» и «Бледное пламя».

Игра в «Скрэбл» и эротический подтекст в романе «Ада»

Игра является неотъемлемой частью взглядов Набокова на искусство, и он неоднократно подчеркивал как эстетическое наслаждение от придумывания и процесса игры, так и ее родство с сочинением и удовольствием от художественного произведения, в особенности, своего собственного³. Хорошо известны достижения Набокова как создателя крестословицы, русского кроссворда, и составителя шахматных задач⁴. Многие произведения Набокова не только содержат стратегические построения, подобные игре, но и открыто инкорпорируют настоящие игры. Хотя шахматы и имеют важное значение в некоторых романах, словесные игры по самой своей природе ближе искусству Набокова. «Словесные цирки» Набокова отличаются большим разнообразием — от иконической игры букв, анаграмм, спунеризмов и каламбуров до более или менее формальных словесных игр, таких как «словесный гольф» и «Скрэбл». Хотя Набоков часто пользуется словесными играми просто как украшением, которое может неожиданно позабавить читателя, они нужны и для того, чтобы намекнуть на какого-то героя или тему, или дать сигнал о незаметном, но важном развитии сюжета. Например, в романе «Бледное пламя» триумф Кинбота при игре в «словесный гольф», когда он переделал слово «LASS» в слово «MALE»* в четыре

* Девушка... мужской (англ.).

хода, — это еще и насмешливый намек на его сексуальные предпочтения. Однако для темы и сюжета более существенно наше понимание того, что анаграмматические имена Кинбот и Боткин обозначают одно и то же лицо. Из всех произведений Набокова наиболее пронизана словесной игрой «Ада». Главные темы книги схвачены в повторяющейся игре слов, которую можно резюмировать так: ««Ada is scient anent incest and the nicest insects»*. Хотя в романе «Ада» присутствует разнообразнейшая словесная пиротехника, самая интенсивная и непрерывная цепочка тематической игры слов сосредоточена вокруг словесной игры «Скрэбл».

Во время первого идиллического лета в Ардесе детям семьи Вин — Аде, Вану и Люсетте — дарят изысканно украшенный набор для игры в русскую «Флавиту»⁵. Ада оказывается страстным и ненасытным игроком в «Скрэбл», в то время как Ван, первоклассный шахматист, играет посредственно⁶. Ван, который в будущем станет профессиональным парапсихологом, находит игру интересной только потому, что слова, возникающие в процессе игры, иногда как будто имеют какое-то странное отношение к жизни играющих. Игра дает возможность «различить испод времени», что, как позже напишет Ван, является «лучшим неформальным определением предзнаменований и пророчеств» (СА 4, 218). Это проявляется как на уровне пустяков, например когда Адины буквы составляют (в перепутанном виде) слово КЕРОСИН как раз в тот момент, когда упоминается керосиновая лампа, так и, что гораздо более важно, на тематическом уровне. Следует отметить, что, как это обычно и бывает с пророчествами, прорицание дается в загадочной форме — в виде анаграммы.

Тема секса в романе «Ада» имеет очень важное значение, и основная область ее реализации — отношения между Ваном и Адой. Рассказ об их связи образует основную сюжетную линию романа. Однако есть и второстепенная линия, посвященная той же теме: безумная страсть Люсетты к Вану. Хотя Ван чувствует сильное влечение к своей единокровной сестре, он не отвечает взаимно-

* Дословно это предложение можно перевести так: «Ада разбирается в кровосмешении и милейших насекомых».

стью на ее любовь и пытается избежать еще одной кровосмесительной связи. Все встречи Люсетты и Вана отмечены сильными эротическими подводными течениями, а игра «Скрэбл» становится контекстом для анаграмматического мотива, который перекликается с темой страсти Люсетты к Вану, а также с темой ее сексуальных отношений с Адой.

Мотив игры «Скрэбл» наиболее очевиден в двух главах (часть I, глава 36 и часть II, глава 5), которые отделены друг от друга примерно ста тридцатью страницами текста и восемью годами в жизни персонажей. Главы связаны и своим тематическим фокусом — той безнадежной ролью, которую играет Люсетта в сексуальном треугольнике двух сестер и брата. Первая из глав описывает сам набор для игры в «Скрэбл», Адин ход, принесший рекордное число очков за один раз, и заканчивается на том, что проигравшая Люсетта плачет, когда Ада и Ван отправляют ее спать, чтобы иметь возможность обратиться к другим досугам. Даже в восемь лет маленькая Люсетта слишком хорошо понимает, почему влюбленные хотят остаться одни. Вторая из глав передает разговор Вана и Люсетты (которой теперь шестнадцать) в квартире Вана в Чусском университете, где он, по его словам, является «падшим преподавателем» («assistant lecher»). Возмущенный неверностью Ады, Ван не видел ни одну из девушек четыре года, и за это время у них, помимо всего прочего, были лесбийские отношения друг с дружкой. Теперь Ада посылает с Люсеттой письмо, умоляя Вана о прощении. Люсетта, которая сама незадолго до этого послала Вану письмо с признанием в любви, пытается соблазнить его под предлогом доставки Адино-го письма. Она пытается добиться этого, подражая Адиной манере говорить и вести себя, а также пытаясь сыграть на ревности Вана, — она рассказывает ему о любовниках Ады и своей собственной связи с ней. Ван, хотя его и возбуждает тактика его посетительницы, приведен в слишком сильное смятение возможностью воссоединения с Адой, чтобы реагировать на уловки Люсетты. В обеих главах «Скрэбл» служит игровым полем для выражения страсти Люсетты к Вану, и все анаграмматические предзнаменования, возникающие в ходе игры, проявляются в буквах Люсетты.

Первое тематическое предзнаменование появляется во время игры, которая происходит решающим днем в июле 1884 года. «В... грозовой вечер в эркере библиотечной (за несколько часов до того, как полыхнул овин) Люсеттины фишки составили забавное слово ВАНИАДА, и она извлекла из него тот самый предмет обстановки, по поводу которого только что обиженно ныла: “А может, я тоже хочу на диване сидеть”» (СА 4, 218). Люсеттино слово «ВАНИАДА» намекает не только на Вана и Аду, но и на черный с желтыми подушками диван, на котором они сидят и на котором через несколько часов в ту же самую ночь дети впервые займутся любовью, пока будет гореть овин (часть 1, глава 19). С точки зрения Люсетты диван, куда ее не пускают, сигнализирует тему ее безответной любви к Вану. Этот диван становится лейтмотивом в нескольких последующих разговорах Вана и Люсетты. Первый из них происходит во время встречи в комнатах Вана восемь лет спустя, а последний — в Люте (Париже) незадолго до морского путешествия, закончившегося самоубийством Люсетты, жестоко отвергнутой Ваном. Она умоляет: «Ах, Ван, попробуй меня! Диван у меня черный с палевыми подушками» (СА 4, 447). Не случайно слово «ДИВАН» содержит перемешанные буквы имен Вана и Ады, но не Люсетты⁷.

Во время игры в «Скрэбл» несколько дней спустя, когда Ада делает свой рекордный ход, Люсетта смотрит на безнадежное сочетание своих буквенных фишек и жалуется: «Je ne peux rien faire... mais rien* — такие дурацкие попались Buchstaben — РЕМНИК, ЛИНКРЕМ...» (СА 4, 218). Предлагаемое «КРЕМЛИН» по праву отвергается как нерусское слово, и, по подсказке Вана, Люсетта довольствуется словом «КРЕМЛИ», «тюрьмы в Юконе», которое должно пройти через слово Ады «ОРХИДЕЯ». Орхидеи — постоянный мотив, связанный с Адой, и, как указывали несколько критиков, он имеет очевидную сексуальную коннотацию⁸. Этимологически это слово происходит от греческого слова, имеющего значение «яичко» (на этот факт есть ссыла в романе (СА 4, 327), и, что более существенно, используется в контексте книги как метафора влагилица. Описывая свое первое соединение

* Я ничего не могу сделать... просто ничего (франц.).

с Адой на знаменитом диване, восьмидесятилетний мемуарист Ван вспоминает, что «торопливая юная страсть... не смогла пережить и первых слепых тычков; она выплеснулась на губу орхидеи» (СА 4, 120)⁹. Никто из участников игры в «Скрэбл» не понимает, что буквы Люсетты составляют многозначительное слово MERKIN (с оставшимся L — Люсетта), что означает «женский наружный половой орган»¹⁰. Без сомнения, если сказать, что такое анаграмматическое соединение Адиной «ОРХИДЕИ» и «MERKIN» Люсетты — предзнаменование их будущей сексуальной связи, это могло бы показаться притянутым за уши, если бы это не было частью развивающегося узора. К тому же читатель предупрежден о том, что интерес Вана к игре в «Скрэбл» сосредоточен именно на таких совпадениях.

Еще об одной детской игре в «Скрэбл» вспоминает Люсетта несколько лет спустя во время своего разговора с Ваном¹¹. Люсетта младше и не такая способная, как ее брат и сестра-вундеркинды, и чтобы ускорить игру, Ван часто подсказывает ей, как ходить. Один из таких случаев и вспоминает Люсетта: «Ты, осмотрев мой желобок, окунул в него пальцы и начал быстро перебирать косточки, стоявшие в беспорядке, образуя что-то вроде ЛИКРОТ или РОТИКЛ... а когда ты закончил перестановку, она тоже чуть не кончила, *si je puis le mettre comme ça** (канадский французский), и вы оба повалились на черный ковер в приступе необъяснимого веселья, так что я в конце концов тихо соорудила РОТИК, оставшись при единственном своем жалком инициале» (СА 4, 365). Намеки в этом отрывке вздыблены, словно Адины гусеницы, хотя одни из них более очевидны, чем другие. Помимо встречающегося в начале желобка, в который окунали пальцы, «РОТИК» Люсетты может показаться вполне невинным, если бы не русское слово «КЛИТОР», которое притаилось в двуязычном вульгаризме «ЛИ(С)КРОТ» и его уменьшительном спутнике — «РОТИК-Л». Сомнения рассеиваются следующим ответом Вана: «a medically minded English Scrabbler, having two more letters to cope with, could make, for example, STIRCOIL, a well-known sweat-gland stimulant, or CITROILS, which grooms use for

* Если можно так это сказать (*искаж. фр.*).

gubbing fillies» (375) «...медицински образованному игроку в английский «Скрэбл» потребовались бы еще две буквы, чтобы соорудить, допустим, STIRCOIL, известную смазку для потовых желез, или CITROILS, который конюшенные юноши втирают своим кобылкам» (СА 4, 365). Здесь имеются многочисленные подсказки, как в двойном значении слов «grooms» и «fillies»*, так и более тонким образом в словах «sweat-gland stimulant». Железы/«glands» (от латинского glans, glandis — «желудь» или «головка пениса»), стимулируемые здесь, — это glans clitoridis и glans penis, головка клитора и головка полового члена, которые становятся темой длинного ряда многоязычной игры слов (как анаграмматической, так и другой), которая пронизывает разговор Вана и Люсетты.

Ван и предвкушает посещение Люсетты, и боится его, так как он чувствует, что эта встреча раздует, как он выражается, «адское пламя»¹². Люсетта, поскольку она похожа на Аду, является для Вана объектом страстного сексуального желания. Люсетта входит в квартиру, ее алый рот приоткрывает язык и зубы, готовясь к приветственному объятию, которое, как она надеется, будет означать начало новой жизни для них обоих. Осмотрительный Ван изменяет направление ее приближающегося поцелуя, предостерегающе говоря ей: «В скулу». В ответ Люсетта произносит нечто непонятное, говоря «You prefer *skeletki* (little skeletons) — «ты предпочитаешь сикелетики», и Ван прикасается легкими губами «к горячей, крепкой *pommette* своей единоутробной сестры» (СА 4, 353). Почему Ван предпочитает «маленькие скелеты»?¹³ На одном уровне «skeletki-сикелетики» связаны с «костью» скулы, но, учитывая сексуальный мотив этой сцены, едва ли можно сомневаться в том, что «скелетки» — это анаграмма слова «СЕКЕЛЬ», русского вульгаризма, обозначающего головку клитора. «Pommette» — не только французское слово, имеющее значение «скула», но и «маленький шарообразный выступ, который встречается, например, на конце эфеса меча». Последний намек служит прообразом мотива целования *крестика* в следующем ниже диалоге.

* Слово «groom» имеет следующие значения: грум, конюх; жених, новобрачный, слово «filly» — кобылка, молодая кобыла; шустрая девчонка.

Словесная игра продолжается. Когда Люсетта, нервничая, произносит фразу со слишком большим количеством шипящих, Ван резко упрекает ее за стилистический ляпсус, заявляя: «К чему нам эти змееныши?» (СА 4, 355). Люсетта отвечает: «Данный змееныш не вполне понимает, какой тон ему лучше избрать для беседы с доктором В. В. Сектором. Ты ничуть не переменялся, мой бледный душка, разве что выглядишь без летнего Glanz привидением, которому не мешает побриться». К этому Ван мысленно добавляет: «И без летней Mädel», имея в виду Аду. Образ-икона В. В. Сектор комментариев не требует, но намек на Glanz не так очевиден. Семья Винов довольно свободно переходит с английского на русский и французский, но не на немецкий. Glanz, немецкое слово, обозначающее «блеск», намекает не на зимнюю бледность Вана, а на медицинский термин glans — именно так англоязычный читатель, не знающий немецкого, может произнести это слово¹⁴.

Старания Люсетты заменить Аду в постели Вана влекут за собой подробный рассказ о том, как Ада соблазнила ее. Она начинает свою атаку, спросив Вана, не писала ли ему Ада о «прижмиании пружинки». Люсетта начинает свое объяснение издали, напоминая Вану об эскретере, или секретере, который стоял рядом с диваном «ВАНИАДА» в библиотеке Ардиса. Сестры потребовали, чтобы Ван нашел и «высвободил оргазм [секретера] — или как он там называется» (СА 4, 360). Когда Ван в конце концов находит «крохотный кружочек», он нажимает на него, и из секретера выскакивает потайной ящик. В нем лежит «малюсенькая красная пешка» (СА 4, 360), которую Люсетта до сих пор хранит в качестве сувенира. Это происшествие, говорит она, «предсимболизовало» ее связь с Адой, в которой они превращались «в монгольских акробатов, в монограммы, в анаграммы, в адалюсинды. Она целовала мой крестик, пока я целовала ее...» (СА 4, 361). Ван прерывает ее, чтобы злобно поинтересоваться, что означает это слово. Это что-то вроде маленькой красной запонки или пешки в потайном ящике секретера, может быть, это украшение, «коралловый желудек, glandulella весталок Древнего Рима?» (СА 4, 364). Описания одеяний весталок не упоминают о таком украшении, но само слово — уменьшительная латинская

форма от вездесущего «glans, glandis». Имеется в виду желудь, который в силу внешнего сходства также указывает на соответствующие сексуальные органы.

С введением мотива «крест/крестик» мы переходим от ловких зашифровок настоящих сексуальных терминов к набору сексуальных символов, придуманных в основном самим Набоковым¹⁵. Когда Ван неохотно отвечает на приветственный поцелуй Люсетты, он вдыхает аромат ее «пафосских» духов «Degrass» (*eau de grace*) и сквозь них — «жар ее “малютки Larousse”». Глядя ее рыжую голову, Ван понимает, что, прикасаясь к «медной маковке», он не в силах не думать о «лисенке внизу и жарких двойных уголках». «The cross (krest) of the best-groomed redhead (rousse). Its four burning ends» — «Великолепно выхоленная рыжая девушка, похожая на крест. Четыре горящих краешка» (СА 4, 354). Это видение «четырех угольков, горящих по концам рыжего крыжа» терзает Вана в течение всего разговора и так или иначе проникает в то, что он говорит. Мотив сексуального креста переходит почти в богохульство, когда Ван злобно добивается, чтобы Люсетта сказала ему, что означает их с Адой секретное слово «крестик» (СА 4, 364). «Конечно, теперь я вспомнил, — говорит Ван. — То, что в единственном числе составляет позорное пятно, во множественном может стать священным знаком. Ты говоришь... о стигмах между бровей целомудренных худосочных монашек, которых попы крестообразно мажут там и сям окунаемой в миро кистью». Тема крестика-клитора также анаграмматически отражается в описании игр в «Скрэбл». В одной из самых первых игр Люсетта перебирает семь букв «в своем «спектрике» («лоточке из покрытого черным лаком дерева, своем у каждого игрока») (СА 4, 218). Это слово встречается задолго до введения мотива *крестика*, но следующее ниже описание игры (процитированное выше), когда Ван «окунает пальцы» в «желобок» Люсетты, помогая ей переставить буквы, не оставляет сомнений в том, что *спектрик* Люсетты — это просто хитро перетасованный *крестик*. «Крест», кроме того, пышно разрастается в анаграмматической форме, когда Люсетта упоминает об эротическом художественном альбоме под названием «Запретные шедевры», который она находит в весьма подходящем месте — в бауле, полном «корсетов и

хрестоматий» (СА 4, 362). Мотив «креста» входит еще в одно лингвистическое измерение в своем английском воплощении в более поздней главе. Когда Ван в 1905 году прибывает в швейцарский городок, предвкушая свое окончательное воссоединение с Адой, название городка, Монтру (Mont Roux), наводит его на следующую мысль: «Наша рыжая девочка мертва» (СА 4, 487). Глядя вокруг, он видит в пейзаже цвета, связанные с Люсеттой (золотой и зеленый) и с Адой (черный и белый): «Рыжая гора, лесистый холм за городом, подтвердила свое имя и осеннюю репутацию, одевшись в теплое тление курчавых каштанов; а над другим берегом Лемана, Леман означает «любовник», нависала вершина Sex Noir, Черной скалы». Чернота Адиного нижнего хохолка уже была подтверждена Люсеттой в рассказе об их лесбийских шалостях. Она говорит, что сестра выглядела словно «сон о черно-белой красе, *pour cogner une fraise*, тронутый *fraise* в четырех местах — симметричной королевой червей» (СА 4, 361)¹⁶. Таким образом русский *krest* — «крест» с тлеющими рыжими угольками — превращен в вершину Адиного Sex Noir.

Четыре уголька, горящих по концам креста, — образ, который служит одним из лейтмотивов Люсетты на протяжении этой главы и большей части книги. Для Вана этот навязчивый образ Люсетты восходит к тому случаю в его первое лето в Ардесе, когда они с Адой, желая остаться на несколько минут одни, заключают восьмилетнюю Люсетту в ванну. Ван замечает, что «под мышками у нее виднелась щетинка рыжего меха, припухлый холмик запорошила медная пыль» (СА 4, 141). Эта сцена служит для Вана подсознательным *point de repère** при взгляде на Люсетту, которая теперь стала сексуально зрелой. Испытывая возбуждение при встрече с ней, он понимает, что до сих пор почти не знал ее, она была всего лишь «embered embryo» — «жаркий зародыш» (СА 4, 353). Этот образ тлеющих угольков (*ember*) придает разговору какое-то новое наполнение, так как в нем на удивление много слов, содержащих буквы ЕМВ: *ember, embryo, emblazed, embrasure, embrace, pre-emblematicize, November* и т.д. Более того, ассоциация этих букв с Люсеттой не ограничивается только разбираемой

* Точкой опоры (*франц.*).

сценой¹⁷. После того, как Ван и Ада временно воссоединяются благодаря посредничеству просчитавшейся Люсетты, брат и сестра вовлекают сопротивляющуюся Люсетту в трехстороннюю сексуальную *ébat*. После того как Люсетта в смятении обращается в бегство, Ван пишет ей записку, извиняясь за то, что втянул «нашу nereиду и Эсмеральду в нечистые шалости», и замечает, что «remembrance, embers and membranes of beauty make artists and mogons lose all self-control» (421) — «разбудораженная память, разворошенные угли и разоблаченные покровы прекрасного отнимают у художников и умалишенных способность владеть собой» (СА 4, 408—409).

Есть и другие слова, которые в разбираемой главе приобретают сексуальное значение. Двусмысленности расцветают вокруг безобидного французского слова «cas» — «случай». После того как Люсетта правильно идентифицирует аллюзию на Бергсона, «assistant lecher — падший преподаватель» Ван Вин говорит, что в качестве вознаграждения «тебе *dans ton petit cas** причитается четыре с минусом» или же «поцелуй в твой *krestik*» (СА 4, 363). Рассказ Люсетты об изменах Ады вызывает следующий ответ Вана: «It's a gripping and palpitating little case history» (381) — «прелестно сочащаяся и вздрагивающая история болезни» (СА 4, 368). Еще один «случай» встречается во время последнего ужина на борту морского лайнера, как раз перед тем, как Ван окончательно отвергнет Люсетту и она совершит самоубийство. Чувствуя, что Ван вот-вот уступит ее мольбам, Люсетта продолжает подражать Аде. Стараясь не думать о прелестях Люсетты, доктор Вин рассказывает ей историю болезни одного из своих пациентов. Однако его попытка отвлечься напрасна, так как «another case (with a quibble on *cas*) engaged in his attention subverbally» (484) — «совсем иной казус (с русско-французским каламбуром на *cas*) настойчиво требовал рассмотрения на дословесном уровне» (СА 4, 466). Мужской эквивалент для «quibble on *cas*» Люсетты появляется, когда она тщетно пытается заставить Вана обнять ее покрепче. Ван отталкивает ее проворные пальцы и снова повторяет, что не намерен далее усложнять свою любовную жизнь, уже наполненную кро-

* Здесь: за твое незначительное достижение (*франц.*).

восмешением. Люсетта говорит обвиняюще: «... you've gone far enough with me on several occasions, even when I was a little kid; your refusing to go further is a mere quibble on your part» (467) «когда я была маленькой, ты несколько раз заходил со мной достаточно далеко, твой отказ заходить дальше — это просто словесная увертка» (СА 4, 450). Органы Вана (parts) являются объектом дальнейшего внимания, когда его воображение подогревается мысленным образом «petit cas» Люсетты. Его «condition» (состояние) ведет его к следующему досужему размышлению: «One of the synonpums of "condition" is "state" and the adjective "human" may be construed as "manly" which is how Lowden recently translated the title of the *malheureux* Pompier's cheap novel "*La Condition Humaine*"» (377) — «Одним из синонимов слова «условие» является «состояние», а прилагательное «human» может быть истолковано как «мужское, постигшее мужчину»..., именно в этом духе... и перевел недавно Лоуден название дешевенького романа *malheureux* Помпье "*La Condition Humaine*"» (СА 4, 363—364)¹⁸.

Реплики Вана содержат еще по крайней мере две весьма подозрительных, хотя и не очень убедительных, двуязычных аллюзии на тематический мотив главы. Люсетта только что упомянула диван в библиотеке. Она вспоминает, что в ногах у дивана был шкафчик, в котором Ван и Ада запирали ее, пока предавались своим *ébats* на диване¹⁹. Ван замечает: «Скважина у него была размером с Кантово око» и добавляет как бы в скобках: «Kant was famous for his cuscumicolor iris» (373) «Кант славился огуречного цвета райками» (СА 4, 359). Это довольно странное замечание намекает на зеленый глаз Люсетты, подглядывающий через замочную скважину. Однако если посмотреть на фонетическое окружение фразы, подкрадывается прилудная мысль о том, что французское произношение имени «Кант», /kã/ — почти омофон слова *con* /kõ/, а необычное выражение «cuscumicolor iris» содержит все буквы вездесущего «clitoris» за исключением буквы «t», которая находится в слове «Kant». Подобные ассоциации окружают и некоего Кониглиетто. Ван, на мгновение охваченный раскаянием из-за того, что он мучает Люсетту, просит у нее прощения, говоря: «Я больной человек. Четыре последних года меня терзает консангвинеоканцероформия — таинственная болезнь,

описанная Кониглиетто. Не опускай на мою лапу своей прохладной ладошки» (СА 4, 366). Кониглиетто (Coniglietto) — один из шести докторов в романе, объединенных заячьими фамилиями: французский швейцарец Лапинэ (Lapinè-Alpinè), русский Кролик, немец Зайтц, француз Лягосс (Lagosse) и русский доктор Никулинов (=латинское «cuniculus»). Имя доктора Кониглиетто представляет особый интерес в контексте мотива этой главы из-за своего частичного фонетического сходства со старым английским словом, означающим «кролик» — «conу» или «cunпу» (от латинского «cuniculus»), которое также имело значение «prudendum maliebre»*, очевидно, из-за своего сходства с производными от латинского «cunpus» — «вульва»²⁰. Словесное общение Вана и Люсетты обнаруживает по крайней мере еще один (гораздо менее спорный) двуязычный каламбур вокруг того же корня. Во время их флирта на судне внимание Вана на мгновение отвлекается от Люсетты из-за статной блондинки в очень открытом купальнике из золотого «ламе». Ревнивая Люсетта моментально дает ей прозвище «мисс Кондор» (произнося первый слог несколько в нос) (con d'or), а Ван называет это прозвище лучшим франко-английским каламбуром, слышанным им в своей жизни (СА 4, 463).

Слова «губы» и «щель» тоже приобретают свое второе сексуальное значение в эротически заряженном контексте встречи Вана и Люсетты. Ван приведен в бешенство подробными описаниями сексуальных приключений Ады и все время вымещает свой гнев «на рыжем козленочке отпущения... единственное преступление которой состояло в том, что ее переполняли призраки, слетевшие с других неисчислимых губ» (СА 4, 364)²¹. Прежде чем начать рассказ о своих лесбийских отношениях с Адой, Люсетта говорит, что, может быть, ей стоило просто нажать кнопку звонка, опустить письмо Ады «в распаленную щель» и уйти (СА 4, 358). Эта и более ранняя линия аллюзии снова всплывают на поверхность в анаграмматическом виде в названии любимого романа Вана «Slat Sign» («Трехликий знак»), который дважды упоминается в разговоре, и название которого расшифровывается как SLIT и GLANS (если дважды использовать L).

* вульва (лат.).

Конец встречи не менее эротичен, чем ее начало: Ван, уже зная, что воссоединится с Адой, на прощание обнимает отвергнутую посредницу Люсетту, погружая руки в по-кротовьи мягкие «вульвы» рукавов ее шубки и разрешает ей оценить осязаемость его чувства к ней, коснувшись его костяшками *«gloved hand»* (387) (курсив мой — ДБД) «защищенной перчаткой» руки (СА 4, 374).

События в романе «Ада» происходят на планете, называемой «Демония» или «Анти-Терра». Свою профессиональную жизнь Ван посвящает исследованиям в области терапии — изучению возможно нереального антимира под названием «Терра», который, похоже, совпадает по топографии и хронологии с нашим миром, миром читателя. Однако обитателями Демонии существование Терры ставится под вопрос. Свидетельства существования Терры, искаженного близнеца Демонии, — в бреде сумасшедших, в снах и предзнаменованиях. Считается, что это «утечки» через пространственно-временной барьер, разделяющий два мира. Ван-ученый пытается изучать Терру, сопоставляя этот бред, сны и предзнаменования. Его исследования указывают на то, что события на Терре — искаженные (как хронологически, так и онтологически) версии событий на Демонии. С точки зрения Терры (и читателя) дело обстоит наоборот. Знание космологии романа важно для понимания того, что последует, так как Ван видит (или не видит) предзнаменования игры «Скрэбл» как знаки с Терры.

Столь важный набор для игры в «Скрэбл» имеет интересную историю. Его подарил детям некто барон Клим Авидов, «старый друг семьи (как было принято называть отставных любовников Марины)» (СА 4, 215). В таком случае барон Авидов, который сам в романе не появляется, — источник тематических пророчеств, вводимых в повествование посредством игры в «Скрэбл». В мире Демонии-Анти-Терры барон, бывший любовник Марины — словесный отец детей, так же как Демон, другой любовник Марины, — биологический отец Вана и Ады. Имя барона Клина Авидова (*Baron Klim Avidov*) — точная анаграмма имени Владимира Набокова, который, конечно же, является окончательным, терранским отцом всего, что происходит в «Аде»²². Пророческие игры в «Скрэбл» действительно показывают проблески другого мира, но не в том смысле, как предполагает Ван.

Глава, которая вводит мотив игры в «Скрэбл», предваряется рассуждением по поводу использования словарей ради чего бы то ни было, «кроме поисков точного выражения — в образовательных или художественных целях» (СА 4, 213). Ада, страстный игрок в «Скрэбл», сравнивает такое применение словарей с «подбором цветов для букета (способным, говорила она, в пору заносчивого девичества показаться умеренно романтическим)» (СА 4, 213) — «the ornamental assortment of flowers (which could be, she conceded, mildly romantic in maidenly headcocking way)» (222). В этой жеманной фразе — «maiden(ly) headcocking way» — Grossmeister Набоков задает темы этапов игры в «Скрэбл» и открывает буйство эротической игры слов, которая пронизывает эти главы²³.

Мотив игры в «Скрэбл» (в дополнение к неутилитарным радостям, которые он приносит читателю) выполняет в книге традиционную литературную функцию — функцию украшения темы взаимоотношений Люсетты и Вана с помощью эротически заряженного подтекста. Выполняя эту функцию, он иллюстрирует более общий принцип эстетического канона Набокова. Набоков говорил, что «чистое искусство никогда не бывает простым, всегда — сложный, волшебный обман».

Набоков смотрит на свое искусство как на забаву, игру; он утверждает, что в произведениях искусства, как и в шахматных задачах, происходит столкновение не между героями, но между автором и внешним миром. Произведения Набокова требуют от читателя пристального внимания и активного участия. Многие из них нужно «решать», как головоломки, если читатель хочет до конца оценить их. Однако вовлечение читателя в набоковскую игру-искусство — это задача, имеющая второстепенное значение. С точки зрения Набокова, искусство произведения таится в элгантности и тонкой сложности его сочинения, в построении самой головоломки. Это подтверждается замечанием Ады, предвещающим главы, посвященные игре в «Скрэбл»: «словесный цирк... быть может, искупается качеством умственных усилий, потребных для создания великих анаграмм или вдохновенных каламбуров...» (СА 4, 213). Надо признаться, такой взгляд на искусство тенденциозен, но какие бы стандарты мы ни применяли, «Ада» — самый изысканный «словесный цирк» Набокова.

Указатель и его преломления в романе «Бледное пламя»

«Бледное пламя» — один из самых сложных романов Набокова. Повествование охватывает несколько уровней реальности/нереальности, и именно читатель, или, может быть, лучше сказать, разгадчик, должен определить, какой из них «правильный». Это решение частично базируется на определении того, кто является повествователем и насколько ему можно доверять. Мы приведем доводы в пользу того, что ответ кроется в некоей анаграмме и в ключах, которые можно найти в искусно составленном указателе к роману.

«Бледное пламя» имеет структуру, возможно, уникальную для художественного произведения. Очевидно, источником вдохновения и моделью для его формы послужило монументальное набоковское издание «Евгения Онегина» Пушкина в английском переводе²⁴. Как и набоковский «Онегин», «Бледное пламя» состоит из предисловия редактора, длинной поэмы, еще более длинного комментария редактора и, наконец, указателя. Помимо всего прочего, роман является пародией на академические издания литературных шедевров и на академический мир в целом. Однако гораздо более важно то, что мимикрия этой формы предоставила Набокову новое контекстное поле для игр, которые так важны для его искусства.

Сюжет допускает две основные интерпретации, причем каждая имеет несколько вариантов. Первый из более или менее

правдоподобных уровней интерпретации совпадает с версией повествователя Чарльза Кинбота, преподавателя в колледже Вордсмит, под личиной которого скрывается последний король Земблы Карл Возлюбленный. В соседнем доме живет его молодой коллега-преподаватель, выдающийся поэт Джон Шейд. Находясь в постоянном страхе, что его убьют революционеры, захватившие власть в его стране, Кинбот навязывает Шейду свою дружбу и, хотя он ни разу в открытую не говорит, кто он такой «на самом деле», снабжает поэта сведениями для эпической поэмы, прославляющей события его царствования. Шейд действительно работает над длинной поэмой, но это поэма о его собственной жизни, его размышлениях о смерти и о смысле искусства. Кинбот оптимистически (и ошибочно) предполагает, что поэма, которой он не видел, основана на его королевских воспоминаниях. В день завершения поэмы Шейд смертельно ранен неким человеком по имени Джек Грей (известный также как Жак Д'Аргус), когда поэт и Кинбот идут по лужайке к дому последнего. Кинбот считает, что пуля предназначалась ему. Все еще ошибочно полагая, что поэма, которой он пока не читал, — это изложение событий его правления в Зембле, Кинбот забирает рукопись и уезжает из города, намереваясь подготовить поэму к публикации. Прочитав поэму, Кинбот выясняет, что она не связана с его земблянской темой. Видя, что его шансы на бессмертие уменьшаются, Кинбот убеждает себя, что «враги» (особенно жена Шейда) заставили поэта скрыть его настоящую тему. Однако, перечитав поэму, Кинбот обнаруживает, что в ней есть скрытые аллюзии на его королевскую историю. Чтобы открыть правду, он пишет комментарий к поэме, в котором объясняет ее «настоящий» смысл, включая в этот комментарий свою королевскую автобиографию и примерно 250 лет земблянской истории.

Второе, более пристальное прочтение допускает совсем другое толкование событий. Дом, который снимает Кинбот, принадлежит некоему судье Гольдсворту, который, оказывается, внешне похож на своего соседа Джона Шейда (СА 3, 505). Нам ненавязчиво дают понять, что судья однажды вынес приговор маньяку-убийце, который (как признает Кинбот) «чем-то похож на Жака д'Аргуса» (СА 3, 352); маньяк убежал из тюрьмы для душевно-

больных преступников, чтобы отомстить судье. Он убивает поэта Шейда, думая, что это судья Гольдсворт. В свете такого прочтения понятно, что Кинбот — сумасшедший, и то, что он считает себя Карлом Возлюбленным — часть его заблуждения, так же как и навязчивая идея о том, что он является объектом антироялистского заговора, цель которого — убить его²⁵. Комментарий к присвоенной поэме становится, таким образом, просто рассказом об иллюзорном мире Кинбота, прошлом и настоящим.

Кажется, этот уровень интерпретации объясняет многие события повествования и базируется в основном на очень внимательном прочтении предисловия и комментария Кинбота. Однако остается неразрешенным ряд загадок, одна существенная и несколько второстепенных. Что же можно сказать по поводу несколько необычного указателя? Зачем он нужен? Конечно, для его существования есть формальное основание, так как роман написан в форме ученого труда²⁶. Но поскольку книга все-таки является романом, то закончив чтение комментария, читатель склонен пропустить указатель и закрыть книгу. Даже если какой-нибудь прилежный читатель и попытается воспользоваться указателем, он быстро обнаружит, что пользы от него немного. Довольно важные лица упомянуты в нем только мимоходом, например, Сибил Шейд («Шейд, Сибил, жена Ш., там и сям») или совсем не включены в него, например, Геральд Эмеральд, о котором сказано в другой статье «в указателе отсутствует». Более чем второстепенным героям и названиям мест (по крайней мере одно из которых в тексте не встречается) посвящены подробные статьи. Все это, а также причудливый характер некоторых более обычных статей заставляют читателя заподозрить, что этот указатель — нечто гораздо большее, чем простое справочное пособие, что он играет в книге определенную роль, то есть является неотъемлемой частью романа, а не приложением со вспомогательными функциями.

Указатель романа «Бледное пламя» оказывается не менее странным, чем комментарий душевнобольного Кинбота. Как и комментарий, он не имеет почти никакого отношения к поэме; он относится только к той части комментария, которая

обращается к теме Земблы и, в меньшей степени, к жизни Кинбота в колледже Вордсмит и его отношениям с Джоном Шейдом. Основную часть указателя можно определить как «Кто есть кто» истории Земблы, в особенности правления и бегства Карла Возлюбленного, и как географический справочник королевства. Из восьмидесяти восьми статей сорок четыре имеют отношение к людям, связанным с земблянской темой, и еще двадцать две являются земблянскими географическими названиями.

Плохо выдерживаемая «официальная» версия комментария о том, что Кинбот и король — разные люди, в основном отбрасывается в указателе. Вступительное замечание к указателю объясняет, что три основных действующих лица обозначаются заглавными буквами Г. Ш. и К. Если обратиться к соответствующим статьям указателя, можно увидеть, что Г. обозначает убийцу (Грея/Градуса/д'Аргуса), а Ш. — Шейда. Однако статья, обозначенная К., отсылает читателя к статьям «Карл II» и «(Чарльз) Кинбот». Перечисление статей, посвященных Карлу II, завершается так: «см. также Кинбот». Комментируя строку 231, Кинбот цитирует отвергнутый вариант строки: «Бедняга Свифт, и _ _ _ , и Бодлер» и пускается в сложные рассуждения о пропущенном имени, смутно намекая, что была выпущена хореическая стопа «Кинбот». Ссылка в указателе на эту же строчку уничтожает все сомнения в правильности предположения редактора: в статье о Кинботе есть жеманная ссылка «бедный кто?». Мегаломания редактора/комментатора отражается и в том факте, что в указателе мы найдем шестьдесят семь ссылок на Кинбота плюс еще двадцать одну на Карла II. Всего статей восемьдесят восемь, но Шейд, автор аннотируемой поэмы, упомянут только в сорока шести, почти все из которых относятся скорее к Кинботу, чем к поэту. В этом смысле характерна одна из самых первых ссылок на Шейда: «его [Шейда] первая встреча со смертью, воображаемая К., и зачин поэмы, покамест К. играет в шахматы в студенческом клубе». Все дороги снова приводят к Кинботу, который и составил такой указатель, чтобы дать подтверждение своим притязаниям.

Многие из статей указателя содержат забавные, но в целом второстепенные сведения; непонятно, зачем они включены в указа-

тель, так как они не имеют отношения к предмету повествования. Однако некоторые из них, хотя и отнюдь не выполняют справочную функцию, обычную для статей указателя, служат трамплином для новой информации, несущей на себе явный отпечаток личности повествователя. Например, Боскобель, земблянский топоним, бегло упомянутый в комментарии, в указателе вызывает следующий взрыв восторгов: «местонахождение королевской дачи, прекрасный район 3. Земблы, сосны и дюны, мягкие ложбины, полные самых любовных воспоминаний автора; ныне (1959) — “нудистская колония”, что бы это ни значило» (СА 3, 536). Город, описанный в тексте как «буйная, но красочная Каликсгавань, где гуляют матросы», идентифицируется в указателе как морской порт, связанный с «массой приятных воспоминаний». Встречающийся в комментарии «маленький удильщик в узких синих штанах», который рыбачил в речке рядом с хижинкой К., в указателе превращается в романтического «маленького удильщика, парнишку с медовым загаром, обнаженного, если не считать драных саржевых брюк с одной подвернутой штаниной, часто угощавшегося нугой и орехами, пока не начались уроки или не испортилась погода, 609» (СА 3, 540). Другую подобную странность указателя можно найти в статье о Гарх, крестьянской дочери, которая мелькает в тексте, но в указателе к статье о ней добавлено следующее: «также розовощекий мальчик-дурачок, встреченный на сельской дороге к северу от Трота в 1936 году и только сию минуту отчетливо вспомнившийся автору». Таких примеров, иллюстрирующих своеобразную природу указателя, можно привести еще много.

Перекрестные ссылки дают Набокову еще одну возможность поразвлечься. В то время, как Карла Возлюбленного тайно увозят из Земблы, королевские драгоценности надежно спрятаны. Революционеры импортируют двух советских специалистов, чтобы выведать, где спрятаны драгоценности. Хотя эта парочка разрушает в процессе поисков значительную часть дворца, поиски не увенчиваются успехом, и Кинбот постоянно высмеивает их тщетные усилия. Эти насмешки переносятся и в указатель. Одна из самых первых статей в указателе — статья «Андронников и Ниагарин», которые идентифицируются как «чета советских спецов, разыскивающих клады... см. “Сокровища короны”». Посмотрев

статью «Сокровища короны», читатель отправляется на вроде бы бессмысленную погоню сквозь ряд перекрестных ссылок: в статье «Сокровища короны» говорится «см. Кладовая»; «Кладовая», в свою очередь, направляет нас в «Potaunik» (устаревшее русское слово, означающее «тайник»), который ссылается на «Тайник, укромное место; см. “Сокровища короны”», замыкая таким образом круг. Еще один щелчок добавляется в одной из статей о Карле II: «русская кровь в нем и “сокровища Короны” (см. непременно)». Более пристальное изучение указателя обнаруживает в нем следующую любопытную статью: «Кобальтана, некогда модный горный курорт вблизи развалин старинных казарм, ныне — холодное и пустынное место, труднодоступное и ничем не примечательное, но еще памятное в семьях профессиональных военных и в лесных крепостцах; в тексте отсутствует». Зачем такая подробная статья о топониме, который не упоминается в тексте? Набоков выдает игру в своем интервью Альфреду Аппелю. Кобальтана и есть *тайник* (СА 3, 621).

Указатель служит игровым полем для еще одной игры с перекрестными ссылками. Шейд очень увлекается «словесным гольфом», в который он играет с Кинботом. В своем комментарии Кинбот приводит несколько своих собственных (но не шейдовских) изобретений при игре в «словесный гольф», включая превращение слова «lass» в слово «male» в четыре хода. Если читатель решит обратиться к указателю (что маловероятно), он найдет решение с помощью ряда перекрестных ссылок: статья «Lass» отсылает к «Mass»; статья «Mass» гласит «Mars, Mare, see Male». Статья «Male» отсылает читателя к статье «Word Golf», которая снова приводит к «Lass». Окажется, что анаграмматическая игра «словесный гольф» имеет важную роль для расшифровки романа «Бледное пламя».

Редактор Кинбот многозначительно заявляет в своем предисловии, что большинство аллюзий поэмы на Земблу встречается в черновых вариантах, которые Шейд изгнал из белой копии, но редактор включил в свой комментарий. Читатель поступит разумно, если будет относиться к некоторым из этих вариантов с осторожностью. В примечании к строке 12 поэмы включается как вариант следующее двустишие: «Ах, не забыть бы рассказать

о том, / Что мне поведал друг о короле одном» (СА 3, 344). Редактор сознается, что он совсем не уверен в том, что правильно расшифровал эти строки «в разрозненном, наполовину стертом черновике». Подозрения читателя укрепляет комментарий к строке 550, где Кинбот побужден к признанию, что две ранее приведенных строчки «искажены и измараны поспешной мечтательностью суждения»; затем он заверяет нас, что «только там, *один-единственный раз...* разочарование и обида довели меня до порога подлога» (СА 3, 473). Можно ли верить Кинботу? Ответ на этот вопрос снова дает указатель, и это ответ «нет», что неудивительно. В указателе есть статья «Варианты», в которой перечисляются семнадцать отвергнутых вариантов некоторых строк. Хотя фальсифицированное (по признанию Кинбота) двустигшие, относящееся к строке 12, сюда и не включено, у редактора явно был запоздалый приступ угрызений совести, так как три из перечисленных вариантов сопровождаются в скобках признаниями «(вклад К...)». Внутреннее доказательство показывает, что эти строки вместе с теми, фальсификация которых была признана раньше, составляют полный список. Из семнадцати вариантов два были, очевидно, на полях белого варианта (и следовательно, предполагается, что они были написаны почерком Шейда), три являются «вкладами» Кинбота. Остается двенадцать вариантов — эта цифра дважды упоминалась в тексте как количество карточек, на которых были записаны варианты (СА 3, 295 и 533). Таким образом, только с помощью внимательного изучения указателя читатель сможет отделить фальсификации редактора от текста самого Шейда. Так как утверждение Кинбота о том, что поэма намекает на его автобиографию, покоится почти полностью на некоторых из этих вариантов, признание в том, что варианты — не настоящие, полностью разрушает его доводы.

Набоков нашел для своего указателя еще одно необычное применение. В книге есть несколько персонажей, которые весьма подчеркнуто не приводятся в указателе. Среди них — профессора Х. и Ц., коллеги Кинбота по Вордсмиту, которые, совершенно против его воли, были назначены соредакторами поэмы Шейда. Вместо того чтобы просто не включать их в указатель, редактор выражает свой гнев более явно. В указателе среди ссылок

в статье «Кинбот» находим «его презрение к профессору Х. (в Указателе отсутствует)». Профессору Ц. делается такое же порицание в той же статье: «вместе с Ш. он [Кинбот] трясется от хохота над лакомыми кусочками из университетской антологии проф. Ц. (в Указателе отсутствует)».

Гораздо более важное применение уловки «в указателе отсутствует» встречается в связи с молодым преподавателем английского языка в Вордсмите, которому Кинбот дает благозвучное имя Геральд Эмеральд (СА 3, 304). Эмеральд любит одеваться в зеленое, что вполне уместно, и на этот факт есть намек в трех сценах из тех пяти, где он появляется: «молодой преподаватель в зеленой вельветовой куртке» (СА 3, 304); «...щенок в дешевой зеленой куртке» (СА 3, 506); и «человек в зеленом» (СА 3, 519). Эмеральд заслужил враждебное отношение Кинбота, отвергнув его любовные притязания, а затем выставив своего старшего коллегу на всеобщее посмешище. После вечеринки, на которой Кинбот показывает гостям некоторые забавные приемы земблянской борьбы, он находит у себя в кармане анонимную записку, в которой говорится «You have hal.....s real bad, chum» (СА 3, 364). Кинбот приписывает авторство «некому молодому преподавателю английского», очевидно, имея в виду Эмеральда, который позднее будет им обвинен (похоже, безосновательно) в том, что подвез царевницу Градуса/Грея к дому Кинбота (СА 3, 519). Эмеральд также фигурирует в ключевой сцене, которая происходит в гостиной преподавательского клуба. Некий посетитель заметил сходство Кинбота с Карлом Возлюбленным. Эмеральд находит том старой энциклопедии, в котором есть фотография короля в парадном мундире, и говорит: «Голубая мечта, да и только!» Кинбот реагирует на это *lèse majesté*^{*}, отвечая, что Эмеральд — «испорченный щенок в дешевой зеленой куртке» (СА 3, 506). Единственная открытая ссылка на Эмеральда в указателе содержится в статье «Кинбот», где мы находим следующее: «он участвует в дискуссии относительно его сходства с королем, происходящей в преподавательской гостиной, окончательный разрыв с Э. (в Указателе отсутствует)». Однако есть еще одна ссылка в той

* оскорбление величества (франц.).

же самой статье (относящаяся к строке 741 поэмы), которая, похоже, явно относится к Эмеральду: «его ненависть к людям, которые делают авансы, а после обманывают благородное и наивное сердце, разнося грязные сплетни о своей жертве и донимая ее жестокими розыгрышами». Если читатель обратится к комментарию к строке 741, он не обнаружит ничего, что по всей видимости относилось бы к Геральду Эмеральду; вместо этого он найдет описание воображаемой встречи Градуса, убийцы, и его начальника, некоего Изумрудова, весельчака «в зеленой бархатной куртке» (СА 3, 496). Редактор Кинбот, который является автором книги о фамилиях, педантично (и неправильно) объясняет, что фамилия Изумрудова означает «“из умрудов”, т. е. из племени самоедов, чьи умиаки (шкуряные челны) бороздят порой смарагдовые воды у наших северных берегов». Чуть ниже в том же самом абзаце Кинбот называет Изумрудова «the *herald of success*» («глашатаем побед») ²⁷. Кинбот заключает свой рассказ об этой встрече так: «Веселый зеленый призрак исчез — не иначе как снова отправился к шлюхам. Как ненавистны мне эти люди!» (СА 3, 496). Таким образом, наблюдательному читателю оригинала подкидывается имя Gerald Emerald, а также подсказывается, что оба эти человека носят зеленые куртки. Однако в случае читателя, не знающего русского языка, только указатель может подтвердить подозрения о том, что Эмеральд и Изумрудов — одно и то же лицо, во всяком случае, в помраченном уме Кинбота. Это подтверждение находится в процитированной выше ссылке указателя на строчку 741. Ссылка в указателе — «его ненависть к людям...жестокими розыгрышами» явно имеет в виду молодого преподавателя английского языка Геральда Эмеральда, в то время как соответствующая часть комментария относится только к Изумрудову (СА 3, 495).

Такое взаимопроникновение реального Эмеральда и вымышленного Изумрудова может быть правильно понято и мотивировано, только если мы примем то толкование романа, которое основывается на предположении, что Кинбот — сумасшедший. Те, кто относились к нему пренебрежительно в «реальном» мире Вордсмита, перевоплощаются в злодеев в мире его фантазий. В качестве еще одного примера можно привести Тени (Shadows),

революционную группу цареубийц, реальный эквивалент (и, возможно, первооснова) которой — группа ученых, которые пытаются забрать у Кинбота рукопись Шейда для нормального редактирования. Возглавляемая профессорами Х. и Ц. из Вордсмита, Кинботом эта группа называется шейдоведами (СА 3, 294 и 298) (Shadeans = Shadows). Шейдоведы охотятся за Кинботом, так же как Тени охотятся за королем Карлом. Эти превращения, хотя и самые важные, возможно, не единственные такие случаи в романе. Есть, по крайней мере, параллель между неким Гордоном Круммгольцем, четырнадцатилетним музыкально одаренным мальчиком, с которым свергнутый король развлекался в Женеве, и профессором музыки Мишей Гордоном, который возникает в некоторых сценах в Вордсмите. Все вышеупомянутое не надо смешивать с несколькими другими типично набоковскими двояниями в книге. Они включают в себя земблянского актера и роялистского героя Одона и его вероломного сводного брата Нодо, а также схожим образом подобранных в пару и противопоставленных баронов Мандевилей, Радомира и Миродора соответственно. Сударг Бокаи, «гениальный мастер зеркал», является зеркальным отражением Иакоба Градуса. Когда воспитатель молодого короля мистер Кемпбелл (Campbell) играет в шахматы со своим перетасованным аналогом, мсье Бошаном (Beauchamp), их игра заканчивается вничью, что неудивительно (СА 3, 389—390).

Один из основных предметов полемики, окружающей «Бледное пламя», заключается в следующем: являются ли Кинбот, Шейд и Градус отдельными, независимыми личностями в рамках романа? На поверхности все выглядит так, будто поэму написал Шейд, а все остальное — Кинбот. Однако некоторые критики с уверенностью утверждают, что внутри романа есть голос только одного вымышленного повествователя²⁸. Это подразумевает, что Шейд и Кинбот — не отдельные герои, что один является художественным творением другого. Эндрю Филд решительно говорит, что «первичным автором... должен быть Джон Шейд» (302). Его довод основан на том утверждении, что поэма и примечания к ней (которые явным образом очень мало связаны друг с другом) имеют одну общую тему — смерть. Более того, он утверждает, что

художник Шейд может создать безумного героя, но безумный Кинбот, хотя он тоже в равной степени художник, не может создать Шейда, учитывая особенности его сумасшествия (317). Пейдж Стегнер, который считает, что Шейд и Грей/Градус — это создатель и герой, делает предварительный вывод о том, что «вся история, включая поэму, — это фабрикация художника-безумца Кинбота...» (130). Хотя это и не выражено явным образом, кажется, выбор Стегнера в пользу первичности Кинбота исходит из предположения о том, что характеры Шейда и Грея/Градуса развиваются, и только Кинбот сохраняет свою художественную целостность. Следовательно, автор — Кинбот. Филд отвергает доводы Стегнера, замечая, что «утверждение, будто Кинбот является первичным автором (помимо того факта, что оно противоречит всем многочисленным тайным сигналам, раскиданным по всему роману) — ...так же сбивает с толку, как и очевидная на первый взгляд идея о том, что Кинбот и Шейд являются отдельными личностями» (318). К несчастью, Филд не указывает «многочисленные тайные сигналы», доказывающие первичность Шейда. Обе интерпретации ведут к интересным догадкам и даже если не дают ничего другого, являются свидетельствами изобретательности, с какой устроена самая сложная из китайских коробочек-головоломок, сделанных Набоковым. Несмотря на отличия этих двух точек зрения, они сходятся в одном. Большинство из этих предположений об отдельности и/или идентичности трех протагонистов и тесно связанный с этим вопрос о голосе повествователя основываются на психологических оценках характеров и другой подобной внетекстовой информации.

Набоков часто связывал свой творческий процесс с играми и другой связанной с игрой деятельностью, например, с сочинением шахматных задач. На самом абстрактном уровне игры — это искусственные построения; их ход управляется правилами, которые существуют внутри игры (и, в сущности, и есть игра) и которые не имеют обязательной связи с внешним миром. Они — герметичные миры. Изучение художественных произведений Набокова показывает, что его романские игры и головоломки управляются правилами. В разговоре с Роб-Гриее Набоков сравнил сочинение «Лолиты» с сочинением «шахматного этюда, где

необходимо следовать определенным правилам»²⁹. Отсюда следует, что информацию, необходимую для решения таких задач, можно найти в тексте. Упомянутая выше идентификация Изумрудова с Геральдом Эмеральдом с помощью полуанаграмматической зашифровки в тексте имени последнего может послужить одним из примеров. Также очень яркий пример есть в романе «Ада» в сцене, где Демон встречается лицом к лицу с Ваном и приказывает виновной в кровосмешении паре расстаться. Когда потрясенный Ван спускается по лестнице, в его голове крутится загадка: «My first is a vehicle that twists dead daisies around its spokes; my second is Oldmanhattan slang for “money”; and my whole makes a hole» (444). «Мой первый слог — повозка, наматывающая на ступицы мертвые маргаритки; второй — “деньги” на староманхаттанском сленге; мое целое делает дырки» (СА 4, 430). Ван возвращается в свою квартиру, вынимает пистолет и вставляет «в патронник один “cartridge”» (патрон). «Cart» — ответ на вопрос о первом слоге, «ridge» — на вопрос о втором. Но ведь нельзя ожидать, что читатель знает слово «ridge» — староманхэттэнское (голландское) слово, действительно означающее «деньги». Однако если мы перечитаем страницу, идущую до загадки, мы увидим, как Демон говорит: «Грозить тебе лишением наследства я не могу: “ridges” и недвижимость, оставленные Аквой, превращают эту трафаретную кару в ничто». Снова решение находится в тексте³⁰. «Ада» содержит и гораздо более важный пример: информация, необходимая для определения того, что у Вана и Ады — общие родители, также зашифрована в тексте. Все это дает основания предполагать, что ответ на наш вопрос о том, кто же является повествователем «Бледного пламени», нужно искать в самом тексте и что к доказательствам, основанным на «характере» и/или внешних источниках, надо относиться с крайней осторожностью.

Как поэма, так и комментарий содержат свидетельства, позволяющие предположить (вопреки вышеизложенным взглядам критиков), что Шейд и Кинбот — разные герои. Каждый обладает знаниями и способностями, отсутствующими у другого. Кинбот, но не Шейд, знает русский язык (СА 3, 505—506) и пользуется им в качестве основы для нескольких двуязычных каламбуров

в комментарии. Кинбот решает, что оптимальный способ самоубийства — прыжок с самолета: «you packed parachute shuffled off, cast off, shrugged off — farewell, *shootka* (little chute!)» (221) — «аккуратно уложенный парашют стянут, скинут, сброшен со счетов и с плеч — прощай, *shootka* (парашютка, маленький парашют)» (СА 3, 467). Помимо того, что *shootka* — это ложно-русская уменьшительная форма от слова «chute» (падение), совершенно случайно, оно еще оказывается русским словом «шутка». Похожий каламбур встречается в описании бегства Карла Возлюбленного с Земблы, в котором упоминаются деревенские лавки, где можно было купить «worms, gingerbread and *zhiletka* blades» (99) — «торговавших червями, имбирными пряниками и лезвиями “жилетка”» (СА 3, 366). Игра слов здесь построена на созвучии английского «Gillette» и русского «жилет». Оба каламбура не особенно смешны (чего и следует ожидать от лишнего чувства юмора Кинбота), но они показывают, что он знает русский язык. Более эффектный каламбур, основанный на знании русского, встречается в описании Кинботом Нью-Вайского пейзажа с тремя соединяющимися озерами, которые называются Омега, Озеро и Зеро. Эти названия якобы были произведены ранними поселенцами от искаженных индейских слов. Это правдоподобно только в том случае, если индейцы или поселенцы были русскими (СА 3, 359). Соответствие «корона-ворона-корова»/«Stownsgow-cow» (СА 3, 500), приводимое Кинботом, тоже важно, как и многие землянские слова и выражения с их смешанной славянско-германской основой. Шейду, с другой стороны, приписывается знание латыни, немецкого и французского, но ничто в поэме или примечаниях не заставляет нас предположить, что он знает русский.

Еще одно доказательство такого же типа, но менее достойное доверия, так как его легче подделать, — это познания Шейда в естествознании по сравнению с грубыми ошибками Кинбота в этой области. Абсурдное толкование Кинбота упоминания Шейда о «белянке» — подходящий пример (СА 3, 437). Также уместным будет упомянуть о сомнительном поэтическом мастерстве Кинбота. Как уже было отмечено выше, Кинбот неохотно признается в том, что некоторые варианты строк — его собственные

творения. Изучение вкладов Кинбота является достаточно веским подтверждением его заявления о том, что, несмотря на его выдающиеся способности к литературной мимикрии, он не умеет писать стихи. Как он удрученно замечает, в одном из его двустихий «и размер-то мной восстановлен неверно» (СА 3, 473).

Есть и опровергающее доказательство. Указатель, который разрешает значительное количество загадок, и в котором, как мы позднее убедимся, скрыт ответ на один из главных вопросов романа, не содержит ничего, подтверждающего предположение о том, что Шейд, Кинбот и Градус — не отдельные личности. Несмотря на широко распространенное мнение, что только один из этих трех протагонистов «настоящий», нет веских доказательств, подтверждающих эту мысль, зато многое ее опровергает³¹.

Все критики, изучавшие роман, согласны по крайней мере в одном: Кинбот, несомненно, сумасшедший и, несомненно, он не Карл II, король Земблы. Не случайно король зовется Карл Второй, так как он — проекция Карла Первого, то есть Чарльза Кинбота. Заметьте, что в довольно обширной генеалогии королевской семьи Земблы нет никакого Карла I. Если мы принимаем тот факт, что повествователь не является Карлом II (каковым он себя считает), то почему мы должны принимать на веру его утверждение о том, что он — Чарльз Кинбот? Возможно, мы делаем такое предположение, потому что обстановка вордсмитского колледжа (в контексте романа) очевидно реальна (как и поэма), и люди в этом сообществе обращаются к повествователю по имени Кинбот. Другими словами, похоже, что имеется свидетельство третьей стороны. Однако если подумать, становится понятным, что на это свидетельство можно положиться не больше, чем на сцены в Зембле, так как в обоих случаях Кинбот — единственный источник информации. Если учесть это, то у нас появляется столько же причин с недоверием относиться к тому, что Кинбот — это Кинбот, как и к тому, что Кинбот — это Карл Возлюбленный. Но если Кинбот — не Кинбот, то кто он? Опять-таки именно в Указателе, если воспользоваться им как ключом к примечаниям, содержится ответ. Среди странных статей находим следующую:

Боткин В., американский ученый-филолог русского происхождения, 894; king-bot — англ. бут, царский овод, личинка ископаемой мухи, некогда плодившейся на мамонтах, что, как считают, и ускорило их общую филогенетическую кончину, 247; тачать ботики, 71; «боткать» — глухо плюхать и «ботелый» — толстобокий (русск.); «боткин» или «бодкин» — датский стилет.

Эта статья своеобразна по ряду причин. Во-первых, Боткин не играет никакой роли в повествовании и упоминается всего один раз, *en passant*. Во-вторых, В. Боткин не фигурирует ни в одной из статей комментария, перечисленных в указателе под его именем. Если мы обратимся к примечанию к строке 894, мы найдем отчет о следующем обсуждении в гостинной преподавательского клуба вордсмитского колледжа (СА 3, 503—507):

Тут ко мне обратился профессор Пардон:

— А мне казалось, что вы родились в России и что ваша фамилия — это анаграмма, полученная из Боткин или Бодкин?

Кинбот: «Вы меня путаете с каким-то беглецом из Новой Земблы» (саркастически выделив «Новую»).

— Не вы ли говорили, Чарльз, что kinbote означает на вашем языке «цареубийца»? — спросил мой дражайший Шейд.

— Да, губитель королей, — ответил я (страстно желая пояснить, что король, утопивший свою подлинную личность в зеркале изгнания, в сущности, и есть цареубийца).

Шейд (обращаясь к немецкому гостю): «Профессор Кинбот — автор замечательной книги о фамилиях» (СА 3, 505).

Таким образом, первая ссылка под именем «Боткин» в Указателе направляет читателя не к абзацу о Боткине, но к Кинботу; утверждается, что его имя — анаграмма от «Боткин», и Кинбот, знаток имен, весьма твердо это отрицает. Однако читатель может хорошо помнить несколько имен, похожим образом анаграмматически переставленных в земблянских комментариях Кинбота: Кемпбелл/Бошан, Радомир/Мирадор, Одон/Нодо и т. д. Кроме того, Кинбота раздражает предположение о том, что он русский, то есть изгнанник из *Новой* Земблы, в то время как он на самом

деле из Земблы, отдельной страны со своим собственным языком.

Вторая ссылка в указателе по поводу Боткина — «king-bot, личинка ископаемой мухи...» относится к тому месту в комментарии, где пересказывается вынесенный на публику взрыв негодования Сибил Шейд, назвавшей Кинбота «elephantine tick; a king-sized botfly; a macaco worm; the parasite of a genius» (171—172) — «слоновым клещом, ботелым бутом королевских размеров, лемурией глистой, чудовищным паразитом гения» (СА 3, 426)³². И снова в процитированном отрывке речь идет не о Боткине (под чьим именем дана ссылка), а о Кинботе. Следует отметить, что из всех оскорбительных наименований, которые ему дали, Кинбот использует «king-bot» (а не «клещ» и не «лемурия глиста») в качестве заглавного слова для своей информативной статьи в указателе. В равной степени поучительно и то, что выражение Сибил «*king-sized botfly*» может анаграмматически намекать с равным успехом как на Кинбота (Kinbot), так и на Боткина (Botkin). Таким образом, две первые ссылки в указателе под именем «В. Боткин» отсылают читателя к отрывкам не о Боткине, а о Кинботе, и в обоих отрывках особенно подчеркивается анаграмматическое соотношение между этими двумя именами.

Остальные ссылки под именем «В. Боткин», кажется, имеют еще меньше отношения к американскому ученому русского происхождения. Две из них касаются возможной этимологии этой фамилии. Рассуждая о фамилиях (по поводу девичьей фамилии матери Шейда), Кинбот замечает *à propos de rien**, что некоторые фамилии «derive from professions such as Rymer, Scrivener, Limner (one who illuminates parchments), Botkin (one who makes bottekins, fancy footwear) and thousand of others» (100) — «Бытуют также фамилии, связанные с занятиями: к примеру, Писарев, Свитский (тот, кто расписывает свитки), Лимонов (тот, кто иллюминирует прописи), Боткин (тот, кто делает ботики — модную обувь) да тысячи других» (СА 3, 367). Важно, что фамилия Боткин, производимая совсем из другого лексического слоя, небрежно встав-

* ни с того, ни с сего (франц.).

лена среди имен с литературным значением, и даваемая этимология неправильна. Между фамилией Боткин и ботиками нет связи, и нет свидетельств того, что Боткин — английская фамилия, хотя (с другой этимологией) она часто встречается в русском языке. Ссылка на датский «стилет» также бесполезна, так как к ней не указывается страница комментария, где, однако, мы находим замечание Кинбота о том, что некоторые пуристы настаивают, что при самоубийстве «джентельмен обязан использовать два револьвера... либо один-единственный боткин (обратите внимание на правильное написание этого слова)» (СА 3, 467). Наконец, неизвестно зачем Кинбот предлагает читателю два русских слова: «боткать» — «глухо плюхать» и «ботелый» — «толстобокий», предположительно как родственные слова к фамилии Боткина³³. Указания страниц комментария к этим словам отсутствуют, потому что они там и не встречаются.

Помимо взрыва оскорблений со стороны Сибил, все отрывки текста, относящиеся к теме «бота», имеют замечания в скобках. Набоков очень любит вставлять важную для его романов информацию в виде ремарки в сторону, сделанной в скобках³⁴. Можно сделать обоснованное предположение, что замечания в скобках, вместе с перечислением в Указателе всех упомянутых выше вроде бы бесполезных ссылок, имеют целью привлечь внимание читателя к теме «бота», и, возможно к самому В. Боткину, хотя он не присутствует ни на одной из страниц, перечисленных в указателе под его именем.

Еще более любопытно то, что на единственное настоящее упоминание о профессоре Боткине в повествовании нет ссылки в посвященной ему статье указателя. Кинбот носит в кармане блокнот, в который он, подобно Босуэллу, записывает некоторые случайные высказывания Шейда. Одна из таких записей в блокноте, которую Кинбот вставляет в свой комментарий, гласит: «В разговоре о возглавляющем чрезмерно раздутую русскую кафедру профессоре Пнине, который замучил своих сотрудников придираками (по счастью, профессор Боткин числился по другой кафедре и не состоял в подчинении у этого гротескного “перфекциониста”): “Как странно, что у русских интеллигентов напрочь отсутствует чувство юмора, и это при таких изумительных

юмористах, как Гоголь, Достоевский...» (СА 3, 413). Внимание читателя привлекается к замечанию в скобках.

Этот отрывок, почему-то не упомянутый в указателе, заставляет предположить, что в колледже действительно есть настоящий профессор Боткин. Поскольку ссылки в указателе в статье о В. Боткине на самом деле относятся к Кинботу и две из них указывают на анаграмму «Кинбот/Боткин», кажется несомненным, что Кинбот и есть Боткин. Если это предположение верно (а доказательства весьма убедительны), то возникает еще один вопрос. Кто же этот туманный В. Боткин? Возможно, Боткин — один из преподавателей Вордсмита, который пишет роман о полностью вымышленных героях Кинботе, Шейде и Градусе? Эта мысль была бы очень привлекательной, если бы не тот факт, что Боткин и Кинбот почти наверняка — один и тот же человек. Более правдоподобно, что Шейд, его поэма и его убийца — реальные, как и В. Боткин, бесцветный преподаватель Вордсмита, который придумывает для себя новую личину — экзотического земблянского изгнанника, короля Карла Возлюбленного, выдающего себя за Чарльза Кинбота. Запутанному заблуждению Боткина потакает Шейд, его терпят остальные. Вспомним прием у профессора Х., где Боткин/Кинбот случайно подслушал ответ Шейда на какое-то неслышанное замечание: «Это слово здесь не годится, — сказал он. — Его нельзя прилагать к человеку, который по собственной воле страхнул бесцветную шелуху невеселого прошлого и заменил ее блистательной выдумкой» (СА 3, 481). Боткин/Кинбот проявляет недалекость, не понимая, что разговор идет о нем. Читатель, естественно, предполагает, что замечание Шейда относится к королевскому бреду Кинбота, но с равной вероятностью оно может относиться и к иллюзии Боткина о том, что он — Кинбот. Боткин полностью утопил свою собственную личность (и имя) под броским обликом Кинбота, короля инкогнито в изгнании. Он действует и пишет с позиций своей иллюзорной личины. Эта модель — отнюдь не редкость для произведений Набокова; она встречается как в повести «Соглядатай», так и в романе «Смотри на арлекинов!».

Наше предположение о том, что сумасшедший Боткин, «американский ученый русского происхождения», является повест-

вователем, находит подтверждение в отрывке, заключающем комментарий, который иначе приводит в замешательство. «Кинбот», один в своей горной хижине, вспоминает свое странное детство в Земле и цитирует для читателя поговорку его старой няни: «Бог сотворил голодных, а Дьявол — жаждущих». Затем он продолжает: «Ну так вот, парни, я думаю, тут, в этом нарядном зале, хватает таких же голодных, как я, да и во рту у нас у всех уже пересохло, так что я, парни, на этом, пожалуй, и закруглюсь» (СА 3, 533). Эта внезапная и единственная в своем роде смена стилистического регистра приводит в замешательство, особенно потому, что «Кинбот» немедленно снова возвращается к своему цветистому, слегка барочному, «имперскому» стилю повествования. Трудно поверить, что земблянский «Кинбот» (якобы недавно прибывший на американский берег) владеет таким не совсем нормативным разговорным американским английским. Его маска соскользнула, и на мгновение мелькнуло лицо американского ученого Боткина.

Для шизофрении Боткина симптоматично, что все три его личины анаграмматически соотнесены, хотя анаграмма и не точная: «*King Charles the Beloved*»* содержит имя «Kinbote», которое, в свою очередь, включает в себя имя Botkin(e). В некотором смысле три лица повествователя романа вырастают из анаграмматической игры в «словесный гольф». «Словесный гольф» может внести еще один вклад в «Бледное пламя»³⁵. Возможно ли, что три личины Боткина, их роль и их взаимоотношения параллельны достойному награды вкладу Кинбота в «Словесный гольф» — английскому ряду «CROWN-CROW-COW» и его русскому эквиваленту «КОРОНА-ВОРОНА-КОРОВА» — «изысканное соответствие», существующее вопреки всякому вероятно (СА 3, 500). Немедленно представляется ассоциация CROWN (КОРОНА) и короля Карла. Но как же быть с CROW (ВОРОНА) и COW (КОРОВА) и Кинботом и Боткиным? Здесь мы стоим на менее твердой почве, но положение не безнадежно. Кинбот, как и Шейд, очень интересуется птицами, что подтверждается его замечаниями в первых строчках комментария и мотивом птиц,

* Король Карл Возлюбленный (англ.).

который проходит сквозь всю книгу. Далее следует заметить, что русское слово «ВОРОНА» входит в ряд устойчивых выражений, например, «белая ворона» и «ворона в павлиньих перьях». Такие выражения кажутся особенно уместными для описания говорливого и витиеватого Кинбота. Бесцветный же Боткин ассоциируется с «КОРОВОЙ», хотя и менее четко. Здесь мы можем указать только на то, что его имя перекликается с коровьим мотивом: «kine» — историческое множественное число от «cow» и «boffly» — овод, который паразитирует на крупном рогатом скоте. Каждая из трех личин Боткина перекликается с членом ряда из «словесного гольфа», так же как три его имени анаграмматически перекликаются друг с другом. Двухязычность анаграмматического ряда передразнивает двойственность этнической идентичности «американского ученого русского происхождения».

В мире романа «Бледное пламя» В. Боткин — источник всего остального. Именно он создает две своих анаграмматических личности и их миры, именно он в обличье Кинбота является протагонистом, редактором и повествователем. Однако мы еще не совсем завершили нашу погоню. У Набокова есть склонность вставлять себя в свои романы, иногда с помощью описания, иногда инициалами, а часто — посредством анаграмм, таких как Вириан Дамор-Блок, барон Клим Авидов, Блавак Виномери или Adam von Librikov (Омир ван Балдиков). Фамилия Боткин содержит буквы Н, Б, О, К фамилии Набоков. Заметьте также, что Боткин — единственное лицо в указателе, для которого указана начальная буква имени — буква В., которая может означать или «Владимир», или конечную «В» в фамилии «Набоков». В мире анаграмм повествователь В. Боткин стоит к Набокову ближе, чем его создания Чарльз Кинбот или Карл Возлюбленный. Это алфавитное средство подходит для авторской персоны Набокова, для героя, которому он доверил (в обличье Кинбота) высоко ценимую им анаграмму «КОРОНА-ВОРОНА-КОВОВА/CROWN-CROW-COW». Этот двухязычный ряд встречается не во время игры в «словесный гольф», как можно было бы ожидать, но в отрывке о пророческих опечатках. В своей поэме Шейд рассказывает о поисках им доказательства бессмертия. До этого поэт пережил клиническую смерть, во время которой он видел «фонтана белоснеж-

ного струю» (СА 3, 331). Чуть позже Шейд читает рассказ о женщине, возвращенной к жизни, которая сообщает, что у нее было точно такое же видение (СА 3, 333). Надежда на Жизнь Вечную воспаряет высоко, но подкрепляющее свидетельство оказывается основанным на опечатке: «mountain», а не «fountain» (в русском переводе «вулкан», а не «фонтан»). Именно это переживание приводит поэта к его хорошо известным строчкам: «Yes! It sufficed that I in life should find / Some kind of link and bobolink, some kind / Of correlated pattern in the game, / Flexed artistry, and something of the same / Pleasure in it as they who played it found» (63) — «Да! Будет и того, что жизнь дарит / Язя и вяза связь, как некий вид / Соотнесенных странностей игры, / Узор, который тешит до поры / и нас — и тех, кто в ту игру играет» (СА 3, 334). Шейд не смог получить ответ на свой вопрос, но в качестве компенсации ему дали материал для его искусства. Именно в контексте этой истории с опечаткой Кинбот приводит свой ряд КОРОНА-ВОРОНА-КОРОВА/CROWN-CROW-COW³⁶. Кинбот, как и Шейд, получил материал, из которого он создает свою фантазию: бесцветный, неинтересный, как корова, Боткин, воображает себя яркой «белой вороной» Кинботом, который считает себя свергнутым королем Земблы Карлом. Но кто дает ему буквы, с которыми он играет? Фамилия автора — Набоков — дает большинство букв имени В. Боткина и мелькает в последовательности КОРОНА-ВОРОНА-КОРОВА³⁷. Здесь, может быть, мы находимся на грани безумия поисков бэконовского акростиха, которые Набоков высмеивает в романе «Под знаком незаконнорожденных», но произведения Набокова (включая «Под знаком незаконнорожденных») подтверждают то, что он часто пользовался подобными приемами.

Набоковский ряд КОРОНА-ВОРОНА-КОРОВА и его английский аналог CROWN-CROW-COW, определяемые Кинботом в его указателе как «лексическая и лингвистическая диковина» (СА 3, 541), — это подарок от Набокова Боткину, которым тот может распоряжаться по своему усмотрению. Есть основание предполагать, что Боткин смутно догадывается о своем статусе персоны-автора. В ответ на им самим заданный вопрос о своих будущих планах, Боткин, снова сбросивший маску «Кинбота»,

говорит: «Я, может статься, приму иные образы и обличья, но я еще поживу. Я могу еще объявиться в каком-нибудь кампусе в виде пожилого, счастливого, крепкого, гетеросексуального русского писателя в изгнании — без славы, без будущего, без читателей, без ничего вообще, кроме его искусства» (СА 3, 533). Хотя Кинбот (и вместе с ним Карл II) должен умереть от своей собственной руки (СА 3, 602), анаграмматическая персона Набокова может взять на себя новые роли. В. Боткина ожидают новые лексические игровые поля и новые слова, с которыми можно играть.

Анаграммы играют важнейшую роль в нашем понимании лабиринта романа «Бледное пламя» и снова показывают, что такие словесные игры — это один из способов, с помощью которых вымышленные миры Набокова соотносятся друг с другом. То, что герои не понимают своего буквенного родства друг с другом — это только один аспект их неспособности найти имя их создателя, который оркеструет буквенную игру, составляющую их миры. Каждая анаграмматическая перестановка букв производит реорганизацию вымышленного космоса романа и выдает присутствие главного анаграммиста. В романе «Ада» анаграммы используются в основном внутри ограниченного контекста игры в «Скрэбл», но не случайно имена «Ван» и «Ада» содержатся в имени барона Клима Авидова, анаграмматически зашифрованного дарителя набора для игры в «Скрэбл». В «Бледном пламени» применение анаграмм заходит гораздо дальше: они объясняют и связывают друг с другом многочисленные внутренние миры романа и соединяют их с мастером буквенной игры Набоковым.

ЧАСТЬ III

НАБОКОВ — СОЧИНИТЕЛЬ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ШАХМАТНЫХ
ЗАДАЧ

«Память, говори» — наверное, единственная *литературная* автобиография, в которой есть шахматная задача, составленная автором. Набоков опубликовал свою первую шахматную задачу на три года раньше, чем свой первый роман¹; он продолжал сочинять шахматные задачи и в последнее десятилетие своей жизни, когда лондонская публикация двух его задач, по его словам, доставила ему больше радости, чем появление в Санкт-Петербурге его первых стихов за пятьдесят лет до этого (НоН, 230). Набоков довольно любопытным образом подчеркивает автобиографическую важность этого элегантного, но совершенно бесплодного вида искусства. Двадцать лет европейского изгнания — годы, когда были написаны все его русские романы, заключены в одну, предпоследнюю, главу автобиографии. В сущности, в этой главе есть всего две темы: странно-беспристрастное описание литературного мира эмиграции и в высшей степени пристрастный рассказ о сочинении шахматных задач. Организующий мотив главы — знаменитый образ спирали, состоящей из трех частей — начального, «тезисного» завоя, противоположного ему «антитезисного» завоя и завоя, намечающего «синтез», который частично охватывает истоки и формирует фрагмент нового «тезиса». «Тезис» жизни Набокова соответствует двадцати годам в России, «антитезис» — двадцати одному году в европейском изгнании; он вполне подходящим образом завершается отъездом Набокова

в Америку, намечая начало третьего завоя — «синтеза». Эта сложная метафора снова подхватывается Набоковым в описании шахматной задачи, заканчивающем главу (СА 5, 568—569).

Задача, которую Набоков считает своей лучшей, рассчитана на шахматиста чрезвычайно высокого уровня. Согласно сочинителю, решение ее несложно и новичок может найти его довольно быстро. Это «тезисное» решение. Более искушенный игрок, обманутый присутствием соблазнительной и модной темы, будет пробиваться сквозь несколько интересных, но бесплодных линий игры: это завои «антитезиса». Наконец, игрок, ставший к этому времени чрезвычайно искушенным, доберется до простого ключевого хода, который должен дать ему «синтез пронзительного художественного наслаждения» (СА 5, 569). Набоков завершает сочинение этой задачи (после двух или трех месяцев работы над ней) в тот день, когда ему, наконец, удастся получить (с помощью взятки) французскую выездную визу для своей семьи. Гитлер в это время уже оккупировал Бенилюкс. Набоков завершил «анти-тезисную» фазу своего существования и готов начать фазу синтеза с прибытия в Америку. Шахматная задача с ее тройственным способом решения точно символизирует жизненный путь сочинителя на время составления задачи.

Шахматы также используются как один из приемов образования узора, который выходит за пределы отдельных глав и объединяет разрозненные детали одной темы — темы смерти отца Набокова. Когда Набокову было одиннадцать-двенадцать лет, одним из многих удовольствий, которые он делил с отцом, было решение шахматных задач (СА 5, 480). Впервые об этом упоминается в связи с волнением мальчика, когда он узнает, что его отец вызвал на дуэль редактора одной из правых газет. В последнюю минуту дуэль предотвратили, и автор автобиографии говорит: «и несколько линий игры в сложной шахматной композиции еще не слились на доске» (СА 5, 482). Крым, место первоначального изгнания Набоковых, занимают большевики, и отец Набокова, бывший министром в местном антикоммунистическом правительстве, ускользает от большевистской расстрельной команды, принимая миметическое обличье доктора, но оставив свое собственное имя (««просто и изящно», как сказал бы о соответ-

ствующем ходе шахматный комментатор)» (СА 5, 527). Когда Набоковы покидают Крым, их пароход обстреливают. Пока судно зигзагообразным маневром выходит из гавани, отец и сын играют в шахматы; в наборе фигур у одного из коней не хватает головы, одна ладья заменена покерной фишкой (СА 5, 532). Линии игры в этой шахматной композиции окончательно сливаются только три года спустя, когда отец Набокова получает смертельное ранение, пытаясь заслонить товарища от пули монархиста-убийцы в берлинском лекционном зале. Король умер. Шах и мат.

Аналогия с шахматной задачей, видимо, имелась в виду автором, когда он писал автобиографию «Память, говори». Вскоре после публикации этой книги в 1951 году Набоков сказал в одном из интервью: «Меня интересовали тематические линии моей жизни, напоминающие литературу. Эти воспоминания стали точкой пересечения безличной формы искусства и очень личной истории жизни. Это литературный подход к моему прошлому... Для меня это нечто вроде сочинения задачи. Я сочиняю шахматные задачи»². Это отношение также отражается в одном из немногих упоминаний в автобиографии романов Набокова. Набоков сравнивает трудности, возникающие при рассказе о своем покойном брате, с «запутанными поисками Себастьяна Найта (1940), с их беседками и матовыми комбинациями...» (СА 5, 536). Роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», в котором автор рассказывает о своих «поисках» единокровного брата, насквозь пронизан шахматными аллюзиями, так что Эдмунд Уилсон даже думал (и был неправ, согласно автору романа), что эта книга — литературная игра в шахматы³.

Почти во всех романах Набокова используются шахматные образы. В раннем романе «Король, дама, валет» Марта и племянник ее мужа Франц сговариваются убить мужа. На рождественской вечеринке любовники двигаются по паркетным шашечкам пола гостиной следующим образом: Франц пересекает комнату по диагонали, а Марта — по прямой и по косой. В шахматах так двигаются конь и королева, и описание этой сцены быстро развивается в сложную шахматную аналогию, предвещающую их объединенную атаку на короля. Не случайно Франц, валет по

названию, выступает тут в роли странствующего рыцаря на коне⁴. Настоящие партии в шахматы также часто встречаются в романах. В «Лолите» Гумберт Гумберт, играя в шахматы с коллегой Гастоном, видит «вместо доски квадратное углубление, полное прозрачной морской воды с редкими раковинами и каверзами, розовато светящимися на ровном мозаичном дне, казавшемся бестолковому партнеру мутным илом и облаком сепии» (СА 2, 286). Восторги Гумберта по поводу своей проницательности преждевременны, так как когда игра заходит за половину, он узнает из телефонного разговора, что Ло опять пропустила урок музыки, и он проигрывает свою королеву извращенцу Гастону, а в недалеком будущем проиграет Лолиту Куильти⁵.

Одна из любимых шахматных фигур Набокова — *Solus Rex*. Это название относится к особому классу шахматных задач, когда атакуется черный король, единственная черная фигура на доске. Как и во всех обычных шахматных задачах, он приговорен к тому, чтобы получить шах и мат в несколько ходов. Вопрос заключается не в том, потерпит ли он поражение, но в том, сколько на это уйдет ходов, и даже это предопределено автором задачи. Этот шахматный образ имеет очевидное отношение к фигуре обреченного гроссмейстера Лужина в романе «Защита Лужина», и это выражение было использовано для названия незаконченного романа Набокова о художнике, который считает себя обреченным правителем мифической страны. В романе «Бледное пламя» Кинбот сравнивает положение короля Карла до его бегства из Земблы с позицией, «которую шахматный композитор мог бы назвать “король в западне”, в позиции типа *solus rex*» (СА 3, 382). Далее, последняя ссылка в Указателе на Карла II (который подписывает свои королевские декларации маленькой черной короной) — *Solus rex, 1000*; весьма необычная ссылка, если учесть, что в поэме всего 999 строк. Также следует вспомнить, что Кинбот безуспешно настаивает на «*Solus rex*» в качестве названия поэмы Шейда (СА 3, 529). Та же фигура снова появляется в романе «Пнин», где побег короля Карла из «Бледного пламени» получает смутное предзнаменование в двойном сне, который видят Пнин и сын его бывшей жены Виктор Винд. Каждый

видит во сне, как Пнин-король, *Solus Rex*, скрываясь от революционеров, ожидает судно, которое его спасет (СА 3, 78—79 и 100—101). Джеральд Адамсон, персонаж, похожий на Джона Шейда в романе «Смотри на арлекинов!», также мимоходом называется *Solus rex* (СА 5, 236).

Предыдущие примеры шахматных образов в произведениях Набокова ограничены конкретными случаями или героями. Хотя эти примеры и производят впечатление, они не дают представления о главном направлении шахматной темы в творчестве Набокова.

Набоков помещает литературную деятельность и сочинение шахматных задач в одну главу своей автобиографии, и он вполне ясно дает понять, что между этими двумя темами существует связь. После описания экзотической муки сочинения задачи он замечает, что настоящая борьба в шахматных задачах, как и в романах, разворачивается не между черными и белыми (и не между героями), но между сочинителем и разгадчиком (или между писателем и читателем) (СА 5, 567). Эта параллель снова подчеркивается при сравнении сочинения шахматных задач с написанием «тех невероятно сложных романов, где автор в состоянии ясного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, которые он соблюдает и одолевает с пылом божества, строящего полный жизни мир из самых невероятных материалов» (СА 5, 568). То, что в число этих «невероятно сложных романов» входят и его собственные, подтверждается уже цитировавшимся ранее ответом автора на вопрос французского журналиста о генезисе «Лолиты»: «Знаю только, что то была некая задача, которую мне хотелось решить, найти ей экономное и элегантное решение, как в шахматных этюдах, где необходимо следовать определенным правилам» (НН). После разговора о «Защите Лужина» он говорит, что он — сочинитель шахматных задач, а сочинение задач и игра в шахматы — это разные вещи, и подтверждает, что более или менее сознательно рассматривает каждый роман как литературную шахматную партию⁶.

Как и многие писатели, Набоков использовал метафору «жизнь — шахматная партия» и образы людей — безмозглых

пешек, передвигаемых по доске в соответствии с непредсказуемыми замыслами богоподобных игроков. Наиболее запоминающееся употребление Набоковым этой метафоры встречается в поэме «Бледное пламя». В сцене, о которой мы уже говорили, Шейд только что узнал, что его предполагаемое свидетельство бессмертия — всего лишь опечатка, но поиски «соотнесенного узора» в игре жизни — это компенсация, даваемая художнику, максимально возможное приближение человека к богам: «Не важно, кто. К нам свет не достигает / Их тайного жилья, но всякий час, / В игре миров, снуют они меж нас: / Кто продвигает пешку неизменно / В единороги, в фавны из эбена?» (СА 3, 334). «Защита Лужина», главный шахматный роман Набокова, — это рассказ о безуспешной попытке гроссмейстера отгадать намерения шахматных богов и понять узор собственного существования. Как ни странно, не гроссмейстер Лужин оказывается наиболее чутко настроенным на отгадывание узоров, исходящих из тайного обиталища богов, а Федор Годунов-Чердынцев, молодой писатель и любитель шахматных задач, герой романа «Дар». Федору, самому счастливому из героев Набокова, удается не только разгадать шахматный узор своей жизни, но и перевоплотить его в своем искусстве. Значение художника как активного посредника между двумя мирами — центр эстетической космологии Набокова, а шахматы — еще одно игровое поле, используемое автором для того, чтобы исследовать природу сознания и роль искусства и художника.

Текст и пред-текст в «Защите Лужина»

«Защиту Лужина» (1930) многие считают первым зрелым романом Набокова; книга была хорошо принята в эмигрантском сообществе даже теми критиками, которых до этого отталкивала намеренная искусственность его более раннего романа «Король, дама, валет»⁷. Казалось бы, в «Защите Лужина» есть некая человеческая теплота, недостаток которой ощущается в других произведениях Набокова, но при более пристальном рассмотрении это ощущение человечности оказывается несколько иллюзорным. Никто из героев, кроме немногословного Лужина и его жены, не обладает глубиной личности, а большинство из них даже не имеет имен. Возможно, именно беспомощность гроссмейстера Лужина как в повседневной жизни, так и в играемой им шахматной партии с безумием делает его одним из самых симпатичных героев Набокова. И все же, несмотря на беззащитность и очарование главного героя, «Защита Лужина» — один из самых механистических романов Набокова, причем узоры, лежащие на поверхности, довольно схематичны. Как мы увидим далее, узоробразование происходит не на уровне сюжета романа, а более глубоко.

Сюжетная линия романа проста. В начале романа Лужин — одинокий, замкнутый десятилетний мальчик, проводящий лето в семейном имении под Петербургом. Лето закончилось, и отец Лужина, автор популярных детских книжек, только что сообщил сыну, что по возвращении в город тот начнет посещать школу.

На следующее утро Лужин бежит с деревенской железнодорожной станции через лес назад к летнему дому, где прячется, пока его не забирает чернобородый крестьянин, сопровождающий отца. Как и следует ожидать, в школе Лужин несчастен. Единственный человек, к которому мальчик чувствует какую-то симпатию, — его молодая тетя, которая оказывается любовницей его отца. Она знакомит Лужина с шахматами в тот самый день, когда его мать узнает об этом романе. Маленький Лужин начинает прогуливать школу, чтобы поиграть в шахматы у тети с одним из ее пожилых поклонников. Однажды, когда он чуть не оказывается замеченным на улице учителем географии, осторожный прогульщик бросается в сторону и разглядывает витрину парикмахерской, где «завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями в упор глядят на него» (СА 2, 331). Лужин делает необыкновенные успехи, но держит свое знакомство с шахматами в секрете от родителей и одноклассников. Следующим летом его отец случайно узнает о таланте сына, и чудо-ребенок делает свой публичный дебют. Скоро Лужина одолевает длительная болезнь, вследствие которой он совершает свою первую поездку за границу. На немецком курорте он случайно оказывается на турнире, где в возрасте четырнадцати лет обретает европейскую славу.

В середине главы между двумя абзацами время внезапно складывается; действие происходит шестнадцать лет спустя на том же самом курорте. Гроссмейстер Лужин разговаривает с молодой русской женщиной, которая станет его женой. Затем мы узнаем, что в течение первой части прошедших лет его карьера направлялась шахматным тренером Валентиновым, который в конце концов бросил своего подросткового вундеркинда. В социальном плане Лужин недалеко ушел от того замкнутого, молчаливого мальчика, каким был в детстве, несмотря на международное признание в качестве шахматиста. Его отец недавно умер в Берлине. Лужин, находившийся во время его смерти в Париже, с опозданием поехал посетить могилу отца; ему не удалось найти ее, и он почувствовал себя нехорошо. Некий доктор советует ему поехать на курорт. И теперь, повинувшись животному инстинкту, он возвратился на этот знакомый ему курорт, чтобы восстановить силы и подготовиться к предстоящему турниру в Берлине. Здесь он

знакомится со своей будущей невестой. После странного ухода он возвращается в Берлин на свой турнир.

Он играет блестяще, выигрывая или заканчивая вничью партию за партией, продвигаясь к финалу с Турати, против новой дебютной атаки которого Лужин изобрел новую защиту. (Он до этого проиграл Турати на одном из турниров). Днем Лужин участвует в турнире, а вечерами посещает пошлый дом богатых родителей своей русской невесты. День ото дня шахматные узоры все более нарушают связь Лужина с реальным миром, которая и в лучшие его дни не особенно сильна. Присутствие невесты среди зрителей на одной из партий почему-то мешает ему, и он отправляет ее домой. Наступает день финальной партии турнира, и Лужин, играющий черными, встречается с Турати, который не начинает игру той атакой, против которой Лужин специально готовил свою защиту. Игра продолжается, никто из игроков не набирает существенного перевеса, и окончание партии откладывают на следующий день. Незадолго до перерыва Лужин чувствует обжигающую боль в руке от забытой сигаретной спички. Мастер так глубоко погрузился в чистый мир шахмат, что не может вернуться в мир реальности. Он бродит по шахматному кафе, и организаторы ему представляются в виде шахматных фигур: «Лужин, поняв, что завяз, заплутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал, сделал отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти, — хотя бы в небытие» (СА 2, 390). Чей-то голос говорит «идите домой», и Лужин бормочет: «Домой... Вот, значит, где ключ комбинации» (СА 2, 390). Спотыкаясь, он выходит из берлинского кафе и бежит через лесистый парк. Когда он бежит, он чувствует боль, которая «давила, давила сверху на темя, и он как будто сплющивался, сплющивался, сплющивался, и потом беззвучно рассеялся» (СА 2, 392). В своем безумии Лужин перебрался из трехмерного мира реальности в двухмерный мир шахматной доски.

Лужин приходит в себя в санатории, где им занимается чернобородый психиатр, который вместе с невестой Лужина уверяет его, что ему надо полностью отказаться от шахмат, если он хочет сохранить рассудок. За окном загородного санатория Лужин видит пейзаж, похожий на русский, и заключает: «По-видимому,

я попал домой» (СА 2, 402). Память постепенно возвращается к Лужину, но «он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел» (СА 2, 403). Направляемый невестой и доктором, он подавляет шахматные воспоминания и воссоздает свое прошлое, начиная с детства до шахмат. Скоро его выписывают, он возвращается в город и женится. Жизнь Лужина без шахмат какое-то время идет гладко, пока однажды вечером на эмигрантском благотворительном балу он не встречает бывшего одноклассника, который вспоминает их юность. Лужин говорит, что не знаком с этим человеком, он необъяснимо встревожен. Бессонными ночами он размышляет, в чем тайный смысл этой встречи. Он чувствует, что это просто продолжение развивающейся комбинации и решает «переиграть все ходы жизни от болезни до бала» (СА 2, 429). Однако этот узор ускользает от него. Внимание его жены на несколько недель отвлекается из-за появления гостыи, с которой она была знакома в детстве и которая приехала со своим утрюмым восьмилетним сыном в Берлин из Советского Союза. Эта женщина знает тетю, которая научила Лужина играть в шахматы. Случайно Лужин (оберегаемый женой от всего, что могло бы ему напомнить его прежнюю шахматную жизнь) подслушивает упоминание о своей тете, и внезапно узор, который он ищет, встает на свое место: «Смутно любуясь и смутно ужасаясь, он прослеживал, как страшно, как изощренно, как гибко повторялись за это время, ход за ходом, образы его детства (и усадьба, и город, и школа, и петербургская тетя), но еще не совсем понимал, чем это комбинационное повторение так для его души ужасно» (СА 2, 437). На самом деле эти параллели гораздо более сложные, чем кажется Лужину. Его побег «домой» с матча с Турати параллелен его детскому побегу с железнодорожной станции; чернобородый психиатр — крестьянину с черной бородой, который уносит его с чердака; Берлин — Петербургу; многолюдный благотворительный бал с бывшим одноклассником — школе; и советская гостыя с ее маленьким утрюмым сыном — его тете и самому маленькому Лужину. Снова увлекшийся Лужин обжигает руку (СА 2, 450). Эти и множество других деталей из его жизни после шахмат — комбинационные повторения его существования до шахмат. Хотя теперь он видит разворачивающийся узор, Лужин странным об-

разом не в состоянии предвидеть цель атаки и построить логичную защиту. Охваченный ужасом Лужин пытается совершить «нелепое, но неожиданное действие, которое бы выпадало из общей планомерности жизни», чтобы спутать сочетание ходов, планируемых противником (СА 2, 456). Он бесцельно забредает в какой-то магазин, который, увы, оказывается дамской парикмахерской, где есть восковой женский бюст с розовыми ноздрями (СА 2, 457). Ловушка. Возвращаясь домой, он встречает своего бывшего шахматного отца Валентинова (теперь кинопродюсера), который уже давно разыскивает Лужина, чтобы предложить ему маленькую роль в фильме, где будет шахматный турнир, в котором также будет участвовать и Турати. До этого времени госпоже Лужиной удавалось не подпускать Валентинова к мужу, но теперь продюсер увлекает Лужина в свою студию. Сидя в кабинете Валентинова, Лужин снова погружен в мир шахмат: «Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие» (СА 2, 459)⁸. На круглом столе Лужин видит фотографию «бледного человека с безжизненным лицом в больших американских очках, который на руках повис с карниза небоскреба» (СА 2, 459). Лужин бежит из кабинета Валентинова и добирается домой в тумане. Его жена приходит в ужас при виде его состояния и пытается успокоить его разговорами о давно откладываемом посещении могилы его отца перед планируемым путешествием, но Александр Иванович, пробормотав, что он должен выпасть из игры, запирается в ванной и выбрасывается из окна в черный квадрат внутреннего двора.

Структура шахматного романа Набокова кажется необыкновенно простой, особенно если учесть всевозможные хитросплетения, которые можно было бы извлечь из модели шахмат, а также некоторые более поздние романы. Ключевая идея-прототип повторяется в книге дважды. Во время последнего турнира два мира Лужина смешиваются. Берлинская квартира родителей его невесты наполнена русскими гостями и пошлыми русскими безделушками. Лужин, у которого в голове шахматный туман, думает, что он снова в России: «Оно [возвращение в Россию] его забавляло, главным образом, как остроумное повторение известной

идеи, что бывает, например, когда в живой игре на доске повторяется в своеобразном преломлении чисто задачная комбинация, давно открытая теорией» (СА 2, 385). Эта мысль снова появляется сразу после того, как Лужин распознал узор, восстановленный появлением тети-суррогата: «Как в живой игре на доске бывает, что неясно повторяется какая-нибудь задачная комбинация, теоретически известная, — так намечалось в его теперешней жизни последовательное повторение известной ему схемы» (СА 2, 437). Эти формулировки с точностью описывают «шахматный механизм» романа.

Здесь возникает интересный вопрос. Конечно, тематически шахматы имеют для романа важнейшее значение, они являются его направляющей метафорой. Герой романа — гроссмейстер, шахматы для него — целый мир, и роман поэтому насыщен шахматными образами. Странность заключается в том, что повторение, центральный механизм структуры романа, не является существенным фактором ни в игре в шахматы, ни в разгадывании шахматных задач. В предисловии к английскому переводу 1964 года Набоков говорит, что вставленные в текст «шахматные эффекты... ощутимы не только в ...отдельных сценах», но что «их сцепление можно обнаружить в самом основании этого привлекательного романа» (Рес I, 53). Среди «структурных» эффектов называются лужинский мат самому себе и литературная версия «ретроградного анализа». Следует заметить, что оба эти термина взяты из мира шахматных задач — *не* игры в шахматы. Шахматные задачи — в высшей степени специализированный аспект шахмат; их составление и решение требует навыков, совершенно отличных от тех, которые нужны игроку. Задачи — это шахматный пасьянс, и по определению (для большинства типов задач) они «подстроены». Черные всегда проигрывают. В наиболее распространенном типе задач белые должны начать и поставить мат в указанное количество ходов, обычно в два или три хода. В общем смысле это аналогично ситуации в набоковском романе. Лужин, играющий черными, приговорен к мату после определенного количества вынужденных ходов.

Два типа задач, упоминаемых Набоковым в предисловии, — это особые разновидности шахматных задач, цели которых су-

щественно отличаются от тех, которые только что были описаны. Ни один из типов задач, специально названных Набоковым, похоже, не вписывается в события романа. Это наиболее очевидно в случае мата самому себе. Задачи с матом самому себе — это перевертыши более обычных типов шахматных задач. Цель заключается в том, чтобы белые, которые в задачах (как и в игре) всегда начинают, вынудили черных поставить мат белому королю в указанное количество ходов. Белые «выигрывают», совершая самоубийство. При поверхностном рассмотрении кажется, что есть очевидная параллель между матом самому себе и самоубийством Лужина. Однако против этой, казалось бы, привлекательной аналогии говорит то, что Лужин играет черными во всех своих решающих играх и обычно одевается в черное. Даже после своего выздоровления он пытается купить костюм с узором «квадрат темно-серый», хотя его бдительная невеста и не дает ему этого сделать (СА 2, 409).

Второй тип задач, на который Набоков ссылается как на часть базовой структуры романа, содержит ретроградный анализ. «Ретроградный анализ» входит в задачи, цель которых — не только поставить мат, но и, например, «доказать, что последним ходом черных *не могла быть* рокировка или что они *должны были* взять белую пешку en passant». Проще говоря, ретроградный анализ требует реконструкции какой-то части гипотетической игры, которая привела к определенному положению фигур на доске. Этот анализ необходим, чтобы ответить на такие возможные вопросы задачи, как «Чья очередь делать ход?» или «По правилам ли была сделана рокировка?» и т. д.⁹ Набоков намекает на то, что процесс решения задачи с ретроградным анализом напоминает его представление событий в четвертой, пятой и шестой главах. Именно в четвертой главе незаметно проходит шестнадцать лет между участием четырнадцатилетнего Лужина в турнире на немецком курорте и тем моментом, когда Лужин сидит за столом на том же самом курорте, разговаривая с неизвестной нам владелицей лежащей на столе сумочки. В пятой главе фокус смещается (единственный раз в романе) на отца Лужина, который умер за два месяца до этого. Следуя за его размышлениями, мы узнаем о жизни его сына в течение прошедших лет. Затем, в начале шестой

главы, материализуется владелица сумочки, будущая невеста Лужина, и разговор между ними возобновляется с середины. Аналогия между этим литературным приемом и ретроградным анализом такая слабая, что ее можно назвать несуществующей. Верно, что читателю, казалось бы, предлагается задача реконструкции прошедших лет, ведущих к текущему «положению на доске», то есть к разговору Лужина с его будущей невестой, но эта информация дается в следующей главе. Здесь нет никакого анализа — по крайней мере, для читателя-отгадчика. Нет здесь и задачи с точки зрения Лужина, так как он знает ходы своей автобиографии. Пропущенные «ходы» открываются с помощью отца Лужина, и здесь нет «задачи» в том смысле, в каком это слово употребляется применительно к ретроградному анализу¹⁰.

Упоминания Набокова в предисловии о шахматных задачах с матом самому себе и ретроградным анализом сбивают с толку. Эти понятия, кажется, или наводят на ложный след (мат самому себе), или не имеют большого значения (ретроградный анализ). Ни один из этих типов задач не имеет очевидной связи с разворачивающимся узором повторения, имеющим важнейшее значение для романа. Учитывая это, соблазнительно предположить, что виноват здесь непонятливый читатель, и, может быть, так оно и есть. Однако есть основание подозревать, что Набоков расставляет для читателя ловушку, так же как для Лужина приготовлена ловушка в виде воскового манекена с розовыми ноздрями.

В предисловии к английскому переводу «Защиты Лужина», как и в предисловиях к другим переведенным произведениям, Набоков яростно нападает на усилия «литературных поденщиков и вообще лиц, которые при чтении шевелят губами» (Рес I, 53). Заметив, что такие читатели «вряд ли смогут прочесть роман, лишенный диалогов, когда столько полезного можно набрать из предисловия к нему», он особо направляет их внимание на «то, как мой трогательно утрюмый гроссмейстер вспоминает свои профессиональные поездки, различая их... по кафелю, каким были облицованы в разных отелях ванны и туалеты в коридорах, — тот пол с белыми и синими квадратами, где он разглядел, восседая на троне, воображаемое продолжение матча, который он тогда играл...». Затем Набоков описывает три сцены в туалетах

гостиниц, когда Лужин, черный король, сидит на своем фаянсовом троне и рассматривает различные узоры кафеля на полу, напоминающие шахматы. Фредом Муди было указано, что *ни одна* из этих сцен на самом деле не встречается в романе¹¹. Это ловушки, специально расставленные для невнимательного читателя — автора рецензий. Наше рассмотрение сомнительных параллелей между шахматными задачами с матом самому себе и ретроградным анализом и различными поворотами повествования романа заставляет предположить, что эти ссылки — не менее фальшивые, чем отсутствующие в романе сцены с кафельной плиткой в туалетах. Набоков говорит: «Думаю, хорошая комбинация всегда содержит некоторый элемент обмана» (СА 2, 569).

Есть ли в этом предисловии, полном ловушек, хоть какие-то высказывания, которым можно доверять? Помимо ритуальной атаки на критиков-фрейдистов, которых автор предостерегает от того, чтобы видеть в шахматных фигурах эдиповские воплощения семейной жизни автора¹², остается только одна ссылка на шахматы: «Перечитывая этот роман сегодня, повторяя ходы его сюжета, я чувствую себя как Андерсен, с нежностью вспоминающий свою жертву обеих ладей в партии с невезучим и благородным Кизерицким — который обречен снова и снова принимать ее в бесконечном числе шахматных учебников, с вопросительным знаком вместо памятника» (РС I, 53). Набоков не уточняет, о какой партии идет речь, но здесь имеется в виду одна из самых известных партий в истории шахмат. Эта партия настолько знаменита, что у нее есть свое название — «Бессмертная», и она включается буквально в каждую шахматную антологию. Ее разыграли в Лондоне в 1851 году немец Адольф Андерсен, чемпион мира 1851—1858 годов, и Лионель Адальберт Багратион Феликс Кизерицкий, гроссмейстер российско-польского происхождения, который обосновался в Париже¹³. Мы увидим, что эта партия, ее участники и типы ходов, применявшиеся в этой партии, имеют важнейшее значение для романа Набокова.

Жертвенная стратегия Андерсена в ходе этой партии ошеломляет, так как к концу игры он взял только три пешки черных (и ни одной фигуры), пожертвовав при этом слона, обеих ладей, ферзя, а также две пешки. Суть этой игры — жертва Андерсеном

обеих ладей; это один из самых эффектных ходов в шахматах, и встречается он очень редко. Кизерицкий проиграл, хотя у него было подавляющее материальное превосходство. Кизерицкого привел в такой восторг гений его противника, что он немедленно послал игру в Париж для публикации¹⁴. Тем не менее это эффектное поражение не прошло без последствий для его психики. Кизерицкий вернулся в Париж, а через два года он оказался в психиатрической лечебнице Отель-де-Дье, где умер 18 мая 1853 года и был похоронен в общей могиле¹⁵. Параллель с безумным Лужиным интересна, но сама по себе не слишком впечатляет. Набоков кое-что не говорит читателю в предисловии: эта игра была не первой, а второй, в которой Кизерицкий пал жертвой предложенного ему искушения в виде редкой жертвы двух ладей. За девять лет до этого, играя против Шварца (в 1842 году в Париже), Кизерицкий попался на такую же роковую приманку¹⁶. Реальный Кизерицкий, так же, как и вымышленный Лужин, играл черными в обеих партиях, и наверняка испытал такой же ужас, видя, что перед ним снова разворачивается та же самая последовательность ходов.

Немезида Лужина — итальянский шахматист Турати, против которого он разрабатывает свою защиту. Турати характеризуется как «представитель новейшего течения в шахматах, [который] открывал партию фланговыми выступлениями, не занимая пешками середины доски, но опаснейшим образом влияя на центр с боков. Брезгуя благоразумным уютом рокировки, он стремился создать самые неожиданные, самые причудливые соотношения фигур» (СА 2, 361). «Новейшее течение в шахматах», которое Набоков описывает в романе, написанном в 1930 году, — это школа «гипермодернизма», возглавляемая венгром Рихардом Рети, блестящим игроком-теоретиком (и составителем шахматных задач), который победил на многих важных турнирах в двадцатых годах; умер он в июне 1929 года в возрасте сорока лет¹⁷. Можно предположить, что не случайно последний слог имени набоковского Турати созвучен имени венгерского игрока¹⁸. Возможно, это имя также должно было вызывать ассоциацию с другим русским названием ладьи — «тура», что отражает предпочтение Турати/Рети боковому, а не фронтальному контролю над центром.

Я бы предположил, что причина, по которой Набоков обращается к тени Рети для образа своего Турати, главного противника Лужина, заключается в главной особенности партии Андерсена и Кизерицкого, а именно, в редкой и эффектной жертве обеих ладей. Так же как Кизерицкий получил печальную известность в истории шахмат, дважды попавшись в ловушку этого элегантного жертвенного маневра, Рихард Рети в один и тот же год (1920) дважды навязал жертву обеих ладей одному и тому же противнику — Максусу Эйве¹⁹. Все четыре игры — две, проигранных Кизерицким и две, выигранных Рети, — достаточно известны в истории шахмат, чтобы быть включенными в один из стандартных учебников, «Жертвы в шахматах» Владимира Вуковича. Кизерицкий и Рети фигурируют в четырех играх из тех семи, которыми пользуется Вукович, чтобы проиллюстрировать свои рассуждения по поводу жертвы обеих ладей!

Узор повторения имеет центральное значение для судьбы Лужина, как и для судьбы Кизерицкого. Мое заключение кажется правдоподобным, но сомнение остается. Ключевая аллюзия на игру Андерсена и Кизерицкого дается в предисловии, написанном через тридцать пять лет после самого романа, а текст романа как таковой, казалось бы, не содержит никакой ссылки на «Бессмертную» игру Андерсена. Мои доводы стали бы более убедительными, если бы можно было показать, что между игрой и сюжетом романа есть более конкретные параллели. Примеры в литературе есть, и Набоков был знаком по крайней мере с одним из них — это «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, где герои эквивалентны определенным шахматным фигурам и где в основе сюжетных ходов книги лежит шахматная задача²⁰. Хотя Набоков утверждал, что ни один из его романов не является сюжетно организованной шахматной *игрой*²¹, это осторожное заявление не исключает шахматные *задачи*, а также отдельные повороты сюжета, напоминающие шахматы.

Средоточие «Бессмертной» игры Андерсена — жертва обеих ладей, которая привела к поражению Кизерицкого, но в романе Набокова, кажется, нет героев, которых можно было бы обоснованно идентифицировать с жертвенными ладьями. Однако следует отметить, что ладьи — не главное в жертве обеих ладей. Ладьи

можно жертвовать разными способами, но когда шахматисты говорят о жертве обеих ладей, они имеют в виду особый случай, когда ферзь противника разрешается захватить обе ладьи, стоящие на своих местах на задней линии. Непосредственная цель жертвы ладей — отвлечь ферзя противника подальше от реального места действия²². Ладьи представляют из себя приманку, против которой невозможно устоять, и это позволяет игроку *занять в ловушку и нейтрализовать ферзя противника, лишив таким образом короля его самого сильного защитника*. Эта ситуация находит точную параллель в романе Набокова, и не один раз, а два. Следует вспомнить, что Лужин отсылает свою невесту домой перед игрой с Турати на турнире; этот ход совершенно отрывает его от реальности, представляемой в романе его невестой/женой (СА 2, 379). Этот малозаметный факт повторяется более заметным образом, когда затянувшийся визит советской дамы (тети-суррогата с сыном, похожим на маленького Лужина) отвлекает внимание госпожи Лужиной от мужа как раз в то время, когда он увяз в безнадежной борьбе со своим шахматным демоном (СА 2, 434). Так же как в случае жертвы обеих ладей ферзь отправляется на соблазнительную охоту за химерами (на охоту за ладьями), которая заканчивается шахом и матом его королю, госпожа Лужина увлекается подальше от сцены основного места действия, где ее муж борется за свой рассудок и свою жизнь. Набоков повторяет этот мастерский ход (в менее эффектной форме) в предисловии 1964 года. С помощью обманчивых аллюзий он посылает читателя на охоту за химерами и на поиск воздушных замков.

Шахматы часто рассматриваются как метафора самой жизни. У Набокова шахматы — метафора искусства как в общем (Искусство с большой буквы), так и в более конкретном смысле; они становятся приемом, структурирующим части некоторых из его романов, а иногда и сами романы. Обе эти ипостаси — общая и конкретная — соответствуют определенным аспектам шахмат и задействуют важное различие, возможно, неизвестное читателю, мало знакомому с шахматами: различие между шахматной игрой и шахматными задачами. Игра по определению — это соревнование между двумя или более людьми, которые играют согласно заданному своду правил. Лужин считает, что участвует в таком

соревновании. Однако ходы являются автобиографическими, а не просто ходами, ограниченными шахматной доской. Его прозрачный противник — судьба, и проиграть партию — значит потерять рассудок. Первую партию он проиграл и теперь участвует в страшной переигровке. Распознавая возникающий узор повторения, комбинационной атаки, он ошибочно верит в возможность победы. Когда его защита не помогает, он выходит из игры, совершая самоубийство. Лужин не может понять, что он вовлечен не в игру, но в жестко продуманную шахматную задачу. Другими словами, он не игрок в шахматной партии, а пешка в шахматной задаче. В задачах все фигуры в некотором смысле пешки, так как все ходы заранее предопределены сочинителем.

Набоков сам проводил аналогию между искусством и шахматной задачей, заметив, что последняя требует от сочинителя «тех же качеств, что характеризуют подлинного художника: оригинальности, изобретательности, гармонии, точности, сложности и великолепной неискренности» (НН, 294). Обман так же важен для искусства Набокова, как и для его шахматных задач. В «Защите Лужина» даже сам обман используется обманчиво. Он играет второстепенную, хотя и развлекательную роль, когда Лужин заманивается в парикмахерскую с восковыми манекенами: он думает, что это защита, но потом понимает, что его одурачили. Главная роль обмана в «Защите Лужина» — не в тексте, подобном игре в шахматы (где герои играют друг против друга), но в напоминающих шахматную задачу отношениях автора и читателя. В этих отношениях игровым полем является не столько сам текст романа, сколько предшествующий ему текст, авторское «Предисловие». Предисловие Набокова, как мы показали, содержит ряд ложных подсказок, обманных движений, направленных на то, чтобы сбить со следа читателя-разгадчика и запутать понимание механизма романа, если не его темы. Помимо этих ложных намеков предисловие, в сущности, содержит подсказку по поводу настоящей темы романа, которая оказывается довольно простой — повторение. Однако, возможно, эта подсказка таит в себе не меньше хитрости, чем ответ. В знаменитой игре между Андерсеном и Кизерицким, которую упоминает Набоков, нет или почти нет ничего, что бы проливало свет на безнадежную борьбу

Лужина с судьбой. Читатель должен знать ключевой факт из истории этой партии, а именно, что Кизерицкий (который вскоре после этого сошел с ума) уже во второй раз попал в ловушку жертвы обеих ладей, тактическая цель которой заключается в том, чтобы отвлечь черного ферзя. В своем предисловии шахматный композитор Набоков расставил ловушку для читателя-разгадчика, подобно тому как противник Лужина расставил ловушку для него. Набоков так описал свое понимание стратегии сочинения шахматных задач: «обманы, доведенные до дьявольской тонкости, и оригинальность, граничащая с гротеском» (СА 5, 567). Эта концепция стратегии была приведена в действие в тактике дважды рожденного шахматного романа Набокова.

Шахматный ключ к роману «Дар»

«Дар» Набокова признан самим автором и многими читателями его лучшим русским романом²³. Этот роман — самый длинный и самый сложный из всех его русских произведений и, по крайней мере, на первый взгляд, он наиболее тесно сближается с традицией классического русского романа XIX века²⁴. Как говорит протагонист Федор о книге, которую он сам собирается написать, это роман «с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами... и с описанием природы» (СР 4, 525). В «Даре» все это есть, а, кроме того, в нем есть еще и исследование природы творческого процесса, оформленное блестящей структурной и стилистической пиротехникой Набокова. Тема романа разрабатывается в развертывании двух главных сюжетных линий. Более очевидная из них — постепенное сближение Федора и его возлюбленной, Зины Мерц, длинный узор приближений и отступлений, заканчивающийся их окончательным соединением. Вторая, более важная линия развития — созревание художественного таланта Федора, ведущее к созданию «Дара». Обе сюжетные линии структурированы как шахматная задача.

Слово «дар» в названии имеет в контексте романа несколько значений, но самое главное — это художественный дар Федора. В начале романа молодой писатель наслаждается впечатлением от воображаемой рецензии на его первую, только что вышедшую в свет книгу стихов. Несколько месяцев спустя, отвечая на

шевеления «чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе», он начинает, но не может закончить, биографию своего покойного отца, известного путешественника и лепидоптеролога (СР 4, 277). Еще некоторое время спустя, получив толчок в виде невероятного стечения обстоятельств, Федор создает биографию Н. Г. Чернышевского, критика, писавшего на литературные и общественные темы с утилитарной позиции, которого молодой писатель считает дурным семенем в эстетическом (и политическом) развитии России. По мере того, как роман приближается к концу и все его темы достигают разрешения или близятся к нему, Федор чувствует «возмужание дара, предчувствие новых трудов» (СР 4, 502). Новые труды — это, конечно же, «Дар».

Надо понимать, что тема дара Федора включает в себя не только его писательство, но и его восприимчивость и тонкость чувств. В повседневной жизни Федор почти на подсознательном уровне хранит драгоценные визуальные детали, которые войдут в его произведения. Он размышляет: «Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня — и только меня? Отложить для будущих книг?.. И хочется благодарить, а благодарить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10000 дней — от Неизвестного» (СР 4, 503). Количество подаренных дней — 10000 — выбрано не случайно: оно равно приблизительной продолжительности сознательного существования Федора — двадцати семи годам. Еще один аспект дара Федора — его *audition colorée*, который, как мы показали, является одной из метафор Набокова для творческого процесса. Даже имя Федора означает «дар Божий».

Тема дара относится к русской литературе в целом, а также к таланту и восприимчивости Федора. Русская литература является таким же героем «Дара», как и сам Федор, так как этот роман — дань Набокова русскому литературному наследию. Федор считает себя наследником этой традиции, и два из его собственных произведений в некоторой степени вдохновлены Пушкиным и Гоголем, источниками современной русской литературы. Незаконченная биография отца-путешественника отчасти навеяна пушкинским «Путешествием в Арзрум» (СР 4, 277–280), и эти

страницы повествования пронизаны пушкинским присутствием. Сочинению биографии Чернышевского, навеянной Гоголем, предшествует период, когда Федор погружен в «Мертвые души» (СР 4, 360)²⁵. Очень важно, что среди всех его произведений только задумываемый им роман, «Дар», книга, которая отмечает конец его ученического периода, не имеет ссылки на конкретные божества русского литературного Пантеона. Сам «Дар» не находится в тени какого-то одного голоса русского писателя, но, скорее является намеренно подобранным собранием перекликающихся голосов русских писателей от Пушкина до Пильняка, помещенных в чисто набоковский стилистический контекст. Есть обращения ко многим авторам, есть их стилистические парафразы — среди них важное место занимают Блок и Белый. Тема литературы также неявно присутствует в насмешливом обзоре эмигрантской литературной жизни и в сатире на эмигрантскую литературную критику.

«Дар» в основе своей — *Künstlerroman**, хотя со структурной точки зрения его нельзя назвать традиционным. Основное хронологическое строение романа вроде бы линейно, хотя в нем есть несколько ретроспективных сцен и вставных эпизодов, самым длинным из которых является написанная Федором биография Чернышевского. С точки зрения общего узоробразования романа этот эпизод (опущенный при первой его публикации) является самым важным. Его биография, говорит Федор, составлена «в виде кольца... так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, то есть бесконечная» (СР 4, 384). Зажатая в рамках этого кольца, жизнь Чернышевского разворачивается в ряде раскручивающихся по спирали «тем», самая настойчивая из которых — близорукость героя («тема очков»), становящаяся направляющей метафорой эстетического и социального мировоззрения Чернышевского. В число других тем входят темы «ангельской ясности», «прописей», «машины перпетуум-мобиле», «путешествия» и т. д. Таковы организационные узлы биографии, довольно

* Роман о формировании и жизни художника (нем.).

свободно наложенные на хронологическую линию; в конце круг замыкается сценой смерти Чернышевского и объявлением о его рождении. Биография в целом заключена в сонет, две терцины которого предваряют произведение, а октет служит эпитафией.

Такая же кольцевая структура с самостоятельными раскручивающимися по спирали тематическими узлами характеризует и строение «Дара» в целом. Как и биография Чернышевского, «Дар» имеет форму легендарной змеи, кусающей свой хвост. Роман рассказывает о некоем периоде из жизни молодого писателя и заканчивается на том, что он намечает проект романа, основанного на тех же самых событиях. Внутри этого всеохватывающего главного круга есть ряд эпизодов, некоторые из которых сами имеют кольцеобразную форму. Конечно, наиболее важный из них — это биография Чернышевского. Менее значительный пример — книга стихов о детстве Федора, которая открывается стихотворением о потерявшемся мяче и заканчивается стихотворением, в котором мяч находится. История Яши, молодого русского студента, втянутого в психологически изломанный *mépage à trois** и совершившего самоубийство, метко определяется как «треугольник, вписанный в круг» (СР 4, 228)²⁶. Рассказ об отце Федора — исследователе, пропавшем без вести и предположительно погибшем, в конечном счете тоже имеет круговую форму. Другой интроспективный аспект «Дара» — это включение в роман рецензий самого Федора на свои произведения и, в меньшей степени, рецензий его alter ego Кончеева. В некотором смысле все эпизоды романа включены в его круговую структуру.

«Дар», как и другие романы Набокова, имеет лейтмотив, который перекликается с темой романа — искусство и художник — и усиливает ее звучание. Основной мотив «Дара» — ключи Федора. Тема дара многогранна, и сопровождающий ее мотив имеет много отзвуков. Как и сама тема, этот мотив функционирует на нескольких уровнях. Ключи не только играют важнейшую роль в сюжете, но и служат основой развернутого ряда тематических аллюзий, перекликающихся с различными аспектами темы

* Тройственный брачный союз (франц.).

романа. Сначала мы рассмотрим сюжетную роль ключей, а затем перейдем к их трем тематическим измерениям.

В начале романа Федор стоит на улице и наблюдает, как супружеская пара по фамилии Лоренц вселяется в новую квартиру в доме, куда он сам переехал в этот же день. Его впускает квартирная хозяйка, говоря, что оставила ключи в его комнате (СР 4, 195). Когда Федор выходит из дома вечером, чтобы навестить своих друзей Чернышевских, он думает: «Да захватил ли я ключи?». Он опускает руку в карман плаща и «там, наполнив горсть, успокоительно и веско звякнуло» (СР 4, 216). Только вернувшись домой поздно вечером, он обнаруживает, что ключи в его кармане — от его старой квартиры. Расхаживая взад и вперед по улице, Федор сочиняет стихотворение, ожидая, чтобы кто-нибудь открыл дверь. Наконец госпожа Лоренц выпускает какого-то гостя и Федор попадает в дом. Гость Лоренцов оказывается знакомым Федора, живописцем Романовым, который потом приглашает поэта на регулярные вечеринки к Лоренцам, где бывает и некая Зина Мерц. Не питая симпатии к Романову, Федор отклоняет приглашение и поэтому упускает случай познакомиться с Зиной, девушкой, в которую он позже влюбится. Когда Федор наконец попадает в свою комнату, он видит, что «на столе блестели ключи и белелась книга» (СР 4, 241). Эта книга — только что опубликованный сборник стихов Федора. Молодой поэт проведет в этом пансионе два года; в течение этого времени он зарабатывает на жизнь уроками и переводами; из-за своей апатии он упускает одну работу, которая свела бы его с Зиной. В день переезда он возвращает ключи квартирной хозяйке и в голову ему приходит мысль о том, что расстояние от его старого жилья до нового «примерно такое, как где-нибудь в России от Пушкинской — до улицы Гоголя» (СР 4, 327). Новая комната Федора находится в квартире Щеголевых; их дочь, Зина Мерц — читательница и поклонница поэзии Федора. Их первое свидание происходит после очередной истории с ключом: через несколько дней после переезда Федора Зину посылают вниз ждать прибытия какого-то гостя, с ключом от двери подъезда. Она стоит и ждет на темной лестнице, рассеянно позвякивая ключом, надетым на палец. К ней подходит Федор, спустившийся вслед за ней. Она

соглашается встретиться с ним на следующий вечер. Поскольку Зина отказывается общаться с Федором в квартире, они, лишенные возможности побыть одни, встречаются каждый вечер на улице. В конце концов судьба находит выход из этого тупика, когда отчим Зины получает работу в Дании, и на некоторое время влюбленным остается пустая квартира. Тут снова появляется мотив ключей. За день до отъезда Щеголевых у Федора крадут ключи, пока он загорает в парке. Федор утешает себя тем, что будет пользоваться ключами, которые оставят уезжающие Щеголевы. Однако в суматохе Щеголевы оставляют в запертой квартире не только свои ключи, но и ключи Зины (которые они у нее одолжили). Перед отходом поезда они говорят Зине, что Федор впустит ее в квартиру своими ключами. Родители уезжают, влюбленные тратят последние деньги на ужин в кафе и медленно идут рука об руку к пустой квартире, не зная, что у них нет ключей. Таким образом, первый и последний день действия романа, отделенные друг от друга примерно тремя годами и тремя месяцами, заканчиваются одинаково.

Пропавшие ключи Федора наводят на мысль об изгнании — главной примете его существования. В XX веке изгнание стало метафорой (как и реальностью), определяющей положение художника. Вероятно, изгнание наиболее тяжело для писателя, и особенно молодого, неизвестного писателя, — ведь его работа зависит от языка и культуры в большей степени, чем работа других художников. В изгнании он лишен не только культурной среды, в которой берет начало его творчество, но и большей части своей потенциальной аудитории. Хотя физически путь на родину Федору закрыт, у него остается доступ к чему-то гораздо более важному — ее языку и литературному наследию. Как замечает Федор в письме к матери, ему легче, чем многим другим, переносить изгнание из России, «потому что я наверняка знаю, что вернусь, — во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а, во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, — буду жить там в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя» (СР 4, 526). Федор отдал ключи от самой России, но не от ее литературной традиции.

Возможно, эхо этой темы есть в одном из ранних стихотворений Федора, которое описывает старую и очень любимую детскую игрушку. Эта игрушка — заводной малайский соловей с ярким оперением, сидящий на искусственном тропическом растении. Когда мальчик выпрашивал у экономки ключ и заводил обветшалый механизм игрушки, не раздавалось никаких звуков, но несколько дней спустя случайные шаги проходящего мимо давали толчок запоздалому всплеску птичьей песенки (СР 4, 199). Учитывая взгляды Набокова по поводу искусственности искусства, кажется, тут есть определенный резонанс с ситуацией Федора.

Хотя изгнание, особенно при ограниченности средств, может быть весьма неприятным для художника, в нем есть и свои преимущества. Федор питает отвращение к обывательской Германии («Кармании», как он ее называет) и ее маниакальной озабоченности замками и ключами — об этом говорит его мать после переезда в Париж, относительно свободный от замков (СР 4, 216). Тем не менее, Федор понимает, что чуждое ему окружение имеет положительное влияние на его творческую деятельность. В упоминавшемся выше письме среди причин, побуждающих его оставаться в Германии, он говорит о «моем чудном здесь одиночестве, о чудном благотворном контрасте между моим внутренним обыкновением и страшно холодным миром вокруг; знаешь, ведь в холодных странах теплее, в комнатах; конопатят и топят лучше» (СР 4, 526). Изгнание не только предоставляет Федору тепличное окружение для его собственных художественных усилий, но и внешнюю основу для той радикальной переоценки русской литературной истории, которая образует одну из подтем «Дара»²⁷. Насильственное отчуждение Федора от его родной страны не лишило его единственного ключа, который по-настоящему важен — ключа к его искусству²⁸.

Мотив ключа звучит и во втором тематическом измерении «Дара». В этой книге две героини: русская литература и Зина Мерц. Тема русской литературы присутствует с самого начала, а Зина появляется только в середине длинного романа. Однако еще до ее официального появления в романе есть несколько намеков на ее присутствие²⁹. В первую ночь повествования Федор (с ключами не от той квартиры) возвращается на свою новую

квартиру. Приближаясь к дому, он проходит «сквер, где мы ужинали» (СР 4, 239). Это намек на завершающую сцену книги в этом самом сквере, где Федор и Зина ужинают, и он впервые рассказывает ей свою концепцию «Дара». Эта и другие ссылки на Зину становятся понятны только при повторном прочтении романа. Роль Зины остается неясной даже после того, как Федор переезжает на квартиру Щеголевых примерно через два года после начала повествования. Лежа в кровати, молодой человек курит свою первую утреннюю сигарету и мысленно сочиняет длинное стихотворение, которое вплетается в текст на протяжении примерно двадцати страниц. Стихотворение не имеет названия, но в нем есть повторяющийся приказ неизвестной девушке — «будь вымыслу верна» (СР 4, 337 и 338). Начальная строфа повелевает девушке любить лишь то, что редкостно и мнимо. Следующие две строфы вызывают образ ночных свиданий влюбленных на берлинских улицах. Затем поэт обращается к своей Музе:

Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина,
Полумерцанье в имени твоём, —
И странно мне по сумраку Берлина
С полуvidеньем странствовать вдвоем (СР 4, 337).

Подражая стихотворной традиции эпохи барокко, Федор инкорпорировал имя своей новой возлюбленной, Зины Мерц (до сих пор почти не упоминавшейся в романе), в свое стихотворение. Зина — действительно наполовину Мнемозина и наполовину мерцанье. Однако эта блестящая фонетическая игра — не единственная хитрость, связанная с именем Зины. В греческой мифологии Музы — дочери Зевса и Мнемозины, богини памяти. Имя Зина (Зинаида) происходит от имени Зевса³⁰. Зина в самом буквальном смысле — наполовину Зевс, ее отец, в честь которого она названа, и наполовину — Мнемозина, так как она является ее дочерью и носит половину ее имени. Зина — Муза Федора как в самом реальном, так и в метафорическом смысле. Федор не только задумывает написать биографию Чернышевского в начале их романа, но Зина вполне буквально выполняет роль Музы во время ее написания. Каждый вечер влюбленные встречаются в убогом кафе, Федор читает Зине то, что написал за день, и ее абсолютный

слух всегда заставляет Федора уступить ее суждению в вопросах стиля (СР 4, 384). Еще более откровенно говорит об этом замечание Федора о том, что «в ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством» (СР 4, 385). Федор продолжает любовное стихотворение, обращенное к Зине:

Есть у меня сравненье на примете,
Для губ твоих, когда целуешь ты:
Нагорный снег, мерцающий в Тибете,
Горячий ключ и в инее цветы (СР 4, 338).

Именно в этих строках мы находим второе воплощение мотива «ключа». Эта аллюзия присутствует только в русской версии и пропадает в английском переводе, так как она основана на непере译имой игре слов. В этом стихотворении Федор с помощью своей метафоры сравнивает прикосновение губ Зины с горячим ключом и цветами в инее. В русском языке слово «ключ» имеет два омофона со значениями «устройство для открывания» и «источник»³¹. Более того, метонимическая ассоциация губ Зины с горным источником — не пустое сравнение. Зина, как мы заметили — Муза Федора, а Музы традиционно ассоциируются с горными источниками³². Девять Муз греческой мифологии, живущие на горе Парнас, — хранительницы Кастальского ключа, источника художественного вдохновения.

Аспект мотива «ключа» в «Даре», связанный с Кастальским источником, развит не так глубоко, как аспекты, связанные с литературным наследием или шахматными схемами. Кажется, есть только два отзвука этой вариации мотива, и они оба несколько неотчетливые. Когда Федор размышляет о первоисточнике рокового изъяна в культурном и историческом развитии России, он спрашивает себя, когда же в девятнадцатом веке стремление России «к свету» пошло по ложному пути. Когда началась «эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника?» (СР 4, 356). Здесь английский текст снова теряет важный нюанс оригинала, так как замутненный «источник» по-русски имеет первое значение «ключ» — в данном случае ключ-источник русского культурного наследия³³.

Второй отзвук мотива «ключа-источника» также приглушен, но имеет очень важное положение в общей схеме повествования. В финале, за обедом в кафе, после того, как Федор обрисовал свой план написания «Дара», он говорит Зине, что перед этим он хотел бы перевести на свой манер кое-что «из одного старинного французского умницы» (СР 4, 540). Этот умница не называется, но, вне всякого сомнения, это Пьер Делаланд, который упоминается ранее как автор книги «Discours sur les ombres»* (СР 4, 484)³⁴. Федор цитирует один абзац по памяти:

был однажды человек... он жил истинным христианином; творил много добра, когда словом, когда делом, а когда молчанием; соблюдал посты; пил воду горных долин (это хорошо, — правда?); питал дух созерцанием и бдением; прожил чистую, трудную, мудрую жизнь; когда же почувял приближение смерти, тогда, вместо мысли о ней, слез покаяния, прощаний и скорби, вместо монахов и черного нотариария, созвал гостей на пир, акробатов, актеров, поэтов, ораву танцовщиц, трех волшебников, толленбургских студентов-гуляк, путешественника с Тапробаны, осушил чашу вина и умер с беспечной улыбкой, среди сладких стихов, масок и музыки... Правда, великолепно? Если мне когда-нибудь придется умирать, то я хотел бы именно так (СР 4, 540).

Будет ли слишком сказать, что «вода горных долин» — это часть тематической системы мотива «ключа-источника»? Может быть, но кое-что можно сказать и в пользу этого довода. Во всех своих произведениях Набоков любит подчеркивать важные «разбросанные» ключи-подсказки, вставляя замечания в скобках, например, «(это хорошо, — правда?)». Второй довод — контекстный. Если мы решим считать воды горных долин легендарным источником вдохновения, то безымянный человек из притчи волей-неволей становится художником, человеком, вдохновляемым музами. Выбранная им смерть также говорит об этом, так как его погребальный пир — это праздник искусств, которые победят его смерть.

* Рассуждение о тенях (франц.).

Зина, хотя она и является Музой Федора и хранительницей источника вдохновения, не одинока в этой роли. Мы уже сказали ранее, что в «Даре» две героини: Зина и русская литература. У русской литературы есть собственный первоисточник: произведения Александра Пушкина. Его произведения наполняют все книги Набокова, в особенности, написанные по-русски³⁵. На начальном этапе литературное образование Пушкина проходило в русле традиции французского классицизма XVIII века, и многие его стихотворения опираются на классическую модель с риторическим использованием фигур греческого пантеона. Нередки обращения к богам, богиням и другим созданиям греческой мифологии³⁶. Среди них важная роль принадлежит Мнемозине и ее дочерям — Музам, а также их священному источнику. Одно из стихотворений Пушкина в этом стиле, кажется, имеет особое отношение к «Дару» вообще и мотиву «ключа» в частности. Оно называется «Три ключа»³⁷.

В степи мирской, печальной и безбрежной
Таинственно пробились три ключа:
Ключ Юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

«Три ключа» Пушкина, кажется, питают «Дар» в нескольких смыслах. В обоих произведениях главный образ — ключ, а именно, Кастальский ключ вдохновения. Возможно, самый важный аспект образа Кастальского ключа в стихотворении — его роль источника вдохновения для изгнанников в степи мирской. Ведь именно такова участь Федора в «Даре». Ключ Юности из стихотворения тоже, кажется, имеет определенное значение для молодого поэта Федора. Последний ключ, ключ Забвенья, менее очевидно согласуется с темой «Дара», но можно предположить, что притча старинного французского умницы о смерти художника — слабый отзвук темы третьего ключа, ключа Забвенья. Даже если мы сосредоточим свое внимание только на Кастальском

ключе, который питает изгнанников, то, кажется, будут основания для предположения о том, что пушкинское стихотворение — один из подтекстов мотива «ключа-источника» в «Даре».

Это предположение — только расширение утверждения, которое является верным даже без ссылки на пушкинское «Три ключа»: в «Даре» имеется важнейший пушкинский подтекст, и, очевидно, Пушкин — крестный отец творчества Федора (как и Набокова). Не случайно «Дар» заканчивается прощальным сонетом в форме онегинской строфы³⁸.

Как и в стихотворении Пушкина, в романе Набокова есть три ключа. Мы показали важность мотива ключа для одной из тем «Дара» — дара русского языка и литературного наследия. Второй аспект темы дара — Кастальский источник (ключ) вдохновения, дающий Федору возможность сочинять стихи и биографию Чернышевского; этот аспект достигнет кульминации при написании «Дара», при превращении событий биографии (вымышленной) в искусство. Структура «Дара» отличается сложностью, и само узоробразование романа — третье измерение творческого дара Федора. Федор сознательно формулирует свой план написания книги только в самом конце «Дара». Однако при внимательном повторном прочтении обнаруживается ряд аллюзий, которые ретроспективно образуют сложный тематический узор, лежащий в основе разворачивающихся событий, предвещающий, что влюбленные в конце концов встретятся, и разграничивающий стадии развития таланта Федора. Мы увидим, что сюжетные ходы «Дара» явным образом моделированы на ходах шахматной задачи (не шахматной *партии*), и именно в этом контексте мотив «ключа» в романе получает свое третье обличье.

Шахматы играют в «Даре» двойную роль: кроме того, что в конечном итоге они дают схематичную модель развития сюжета самого романа, они также подталкивают Федора к тому, чтобы взяться за написание его первого большого прозаического произведения, биографии Чернышевского. Идея написать биографию Чернышевского возникает случайно. Убивая время между уроками в русском книжном магазине, Федор лениво перелистывает советский шахматный журнал «8 x 8». Хотя он удручен механической неуклю-

жестью шахматных задач молодых советских композиторов, он покупает журнальчик (СР 4, 351, 354). Также Федор находит в журнале статью «Чернышевский и шахматы» с отрывками из дневника Чернышевского, в котором полно таких стилистических и логических глупостей, что Федор чувствует какое-то извращенное очарование. Возвращаясь к сухим шахматным задачам, Федор начинает размышлять о культурном и политическом упадке в России, и внезапно ему приходит в голову, что Чернышевский, святой покровитель либеральной и радикальной интеллигенции, помимо своей воли стал корнем зла. Федор настолько увлечен этой мыслью, что на следующий день он берет в публичной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского и начинает свое биографическое исследование, которое вызовет такую полемику.

Однако биография Чернышевского не является главным фокусом шахматной темы. Более подробное изучение только что купленного журнала «8 x 8» приводит Федора к размышлению о природе шахматных задач. Молодой писатель играет в шахматы посредственно и неохотно, но, как и сам Набоков, является одаренным сочинителем шахматных задач. Из сочинения шахматных задач он извлекает некие таинственные уроки и чувствует, что сама бесплодность этого занятия дает нечто ему как писателю (СР 4, 351). Для Федора главным в этом процессе становится причудливое сочетание двух разных тем, а иногда разработка совершенно новой темы³⁹.

Размышления Федора о творческой психологии и стратегии сочинения шахматных задач постепенно переходят в сочинение настоящей задачи, и мы следим за изматывающими и сводящими с ума усилиями Федора воплотить на шахматной доске свое изначальное интуитивное представление. Через несколько часов Федор замечает, что «все было осмысленно, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик...» (СР 4, 352). Проверяя свою законченную задачу, Федор восхищается ее элегантностью и замысловатостью, «но, может быть, очаровательнее всего была тонкая ткань обмана, обилие подметных ходов (в опровержении которых была еще своя побочная красота), ложных путей, тщательно уготованных для читателя». Обратите особое

внимание на то, что Федор заканчивает описание своей задачи ссылкой на читателя, а не на отгадчика, ведь утверждение о том, что всякий творец — заговорщик, и вывод из него о роли обмана — программные заявления, вводящие шахматы в качестве модели для построения будущего романа Федора. Это рассуждение о стратегии шахматных задач также предоставляет контекст для нового появления мотива «ключа».

В хорошо составленной шахматной задаче начальное усилие отгадчика направлено на то, чтобы найти единственно возможный первый ход белых, который повлечет за собой мат черным в указанное количество ходов⁴⁰. Этот критически важный первый ход, устанавливаемый с помощью определения *темы* задачи, называется «ключевым ходом», или просто «ключом». Именно о нем говорит Федор, описывая составленную им задачу: «Ее ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью, — но именно расстоянием между ней и ослепительным разрядом смысла измерялось одно из главных художественных достоинств задачи...» (СР 4, 352). Мы увидим, что это утверждение в равной степени приложимо и к сюжету романа.

Первая структурно важная аллюзия на шахматы появляется на стыке сюжетных ходов, проистекая из нарастающего нетерпения Федора и Зины, мечтающих остаться наедине. Наконец, судьба находит решение, когда отчим Зины получает место в Копенгагене и оставляет влюбленным квартиру до тех пор, пока не въедут новые жильцы. Федор восхищается простотой решения задачи, которая казалась такой сложной, «что невольно спрашивалось: нет ли в ее построении ошибки?» (СР 4, 501). Примечательно, что реакция Федора на этот элегантно-простой выход из тупика, найденный судьбой, высказана на языке шахматной задачи. Когда Федор и Зина сидят за столиком кафе перед тем, как в первый раз отправиться вместе домой, Федору внезапно приходит в голову, что помимо привычного мысленного рабства не было никакой причины, мешавшей им оставить квартиру Щеголевых и снять вместе другую в предыдущие несколько месяцев:

...но вместе с тем он подразумевал, что эта внешняя помеха была только предлогом, только показным приемом

судьбы, наспех поставившей первую попавшуюся под руку загородку, чтобы тем временем заняться важным, сложным делом, внутренней необходимостью которого была как раз задержка развития, зависевшая будто бы от житейской преграды (СР 4, 537).

Затем мысли Федора обращаются к задумываемому им роману, и шахматная аналогия становится еще более очевидной: «Теперь... он окончательно нашел в мысли о методах судьбы то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного “романа”» (СР 4, 538). Федор в разговоре с Зиной предвидит фабулу своего романа как «нечто похожее на работу судьбы в *нашем* отношении. Подумай, как она за это принялась три года с лишним тому назад...» Затем он подробно описывает три попытки, предпринятые судьбой для их сближения. Первый пробный ключевой ход — переезд Лоренцов в тот самый дом, где он только что снял квартиру. Госпожа Лоренц — бывшая учительница рисования Зины, и та часто посещает вечеринки, устраиваемые в студии Лоренцов. Художник Романов, который вместе с Лоренцом снимет студию, приглашает Федора на эти вечера, но молодой поэт, которому не нравится Романов, не принимает приглашения. Продолжая свою аналогию с шахматной задачей, Федор оценивает эту первую попытку и отбрасывает ее как грубую, заметив, что «все это громоздкое построение» было напрасным, и «судьба осталась с мебельным фургоном на руках, затраты не окупились» (СР 4, 538). Вторая попытка уже лучше, но все равно несостоятельна. Хотя он и нуждается в деньгах, Федор отвергает предложение помочь неизвестной русской барышне с переводом каких-то юридических документов (СР 4, 255). Эта попытка, как и первая, не удастся, потому что Федору не нравится посредник, в данном случае — адвокат Чарский. Третья и последняя попытка — это удар наверняка. Федор делает правильный ключевой ход в шахматной задаче-сюжете. На этот раз судьба с помощью посредничества хорошей знакомой Федора, Александры Яковлевны Чернышевской, помещает Федора прямо в квартиру Щеголевых. Но даже здесь судьба чуть не потерпела поражения. Когда Федор приходит посмотреть комнату, Зины нет

дома, и поэт видит только ее омерзительного отчима. Он уже собирается отказаться от комнаты, когда судьба «как последний отчаянный маневр» показывает Федору голубое бальное платье, брошенное на стуле. Этот маневр срабатывает, и судьба испускает вздох облегчения. Однако эта хитрость еще более тонкая, чем Федор думает, так как голубое платье принадлежит не Зине, а ее непривлекательной кузине Раисе, оставившей его для того, чтобы что-то перешить. Эта маленькая деталь, сообщенная Зиной только сейчас, когда влюбленные неспешно разговаривают за ужином, приводит Федора в восторг: «Какая находчивость! Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане. Вот видишь — начала с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема!» (СР 4, 539).

Описание Федором сюжета «Дара» с точки зрения стратегии и на языке шахматной задачи отсылает читателя к его рассуждению об искусстве составления шахматных задач, упоминавшемуся раньше. Как мы сказали, важное действие в решении шахматной задачи — найти единственно правильный начальный ход, так называемый «ключ», который позволит белым поставить мат в указанное количество ходов. Именно через такой процесс проходит Федор, ретроспективно выискивая такие ходы в своей жизни, которые послужат структурными поворотными точками в сюжете задумываемого им романа. Как и при решении шахматной задачи, Федор пробует и отвергает два ложных хода, предложенных судьбой, составителем задачи, прежде чем ему приходит в голову единственно возможный ключ, который поставит мат и завоюет Зину. Принцип сочинения шахматной задачи, который Федор использует для построения сюжетного плана своего романа, в общих чертах соответствует шахматной задаче, придуманной и описанной им в начале появления шахматного мотива: «Ее ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью, — но именно расстоянием между ней и ослепительным разрядом смысла измерялось одно из главных художественных достоинств задачи...». Правильный ключевой ход на первый взгляд действительно отличается нелепостью. Поселение Федора в квартире Щеголевых — слишком очевидный ход, это не очень

желательно ни в шахматных задачах, ни в художественной литературе. Это нелепо еще и потому, что прямым следствием такого хода является близость не к Зине (о существовании которой Федор еще не знает), а к тупому и навязчивому Щеголеву⁴¹. Расстояние между жизнью со Щеголевым и развязкой — жизнью вдвоем с Зиной — и в самом деле огромно. Также уместно и замечание Федора о том, что самое захватывающее в его шахматной задаче — это «тонкая ткань обмана, обилие подметных ходов... ложных путей...» (СР 4, 353). «Тонкая ткань обмана» — почти полное соответствие голубому бальному платью, которое обманным путем заставляет Федора сделать правильный ход, ключевой ход, хотя он и движим неправильными мотивами.

Развитие отношений Федора и Зины — не единственная грань его жизни, которая строится по модели все той же шахматной задачи: по тому же пути идет и развитие его литературного дара. Первый ложный ход (соответствующий приглашению Романова) — книга стихов Федора. Лишь позже молодой писатель понимает, что его призвание — проза. Вторая попытка, уже более удачная, но все равно несостоятельная, — незаконченная биография отца-исследователя. Структурно она перекликается с несостоявшейся встречей с неизвестной девушкой, которой он должен был помочь с переводом каких-то юридических документов. Третий, успешный ход, «ключ» к его литературному будущему, — биография Чернышевского, соответствующая переезду Федора в квартиру Щеголевых, где живет Зина. Обман и здесь играет важную роль. Подобно тому, как судьба уже пыталась ранее свести Федора и Зину, идея написания книги о Н. Г. Чернышевском подкидывалась Федору его другом, Александром Чернышевским (Эта семья приняла фамилию в XIX веке в честь крестившего их православного священника, отца Н. Г. Чернышевского). Но эстет Федор чувствует отвращение при одной мысли о том, чтобы писать о Чернышевском. Только после того как он случайно наткнулся на Чернышевского в шахматном журнале, он, вопреки советам друзей, решает взяться за такой, казалось бы, чуждый ему предмет. Тем не менее, удавшаяся книга о Чернышевском оказывается ключевым ходом в литературной деятельности Федора, так же как не предвещающий ничего хорошего

переезд к Щеголевым — нужный ключевой ход, ведущий к его роману с Зиной.

Обе основные сюжетные линии «Дара» — роман Федора и Зины и его становление как писателя — парно развиваются в соответствии с шахматной задачей, придуманной героем. Каждая сюжетная линия имеет два ложных хода, прежде чем достигается правильный ключевой ход, который на первый взгляд кажется абсурдным. После того, как начальный ход в шахматной задаче Федора найден, он быстро ведет к разрешению двух основных тем книги: началу его жизни с Зиной и сочинению «Дара»⁴².

Наш разбор самого длинного и самого сложного романа Набокова сосредоточен на его всеохватной теме — творческом даре — и рассматривает ее различные грани с помощью настойчиво повторяющегося мотива «ключа». Ключи в самом обычном и буквальном смысле играют важнейшую роль в событиях романа. Помимо этого, мотив «ключа/источника» имеет три метафорических измерения, которые указывают на различные аспекты темы книги и перекликаются с ними. Мотив «ключа» фигурирует в наиболее очевидной форме, когда Федор говорит, что ему легче нести бремя изгнания, так как он увез с собой ключи от России. Здесь Федор имеет в виду сокровищницу русского культурного наследия, особенно язык и литературу. «Дар» — это тонкий критический обзор русской литературы XIX и XX веков. Эта тема проявляется как в прямых литературных дискуссиях, с помощью отрывков, посвященных тому или иному писателю, пародий, а часто — с помощью тонких намеков. В этом контексте важнейшей частью книги является длинная биография Чернышевского, которая вырастает из попытки Федора обнаружить, в какой момент значительная часть русского литературного наследия увязла в грязи социального утилитаризма. Культурное наследие — это дар России Федору, дар, который он должен совершенствовать и передавать дальше.

Второй аспект мотива «ключа» параномастически основывается на втором значении слова «ключ» — «источник» или «фонтан». Этот аспект соответствует второму измерению темы дара — вдохновению. Федор черпает первичное вдохновение из пушкинского источника. Это выражается в пушкинском под-

тексте, который пронизывает весь роман. Не последнее значение здесь имеет Кастальский ключ, утоляющий жажду молодого изгнанника и хранимый Музой Федора Зиной, чью мифологическую генеалогию мы проследили.

Третье, и последнее измерение мотива «ключа» предполагает контекстный сдвиг в мир шахмат. Эта тщательно разработанная линия служит основой для действий судьбы, которая замышляет биографические ходы, а они, в свою очередь, служат материалом для сюжета самого «Дара». Если говорить более конкретно, эта линия перекликается с тщательно разработанной последовательностью ходов, которые способствуют сближению Федора и Зины, и параллельна стадиям художественного развития Федора. Шахматный мотив развивается не как игра, а как шахматная задача, где основное внимание уделяется нахождению правильного первого хода, или ключа. Конец романа, предрешенное завершение шахматной задачи, влечет за собой соединение с Зиной и сочинение «Дара», дара Федора русской литературе⁴³.

Как я уже отмечал, глава автобиографии Набокова, рассказывающая о европейской эмиграции, затрагивает всего две темы (им уделяется почти одинаковое внимание): литературное творчество и сочинение шахматных задач. Набоков считает, что эти два вида деятельности имеют много общего. И когда Федор описывает генезис шахматной задачи, он говорит от имени своего автора: «составление задачи... начиналось с того, что, вдали от доски (как в другой области — вдали от бумаги)... вдруг, от внутреннего толчка, неотличимого от вдохновения поэтического, ему являлся диковинный способ осуществления той или иной изощенной задачной идеи (скажем, союза двух тем...)» (СР 4, 351). Здесь надо вспомнить переплетение двух линий повествования в «Даре». Однако самая существенная параллель между этими двумя видами искусства пролегает в другой области. И в том, и в другом случае сочинитель занимается физическим воплощением абстрактной и еще не совсем осознанной схемы; это чрезвычайно трудная задача. Для этого требуется так много усилий, что только интуитивная уверенность художника в том, что этот абстрактный идеал уже где-то существует, дает ему силы довести дело до конца. Федор говорит и как составитель шахматных задач, и как

писатель, когда утверждает, что он «уверен (как бывал уверен и при литературном творчестве), что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот...» (СР 4, 352). Лужин, герой романа «Защита Лужина», чувствует существование идеального узора в другом мире, но не может расшифровать его. Федор, самый удачливый художник из героев Набокова, может и распознать узор, исходящий из другого мира, и воплотить его.

ЧАСТЬ IV

НАБОКОВ —
СОЗДАТЕЛЬ ЛАБИРИНТОВ

Узор, теперь чаще называемый модным словом «структура», — это источник смысла. Благодаря узору на беспорядочном фоне выделяется упорядоченная фигура. С помощью узоров строятся лабиринты и находится выход из них. В автобиографии «Память, говори» Набоков искусно интерпретировал свою жизнь с точки зрения нескольких переплетающихся тематических узоров. По словам Набокова, сама цель написания автобиографии состояла в том, чтобы выявить эти узоры и проследить их развитие. Распознавание узоров является направляющим мотивом последней главы «Память, говори». Этот мотив вводится, когда Набоков говорит о своем благоговении перед «начальным цветением человеческого рассудка»: «Ближайшее подобие зарождения разума, мне кажется, можно найти в том дивном толчке, когда, глядя на путаницу сучков и листьев, вдруг понимаешь, что дотоле принимаемое тобой за часть этой ряби есть на самом деле птица или насекомое» (СА 5, 573). Эта тема тем еще несколько раз встречается в тексте в более или менее завуалированном виде и достигает кульминации на последней странице автобиографии. Набоковы и их четырехлетний сын Дмитрий идут по парку в Сен-Назере, откуда они скоро отплывут в Америку. Дойдя до конца садовой дорожки, они смотрят вниз, на гавань, которая почти полностью скрыта разными будничными видами города. И среди этого хаоса они внезапно видят трубу своего парохода, незаметно устроившуюся

среди зданий, как «на загадочных картинках, где все нарочно спутано (“Найдите, что Спрятал Матрос”)». Будучи один раз увиденной, фигура уже не может снова слиться с фоном. То же самое можно сказать и обо всех этих темах и связанных узорах, которые, по мнению Набокова, составляют его жизнь и из которых он сплетает свою автобиографию.

Если узоры помогают найти смысл в жизни, то это еще более верно применительно к искусству. Немного поразмыслив, мы можем сказать, что читатель романов Набокова находится примерно в таком же положении, как сам Набоков по отношению к своему собственному существованию. Узнавание узора должно предшествовать толкованию, а «дивный толчок», который сопровождает нахождение хитроумно спрятанной фигуры, сам по себе является достаточной наградой. Нахождение таких внезапно возникающих фигур и выявление выражаемых ими тем — уже само по себе удовольствие, хотя здесь ему редко сопутствует такая же уверенность, как в минуты начальных озарений. У романиста есть преимущество перед мемуаристом: он обладает полной свободой действий, создавая и накладывая друг на друга узоробразующие детали, которые придают смысл его творению. В отличие от мемуариста, он не зависит от капризов реальности, которая должна снабдить его необходимыми деталями. В своих художественных произведениях Набоков даже жаловался на препятствия (например, войны и революции), которые внешняя реальность чинит свободе воображения писателя (СР 2, 349—350). Читатель романа (особенно романа Набокова) находится в более удачном положении, поскольку ему не нужно довольствоваться реальностью, просеивать случайные мириады жизненных мелочей в поисках узора, которого может и не быть или который может быть незаметен. Он знает, что узор есть. Сплетение такого узора — один из способов, с помощью которых Набоков утверждает доминирующее присутствие автора над мирами своих романов.

Один из явных тематических узоров, который развивается Набоковым в «Память, говори», — его генеалогия. Происхождение семьи прослеживается от основателя рода, жившего в конце XIV века; довольно подробно рассматривается семейная история на протяжении XVIII, XIX и XX веков. Изучаются обе ветви се-

мейного древа, а также истории трех фамильных имений под Петербургом. Отмечаются случайные контакты членов семьи с известными литераторами. Перечисляются знаменитые исследователи и музыканты, и от них протягиваются тематические линии к поколению самого Набокова. Повторение деталей отмечается с ликованием. В 1791 году одна из его дальних родственниц по материнской линии, кузина и/или возлюбленная знаменитого графа Акселя фон Ферзена, одолжила свою карету и паспорт королевской семье для их злосчастной попытки бегства из революционной Франции (СА 5, 358). Этот эпизод получил «занятную тематическую переключку» (СА 5, 473) в 1917 году, когда у отца Набокова якобы попросили крепкую машину, в которой премьер-министр Керенский мог бы бежать из революционной России. Подробная генеалогия Набоковых затрагивает жизни около сотни людей, предлагая обычный набор семейных сплетен: любовники, любовницы, разводы, сомнительное отцовство и гомосексуальность. Семейных тайн было множество.

В своих художественных произведениях Набоков не раз сочетал артистическую склонность к тайным узорам и интерес к семейным тайнам — одному из главных элементов романов XIX века. «Ада, или Радости страсти: семейная хроника» — его самое честолюбивое творение на этом пути и главная тайна здесь — инцест, который является частью тематического узора, развертывающегося в романе на протяжении жизни нескольких поколений. Эта тема снова возникает в романе «Смотри на арлекинов!», в котором ряд скрыто-кровосмесительных браков отмечают жизненный путь героя-повествователя. Часть удовольствия, которое получаешь, читая эти романы, заключается в разгадывании узора инцеста. В определенном смысле это романы-головоломки, в отличие от некоторых более ранних романов, которые мы рассмотрели в контексте буквенных словесных игр, а также других романов, которые мы сравнили с шахматными задачами. Инцест отличается от этих контекстных игровых полей тем, что он не является игрой. Это скорее предмет тайны, разгадывание которой похоже на игру. Для решения головоломки нужна внезапная перегруппировка переднего плана и поля, так, чтобы стала заметной спрятанная фигура, которая станет центральным образом романа.

Это литературная версия картинки «Найдите, что Спрятал Матрос».

«Ада» и «Смотри на арлекинов!» имеют больше общего друг с другом, чем кажется на первый взгляд. В обоих произведениях присутствуют скрытые романы брата и сестры; оба произведения принадлежат к числу романов, которые мы называем «романами двух миров», где мир героя-повествователя — «инвертированная» версия «реального» мира. Ключи к головоломкам, связанным с инцестом, — признаки присутствия потустороннего автора. В следующих очерках мы рассмотрим лабиринты инцеста брата и сестры в романах «Ада» и «Смотри на арлекинов!» и попытаемся выяснить возможное значение этой темы.

Лабиринт инцеста в романе «Ада»

Тема инцеста впервые приобретает большое значение в английском шедевре Набокова «Ада, или Радости страсти: семейная хроника». Как и другие крупные писатели, Набоков писал свои произведения с учетом того, как те же темы трактовались в литературе до него. Аллюзии на своих предшественников — как классиков, так и авторов коммерческих произведений — отличительная черта его стиля, и в романе «Ада» таких аллюзий больше всего; это виртуозное произведение писателя, который был также преподавателем современной европейской литературы. В книге действия героев с притворной скромностью определяются как «эволюция романа в истории литературы», что превращает сам роман, как замечает Альфред Аппель, в «полный обзорный курс»¹. Главная тема «Ады» — инцест, и, как и следовало ожидать, взявшись за эту тему, Набоков часто обращается к произведениям своих литературных предшественников².

Появление темы инцеста брата и сестры в современной европейской литературе в значительной мере совпадает с расцветом романтизма. Главные аватары романтизма во Франции и Англии — виконт Франсуа-Рене де Шатобриан (1768—1848) и лорд Байрон (1788—1824) — обращались к этой запретной теме в своих произведениях, а, возможно, и в своей жизни³. Присутствие Шатобриана на тематическом фоне «Ады» широко признано. В своем раннем очерке-рецензии Джон Апдайк подробно

останавливается на отзвуках творчества Шатобриана в романе, замечая, что тематической основой для сравнения является новелла «Рене» (1802), а также определенные отрывки из автобиографии французского писателя «Замогильные записки» (1849—1850). Как подмечает Набоков в примечаниях к своему переводу «Евгения Онегина», «легкий аромат инцеста» окутывает отношения Рене и его сестры Амели; считается, что моделью для этих отношений были отношения самого автора и его сестры Люсиль⁴. Эта повесть о кровосмешении была задумана, по словам автора, под тем самым вязом в английском графстве Миддлсекс, где Байрон *s'abandonnait aux caprices de son age*⁵. Байрон также присутствует в романе «Ада», хотя его присутствие не так заметно, как присутствие Шатобриана. Отношения Байрона с его сводной сестрой Августой, в честь которой он назвал дочь Адой, являлись предметом большого количества предположений⁶. Тяготение Байрона к теме кровосмешения брата и сестры отразилось в трех его произведениях: «Абидосская невеста» (1813) и в написанных белым стихом драмах «Манфред» (1817) и «Каин» (1821). В последней драме сводную сестру-жену зовут Ада.

«Ада» — это обзорный курс литературы, берущий темы из трех литератур, которые владевший тремя языками Набоков считал первостепенными по важности: французской, английской и русской. Можно сказать, что в этом литературном триптихе Шатобриан представляет французское воплощение темы кровосмешения брата и сестры, а Байрон — английское. Но как же насчет русского? А. С. Пушкин (1799—1837) занимает в русской литературе положение, которое в некотором смысле соответствует положению Шатобриана во французской литературе, а Байрона — в английской. Ранние стихи величайшего русского поэта по своим темам, если не по форме, находятся под весьма сильным влиянием Байрона и Шатобриана. Не может быть никакого сомнения в том, что Пушкин знал о теме кровосмешения в произведениях своих литературных учителей⁷. «Манфред» упоминается в тексте раннего отдельного издания седьмой главы «Онегина», и также известно, что Пушкин читал эту стихотворную драму

* Предавался утехам своего времени (*франц.*)

Байрона во французском издании, в котором также была «Абидосская невеста»⁸.

В пушкинском «Евгении Онегине» (1823—1831) есть ряд ссылок на «Рене» Шатобриана, хотя ни одна из них не относится к мотиву инцеста⁹. Однако в этом романе в стихах Пушкина есть одна любопытная строфа, которая, кажется, предвещает важные аспекты «Ады». В третьей главе Татьяна, увлекшись Онегиным, погружается в свои любимые романы, такие как «Страдания юного Вертера» Гете (1774), «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо (1761) и «Сэр Чарльз Грандисон» Ричардсона (1753). В этих и других сентиментальных сказках Татьяна находит неверную модель своих чувств к Онегину, который является человеком совсем другого литературного поколения. Пушкин затем противопоставляет эти устаревшие романы восемнадцатого века (между прочим, Пушкин поддразнивал свою сестру Ольгу за чтение этих романов)¹⁰ «бриганской музы небылицам»¹¹. Эта строфа заканчивается ссылкой на лорда Байрона, который «прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм»¹². В следующей строфе Пушкин делает отступление: «Я, — говорит он, — перестану быть [байроническим?] поэтом» и «унижусь до смиренной прозы; / Тогда роман на старый лад / Займет веселый мой закат. / Не муки тайные злодейства / Я грозно в нем изображу, / Но просто вам перескажу / Преданья русского семейства, / Любви пленительные сны...». Неясные очертания романа «Ада, или Радости страсти: семейная хроника» вырисовываются в строфе XIV:

Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...
Я вспомню речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык,
От коих я теперь отвык.

Здесь, конечно, нет ничего, намекающего на кровосмешение, но если пересмотреть эти строчки в контексте Байрона и Шатобриана с одной стороны, и «Ады» Набокова с другой, они начинают казаться не столь невинными.

«Кровосмесительная» интерпретация этой строфы предполагает, что Пушкин лукавит, говоря, что он якобы перейдет от изображения «мук тайных злодейства», характерных для остросюжетной романтической поэзии, к смиренной прозе русской семейной хроники¹³. Во-первых, следует заметить, что эта строфа следует сразу за строфой, в которой речь идет о настоящих романтических писателях и их темах. На этом фоне «детей условленные встречи у старых лип», кажется, на что-то намекают. Если речь идет о детях только что упоминавшихся отца и дяди, что кажется вполне правдоподобным, то они — двоюродные брат и сестра. Их встречи у старых лип в семейном поместье, возможно, переключаются с прогулками Франсуа-Рене Шатобриана и его сестры Люсиль по отцовскому парку, и, более очевидным образом, с прогулками героев писателя — Рене и его сестры Амели¹⁴. Наконец, в отвергнутом варианте этой строфы мы находим вместо «любовницы прекрасной» сомнительное прочтение «Амалии прекрасной» — имя, сходное с именем любимой сестры Рене Амели, в сущности, возможная русская форма этого имени¹⁵. Данный довод далеко не убедителен, но можно предположить, что Пушкин не вполне серьезно, но все же подумывал об излюбленной романтиками теме кровосмешения для своего планируемого романа.

Пушкин не дожил до своего «веселого заката», когда бы он мог написать свою семейную хронику, но Набоков, родившийся ровно столетие спустя, написал роман «Ада, или Радости страсти: семейная хроника», книгу, которая, кажется, переключается со сценарием, изложенным в строфе-отступлении «Евгения Онегина», и развивает его. Отец и дядя в строчках «Онегина» вполне могут соответствовать Демону и Даниле Винам в «Аде»¹⁶. Демон — отец Вана, а Дан вроде бы — отец Ады. Таким образом, Демон — «дядя» Ады, а Дан — «дядя» Вана. Официально дети — двоюродные брат и сестра, как и дети в пушкинской строфе. Любимое место свиданий состоящих в кровосмесительных отноше-

ниях детей в «Аде» — парк семейного поместья с его старыми липами и ручейком; и то, и другое специально упоминается Набоковым и, возможно, и Пушкин, и Набоков позаимствовали их у Шатобриана. Как и дети в задумываемой Пушкиным семейной истории, Ван и Ада Набокова наконец соединяются после многочисленных ссор и примирений. Наконец, еще одна параллель — положение двух повествователей: оба — старики, вспоминающие прошлое и от первого лица рассказывающие семейные истории, хотя в случае Пушкина эта история — вымысел¹⁷.

Даже если есть сомнения по поводу присутствия темы инцеста в пушкинском тексте, остается вероятность того, что Набоков привнес в этот текст такое прочтение и затем использовал это прочтение как источник для «Ады». Нигде в своих подробнейших примечаниях к «Онегину» Набоков не предлагает явно кровосмесительного толкования данной строфы, но есть основания полагать, что он проецирует такое толкование (с основанием или без) в свой перевод текста. Выбор Набоковым слов в его переводе этой строки довольно любопытен: «the assigned trysts of the children». Слово «trysts» как в языке девятнадцатого, так и двадцатого веков часто имеет коннотацию тайной встречи, назначенной влюбленными. Используемое Пушкиным русское выражение «условленные встречи» («agreed upon meetings») гораздо более нейтрально по своим импликациям. Перевод — это волей-неволей акт критического толкования, и «assigned trysts» двоюродных брата и сестры, кажется, отражают кровосмесительное понимание Набоковым этого отрывка. Более того, именно это слово используется Набоковым при описании любовных развлечений брата и сестры в парке Ардиса (132). Наш довод, связывающий строфу «Онегина» с темой кровосмешения брата и сестры, слаб, но процитированные совпадения, по крайней мере, наводят на мысли. То, что сам Набоков истолковал этот отрывок в смысле кровосмешения и обратился к нему, когда писал свой роман, уже менее призрачно, хотя все равно это только предположение. Каковы бы ни были достоинства нашей (и Набокова) гипотезы, нет никаких сомнений в том, что произведения Пушкина вообще, и «Евгений Онегин» в особенности, ощутимо присутствуют в романе Набокова¹⁸.

Ясно следующее: англичанин Байрон, француз Шатобриан, и их вымышленные или биографические темы инцеста являются частью литературного подтекста романа «Ада». Как свидетельствует Набоков в своих примечаниях к «Онегину», эти же фигуры наполняют аллюзиями и пушкинского «Евгения Онегина», то есть произведение, которое, кажется, в некотором смысле предвещает основное содержание «Ады» Набокова¹⁹. Таким образом, русский Пушкин, француз Шатобриан и англичанин Байрон служат источниками литературного резонанса для темы кровосмешения в «Аде», темы, которая является данью Набокова европейскому романтизму²⁰.

Тема инцеста не встречается в русских произведениях Набокова. Однако он упоминает инцест как тему в произведениях других писателей. Один пример — рассказ «Встреча», написанный в декабре 1931 года²¹. Действие происходит в Берлине, накануне Рождества, примерно в 1929 году; рассказывается о печальной встрече двух братьев, которых за десять лет до этого разлучила русская революция. Старший, Серафим, советский инженер, приехавший ненадолго в Берлин за какими-то закупками, навещает убогую комнату своего брата-эмигранта Льва, который раньше изучал литературу. Оба брата чувствуют себя неловко, они пытаются придумать тему для разговора. Просматривая скромную библиотеку Льва, Серафим заполняет паузу, пересказывая содержание глупого, но довольно развлекательного немецкого романа про инцест, на который он наткнулся в поезде (СР 3, 577). Во время рассказа Серафима Лев думает о том, как нелепо проводить то короткое время, что они вместе, обсуждая «пошлейшую книжку Леонарда Франка», но довольствуется замечанием о том, что инцест «теперь модная тема» (СР 3, 577). Видимо, когда в 1935—1937 годах Набоков писал свой русский шедевр «Дар», он снова вспомнил книгу Франка. Протагонист романа, Федор Годунов-Чердынцев, живущий в Берлине, пишет матери в июне 1929 года: «...я... посету тебя в Париже. Вообще, я бы завтра же бросил эту тяжкую, как головная боль, страну, — где все мне чуждо и противно, где роман о кровосмешении... считается венцом литературы; где литературы на самом деле нет...» (СР 4, 525).

Кровосмешение, в особенности кровосмешение брата и сестры, действительно было модным сюжетом в немецком искусстве и литературе²². Национальный эпос, лежащий в основе вагнеровского цикла «Кольцо Нибелунгов», рассказывает о Зигфриде, который (по крайней мере, по версии Вагнера) был сыном детей Вотана, близнецов Вельзунгов — Зигмунда и Зиглинды. Их история лежит в основе сюжета «Валькирии», второй оперы из цикла о кольце²³. Произведения Томаса Манна, одного из *bêtes noires* Набокова, можно назвать обзором темы кровосмешения в немецкой литературе²⁴. Состоящие в кровосмесительных отношениях брат и сестра из написанного в 1905 году рассказа «Walsungenblut» («Кровь Вельзунгов») носят те же имена, что и их прототипы из оперы Вагнера, которую они слушают по ходу рассказа²⁵. Написанный Манном в 1951 году роман «Избранник», — история жившего в средние века папы, рожденного от союза брата и сестры из королевской семьи, как говорит автор, «основана в целом на стихотворном эпосе “Григорий Столпник” средневерхненемецкого поэта Гартмана фон Ауэ (ок. 1165 — после 1210), который взял эту рыцарскую легенду у французов»²⁶.

Тема кровосмешения брата и сестры становится особенно заметной в немецкой литературе двадцатых годов, когда Набоков жил в Берлине²⁷. Франк Тайс приобрел скандальную известность своим романом «Die Verdammten» («Проклятые» (1922)), в котором кровосмесительные отношения брата и сестры изображаются как часть общей картины разложения балто-немецкой аристократии²⁸. Другой нашумевший роман того времени, «Dritter Hof Links» («Третий двор налево») Гунтера Биркенфельда (1929) (известный по-английски как «A Room in Berlin»), рассказывает о брате и сестре, которые вступают в интимные отношения из-за стесненных жилищных условий вследствие бедности. Еще один немецкий бестселлер 1929 года, тот самый, о котором Набоков презрительно отзывается в своем рассказе «Встреча» (1931), — это роман Леонарда Франка «Брат и сестра»²⁹.

В начале романа Франка в Берлине разводится чета очень состоятельных космополитов — муж, немецко-американский управляющий международной корпорации по имени Шмидт и его русская жена. Их дети, восьмилетний Константин и трехлетняя

Лидия, расстаются, а все контакты между двумя сторонами прерываются после смерти отца и усыновления мальчика, который сохраняет отцовское состояние, но не имя. Окончив Итон, он возвращается в Санкт-Петербург (где находилось предприятие его отца) и проводит там годы первой мировой войны, революции и гражданской войны, заканчивая потом Петроградский университет. Девочка, Лидия, почти ничего не знающая о своем отце и брате, живет в Цюрихе, в поместье матери на берегу озера. К 1924 году Константин только что вернулся из трехлетнего кругосветного путешествия, во время которого он собирал материалы для ученого труда по экономике. Проезжая через Берлин по пути в Англию, он случайно встречает не знакомую ему Лидию в уличном ресторанчике. Он и она — девственники, наделенные большой красотой, восприимчивостью и интеллектом; их поражает непреодолимая страсть, и через несколько часов после встречи они оказываются в постели. Скоро они венчаются, и восемнадцатилетняя новобрачная привозит Константина в швейцарское поместье своей матери. Постепенно мать начинает подозревать, кто такой Константин. Она узнает правду в тот вечер, когда молодая пара собирается в автомобильную поездку, и все рассказывает Константину. Ошеломленный Константин решает ничего не говорить Лидии до благоприятного момента, когда, как он надеется, он сможет убедить ее, что их страсть перевешивает грех их родства. Лидия уже беременна, когда мать наконец сообщает ей правду и затем совершает самоубийство. Потрясенная Лидия покидает Константина и скрывается до рождения ребенка, когда страсть наконец преодолевает сознание греховности кровного родства, и она призывает Константина к себе. Любовь преодолела все препятствия, и молодая пара, видимо, живет долго и счастливо на роскошной вилле на острове в Адриатическом море.

Роман Франка, хотя и банальный по структуре, заимствует некоторые элементы экспрессионизма, особенно в местах, где чувствуется накал эмоций. Внешние диалоги и внутренние монологи переплетаются без формальных разграничений. Для испуганного стиля Франка вполне типична сцена первого сожительства не подозревающих о своем родстве брата и сестры: «...с ликованием в сердце, она закрыла глаза и, вся растворяясь, наслаждалась этой никогда не испытанной невесомой сладостью.

Ее уста мягко раскрылись под его крепкими губами, тело в каком-то безумии открыто к нему притягивалось, они погрузились в бездну беспмятно дикой страсти, все снова воспламенявшей его до иступления*» (49). Возможно, именно такое лихорадочно-напряженное описание эмоций и снискало Франку прозвище «вульгаризатора экспрессионизма»³⁰.

Я бы предположил, что роман «Брат и сестра» Франка, упоминаемый Набоковым в его раннем рассказе, мог позднее сыграть некоторую роль в генезисе «Ады». Прежде чем переходить к этой теме, необходимо сделать одно предварительное замечание. Набоков часто заявлял, что не знает немецкого, несмотря на то, что он пятнадцать лет прожил в Берлине. Типично его замечание в предисловии к английскому переводу романа «Король, дама, валет» (1928), действие которого разворачивается в Берлине, и все герои — немцы: «По-немецки я не говорил, немецких друзей у меня не было, и я не прочитал к тому времени ни единого немецкого романа ни в подлиннике, ни в переводе» (РсС, 64). Возможно, к этому категорическому утверждению следует относиться с подозрением. Набоков не только упоминает роман Франка в рассказе, написанном в 1931 году, и затем позже, в романе «Дар», но и его собственный роман «Защита Лужина» (1930) содержит интересную параллель к этому роману.

В романе Франка есть сцена, действие которой происходит весной 1924 года. Константин и Лидия прогуливаются по Фридрихштрассе в Берлине. Проходя мимо витрины одного магазина, они видят «восковую фигуру в натуральную величину, фигуру мужчины с двумя головами, причем одно лицо веселое, а другое — страшно расстроенное; фигура все время отворачивала лацканы своего пиджака, показывая пикейный жилет: сначала испачканный чернилами, а затем — с лучезарной улыбкой — другую сторону, белоснежную, так как в том кармане находилась неподтекающая авторучка». Очень похожее описание можно найти в «Защите Лужина» Набокова. Гроссмейстер Лужин прогуливается с женой по берлинской улице зимой 1929—1930 года: «Немного дальше он замер перед писчебумажным магазином, где в

* Леонард Франк. Брат и сестра, перевод Д. П. под ред. Ю. Ф-на. Рига, 1931 г.

окне бюст воскового мужчины с двумя лицами, одним печальным, другим радостным, поочередно отпахивал то слева, то справа пиджак: самопишущее перо, воткнутое в левый карманчик белого жилета, окропило белизну чернилами, справа же было перо, которое не течет никогда» (СР 2, 431). Эта параллель особенно замечательно ввиду дат публикации романов в твердых обложках — 1929 для Франка и 1930 для Набокова, однако этот довод не совсем убедителен.

Судя по рецензиям, роман Франка вышел в конце 1929 года. Набоков заканчивал «Защиту Лужина» летом 1929 года, и первая часть романа начала публиковаться в парижском эмигрантском журнале «Современные записки» в последнем номере 1929 года³¹. Однако восковой манекен появляется во втором номере 1930 года, предположительно, значительно позже публикации романа Франка. Конечно, решающим является вопрос о том, когда Набоков написал этот отрывок. Была ли рукопись закончена, когда вышел роман Франка? Эти вопросы остаются без ответа. Имеющиеся свидетельства показывают только то, что с хронологической точки зрения такое заимствование возможно. Следует также учесть, что оба автора жили в двадцатые годы в Берлине и вполне могли видеть прототип той фигуры, которую каждый из них вставил в текст романа, который писал в то время³². Если Набоков и в самом деле заимствовал этот образ у Франка, то он воспользовался скорее оригинальным немецким изданием, а не появившимся в ноябре 1930 года английским переводом, хотя английская версия вполне могла быть источником упоминания Набоковым романа Франка в рассказе, написанном в декабре 1931 года. В целом, очевидно, что Набоков был знаком с романом Франка о кровосмешении брата и сестры, хотя остается неясным, насколько хорошо он знал эту книгу. Даже не доказывая ничего другого, этот факт ставит под сомнение утверждение Набокова о полном незнании немецкой литературы двадцатых-тридцатых годов. Враждебное отношение Набокова ко всему немецкому хорошо известно, и может быть, такое безоговорочное отрицание отражает скорее общее отношение, чем конкретные факты³³.

«Ада» Набокова, кажется, не содержит никаких аллюзий на тему кровосмешения в немецкой литературе, несмотря на частотность

обращения к ней немецких писателей. Однако мы показали, что Набоков был знаком с этой темой в ее немецком варианте, в частности, с романом Франка «Брат и сестра». Мы также должны иметь в виду невероятную литературную память Набокова и такое утверждение, как «...я всёгда могу определенно сказать, кого из писателей, которых я любил или терпеть не мог полвека назад, порою напоминает — по складу и интонации — сочиненное мною предложение» (СА 2, 584). Не по «складу и интонации», но скорее по ряду совпадающих деталей и сцен мы находим черты сходства между романами «Ада» (1969) и «Брат и сестра» (1929). Конечно, основная точка сходства — это тема кровосмешения. Однако это просто относит обе книги к довольно элитарному тематическому жанру. Помимо этого, есть впечатляющее количество параллелей в деталях и в сценах, которые встречаются в обеих книгах.

И Вины, и Шмидты — чрезвычайно богатые космополитические семьи. Константин и Лидия, равно как Ван и Ада, наделены физической красотой, умом и самомнением неизмеримо большими, чем у обычных смертных. Житейские проблемы для них не существуют. Ван, как и Константин, — атлет и спортсмен. У Лидии, как и у Ады, матовая белая кожа и черные волосы — черты, которые служат лейтмотивом обеих героинь. Жизни семей, говорящих на многих языках (на немецком, русском, английском и французском), вращаются вокруг ряда поместий, заграничных путешествий и роскошных отелей. Ван и Константин — оба писатели и ученые. У Ады есть горничная-француженка Бланш, у Лидии — Мария. Секретарь Константина похож на Рональда Оранжера, секретаря Вина. В домах есть таксы (как и в семье самого Набокова). Обе пары братьев и сестер имеют какие-то одинаковые жесты и другие особенности, которые являются ключом к тайне их родства. Константин, как и Ван, бешено ревнует к соперникам-поклонникам и угрожает их изувечить. Их соперники посещали те же самые привилегированные школы, что и герои, и они вспоминают время учебы там.

Помимо деталей, приведенных выше, в романах совпадает и ряд сцен. Ван и Ада бродят по парку Ардиса и признаются там друг другу в любви, а Константин и Лидия блуждают по берлинскому Тиргартену и делают свои признания там (ср. параллель

с Шатобрианом). В обеих книгах есть эротический эпизод, где героиня сидит на коленях своего возлюбленного во время поездки. Сцены первого совокупления разворачиваются на диванах (оттоманках), которые становятся лейтмотивами в обоих повествованиях. И в том, и в другом романе есть сцена конфронтации, в которой герою сообщает о кровосмесительной природе их отношений один из родителей: Константину — мать, Вану — отец (хотя Ван уже знает об этом). Отношения прерываются до смерти родителей, и оба героя подумывают о том, чтобы застрелиться. Хотя у протагониста романа Франка нет сводной сестры, эквивалентной Люсетте в «Аде», за ним везде следует таинственная женщина, которую с первого взгляда охватывает такая страсть к нему, что она оставляет мужа и детей, чтобы гоняться за Константином и смотреть на него издалека. Как Люсетта в «Аде», эта женщина служит посредницей и способствует сближению Константина и Лидии после того, как они теряют друг друга, что ведет к ее собственной гибели. И в том, и в другом романе герой ночью мчится на машине с бешеной скоростью, чтобы наконец воссоединиться со своей сестрой.

Многие из отмеченных нами параллелей, несомненно, — функции кровосмесительных отношений и социального круга обеих семей. Они, так сказать, «встроены» в основную ситуацию. Однако такое изобилие совпадений впечатляет. Наиболее вызывающее сходство между этими двумя романами, — черта, которая противопоставляет их почти всем остальным обращениям к этой теме. Практически во всех остальных случаях обращения к теме кровосмешения брата и сестры эти отношения, как только тайна раскрывается, влекут за собой горе, разлуку и смерть. Возможно, наиболее характерная черта сходства между романами Франка и Набокова заключается в том, что, воссоединившись, любовники — брат и сестра — живут долго и счастливо³⁴.

Мы уже отметили классические тематические прототипы «Ады» в произведениях гигантов романтизма — Байрона, Шатобриана и Пушкина. Эти авторы, аллюзии на которых часто встречаются в «Аде», формируют литературный фон для темы кровосмешения. Спустя столетие эта тема вновь выходит на поверхность в немецком воплощении — в ряде менее значительных произведений. Набоков был до некоторой степени осведомлен об этом

возрождении темы и о книге Франка в частности. Могла ли книга Франка бросить семя для обращения Набокова к этой теме? Если мы вынашиваем такое предположение, мы должны подумать о том, что между стимулом и реакцией в таком случае прошло тридцать с лишним лет. Этот разрыв тем более любопытен, что практически все темы, которые появляются в английских произведениях Набокова, уже присутствуют и в его русских произведениях. Тема кровосмешения — единственное существенное исключение. Конечно, любой ответ на этот вопрос будет умозрительным. Однако следует заметить, что смерть Леонарда Франка в августе 1961 года широко освещалась в европейской прессе³⁵, и, несомненно, особенно в Швейцарии, где в силу политических причин он провел годы Первой мировой войны и часть тридцатых годов. Когда умер Франк, Набоков жил в Швейцарии и, вполне вероятно, видел некрологи немецкого романиста, чей бестселлер «Брат и сестра» он жестоко критиковал тридцать лет назад. Известие о смерти Франка и воспоминания о его романе о кровосмешении брата и сестры, возможно, были той песчинкой, которая стала ядром для главного романа, написанного Набоковым в шестидесятые годы.

«Ада, или Радости страсти: семейная хроника» — это семейная сага весьма необычного типа. Представлена история более пяти поколений клана Земских-Винов, хотя больше всего внимания уделяется последнему поколению — Вану, Аде и Люсетте. Семейная генеалогия до такой степени важна (и запутанна), что повествование «Ады» предваряется фамильным древом, чтобы облегчить путешествие читателя по длинному роману³⁶. В некотором смысле генеалогическая схема оказывается полезной, но ее основная цель — ввести читателя в заблуждение. Она дает «официальную версию» семейной истории, в то время как реальная история сильно отличается от официальной. Это отличие наиболее очевидно на примере пятого, последнего поколения вымирающего клана Земских-Винов, и распутывание этой ситуации — основная тайна (и мотивация) сюжета. Ван Вин вроде бы — сын Демона Вина и его жены, сумасшедшей Аквы Дурмановой. Ада и ее сестра Люсетта тоже, на первый взгляд, — дети Данилы Вина, двоюродного брата Демона, и его жены-актрисы Марины Дурмановой (Марина и Аква — двойняшки). На самом деле Демон Вин — отец

и Вана, и Ады, а их мать — Марина, и только Люсетта — дочь Дана. Согласно ложному генеалогическому древу, Ван и Ада — двоюродные брат и сестра, в то время как в действительности они — родные брат и сестра, а дочь Дана Люсетта — их единокровная сестра. Такое положение дел сложилось следующим образом. Марина была любовницей Демона и до, и после его женитьбы на ее сестре Акве. Марина беременна Ваном до ее собственного поспешного брака с Даном. Только что вышедшая замуж Аква тоже беременеет, но у нее случается выкидыш в психиатрической лечебнице в Швейцарии. Марина рождает Вана поблизости. Ей (и Демону) удается подменить своим новорожденным сыном Ваном умершего ребенка Аквы, пока та дезориентирована и не может понять обман. Таким образом, Ван воспитывается своим отцом, и поначалу считает, что Аква — его мать, Марина — его тетя, а Ада — двоюродная сестра. Когда Вану — четырнадцать лет, а Аде — двенадцать, они обнаруживают правду, роясь в семейных реликвиях на чердаке дома в Ардесе. Однако это открытие настолько затемнено сложностью повествования, что многие читатели его не замечают.

Большинство критиков успешно распутывали этот искусно запутанный клубок и добивались до главного секрета сюжета романа: бурный, длящийся всю жизнь роман Вана и Ады — это роман родных брата и сестры, хотя повествование Вана без особой убедительности стремится поддержать официальную версию, иногда намекая на то, что любовники в худшем случае — единокровные брат и сестра³⁷. Что не было до сих пор широко признано, так это то, что кровосмесительные отношения Вана и Ады — всего лишь финальный эпизод в ряду кровосмесительных связей в семьях Винов и Земских на протяжении нескольких поколений. Ван, Ада и Люсетта — пятое и последнее поколение. Как мы отметили выше, из четвертого поколения, то есть поколения родителей, к началу романа живы четыре человека: сестры-близнецы Аква и Марина (Земские) Дурмановы, вышедшие замуж за двоюродных братьев Демона и Дана Винов³⁸. Сестры Дурмановы — вроде бы дети Долли Земской-Дурмановой и ее мужа, генерала Ивана Дурманова, у которых (согласно официальной версии и, в сущности предположительно) был также сын Иван, необычно-

венно одаренный музыкант, умерший до начала действия романа. Мужчины четвертого поколения семьи Винов, Демон и его двоюродный брат Дан, — дети братьев Вин: Дедала (недолгое время женатого на Ирине Гариной) и Ардалиона (женатого на Мэри Трамбулл). Здесь мы снова сталкиваемся с существенным разрывом между официальной генеалогией и возможной действительностью. Есть веские причины сомневаться в том, что генерал Дурманов — отец Аквы и Марины, и определенные причины для сомнения в том, что Ирина Гарина — мать Демона. Сложные начальные главы «Ады» включают в себя большую часть генеалогической информации, содержащейся в книге, и хотя даются отрывочные сведения о двух первых поколениях семьи Земских, более подробные генеалогические сведения начинаются (без всякой видимой причины) с Дарьи (Долли) Земской-Дурмановой, бабушки Ады. «Долли, единственное их дитя... в 1840 году, в нежной и своевольной пятнадцатилетней поре, вышла за генерала Ивана Дурманова...» (СА 4, 13). Затем девяностолетний повествователь Ван сообщает, что «от матери Долли унаследовала темперамент и красоту, но с ними и старинную родовую черту прихотливого и нередко прискорбного вкуса, вполне проявившегося, к примеру, в именах, данных ею дочерям: Аква и Марина». В этом месте на сцену выводится ее муж с помощью замечания в скобках («“Зачем уже не Тофана?” —...дивился добрейший, ветвисторогатый генерал...»). Аква Тофана — яд, используемый в восемнадцатом веке в Италии молодыми женами (Долли на двадцать четыре года младше своего мужа), чтобы избавиться от старых и «ветвисторогатых» мужей³⁹. Таким образом, верность Долли и отцовство генерала-рогоносца подвергаются сомнению в самом начале повествования. Эти сомнения подпитываются случайными отступлениями, разбросанными по всему роману, хотя они ни разу не формулируются открыто и не подтверждаются.

«Своевольной» Долли пятнадцать лет к моменту ее замужества с генералом Дурмановым и девятнадцать — в 1844 году, когда рождаются ее дочери-близнецы. То, что своеволие свойственно Долли как до ее замужества с генералом Дурмановым, так и после него, предполагается ссылкой на «любвные письма, написанные ею лет в двенадцать-тринадцать» (СА 4, 360), то есть задолго до

замужества с генералом⁴⁰. Преждевременное половое созревание Долли получает дальнейшее подтверждение в замечании Ады в день ее шестнадцатилетия: она говорит, что ей уже «больше, чем было моей бабушке при ее первом разводе» (СА 4, 271). Долли уже была замужем (и развелась) до своего замужества с генералом Дурмановым, которое состоялось, когда ей было пятнадцать. Мы можем также предположить, что Долли родила сына — возможно, от неизвестного первого мужа или, более вероятно, как мы увидим ниже, от любовника. Возникают два вопроса: кто этот гипотетический сын и кто его отец?

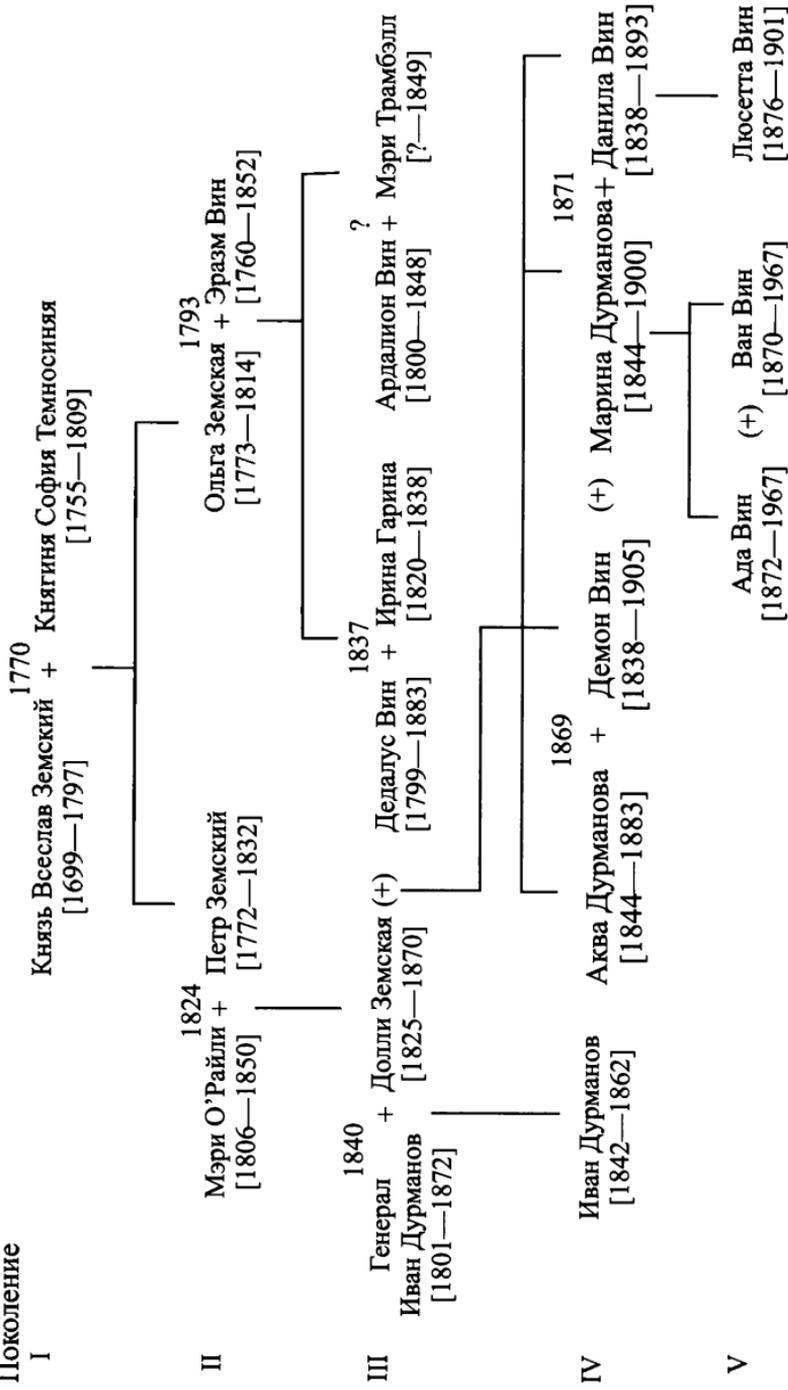
Прежде чем обратиться к этим вопросам, давайте вернемся к третьему поколению семьи Винов, Дедалу и его брату Ардалиону. Брак отца Демона, Дедала, с графиней Ириной Гариной заканчивается ее смертью через год, в 1838 году, когда родился Демон. Здесь у нас снова есть причины усомниться в правильности официальной версии. Предположение о том, что Ирина — мать Демона, потихоньку расшатывается, когда Демон вскользь упоминает (и показывает) своему сыну Вану жест, характерный для матери Демона, «ужимку, присущую кому-то из прашуров» (СА 4, 231). И Ван, и Ада унаследовали этот жест. Так как очевидно, что Демон не может помнить Ирину Гаринову, читатель может не без оснований предположить, что его матерью является другая⁴¹. Менее прямое доказательство — мимолетное замечание Демона за семейным обедом, на котором присутствуют Марина, Ван и Ада. Одно из блюд за обедом — рябчик Петерсона (*Peterson's grouse*), или *gelinotte*, к которому, к ужасу Демона, подается бургундское. Демон в связи с этим делает замечание: «...мой дед по матери, пожалуй, предпочел бы выйти из-за стола, чем смотреть, как я пью под *gelinotte* красное вино вместо шампанского» (СА 4, 249). Отец Ирины Гариной ни разу не упоминается в повествовании. Это ссылка в пустоту. Однако если мы будем придерживаться нашего предположения о том, что Долли — мать Демона, то дедушка Демона с материнской стороны — Петр Земский (*Peter Zemski*). Возможно, не случайно за столом подают рябчика Петерсона (*Peterson's grouse*)⁴². Учитывая все это, кажется более чем вероятным то, что настоящая мать Демона — своевольная Долли.

Кажется, только одно всерьез говорит против нашего предположения о том, что Долли — мать Демона. В 1838 году, в год рождения Демона, Долли было тринадцать лет. Однако это возражение не является решающим, если мы вспомним, что романтическая жизнь Долли началась в возрасте двенадцати или тринадцати лет (любвные письма) и что ее замужество в возрасте пятнадцати лет с генералом Дурмановым было ее вторым замужеством. Демон, по всей вероятности, — плод связи между Дедалом Вином и его рано созревшей двоюродной сестрой Долли, имевшей место примерно за два года до ее замужества с генералом Дурмановым. Если так, то Демон оказывается по меньшей мере единородным братом двух дочерей Долли: Аквы, ставшей его женой, и Марины, его любовницы и матери его двоих детей, Вана и Ады. Мы уже заметили, что Демон родился в 1838 году — в том же году, что умерла жена Дедала Ирина. Давайте предположим, что Дедал берет к себе своего побочного сына Демона и выдает его за ребенка только что умершей жены. Однако можно пойти дальше. Дедал, отец ребенка его двоюродной сестры Долли, родившегося в 1838 году, возобновляет свой роман с ней после ее замужества с «ветвисторогатым» генералом Дурмановым (СА 4, 14). Близнецы Аква и Марина (родившиеся в 1844 году) также могут быть детьми Дедала. В таком случае, Демон женится на одной из своих родных сестер и становится любовником другой⁴³. Чтобы такой ход предположения не показался совсем неправдоподобным, следует вспомнить, что он идет по близкой (но не стопроцентной) параллели событиям в следующем поколении, которые менее гипотетичны, хотя и не менее скандальны. Незаконнорожденного ребенка (Демона и Вана) забирает у настоящей матери (Долли и Марины) его отец (Дедал и Демон) и выдает его за сына ничего не подозревающей жены (умирающей или умершей Ирины Гариной-Вин, сумасшедшей Аквы Дурмановой-Вин). «Настоящие» матери (Долли и Марина) впоследствии выходят замуж (за генерала Дурманова и Данилу Вина), но возобновляют свои любовные связи, что приводит к рождению дочерей (Марины и Ады). Старшие дети (Демон и Ван) затем становятся любовниками своих сестер (Марины и Ады). Другие, частичные параллели охватывают Люсетту, которая оказывается проигравшей

стороной в кровосмесительном треугольнике «Люсетта-Ван-Ада», так же как и Аква в своем треугольнике «Аква-Демон-Марина», то есть Люсетта : Ада + Ван :: Аква : Марина + Демон. Ее роль сводной сестры любовников также переключается с положением и трагически ранней смертью юного Ивана Дурманова, единокровного брата Марины и Демона. Прилагаемое генеалогическое древо — результат нашего пересмотра семейной истории Вана и Ады.

Родоначальник семейного клана, князь Земский, любит все более молодых девушек; эта склонность достигает кульминации, когда в возрасте семидесяти одного года он женится на пятнадцатилетней княжне Темносиной. Хотя, насколько мы знаем, кровосмешение не входит в число его грехов, князь Земский, похоже, благосклонно относится к кровосмешению своих потомков. В первое утро Вана в Ардисе семейные портреты, включая портрет князя Земского, «учтиво вглядывались в него», когда он спускался вниз (СА 4, 54). Утром после первого совокупления с Адой Ван проходит под портретом «удовлетворенного князя Земского» (СА 4, 122). Учитывая распространенность кровосмешения в третьем, четвертом и пятом поколениях семьи, нельзя не задаться вопросом по поводу предшествующих поколений — особенно поколения Петра Земского и его сестры Ольги. Однако, хотя эта мысль и весьма соблазнительна, в тексте, кажется, ее мало что может поддержать. Более того, если Дедал Вин — сын Петра и Ольги Земских, а не Ольги и ее мужа Эразма Вина, в жилах Демона, Вана и Ады нет ни капли крови Винов. Это представляется маловероятным, так как Ван, Ада и их отец Демон имеют много общих физических черт и привычек по сравнению с Люсеттой, в которой, как нам говорят, доминирует «ген Z(emski)» (СА 4, 353). Узор кровосмешения начинается с Дедала Вина и его двоюродной сестры Долли Земской, которые являются детьми Ольги Земской-Вин и ее мужа Эразма и брата Ольги Петра Земского и его жены Мэри О'Райли. Дети Дедала и Долли, Демон и Марина, возможно, родные (или единокровные) брат и сестра, а их потомство, Ван и Ада, вне всякого сомнения, — родные брат и сестра. Их бесплодный союз отмечает конец великолепного клана Земских-Винов.

Поколение



Пересмотренное фамильное древо Земских — Винов

Лабиринт кровосмешения в семье Земских-Винов имеет и мифологические корни, что вполне уместно, и отчасти именно эти корни поддерживают наш довод о распространенности кровосмешения в истории этой семьи. Имена основателей рода, князя Всеслава Земского (1699—1797) и его юной жены княжны Софии Темносиной (1755—1809) свидетельствуют о туманном мифологическом происхождении клана. Имя «Земский» происходит от русского корня, который есть и в слове «земля», а «Темносиний» — традиционный эпитет неба. Сравните прародителей греческих богов: Уран, который воплощает небо, и его жена Гея, воплощение земли; Уран свергнут с трона своим сыном Кроносом, женатым на своей сестре Рее, а Кронос, в свою очередь, свергнут сыном Зевсом, который женится на своей сестре Гере⁴⁴.

Не случайно Дедал Вин, положивший начало лабиринту кровосмешения в «Аде», носит имя создателя знаменитого лабиринта на острове Крит. Эта ассоциация становится очевидной, когда сына Дедала Вина, Демона, в шутку называют «Дементий Лабиринтович» (СА 4, 502)⁴⁵. Более того, Демон, сын Дедала Вина, умирает в результате катастрофы в воздухе, как Икар, сын Дедала (его крылья были склеены воском, который растаял, когда Икар подлетел слишком близко к солнцу). Наконец, Марина и Люсетта, которые после гибели Демона в воздухе единственные из всех живущих знают секрет Вана и Ады, тоже умирают подходящим с мифологической точки зрения образом: Марина — в огне, а Люсетта — в воде (она тонет)⁴⁶. Лабиринт Кровосмешения, созданный Дедалом Вином, не менее запутан, чем лабиринт, построенный его мифическим прототипом Дедалом, легендарным художником и строителем.

Кровосмешение — самое эмоционально насыщенное из всех человеческих переживаний. Если верить антропологам, табу на кровосмешение лежит в основе организации общества и, косвенным образом, самой цивилизации⁴⁷. Акт кровосмешения — это покушение на устои общества, триумф иррациональной природы над рациональным обществом. Вероятно, именно поэтому кровосмешение, в особенности кровосмешение брата и сестры, становится центральной темой романтизма с его культом демонического, то есть байронического героя, восстающего против

сковывающих запретов общества. Кровосмешение — высшая форма мятежа. Однако, с точки зрения мифо-психологии, кровосмешение имеет совершенно другой смысл. Это символ человеческого стремления к единению, к целостности; это стремление отражено в легенде, которую мы находим в «Пире» Платона, легенде о том, что изначально все люди были близнецами, которые были разъединены и теперь вечно ищут свою вторую половину. По словам романиста Джона Барта, «эта потеря объясняет чувство отчуждения; эти поиски объясняют... чувственную любовь...»⁴⁸. «Идеальная» форма кровосмешения — кровосмешение разнополых близнецов. Фольклорные предания о таких парах как в примитивных, так и в развитых культурах, имеют сильный сексуальный подтекст: «Во всех сказках и легендах о разнополых близнецах, они всегда воспринимаются как единство, которое было разъединено, и они должны снова слиться воедино посредством чувственной любви, высшего символа соединения»⁴⁹. В атмосфере романтического отчуждения стремлению к единению мешает исключительность героя, чья судьба — быть мучимым толпой. Герой настолько вознесен над окружающим миром, что только кто-то родной по крови, генетически, физически и психически очень похожий на протагониста, может восприниматься как объект любви, то есть может способствовать восстановлению утраченной цельности. Это стремление к цельности может быть удовлетворено только сексуальным союзом с близким членом семьи — выбор, который (по крайней мере для романтического воображения) имеет дополнительный *frisson**, так как игнорирует наиболее укоренившееся табу человечества.

Антропологические и мифо-психологические взгляды на кровосмешение играют в романе Набокова важную структурную роль, но их *тематическое* значение невелико. Антропологическое табу на кровосмешение составляет основной сюжетный механизм романа. Если бы Ван и Ада (и их родители) не были братом и сестрой, не было бы сюжета, не было бы нужды в различных ухищрениях, не было бы препятствий на пути их любви. Мифо-психологический смысл кровосмешения — стремление

* Здесь: элемент пикантности (*франц.*).

к цельности — также играет определенную роль. Из-за своей исключительности Ван и Ада могут найти полноту и завершенность только друг в дружке⁵⁰. Все остальные романтические возможности для героев закрыты.

Некоторые критики видят смысл темы кровосмешения в «Аде» в области моральной философии. Бобби Энн Мейсон утверждает, что «в “Аде” речь идет о кровосмешении, а... кровосмешение — почти то же самое, что солипсизм»⁵¹. С ее точки зрения, пожилой Ван, мучимый виной за развращение своей сестры Ады, создает ложное идиллическое прошлое для себя и Ады в своих «мемуарах». Ван отстраняется от жизни. Мейсон считает, что Набоков (который признавал, что оба его героя — «довольно ужасные создания») осуждает бегство Вана в солипсизм как средство смягчения чувства вины за кровосмешение⁵². К несчастью для аргументации Мейсон, нет никаких доказательств того, что Вана гложет чувство вины, и, судя по заметкам на полях, Ада в свои восемьдесят лет не менее счастлива их делящимся всю жизнь кровосмесительным романом, чем Ван. Более того, Ада, являющаяся, по мнению Мейсон, «жертвой», так же агрессивна, как и Ван, начинает и продолжает их роман. Брайан Бойд в своей блестящей докторской диссертации тоже дает моральную интерпретацию темы кровосмешения: «Люсетта... истинная причина того, почему кровосмешению отводится такое важное место в книге. Кровосмешение в “Аде” не является тем, за что его обычно принимают — символом солипсизма и любви к себе; Набоков ненавидит такие символы; скорее оно подчеркивает тесную взаимосвязь человеческих жизней, взаимосвязь, которая накладывает на человеческое существование требования морали и ответственности»⁵³. В интерпретации Бойда, кровосмешение — зло не столько в том, что касается Вана и Ады, сколько в том, что оно заканчивается страданиями и смертью их хрупкой единокровной сестры Люсетты. Набоковская тема кровосмешения неизбежно имеет моральный план, и Бойд, возможно, сделал точную оценку. Тем не менее, маловероятно, что столь сильная сосредоточенность Набокова на теме кровосмешения была мотивирована в первую очередь этическими, а не литературными соображениями. Из повествования можно извлечь этические выводы, но они не лежат в его основе.

Когда Набокова спросили о значении кровосмешения в «Аде», он ответил, или, скорее, парировал вопрос следующим образом: «Если бы я использовал инцест для изображения возможной дороги к счастью или к несчастью, я был бы производящим бестселлеры дидактиком, торговцем общими идеями. Инцест меня ни с какого боку не интересует. Мне просто нравится звук «бл» в словах близнецы, блаженство, обладание, блуд» (СА 4, 593—594). Если верить Набокову, его утверждение лишает нас всякой надежды связать тему кровосмешения в «Аде» с общими местами антропологии, психологии и философии — моральными или аморальными. Смысл центральной тематической метафоры романа надо искать в другом.

Набоков более чем определенно дал понять, что, с его точки зрения, истинный предмет искусства — само искусство. Предметом всех его романов в той или иной форме являются искусство и художник⁵⁴. «Ада» — не исключение. Ван, психолог и философ, специализирующийся на изучении Терры, гипотетической планеты-сестры Анти-Терры, в конце концов понимает, что ценность его произведений заключается не в их эпистемологическом содержании, но в их литературном стиле (СА 4, 551). Соответственно, смысл темы кровосмешения брата и сестры в «Аде» надо искать в мире искусства, а не в мире идей. Не случайно единственный раз, когда кровосмешению в романе уделяется явное и пристальное внимание, это происходит в главе, которая рассказывает о приключениях Вана и Ады в библиотеке Ардиса всего за несколько часов до их сексуального посвящения⁵⁵. Доступ двенадцатилетней Ады к семейной библиотеке находится под строгим контролем, и это вызывает ее яростное возмущение. С помощью шантажа Ван получает неограниченный и неконтролируемый доступ для Ады и для себя к библиографической сокровищнице Ардиса. Не удивительно, что эта глава полна литературными аллюзиями, как на настоящие, так и на придуманные произведения, от сказок «Тысячи и одной ночи» до «Кентавра» Джона Апдайка, преобразованного в «Хирона». Темы большинства упоминаемых произведений имеют отношение к сексу, и иногда — к кровосмешению. В начале главы мы читаем, что недавно полученным доступом в библиотеку Ада обязана близости

с ее «*cher, trop cher René**, как она, нежно шутя, порой называла Вана...» (СА 4, 128). Эта аллюзия вскоре раскрывается, когда говорится, что Ада не совсем поняла предложение «*les deux enfants pouvaient donc s'abandonner au plaisir sans aucune crainte***», когда она впервые читала историю Шатобриана «о романтических брате с сестрой» (СА 4, 131). Далее следует изыскание, извлеченное из тома под названием «*Sex and Lex*» о кровосмесительных семейных отношениях некоего Ивана Иванова (русский эквивалент Джона Дру), который сначала обрюхатил свою пятилетнюю правнучку Марью, а затем, пять лет спустя, ее дочь Дарью, которая, в свою очередь, производит на свет дочь Варю. После освобождения из вынужденной изоляции в монастыре Иван в возрасте 75 лет делает из Дарьи честную женщину. Вследствие этого скандала «вступать в брак запретили не только двоюродным братьям с сестрами, но даже дядьям с внучатными племянницами» (СА 4, 133). Вероятно, Ивановы — это сатирически вульгаризированная версия Земских-Винов, хотя конкретные черты сходства, кажется, ограничены совпадением имен: Марья — Мэри О'Райли Земская, а ее дочь Дарья — Дарья (Долли) Земская.

Непристойные сведения, почерпнутые детьми из книг, не пропадают даром, что доказывается тем фактом, что тома, похищенные из библиотеки, сопровождают Аду в парк «при всяком ее свидании с Ваном» (СА 4, 131), а также тем, что пара всю жизнь предпочитает «*positio torovago*» («позитио раковато»), описание которой впервые встречается в одном из сокровищ библиотеки (СА 4, 134). Однако основное назначение семейной библиотеки не в том, чтобы быть многотомной сексуальной энциклопедией. Библиотека устанавливает нужный контекст для набоковской темы кровосмешения брата и сестры — контекст литературный, а не социальный, психологический или философский. Связь между кровосмешением и искусством впервые сформулирована Адой, на первый взгляд совершенно *en passant*. На описание все время готового к размножению и кровосмешению Ивана Иванова как

* Дорогим, бесконечно дорогим Рене (*франц.*).

** Дети могли предаваться удовольствиям без всякого страха (*франц.*).

«привычно пьяного поденщика» Ада небрежно отзывается: «неплохое определение подлинного художника» (СА 4, 132). Любое литературное произведение — это продукт сложного взаимодействия с другими литературными произведениями, в особенности с теми, с которыми оно тесно связано по теме и фону. Учитывая мириады литературных аллюзий в «Аде» и упоминания в ней об этапах (поколениях) в эволюции романа в истории литературы (СА 4, 97), кажется вполне уместным рассматривать тему кровосмешения как метафору взаимоотношений между родственными произведениями искусства. «Ада» — это следствие сложнейшего акта кровосмесительного воспроизведения.

Набоковские подтексты и аллюзии на предшественников часто пародийны — литературный прием, имеющий очевидную связь с идеей кровосмешения. Пародия всегда играла важную роль в произведениях Набокова⁵⁶, и отчасти «Аду» можно рассматривать как пародийную переработку Набоковым важной темы романтизма — кровосмешение брата и сестры⁵⁷. Именно на этот пародийный аспект «Ады» Набоков намекает в последнем абзаце «библиотечной» главы о литературе и кровосмешении: «Библиотека предоставила декорации для незабываемой сцены Неопалимого Овина [первое соитие брата и сестры]; она распахнула перед детьми свои застекленные двери; она сулила им долгую идиллию книгопочтения; она могла бы составить главу в одном из хранящихся на ее полках старых романов; оттенок пародии сообщил этой теме присущую жизни комедийную легкость» (137).

«Ада» — конечный продукт многих поколений библиомании в специфическом сексуальном смысле. У романа есть тематические отцы-основатели (Шатобриан, Байрон, Пушкин), чьи потомки состоят в близком и запутанном родстве. Более близкие во времени, и, возможно, менее выдающиеся предшественники (Франк и др.) переплетены еще более двусмысленным образом. Параллель с семьей Земских-Винов очевидна. Именно в этой связи тематически важно кровосмешение предыдущих поколений. Если бы тема кровосмешения в романе ограничивалась поколением Вана и Ады, генетическая параллель к литературной истории этой темы была бы менее впечатляющей. Разъяснение литературной генеалогии темы кровосмешения брата и сестры немного

похоже на выслеживание тщательно скрытых кровосмесительных отношений в следующих друг за другом поколениях семьи Земских-Винов. Именно историческая глубина семейного кровосмешения Земских-Винов устанавливает параллель с эволюцией этой темы в европейской литературе. Тему кровосмешения брата и сестры в «Аде» вполне можно рассматривать как основную метафору творческого взаимодействия романов о кровосмешении нескольких поколений писателей в литературах трех европейских стран, наследником которых является роман Набокова.

Джордж Стайнер недавно выдвинул идею о том, что одной из отличительных особенностей литературы двадцатого века является «экстратерриториальность»⁵⁸. Отметив многоязычность культуры таких писателей, как Самуэль Беккет, Хорхе Луис Борхес и Набоков, Стайнер предположил, что в значительной степени своеобразие их литературных стилей может быть следствием фильтрации одного языка через грамматическое и культурное мировоззрение, свойственное другому языку. Он предполагает, что их произведения на каждом из двух языков могут быть чем-то вроде «мета-переводов» с другого языка, и, предположительно, это явление и лежит в основе их ослепительной виртуозности⁵⁹. Стайнер утверждает, что многие произведения Набокова можно понимать как «размышление — лирическое, ироническое, техническое, пародийное — о природе человеческого языка, о загадочном сосуществовании разных мировосприятий, порожденным родным языком и о глубоком подтексте, лежащем в основе и иногда соединяющем множество разных языков» (8). В основе тезиса Стайнера лежит мысль о том, что русский, английский и французский — буквально языки-сестры, берущие свое начало от древнего общего предка, называемого праиндоевропейским языком. Взаимодействие отличных друг от друга мировосприятий (культур), обусловленных грамматическими и лексическими системами этих трех языков-сестер, которые Набоков хорошо знал с раннего детства, конечно, имеет определенную параллель с явлением кровосмешения. Стайнер подозревает, что это лингвистическое взаимодействие — «источник мотива кровосмешения, широко распространенного в художественных произведениях Набокова и являющегося основным в «Аде»»⁶⁰.

Единственная в своем роде литературная карьера Набокова обнаруживает любопытное взаимодействие между своими компонентами. Саморефлексия всегда была свойственна его произведениям, и, возможно, наиболее эффектная иллюстрация этого качества — уникальная роль Набокова-переводчика своих произведений с русского на английский и с английского на русский⁶¹. Кроме того, иногда речь идет о еще более сложном механизме — использовании Набоковым его собственных версий Пушкина и других писателей в качестве основы для оригинальных произведений. «Бледное пламя», очевидно, заимствует свою формальную структуру у набоковского подробнейшего перевода «Онегина» и комментариев к нему. Более тонкий случай — обыкновение Набокова делать аллюзию не столько на «классический» источник, сколько на свое собственное, в высшей степени своеобразное толкование этого источника, например, «кровосмесительное» понимание строфы из «Онегина», обсуждавшейся выше, и заимствование из нее. Набоков заимствует у Набокова. Более того, английская карьера Набокова в некотором смысле протекала параллельно его же более ранней русской карьере и повторяла ее, так как некоторые из английских романов возвращаются к темам, впервые появившимся в их русских предшественниках⁶². Это частичное зеркальное отражение английских и русских произведений сопровождается все более обширными аллюзиями на самого себя, свойственными поздним английским романам Набокова.

Кровосмешение брата и сестры — подходящая метафора для уникального творческого пути Набокова, и «Ада» — самая сложная разработка этой метафоры. «Ада», ее зеркально отражающиеся узоры кровосмешения и параллельные отношения двух миров космологии, лежащей в основе романа, воплощает многие аспекты жизни и творчества Набокова. Кровосмешение брата и сестры становится главной метафорой, охватывающей не только его собственное творчество, но и генезис литературы в целом. Эта метафора достигает своего апогея в романе Набокова «Смотри на арлекинов!», и именно на это произведение мы и перенесем наше внимание.

Кровосмешение детей Дементии в романе «Смотри на арлекинов!»

«Смотри на арлекинов!», последний роман Набокова, наполнен кровосмешением и представляет собой ретроспективу любимых тем автора и размышления по поводу личности самого повествователя⁶³. В романе «Ада» тема кровосмешения брата и сестры очевидна, даже если и не очевидна ее глубина и распространенность. В романе «Смотри на арлекинов!», возможно, из-за его «уходящего вглубь» повествования, сложная паутина кровного родства, опутывающего повествователя, его жен и любовниц, тщательно затемнена. Роман облечен в форму автобиографии выдающегося англо-русского писателя Вадима Вадимовича Н. (р. 1899). Мемуары, сочиненные VV после того, как его разбил загадочный паралич, весьма необычны, и, возможно, лучше всего их описывают слова самого повествователя:

В настоящих воспоминаниях мои жены и книги сплетаются в монограмму, подобную водяному знаку или рисунку экслибриса; и пока я пишу эту косвенную автобиографию — косвенную, ибо главный ее предмет не история обывателя, но миражи романтика и вопросы литературы, — я упорствую в стараниях настолько легко, насколько то в нечеловечьих возможностях, касаться до развития моей душевной болезни. Да, Дементия есть одно из действующих лиц моего рассказа (СА 5, 173).

Мы увидим, что Дементия — не просто «одно из действующих лиц», она — главное действующее лицо книги. Произведения

писателя и все его женщины (кроме последней), в той форме, в которой он их видит и описывает, — порождения его Дементии, его любовницы и музы. Автобиография вполне буквально описывает «миражи романтические и литературные».

Предполагается, что повествователь, князь VV — сын русских аристократов, которые якобы поручают его заботам родственников из-за вихря своих разводов, повторных браков, повторных разводов и т. д. Их мечтательный, неврастеничный сын оставлен на попечение двоюродной бабушки, которая живет в одном из семейных имений с удачным названием Мареву. Именно эта родственница советует своему угрюмому восьмилетнему воспитаннику: «Смотри на арлекинов!.. Играй! Выдумывай мир! Твори реальность!» (СА 5, 106). Именно это и делает VV, начиная, по его признанию, со своей бабушки.

После большевистской революции VV перебирается через польскую границу, застрелив часового-красноармейца. Затем он оказывается в Лондоне, где, оставшись без средств, находит покровителя, англофила графа Никифора Никодимовича Старова. Граф, который «во времена обширных международных сношений украшал собою несколько великих посольств», был когда-то любовником «прекрасной и причудливой» матери VV (СА 5, 107). В сущности, мы узнаем, что граф, благодаря «обширным международным сношениям», является родителем нескольких героев романа. Он также является главой антисоветской шпионской организации «Белый Крест», которая замаскирована под благотворительную организацию, помогающую русским эмигрантам.

По милости графа Старова его протеже учится в Кембридже. В конце последнего семестра, весной 1922 года, однокурсник VV Ивор Блэк приглашает его на только что унаследованную им виллу на Ривьере. Там автор мемуаров знакомится с двадцатилетней сестрой Ивора, Ирис, которая становится его первой женой. Происхождение относящихся друг к другу с нежностью брата и сестры не менее туманно, чем самого VV. Их мать, говорит Ирис, была «американка, ужасная», а у отца-бизнесмена были «хорошие связи» в лондонских дипломатических кругах (СА 5, 124, 251). Это приобретает странно-зловещую окраску, когда VV и Ирис,

только что поженившиеся без ведома графа Старова, посещают его на летней вилле на Лазурном берегу. Будучи представленным Ирис (и предполагая, что она — невеста Вадима), старый граф некоторое время задумчиво смотрит не нее, а затем несколько двусмысленно говорит своему протеже, что его невеста «так же прелестна, как будет прелестна ваша жена» (СА 5, 142). После того, как Ирис выходит из комнаты в «смежный альков (озаренный портретом работы Серова, 1896 год, — известная в определенных кругах красавица, мадам де Благидзе, в кавказском костюме)», только что узнавший о женитьбе граф спрашивает у Вадима девичью фамилию его жены (СА 5, 143). Затем, медленно покачав головой, он спрашивает фамилию матери Ирис. Ответ Вадима вызывает такую же реакцию, и разговор переключается на финансовое будущее молодой пары.

VV и Ирис переезжают в Париж, где повествователь начинает литературную деятельность, и на протяжении семи лет своего брака с Ирис публикует один за другим три книги на русском языке — «Тамара» (1925), «Пешка берет королеву» (1927) и «Полнолуние» (1929)⁶⁴. Ирис, не знающая русского языка, оказывается несколько исключенной из литературного окружения мужа, и именно из-за ее безуспешных попыток выучить русский язык она становится (не по своей воле?) объектом любовного внимания лейтенанта Владимира Старова-Благидзе, мужа своей учительницы. Как узнает VV, лейтенант — еще один «протеже» графа Старова, на похоронах которого единокровные братья еще и встречаются — они оба несут гроб. Старов-Благидзе, на три или четыре года старше VV, очевидно, — плод связи графа Старова и «известной в определенных кругах петербургской куртизанки», изображенной на портрете Серова, упоминавшемся выше (СА 5, 108). Лейтенант, уже наполовину помешанный вследствие ранения в голову, полученного во время гражданской войны в России, а теперь отвергнутый Ирис, становится совершенно неуправляемым и вечером 23 апреля 1930 года убивает себя и Ирис в присутствии VV и Ивора, один из которых, а, может быть, и они оба, также являются детьми таинственного графа Старова.

После смерти жены VV погружается в творчество, заканчивая четвертый и пятый романы на русском языке, «Камера люцида»

и «Красный цилиндр». Повествователь знакомится со своей второй женой Аннетт (Анной Ивановной Благово), когда нанимает эту боттичелиевскую красавицу с грациозной шеей для перепечатки своего самого длинного, самого лучшего и последнего романа на русском языке — «Подарок Отчизне», впоследствии известном на английском как «The Dage». Невзирая на ее неумелую машинопись, до мозга костей мешанские вкусы и фригидность, VV так сильно увлечен ею, что вступает в свой второй, самый долгий брак. В 1939 году VV, к этому времени завершивший свой первый роман на английском языке, «See under Real», эмигрирует вместе с Аннетт в Соединенные Штаты, где становится преподавателем Квирнского университета (Quirn = kernel = Cornell). Здесь VV упрочивает свою скромную репутацию англоязычного романиста, написав романы «Esmeralda and her Parandrus» (1942), «Dr. Olga Repnin» (1946) и сборник рассказов «Exile from Mayda» (1947). Тем временем Аннетт беременеет, и 1 января 1942 года рождается Изабель. Брак VV и Аннетт, который никогда не был особенно счастливым, попадает под разрушительное влияние их квартирной хозяйки, в прошлом советской гражданки Нинель (палиндром фамилии Ленин), которая становится лучшей подругой Аннетт и увозит ее и четырехлетнюю Изабель в свой коттедж на берегу озера, в то время как VV развлекается с Долли фон Борг. Краткий роман с Долли, которой удается разрушить брак своего любовника, — это надолго отложенное доведение до конца тайных ласк, которые VV расточал одиннадцатилетней Долли в довоенном Париже, когда гостил в доме ее бабушки и дедушки.

Скрытое кровосмешение, характеризующее первый брак VV, вполне возможно, присутствует и в его втором браке, хотя это и не очевидно. Анна Благово — дочь хирурга царской армии, который в 1907 году женился на провинциальной красавице из Кинешмы — волжского города, расположенного в нескольких верстах от одного из самых романтических поместий VV — вероятно, от Марева (СА 5, 196). Читателю вполне может прийти в голову, что граф Старов, бывший любовником матери VV, мог навещать поместье и его округу. Более того, есть намеки на то, что сама Аннетт могла быть знакома с покойным лейтенантом

Старовым-Благидзе. Это становится понятным из ее ответов на вопросы VV, когда он делает ей предложение. Хотя заботящаяся о своем общественном положении Аннетт после некоторых колебаний соглашается выйти замуж за своего титулованного поклонника, она находит его странным — непохожим на других мужчин, которых она встречала. В ответ на вопрос VV о том, кого же она встречала — «трепанаторов? тромбонистов? астрономов?» — она вежливо отвечает: «все больше военных... врангелевских офицеров» (СА 5, 193). То, что лейтенант Старов-Благидзе, который воевал под началом Врангеля, подвергся трепанации (возможно, сделанной отцом Аннетт) — вполне вероятно, так как мы знаем, что он страдает «ужасающим тиком» в результате ранения в голову (СА 5, 151). Еще более любопытно, что VV говорит об «астрономе», так как первый слог этого слова — это латинский корень слова «звезда», а первые пять букв составляют анаграмму, соответствующую первым пяти буквам фамилии Старов⁶⁵. Короче говоря, Анна Благово, как и Ирис Блэк, может быть единокровной сестрой, а не только женой повествователя. Опять-таки, как и Ирис, она, возможно, знакома с лейтенантом Старовым-Благидзе.

В 1953 году, примерно через 7 лет после того, как Аннетт сбежала от VV, она и Нинель погибают во время наводнения, и Изабель, которую теперь зовут Бел, в возрасте одиннадцати с половиной лет возвращается жить к отцу. В течение двух счастливых лет Бел и обожающий ее отец неразлучны. Летние месяцы они проводят в идиллических скитаниях от одного мотеля к другому на Дальнем Западе. Близость отца и дочери, а также раннее развитие умницы Бел ведут к распространению безобразных слухов, и профессор N. пытается положить им конец посредством женьшеньбы на Луизе Адамсон, легкомысленной молодой вдове бывшего главы английского отделения Квирна. Прекрасная Луиза, охотница за знаменитостями, ненасытная в сексуальном и финансовом смысле, с большой готовностью выходит замуж за романиста, который, по слухам, является лидирующим кандидатом на получение «самой престижной премии мира» (СА 5, 248). Однако она так же быстро охладевает к нему, когда премия достается другому. Отношения с Бел у нее ужасные, и скоро девочка

отправляется в швейцарский пансион для благородных девиц, откуда она в конце концов сбегает с американским студентом, который просит политического убежища в России. Потеряв Бел, VV находит утешение, переосмысляя их совместную жизнь и путешествия в книге, которая станет его самым успешным (и самым сенсационным) романом, «A Kingdom by the Sea» (1962).

Луиза, третья жена VV, также вовлечена в кровосмесительные хитросплетения жизни автора. У нее тоже есть семейные связи с запутанным прошлым ее мужа. Незадолго до того, как он делает ей предложение, VV проводит вечер с несколькими гостями, в том числе с Луизой и ее двоюродной сестрой леди Моргайн, толстой пятидесятилетней дочерью бывшего американского посла в Англии (СА 5, 249). Фэй Моргайн сообщает VV, что была знакома с Ирис Блэк в Лондоне примерно в 1919 году, когда она сама была «мечтательной юной американочкой». На туманную связь Луизы с графом Старовым также намекает еще одна анаграмматическая ссылка. Когда VV и Луиза уходят с этого сборища, она соглашается выйти за него замуж: «Она исчезла, прежде чем я успел снова облапить ее тонкое тело. Запорошенное звездами небо, обычно пугающее, теперь неясно забавляло меня... Я оросил электрически зашипевшие *астры*» (курсив мой — ДБД) (СА 5, 256). Таким образом, Луиза также может быть членом связанного кровным родством выводка графа Старова.

VV встречает свою четвертую и последнюю большую любовь в сентябре 1969 года, в день, когда скандально известный автор вручает свое заявление об уходе обрадованной этим администрации Квирнского университета. Когда VV уходит с территории университета, объемистая папка, которую он держит под мышкой, падает, бумаги рассыпаются, и ему помогает их собирать молодая женщина, вышедшая из библиотеки⁶⁶. Помогая VV собирать рассыпавшиеся бумаги, девушка спрашивает о Бел (которая сейчас в России). Повествователь внезапно вспоминает ее имя и «в небесном проблеске фотовспышки» видит ее и ее одноклассницу Бел, «похожих, в синих пальто и белых шляпках, на близнецов и в безмолвной взаимной ненависти ожидающих, когда Луиза куда-то вас отвезет» (СА 5, 290—291). Эта молодая женщина, которая везде называется только «ты»⁶⁷, родившаяся в тот

же день, что и Бел (1 января 1942 года), становится любовницей VV во время его последнего года в Квирне, когда он пишет свой последний роман «Ардис». В конце учебного года они переселяются в Европу.

VV явно не желает описывать подробности своих отношений с «ты» в своем автобиографическом рассказе, говоря, что это «лишь исковеркало бы реальность» (СА 5, 291). Поэтому мы очень мало узнаем о происхождении и личности последней любви VV. Она говорит на «прелестном, изысканном русском», изучала Тургенева в Оксфорде и Бергсона в Женеве, и имеет семейные связи со «старым добрым Квирном и русским Нью-Йорком» (СА 5, 291 и 293). Она также разбирается в бабочках и знает все произведения своего любовника. Вопрос, к которому мы приближаемся, конечно, заключается в том, каково ее место, если оно есть, в сложных переплетениях потомства графа Старова. Единственный ключ к тому, кто она такая, связан с ее русским происхождением. Это, а также связь с Квирном, указывает на Марион Нотебоке, дочь профессора Нотебоке, главы русского отделения в Квирне (СА 5, 239). Однако Марион, похоже, немного старше, чем должна быть «ты», ведь известно, что в мае 1953 «ты» одиннадцать лет и четыре с лишним месяца, а про Марион говорится, что ей в это время двенадцать (СА 5, 239). Против кандидатуры Марион говорит и мимолетное упоминание VV о ней (около 1954 года) как о «вульгарной и порочной нимфетке», которая рассказывает об отношениях Бел с ее овдовевшим отцом дома миссис Нотебоке (СА 5, 247). В целом следует заключить, что последняя любовь VV остается анонимной и вне семейной орбиты Старова. Это предположение подтверждается настойчивой ассоциацией VV, который связывает «ты» с «Реальностью»⁶⁸: и такой ассоциации не было в его рассказах о предыдущих влюбленностях.

Любопытно и существенно то, что по крайней мере у двух из жен VV в фамилиях есть буквосочетание «bl» («бл»): Ирис Блэк и Анна Благово. Горячо любимая дочь писателя Бел тоже входит в этот алфавитный ряд. Фамилия Луизы неизвестна, но одна из ее прошлых фамилий — Blanc (Бланк) (СА 5, 255). Также следует отметить, что другой сын графа Старова (и любовник Ирис Блэк)

носит фамилию матери *Благидзе*, а сам повествователь иногда называет себя *Блонским* (СА 5, 296). Все эти герои связаны с графом Старовым, и именно их кровное родство и кровосмешение обозначается буквенным символом «VL» в их именах⁶⁹. Более того, это сочетание звуков выбрано не случайно. Как мы заметили выше, говоря об «Аде», Набоков отрицает, что в использовании им темы кровосмешения есть какой-то глубокий смысл, утверждая, что ему просто нравится звук «bl» в словах «siblings, bloom, blue, bliss, sable» (SO 122—123)⁷⁰. Сочетание «VL» — личный символ Набокова для темы кровосмешения. То, что последняя любовь VV никоим образом не связана с символом кровосмешения «VL», дополнительное доказательство ее уникального места в этой «автобиографии» — ее реальности.

Теперь настало время рассмотреть другую «реальную» героиню автобиографии VV — Дементию, которая является источником других «героев». Дементия, как ей и положено, присутствует в начале и в конце рассказа VV о его любви и прозе, даже раньше повествования, которое открывается встречей молодого повествователя с его первой женой. В самых ранних воспоминаниях мемуариста о себе самом — как о ребенке семи или восьми лет — он уже таит «секреты законченного безумца», и он в самом деле на протяжении своей жизни несколько раз теряет рассудок (СА 5, 105). В возрасте девяти-десяти лет, говорит он, его болезненные детские страхи были вытеснены «более отвлеченными и пустыми тревогами (проблемами бесконечности, вечности, личности и проч.)», которые, как он считает, спасли его рассудок (СА 5, 104). Это мнение, как мы увидим, под вопросом, так как именно эти более абстрактные страхи по поводу пространства, времени и личности, кажется, лежат в основе вспышек его психической болезни. В острой фазе эти вспышки длятся от нескольких недель до нескольких лет, и семь из них настолько серьезны, что требуют госпитализации.

Психическое состояние VV, туманно определяемое как «расстройство нервов, порубежное сумасшествию» и «освежеванное сознание» (СА 5, 102, 126), проявляется в ряде симптомов, среди которых наиболее обычными являются страшные головные боли, головокружение, невралгия и потеря ориентации⁷¹. Приступы

болезни иногда вызываются слабым лучом света, который будит спящего и приводит его в состояние сумасшествия. По этому узкому лучу спускаются в ряд яркие точки «с грозно осмысленными интервалами между ними» (СА 5, 112). Мы увидим, что распад восстанавливается похожим образом (СА 5, 310).

Наиболее своеобразное проявление безумия писателя — его неспособность мысленно представить себе, что левая и правая сторона поменялись местами. Это чисто психологическая проблема, так как физически VV может без всякого труда повернуться на сто восемьдесят градусов, так что лево и право поменяются местами. Именно его усилия мысленно представить себе, как он поворачивается, и то, что было справа, оказывается слева, и наоборот, вызывают такой острый стресс, что VV буквально не может двигаться. Он сравнивает усилие, необходимое для такой инверсии, с попыткой «повернуть мир на его оси» (СА 5, 300). «Мотив паралича» имеет свой прообраз в рассказе VV о том, как во время плавания все его тело сводит судорога; эти приступы он описывает как физический аналог «молниеносного помрачения ума» (СА 5, 131). Любые мысленные перемещения являются для повествователя серьезной травмой. Например, его страдания от смены языка, необходимой для сочинения первого романа на английском, так остры, что едва не доводят его «до паралитического слабоумия, которого я страшился с юных лет» (СА 5, 205)⁷². Однако именно чисто пространственный аспект его помрачения ума, его неспособность мысленно обратить правое в левое (и левое в правое) больше всего беспокоит VV. Его так мучит эта вроде бы незначительная особенность его психического состояния, что он считает долгом чести рассказать о ней — и оставить без внимания, казалось бы, более серьезные аспекты болезни — каждой из своих четырех невест⁷³. Эти стереотипные сцены похожи на ритуалы.

Психологическое нездоровье Вадима Вадимовича коренится в его тревожном ощущении раздвоения личности. Его преследует ощущение, что он — бледная тень, худший вариант другого, гораздо более одаренного англо-русского писателя⁷⁴. На одном уровне сюжет романа содержит ряд доказательств того, что так оно и есть. Читатель должен относиться с недоверием к тому, что VV

говорит о себе, потому что VV — это еще один пример использования Набоковым ненадежного повествователя. Убедительный пример тому — противоречивые высказывания повествователя о своем отце. В начале своего рассказа VV говорит, что был воспитан двоюродной бабушкой (в реальности которой он немедленно усомнился) и видел своих родителей «нечасто» из-за вихря их разводов и повторных браков (СА 5, 105). Это «нечасто» — явное преувеличение, так как позже VV утверждает, что его отец, человек реакционных взглядов, игрок и распутник, имевший прозвище «Демон», погиб на дуэли, случившейся после ссоры за карточным столом в Довиле примерно за шесть месяцев до появления на свет повествователя (и Набокова) в апреле 1899 года (СА 5, 182—183)⁷⁵. Таким образом, Вадим никак не мог видеть своего «официального» отца. Такие противоречия (совершенно независимо от рассмотренных ранее настойчивых указаний на то, что отец Вадима — граф Старов) в числе прочих должны заставить нас усомниться в правдивости рассказа повествователя о своей жизни.

Фамилия повествователя нигде в автобиографии не называется. В отчете лондонского психиатра о его случае пациента называют «М-р Н., русский аристократ», хотя, к крайнему раздражению VV, доктор смешивает его случай с болезнью «другого» пациента, некоего господина В. С., который у читателя (но не у повествователя) вполне может ассоциироваться с русским псевдонимом Набокова — Владимир Сирин (СА 5, 111). Чуть позже подвыпивший повествователь обращается сам к себе «князь Вадим Блонский», но вскоре после этого отказывается от этой фамилии как от ложной, используемой им для тайной поездки в Россию в поисках дочери (СА 5, 296 и 309). Его кембриджский друг Ивор Блэк однажды называет его Мак-Набом, поскольку он похож на актера с такой фамилией, а позднее называет его Вивианом (СА 5, 104 и 137), в последнем случае читатель вспоминает некогда употреблявшиеся самим Набоковым анаграмматические псевдонимы Вивиан Калмбруд и Вивиан Дабл-Морок⁷⁶.

Беспокойство повествователя по поводу своего имени и того, кто он такой, конечно, симптоматично для его ненормального психического состояния, которое, по сути, гораздо больше

напоминает шизофрению, чем паралитическое слабоумие. Даже самый небрежный читатель заметит, что большинство книг VV по названию, содержанию и хронологическому порядку — прозрачные вариации на тему и смеси романов самого Набокова. Например, «Камера обскура» Набокова, получившая в английском варианте название «Laughter in the Dark», лежит в основе «Камеры люциды» сумасшедшего повествователя и английского варианта романа — «Slaughter in the Sun»*. Именно невидимый и безымянный двойник VV, очевидно, является источником догадки повествователя о том, что он — «непохожий близнец, пародия». Ему кажется, что какой-то демон заставляет его имперсонировать «этого иного писателя, который был и будет всегда несравненно значительнее, здоровее и злее, чем ваш покорный слуга» (CA 5, 177). Это ощущение усиливается во время разговора VV с Оксманом, русским книготорговцем, который в своем магазине ошибочно приветствует автора «Камеры люциды» как автора «Камеры обскуры», а затем снова ошибается, спутав «Тамару» VV с книгой под названием «Машенька» (CA 5, 180—181)⁷⁷. В довершение всего, добродушный книготорговец предается воспоминаниям о том, как он два раза видел отца повествователя, выдающегося либерального депутата первой Думы. Один раз отец VV был в опере с женой и двумя маленькими мальчиками, а другой раз, позже — на публичном диспуте, где его английское хладнокровие и отсутствие жестикуляции представляли собой резкий контраст поведению его экспансивного друга Александра Керенского (CA 5, 182)⁷⁸. Эти воспоминания относятся ко времени между 1905 и 1917 годом и к событиям, случившимся уже после смерти «отца» VV в 1898 году. Видимо, Оксман, как и ряд других героев, путает повествователя с другим, неназванным романистом⁷⁹. Это происшествие, подействовавшее на нервы VV, еще более усиливает скрытый в глубине его души страх, что «может быть, я непрестанно подделываюсь под кого-то, ведущего настоящую жизнь за созвездиями моих слез и звездочек над стихами». Конечно же, именно это и делает VV внутри созвездия слез и звезд (*tears and asterisks*) графа Старова. «Настоящий» человек

* «Смех в темноте»... «Убийство на солнце» (англ.).

(или, скорее, персона) — «Владимир Владимирович». VV находится в таком смятении, что, вернувшись домой, подробно описывает эту сцену в зашифрованном виде (СА 5, 184). Он даже подумывает о том, чтобы изменить узор всей своей жизни, бросить свое искусство, заняться шахматами, стать лепидоптерологом или сделать академический перевод на русский «Потерянного рая» Мильтона, который заставил бы «литературных кляч шарахаться, а ослов лягаться». Однако он осознает, что только его творчество, его «бесконечное воссоздание моего текучего “я”» удерживает его «более или менее в здравом уме», и в конце концов ограничивается тем, что отказывается от своего псевдонима «В. Ирисин» в пользу своего настоящего (но не открываемого) имени. Конечно же, «В. Ирисин» напоминает русский псевдоним Набокова, «В. Сиринов», инициалы которого мы встретили в отчете лондонского психиатра.

Несмотря на переход от псевдонима к настоящему имени, повествователя продолжает мучить его призрачная Немезида. Примерно десяток лет спустя, во время путешествия на машине по американскому Западу, VV овладевает «сонное чувство, что я пришел с пустыми руками — без чего? Без ружья? Без волшебной палочки? Я не решался углубляться в него, дабы не разбередить рваный рубец под тоненькой левой моей личности» (СА 5, 231). На этой же странице вскользь упоминаются бабочки, и, очевидно, рука VV жаждет схватить именно сачок для ловли бабочек⁸⁰. Однако волшебная палочка — это также и вездесущий символ мотива автобиографии, вынесенного в название — арлекина — озорника-сорвиголовы из комедии дель арте — еще одной личности таинственного двойника. Вполне уместно и то, что по традиции арлекин остается невидимым для других героев комедии.

Чувство раздвоения Вадима Вадимовича проходит через все повествование и проявляется даже в особенно лучезарный момент его жизни, вскоре после того, как он переехал в Швейцарию со своей последней любовью. Писатель, которому исполнился семьдесят один год, только что закончил переписывать набело свой последний роман «Ардис». С помощью шантажа Луизу удалось уговорить на развод, и VV подумывает о том, чтобы предложить руку и сердце своей новой возлюбленной. Однако прежде чем

сделать это, он по долгу чести обязан сознаться в своей странной неспособности мысленно поменять местами правое и левое. Ему приходит в голову, как выполнить эту неприятную задачу: он дает своей возлюбленной рукописный экземпляр одной из глав «Ардиса», в которой герой рассказывает о своем (и VV) отклонении. Пока его любимая читает эту «исповедь», VV отправляется на предобеденную прогулку. Он находится в редком для него состоянии эйфории, которое ничто не может испортить, даже «ужасная мысль, что даже “Ардис” — интимнейшая из моих книг, полная солнечных бликов, — может оказаться неосознанным подражанием неземному искусству другого писателя, *эта* мысль пусть явится после» (СА 5, 299). Такое подозрение действительно появится. VV доходит до конечной цели своей прогулки, останавливается перед низким парашютом и смотрит на заходящее солнце. Пытаясь повернуться и пойти назад, он обнаруживает, что не может этого сделать: «Выполнить это движение — значило поворотить мир на его оси» (СА 5, 300). Психологическая неспособность VV превратилась в физическую. Его настигло паралитическое слабоумие, которого он боялся с ранней юности.

VV приходит в себя в больнице, его ум кипит, но тело и чувства почти безжизненны. Когда он приводит в порядок свои мысли, он в первую очередь пытается установить, кто он такой. Он в общем уверен, что его имя и отчество — Вадим Вадимович, но его беспокоит мысль о том, что в быстрой, небрежной речи имя Владимир Владимирович превращается в нечто очень похожее на Вадим Вадимыч (небрежно произнесенное Вадим Вадимович). Что касается фамилии, что поначалу повествователь уверен только в том, что в ней есть буквы «Н» и «Б». После того, как он примеряет и отвергает несколько возможных фамилий, таких как Небесный, Набедрин, Наблидзе, Наборкрофт, Бонидзе и Блонский, его «звучная фамилия» наконец врывается в его сознание (СА 5, 309).

Вопросы установления личности и реальности тесно связаны. В свою очередь, тема «реальности» в романе тесно связана с безымянной четвертой любовью VV. Повествователь даже отказывается называть ее и говорить об их отношениях, так как боится, что это осквернит «реальность света, который исходил от тебя».

Далее он пишет: «Здесь главное слово — “реальность” — и постепенное постижение этой реальности для меня оказалось почти роковым» (СА 5, 291). Как знает читатель, именно когда VV хочет пойти назад к своей возлюбленной, которая только что узнала правду о его безумии, и попросить ее руки, с ним случается удар, чуть не ставший для него смертельным. Когда VV выходит из своей подобной смерти комы и наконец вспоминает свою фамилию, дверь больничной палаты открывается, и он видит «медленную, бесконечно медленную череду многоточий, набранных диамантом. Я издал восторженный рев, и в палату вступила Реальность» (СА 5, 311). В комнату вошла Реальность в лице его идеальной возлюбленной.

Личность повествователя — это личность безымянного «другого» писателя, являющегося прототипом, бледные копии которого — VV и его книги. Для читателя уже давно очевидно, кто этот оригинал. Это оставалось тайной только для сумасшедшего повествователя, который смутно догадывался, но точно не знал, в чем заключается правда. Только во время таинственного паралича VV его лихорадочно работающий ум достиг определенных прозрений в результате краткого знакомства с небытием и «проблему личности удалось если не решить, то хотя бы поставить» (СА 5, 301).

Теперь Вадим Вадимович осознает обе половины своего шизоидного существа. Вадим Вадимович и «Владимир Владимирович», сумасшедший и нормальный, левое и правое, снова интегрированы. Если мы примем такую интерпретацию, а она кажется вполне обоснованной, возникает новый вопрос. Повествователь сейчас здоров, ему от семидесяти одного до семидесяти четырех лет, и он пишет «Смотри на арлекинов!». Однако эта «автобиография» очевидно фантастична. Если VV больше не сумасшедший, то почему он пишет в основном фантастичную автобиографию? Кажется, все частицы головоломки могут сойтись, только если принять следующую точку зрения: «Смотри на арлекинов!» — рассказ об иллюзорном мире повествователя во время его существования в качестве Вадима Вадимовича, изложенный целиком и полностью с его точки зрения.

В вымышленной вселенной романа Набокова существует набоковская персона, которой присущи многие, но далеко не все, биографические черты реального, невымышленного Набокова и которая написала ряд книг — «Машенька», «Камера обскура», «Дар», «Лолита», «Ада» и т. д. Эта персона, которую мы обозначили как «Владимир Владимирович», страдает от приступов шизофрении, во время которых она считает себя Вадимом Вадимовичем, автором романов «Тамара», «Камера люцида», «Подарок Отчизне», «Королевство у моря», «Ардис» и т. д. Ни одна из этих книг не существует вне мысленного мира сумасшедшего повествователя. Они — просто искаженные варианты настоящих произведений, написанных нормальной половиной личности повествователя — «Владимиром Владимировичем». Другие герои знают, что повествователь — сумасшедший и у него бывают периоды, когда он «другой» человек. Например, Степановы, у которых VV останавливается после одного из своих срывов, называют его сумасшедшим (СА 5, 175). Книготорговец Оксман также знает об этом и потакает VV, притворяясь, что просто оговорился, назвав «Камеру люцида» «Камерой обскурой». Заметьте, что никто из героев, похоже, никогда не читал *ни одну* из книг VV — они читали только книги «другого» автора.

Жены и любовницы Вадима, находящиеся с ним в кровосмесительных отношениях (кроме последней), — не более реальны, чем его книги, хотя, как и книги, они, вероятно, призрачные варианты реальных женщин в мире «Владимира Владимировича». Нереальность этого аспекта жизни Вадима Вадимовича подтверждается вопиющей маловероятностью вымысла о том, что разнообразные незаконнорожденные дети мифического графа Старова встречаются, совокупляются и убивают друг друга. Еще более неправдоподобно то, что в их таких разных именах встречается символическое звукосочетание «бл». Почти ритуальное узоробразование в описании развития отношений с женщинами в высшей степени искусственно. С небольшими вариациями, каждым новым отношениям должны предшествовать три события. Должна обязательно появиться бабочка. Должна быть сцена, в которой обнаженный VV стоит перед зеркалом и критически себя рассматривает перед тем, как признаться в любви своим будущим

невестам⁸¹. Наконец, должна быть странная исповедь о правой/левой стороне, которая приобретает хоть какой-то смысл только в контексте шизофренического раздвоения повествователя. Все это свидетельствует скорее об уловках искусства, чем о хаосе реальности или даже о художественном реализме. «Автобиография» Вадима вырисовывается в виде такого аккуратного узора именно потому, что ее никогда не было. Она — целиком и полностью продукт его расстроенного (или, наоборот, слишком упорядоченного) воображения в те периоды, когда «Владимир Владимирович» вытесняется Вадимом Вадимовичем.

VV внял совету придуманной им двоюродной бабушки, создавая свою «косвенную автобиографию» с ее «миражами романтика и вопросами литературы». Следуя призыву «Смотри на арлекинов!», повествователь смотрит на левосторонний/фиктивный мир «разноцветья безумия» Вадима Вадимовича, который помещен внутри правостороннего мира «Владимира Владимировича». VV придумал свою собственную иллюзорную «реальность» с помощью инверсии.

Тема кровосмешения, наполняющая роман, очевидно, соотносится с несколькими аспектами повествования. Кровосмесительные отношения брата и сестры (в данном случае единокровных брата и сестры) отражают несколько важных аспектов повествования: взаимоотношения Вадима Вадимовича и «Владимира Владимировича» и их миров, соотношение между русскими и английскими периодами их литературной деятельности и отклонение повествователя, связанное с правой/левой стороной. В каждом случае одна половинка пары — отраженная, инвертированная версия другой половинки, отражение в кривом зеркале, подобие запретных отношений между братом и сестрой.

Романы «Ада» и «Смотри на арлекинов!» объединяет не только тема скрытого кровосмешения брата и сестры. В обоих романах события разворачиваются в инвертированном антимире. В романе «Ада» антимир — это планета Анти-Терра, в то время как в «Смотри на арлекинов!» антимир — это иллюзорный мир героя, сосуществующий с «реальным» миром. И в том, и в другом случае герой, живущий в антимире, смутно подозревает о существовании параллельного мира, искаженного зеркального

отражения его собственного мира. Хотя герои считают свои собственные миры «настоящими», им не дают покоя секретные узоры, намекающие на то, что их миры — только несовершенные копии изначального прототипа. Большая часть данных, свидетельствующих о существовании другого мира, черпается из иллюзий сумасшедших. Вадим Вадимович безумен, а психолог Ван Вин получает значительную часть информации о Терре из бреда своих пациентов.

В каждом романе есть призрачный герой, который является источником знаков и пророчеств: в «Аде» — барон Клим Авидов, который дарит пророческий набор для игры в «Скрэбл», предсказывающий кровосмесительные отношения Вана и Ады, а в «Смотри на арлекинов!» — граф Никифор Никодимович Старов, отец Вадима и его единокровных сестер, которые станут его женами. В обоих романах тайный узор кровосмешения брата и сестры — одна из подсказок, намекающих на присутствие другого мира и его господство. Пока повествователи выискивают скрытые узоры, предполагающие существование другого мира, читатели двух этих романов Набокова должны расшифровать тайный лабиринт кровосмешения, лежащий в их основе. Для путешественника, который найдет, «Что Спрятал Матрос», запутанные узоры кровосмешения станут знаком авторского присутствия Набокова, создателя лабиринтов.

ЧАСТЬ V

НАБОКОВ —
ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОСМОЛОГ

Космология «двух миров» лежит в основе многих произведений Набокова. Оба мира созданы воображением, но один из них более или менее похож на наш мир, в то время как другой, откровенно фантастичный, является антимиром. Действие романа может разворачиваться в одном из них, но другой мир все время где-то рядом. Из другого мира просачиваются знаки и предзнаменования, которые влияют на события «первичного» мира романа, а иногда и определяют их. Набоковская космология двух миров впервые появляется в прозе начала тридцатых годов и постепенно приобретает все более важное значение в поздних английских романах. Хотя космология двух миров является более или менее постоянной, в романах она делится на два основных подтипа, отчасти в зависимости от того, какой из миров — более реальный или менее реальный — выдвинут на передний план. В романах «Приглашение на казнь», «Под знаком незаконнорожденных» и «Ада» мир героя фантастичен, и в нем герой различает скрытые узоры, подтверждающие существование «настоящего» мира, в который он стремится. Ко второму подтипу относятся романы «Solus rex», «Бледное пламя» и «Смотри на арлекинов!»: действие в основном происходит в «реальном» мире, но герои, которые (как кажется) безумны, носят внутри себя второй, фантастический мир, который для них вытесняет «реальный». В то время как герои романов первого типа стремятся обнаружить «настоящий» мир, чье

существование подтверждается тайными узорами, и войти в него, герои романов второго типа стараются жить исключительно в мире своей фантазии и очень огорчаются, когда вторжение окружающего «реального» мира намекает на то, что этот их мир — всего лишь фантазия. «Соглядатай» и «Отчаяние» с их шизоидными героями также относятся ко второму типу, хотя иллюзии протагонистов не облечены в форму альтернативных миров.

Даже в тех романах Набокова, где нет космологии двух миров, есть следы другого мира, мира по ту сторону смерти. Воспользовавшись фундаментальной работой Брайана Бойда, посвященной «Аде», У. У. Роу показал, что во всех произведениях Набокова (может быть, за исключением первого романа «Машенька») есть в буквальном смысле слова призраки¹. Эти призраки — души умерших героев — являются тайно и так или иначе влияют на действия живых героев, которые могут заметить, а могут и не заметить эти вторжения. В редких случаях это вторжение может быть очевидным, например, акростих, вплетенный в последний абзац рассказа «Сестры Вейн». Чаще о присутствии призраков сообщается с помощью природных явлений, например, ветра, тумана, молнии, солнечного света или воды, или с помощью описания закатов, витражных стекол, бабочек и мотыльков, или посредством внезапных сдвигов перспективы. Эти присутствия призраков, независимо от того, вписаны ли они в формальный контекст «иного мира» или нет, подтверждают существование второго мира на фоне романов.

Было бы соблазнительно предположить, что два мира космологии Набокова просто продолжают очевидное — настоящий мир автора и вымышленный мир его героев. Эта модель применима ко всей художественной литературе, и в особенности к таким авторам, как Набоков, которые не делают вид, что их вымышленные миры — герметичны. Космология двух миров Набокова — явление более сложное. Как мы видели, в его романах часто есть два вымышленных мира — первичный и вторичный. Хотя эти два мира разделяет некая принципиальная граница, как правило, смерть или безумие, они находятся в таинственном взаимодействии. Призраки Набокова составляют один из тайных узоров, которые связывают два вымышленных мира. Автор Набоков в равной степени контролирует оба созданных им мира и часто

поселяет в одном из них анаграмматически названную авторскую персону. Однако сам Набоков и его мир находятся в стороне от обеих выдуманных им вселенных.

Тема двух миров, возможно, наиболее очевидна в двух романах Набокова, публикацию которых разделяет почти сорок лет: «Приглашение на казнь» и «Смотри на арлекинов!». Это очень разные книги, каждая из которых служит примером одного из двух главных подтипов космологии двух миров. Цинциннат, находящийся в здравом рассудке герой «Приглашения на казнь», где повествование ведется от третьего лица, попал в кошмарный фантастический мир, из которого он жаждет убежать. Вадим Вадимович, шизоидный повествователь, от лица которого ведется повествование в романе «Смотри на арлекинов!», физически живет в «реальном» мире, но внутренне он живет в фантастическом мире, который он накладывает на реальный. «Реальный» мир, который диссонансом вторгается в мир его фантазии, воспринимается как мир-двойник из другой галактики. В обоих романах герои стараются убежать из менее приятного мира в более желанный. Несмотря на важность космологии двух миров в обоих романах, «другой» мир (будь то реальный или фантастический) остается на заднем плане и является объектом случайных, туманных и очевидно метафорических аллюзий. Набоков снабдил читателя более осязаемым, более очевидным аналогом каждого из двух миров. Эти аналоги наполняют повествование гораздо более понятно и явно, чем сами два мира. В «Приглашении на казнь» структурный аналог двух миров — бинарная пара «тут» и «там». В «Смотри на арлекинов!» параллельные термины — «правая сторона» и «левая сторона». Почти всё в этих книгах так или иначе выстраивается в соответствии с одной из этих принципиальных тематических вех, которые отражают два мира, лежащие в основе романов.

Два мира в романе «Приглашение на казнь»

Владимир Набоков выделял «Приглашение на казнь» среди своих многочисленных романов, говоря, что ставит его «выше всех» (СА 3, 621). Писатель также заметил, что хотя обычно он работает над своими произведениями со скоростью улитки, первоначальная версия этого романа была завершена «за две недели восхитительного возбуждения и сдерживаемого вдохновения» (СА 3, 595). Возможно, именно потому, что роман был написан за столь короткий срок, он стал самым компактным и насыщенным произведением Набокова; стилистическая виртуозность и сжатость выражения темы, может быть, не достигли бы такого уровня интенсивности, если бы работа над романом шла в более расслабленном режиме. Так или иначе, из всех романов Набокова «Приглашение на казнь» имеет наиболее жесткую структуру и наиболее далек от реализма.

Внешний сюжет романа прост. Цинциннат, молодой воспитатель умственно отсталых детей, осужден за преступление, наказуемое смертной казнью. Хотя его преступление таинственно именуется «гносеологической гнусностью», суть его заключается в том, что Цинциннат не такой, как другие обыватели — граждане мифического тоталитарного государства, в котором они живут. Практически все (без)действие романа происходит в крепоститюреме, где Цинциннат ожидает своей казни. Он сидит в камере, ведет дневник и размышляет о своей участи — как метафизиче-

ской, так и более чем реальной. Его посещают тюремщик Родион, адвокат Роман и директор тюрьмы Родриг, чья маленькая дочка Эммочка тоже иногда заходит в камеру узника. В соседней камере Пьер, будущий палач Цинцинната, играет роль его товарища по несчастью, чтобы подружиться со своей будущей жертвой в соответствии со странным обычаем этой страны. Кроме этих героев, Цинцинната также навещают его неверная жена Марфинька и мать, которой он почти не знает. В сюжете как таковом фигурируют две попытки бегства, но обе они оказываются розыгрышами, подстроенными тюремщиками. В конце концов, после многочисленных необъяснимых отсрочек, Цинцинната должным образом казнят. Роман сюрреалистичен по своему тону². И сама тюрьма, и общество, которое она представляет, — всего лишь груды хрупкой театральной бутафории, которая рассыпается в конце на кусочки. Более того, персонажи носят грим, костюмы и парики, периодически обмениваются ролями, а их действия часто сопровождаются сценическими ремарками. События романа охватывают девятнадцать дней между объявлением приговора и казнью. Каждая глава, кроме последних двух, описывает один день, обычно от пробуждения Цинцинната до тушения огня.

Главная тема романа — участь художника, особенно писателя, человека с особым видением мира, который по-своему стремится передать это видение другим. Жизнь писателя заключена в парадокс: у него есть свой собственный язык, единственно пригодный для выражения его видения мира, но он непонятен его аудитории, его согражданам, и, следовательно, вызывает у них подозрения. Таким образом, тюрьма Цинцинната — двойная. На более поверхностном уровне он сидит в весьма реальной тюрьме за совершение преступления против тоталитарного государства. На более глубоком уровне он, как говорилось ранее, заключен в темницу языка.

Тюремный мир Цинцинната — только один из миров романа, так как в своем воображении он рисует другой, идеальный мир, в котором он — свободный гражданин, живущий среди людей, говорящих на его языке. Структура романа выстроена на оппозиции этих двух миров: «реального» мира тюрьмы — он же мир

тоталитарного общества, которое она представляет, и идеально-го мира Цинцинната, мира его воображения. На протяжении всего романа контраст между этими двумя мирами проявляется с помощью ряда тематических оппозиций. Один элемент каждой оппозиции характеризует тюремный мир, а другой элемент оппозиции олицетворяет другой, идеальный мир. Однако с точки зрения формальной структуры тематические оппозиции — только поверхностный слой, надстройка, которая покоится на основе одной из базовых лексико-грамматических категорий самого языка — феномена дейксиса.

Начальная тематическая оппозиция «Приглашения на казнь» — «прозрачный/непрозрачный» — связана с врожденной преступностью Цинцинната, его «гносеологической гнусностью» (СР 4, 87). В мире Цинцинната это преступление настолько ужасно, что о нем говорят только через посредство эвфемизмов — «непроницаемость», «непрозрачность», «препона». Цинциннат родился в мире, где все существа прозрачны друг для друга. Однако Цинциннат непрозрачен для оптических лучей других людей и производит странное впечатление «одинокое темное препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ» (СР 4, 55). Воспитанный в приюте, герой осознает свой преступный дефект еще в детстве и учится притворяться прозрачным с помощью системы оптических обманов. Хотя он и находится постоянно начеку, иногда его самоконтроль изменяет ему, и его секрет открывают.

Непрозрачность Цинцинната — только внешнее проявление другого, более глубинного дефекта — его уникального восприятия мира и его способности синтезировать это восприятие. Как говорит Цинциннат, «...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...» (СР 4, 74). Далее Цинциннат говорит и часто варьирует это на разные лады: «...и еще знаю одну главную, главнейшую вещь, которой никто здесь не знает...» (СР 4, 167). Уникальность восприятия Цинцинната, то есть, его гносеологическое знание (или гнусность с точки зрения тоталитарного общества), сопровождается его неспособностью сообщить о своем знании другим. Язык общества Цинцинната герметичен и неспо-

собен выразить новые мысли или дать предметам новые названия. Ограниченные рамками своего языка, граждане понимают друг друга «с полуслова», но все новое остается за пределами их познаний, так как «То, что не названо, — не существует. К сожалению, все было названо.» (СР 4, 57). Изоляция Цинцинната усугубляется его пониманием того, что в его мире нет «ни одного человека, говорящего на моем языке» (СР 4, 102). Намек, подробно раскрываемый в других абзацах, состоит в том, что существует другой мир, в котором люди говорят на языке Цинцинната и разделяют его мысли. Таким образом, параллельно оппозиции «прозрачный/непрозрачный» мы имеем оппозицию «открытый язык», язык искусства — тот идеальный язык, с помощью которого Цинциннат может поделиться своими мыслями, и «герметичный язык», самоограниченный, банальный язык обывательского общества.

Цинциннату кажется, что он мельком видит свой идеальный мир во сне, и постепенно он приходит к мысли о том, что «называемое снами есть полудействительность», то есть, проблеск того идеального мира (СР 4, 100). С другой стороны, наша «хваленая явь» — наполовину сон, в который просачиваются только извращенные и искаженные пародии на настоящий (идеальный) мир. Предположение о том, что мир спящих и мир бодрствующих поменялись местами и Цинциннат оказался не в том мире, подтверждается судьбой городской статуи капитана Сонного: в финале романа, когда мир спящих распадается на части, в статую каким-то образом ударяет молния, что отмечает конец царства сна.

Возможно, чаще всего сомнения Цинцинната относительно реальности тюремного мира по сравнению с прозреваемым им идеальным миром проявляются в противопоставлении «театр/реальность»³. Сценический мотив играет важную роль буквально в каждой главе. В одной довольно характерной сцене тюремщик Родион внезапно начинает изображать оперного гуляку в воображаемом трактире, который в конце своей удалой песни бросает об пол пивную кружку. В другой раз Родион «на подносе, как в театре... принес лиловую записку» (СР 4, 84). Выходя из камеры, Родион сталкивается с Родригом, директором тюрьмы, который нетерпеливо ожидал за кулисами и появляется «чуть-чуть

слишком рано». Актер слишком рано сказал свою реплику. Войдя, директор дословно повторяет содержание записки — избитый театральным прием, позволяющий сообщить публике ее содержание. Директор тюрьмы все время играет роль режиссера, управляющего жизнью в тюрьме, отвечающего за освещение и бутафорию. Два предмета реквизита заслуживают особого упоминания. В камере Цинцинната имеется паук, которого Родион каждый день кормит мухами и мотыльками. В конце пьесы паука снимают метлой, и оказывается, что «сделанный грубо, но забавно, он состоял из круглого плюшевого тела, с дрыгающими пружинковыми ножками» (СР 4, 178). Паук, как и многое другое в романе, является членом символической оппозиции. Пауку, традиционному товарищу узника, противопоставляется большая красивая бабочка, набоковский символ свободы и искусства, которая не только избегает мандибул паука, но и улетает из камеры в конце книги (СР 4, 179). Бабочка, в отличие от бутафорского паука, настоящая, и это продолжает оппозицию «театр/реальность». Этот мотив достигает своей кульминации в последних главах романа: когда Цинцинната везут к месту казни, все сценические декорации романа разрушаются, сначала медленно, а затем, по мере приближения к моменту казни, все быстрее.

Зеркала, или, точнее, оппозиция «искаженное/неискаженное отражение в зеркале» — еще одна тематическая дихотомия книги. Этот мотив развивается в эпизоде, где рассказывается о «нетках» (СР 4, 128—129). Это игрушки, состоящие из набора предметов или образов, до того гротескно искаженных, что нельзя понять, что это такое. Однако к этим предметам прилагаются соответствующие им кривые зеркала, которые до неузнаваемости искажают обычные предметы, но зато «нетки» в этих зеркалах выглядят совершенно нормальными предметами⁴. Параллель с оппозицией «мира спящих/мира бодрствующих» очевидна — чистые образы идеального мира гротескным образом искажаются, отражаясь в «реальном» мире.

Помимо самого Цинцинната, идеальный мир дает одну искаженную проекцию в тюремный мир романа. Тамарины сады, большой городской парк, с которым связаны немногие счастливые воспоминания Цинцинната, противопоставляются зловещей

тюрьме-крепости, в которой он ожидает смерти. Когда Сады упоминаются в первый раз, герой-заключенный вспоминает их как место, где, «бывало, когда все становилось невтерпеж и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами...» (СР 4, 52). Так сильна тоска Цинцинната по Садам, месту его первых свиданий с Марфинькой, что он тщетно пытается увидеть парк из окна своей тюремной камеры. Несколько дней спустя, когда Цинциннат бредет по тюремному коридору, он натывается на освещенную диораму, вделанную в каменную стену, которая должна изображать окно, выходящее на Тамарины Сады. Сады непосредственно связаны с идеальным миром Цинцинната, в котором находится «оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались» (СР 4, 101). Кроме того, в Садах есть дубовые роши, которые перекликаются с еще одним важным символом в романе.

Чтобы убить время в тюрьме, Цинциннат читает современный роман в три тысячи страниц под названием «Quercus» — родовое название дуба по латыни. Эта книга — биография шестисотлетнего дерева, или, скорее, хроника всех событий, которые происходили в непосредственной близости от него. Как в романе «Моби Дик», драматические эпизоды перемежаются очерками о разных аспектах жизни дуба — дендрологии, колеоптерологии, мифологии, фольклоре и т. д. Роман этот — «бесспорно лучшее, что создало его время» (СР 4, 121). Лежа на кровати и читая «Quercus», Цинциннат спрашивает себя: «Неужели никто не спасет?» (СР 4, 122). В ответ на это по камере пробегает сквозняк (лейтмотив этой главы) и на кровать падает «крупный, вдвое крупнее, чем в природе, на славу выкрашенный в блестящий желтоватый цвет, отполированный и плотно, как яйцо, сидевший в своей пробковой чашке бутафорский желудь» (СР 4, 122). В предыдущей главе, когда Цинцинната спрашивают о возможности побега и о том, кто же может быть возможным спасителем, он отвечает: «Воображение» (СР 4, 114). Идеальный мир, в котором процветают искусство и воображение, снова на мгновение вторгается в тюремный мир Цинцинната, намекая на возможность спасения с помощью искусства. У дихотомии «этот мир/тот мир» есть и другие, менее значительные параллельные оппозиции. В мире «здесь и сейчас» все характеризуется грубостью и трением. Однако

в идеальном мире Цинцинната «все страстно тяготеет к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения» (СР 4, 73). Еще один подобный контраст можно найти в оппозиции «настоящее/ненастоящее». Отвратительное настоящее противопоставляется как идеализируемому (и, возможно, мифическому) прошлому, так и великолепному будущему (СР 4, 58 и 73).

Мы кратко рассмотрели тематические оппозиции, характеризующие два мира романа. Они таковы: «прозрачный/непрозрачный», «герметичный язык/открытый язык», «сон/явь», «театр/реальность», «искаженное/неискаженное отражение в зеркале», «тюрьма-крепость/Тамарины сады», «трение/текучесть» и «настоящее/не-настоящее». В каждой из этих пар первая часть — атрибут авторитарного, обывательского общества, в котором живет Цинциннат, а вторая характеризует тот мир, о котором он грезит.

Эти оппозиции — тематические по своей природе, и как мы уже говорили, вместе составляют описание двух миров «Приглашения на казнь». Эти тематические полярности наполняются смыслом в тексте, когда они накладываются на лежащую в основе романа географическую оппозицию — «этот свет/тот свет». Хотя полярность «этот свет/тот свет» менее недвусмысленна, чем тематические оппозиции, у нее есть своя эмоциональная окраска, берущая начало в религиозных и моральных коннотациях, связанных с этой оппозицией. Антитеза «этот свет/тот свет» традиционно обозначает земное существование, противопоставленное райскому блаженству. Граница между ними — смерть. Именно глубоко укоренившаяся религиозная мифология делает эту бинарную фигуру таким привлекательным и эффективным подтекстом для участи Цинцинната: он заключен в этом горестном мире, тоскует по миру иному, но боится смерти — неизвестной величины, которая является точкой перехода. Есть и моральный аспект, который делает противопоставление «этот свет/тот свет» особенно уместным: *этот* мир — зло; *тот* мир — добро. Таким образом, эта оппозиция — основа моральной космологии, а также структурная ось романа Набокова. Однако в контексте романа эта пара наделена скорее метафизическим, а не религиозным

смыслом, и наиболее подходящие корреляты противоположных полюсов — это «материалистическое/идеалистическое», или, даже еще проще, «реальное/идеальное».

Ключевые словосочетания «этот свет/тот свет» в огромном количестве разбросаны по всему роману, хотя они редко помещены в непосредственной близости друг от друга. В их эксплицитном наложении друг на друга нет никакой необходимости, так как это устойчивые антонимические словосочетания, которые определяются друг через друга и понятны только в контексте друг друга⁵. Нельзя упомянуть один член этой пары, не имея в виду, хотя бы мысленно, и второй. То, что по своей природе эти словосочетания связаны, что они составляют готовое противопоставление, заключенное в самом языке, а также их религиозные и моральные коннотации, — все это и делает пару «этот свет/тот свет» идеальным образцом для выстраивания менее тесно связанных тематических противопоставлений. Оппозиция «этот свет/тот свет» находится в самом сердце романа и представляет собой синтез тематических оппозиций, о которых говорилось выше. С чисто формальной точки зрения различие между словосочетаниями «этот свет» и «тот свет» заключается в указательных местоимениях, которые относятся к лингвистическому классу слов, называемых «дейктическими», то есть не имеют присущего им самим лексического значения, но служат для ориентации высказывания по местоположению и времени совершения конкретного речевого акта, в котором они встречаются. Большинство таких слов формируют коррелирующие пары в привативных оппозициях, то есть у них имеется какая-то общая черта (-*mom*) и одновременно они противопоставляются друг другу с помощью какой-то другой черты (э-).

Внимательное изучение «Приглашения на казнь» показывает, что многие из более узких тематических полярностей, о которых говорилось выше, также противопоставлены друг другу определяющим их дейксисом и что формальная основа для предположения о том, что какие-то элементы противопоставляются друг другу (или коррелируют в привативных оппозициях), — наличие дейктических частиц. Приведем пример: рассматривая уже упоминавшуюся диораму Тамариных садов, Цинциннат думает, что

он словно смотрит «вот из этой темницы, на те сады» (CP 4, 90); так подчеркивается противопоставление «тюрьма-крепость/Тамарины сады». В другом примере используется только один член дейктического противопоставления, который, как мы заметили, подразумевает присутствие другого члена. Представляя себе казнь, которая должна вскоре состояться, Цинциннат недоумевает, почему он так боится этого момента: «Ведь для меня это уже будет лишь тень топора, и низвергающееся “ать” не этим слухом услышу» (CP 4, 100). Для русского читателя «не этим слухом» автоматически проецируется на фон словосочетания «не этот свет» и противопоставляемого ему «не тот свет», или если перевести эти два словосочетания в соответствующие им положительные формы — «тот свет» и «этот свет». Другими словами, русский читатель интуитивно понимает это предложение как: «Я услышу низвергающееся “ать” слухом не *этого* света, а *того* света», то есть слухом идеального мира Цинцинната по ту сторону смерти. Это толкование подтверждается и английским переводом Набокова: «Shall I not hear the downward vigorous grunt with the ear of a different world?» (E 92).

«Этот» и «тот» — только два из множества дейктических элементов. Возможно, наиболее часто встречаются «тут» и «там». Они идентифицируются с «тем светом» и «этим светом» соответственно и контрастируют таким же образом⁶. В следующем абзаце Цинциннат противопоставляет идеальный мир своих снов пугающему миру наяву:

Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки... там все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу... там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда⁷ перескочит зайчик...» (CP 4, 101).

*There, tam, là-bas*⁸, the gaze of men glows with inimitable understanding; *there* the freaks that are tortured *here* walk unmolested; ... *there* everything strikes one by its bewitching evidence, by the simplicity of perfect good; *there* everything pleases one's soul... *there* shines the mirror that now and then sends a chance reflection *here*... (94).

Оппозиция «тут/там» не только проходит через всю книгу, но и используется (иногда в вариативной форме) более настойчиво, чем любое другое проявление дихотомии «этот мир/ тот мир». Более того, она служит основой для мотива фонетических и иконических символов, которые ассоциируются с некоторыми из тематических полярностей, о которых говорилось выше. Из двух этих слов чаще встречается «там», которое идентифицируется с идеальным миром Цинцинната. Однако это слово и глубже, и более конкретно связано с самой значительной проекцией другого, идеального мира в авторитарном мире романа — с Тамариными Садами, название которых с фонетической точки зрения построено на слове «там»⁹. ТАМарины сады — «те сады», проекция садов идеального мира Цинцинната. Эта идентификация становится очевидной в описании Цинциннатом его идеального мира: «Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались» (СР 4, 101). Интересно, что в английском переводе Набоков счел необходимым оттенить английские эквиваленты слов «там» и «тех» — «there» и «those» — вставив в английское предложение для равновесия словосочетание «in this world»: «There, there are the originals of those gardens where we used to roam and hide in this world» (E94). Хотя только что процитированный отрывок наиболее эксплицитно идентифицирует идеальный мир «там» с Тамариными Садами, взаимодействие этих двух элементов вводится намного раньше. В первой главе, задолго до введения противопоставления «этот свет/тот свет» (тут/там) мы видим следующий фонетический фейерверк, лежащий в основе уравнения «там — Тамарины Сады», когда заключенный Цинциннат мысленно прогуливается по своему любимому парку:

Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где, бывало, когда все становилось невтерпеж и можно было одному... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтам далекого оркестра... Он повернул по Матюхинской...» (СР 4, 52).

Now and then a wave of fragrance would come from the Tamara Gardens. How well he knew that public park! There, where

Marthe, when she was a bride, was afraid of the frogs and cockchafers... *There*, where whenever life seemed unbearable, one could roam... *That* green turfy *tamarack* park, the languor of its ponds, the *tum-tum-tum* of a distant band... He turned on *Matterfact* street... (19).

Помимо того, что слово «там» встречается в этом отрывке как таковое и как часть названия Тамариных садов, оно и его варианты различными способами вплетены в ткань этого лирического описания бегства. Это и «тамошные холмы» — адъективная форма наречия «там», и ономапоея — «тамтам» отдаленного оркестра. С идеализированным «там» Цинцинната переключается и «томление» прудов. Прямой эквивалент словосочетания «тамошные холмы» отсутствует в английском переводе, так как в английском тексте нет элемента «там», который является фонетическим (и семантическим) фокусом этого отрывка. «Томление» ([taml'eniye]) переведено, но звуковая переключка потеряна. В английском тексте есть попытка компенсировать потерю и ослабление компонентов с «там» с помощью вставки «that...park» с использованием элемента дейксиса «that», чтобы подчеркнуть потусторонние свойства Тамариных садов и более прямо с помощью введения в то же предложение слова «tamarack» (лиственница американская). Покинув идиллические сады, Цинциннат поворачивает на Матюхинскую улицу, которая приводит его снова в «этот мир». Наиболее интересно здесь то, что первые три буквы названия «Матюхинская» — зеркальное отражение слова «там»¹⁰. Отсюда — только шаг до понимания того, что семантически перевернутое «там» — это его антоним «тут», где и в самом деле располагается Матюхинская (Matterfact) улица. Интересны и семантические ассоциации странного названия: «матюк» — 1) звук удара топора и 2) «матюки» — ругательства, в которых использовано слово «мать». То, что название русской улицы было выбрано Набоковым намеренно, подтверждается его английским «Matterfact street», в котором сохраняется перевернутая фонетическая игра русского (хотя она и тратится впустую на английского читателя). Есть тут и попытка передать некоторые тематические намеки: Цинциннат выходит из Тамариных садов, проекции его идеального мира, и возвращается в банальный, мещанский, про-

заичный мир его общества по Matterfact Street*. Рассматриваемая инверсия «там» в названии «Матюхинская» глухо перекликается с выбором Набокова имени отвратительной жены Цинцинната Марфиньки (Marthe). В использовании сочетания букв «мат» в качестве зеркального отражения «там» (идеального мира) есть и ассоциация с «материей», «материальностью» — атрибутами тюремного мира.

В последующих упоминаниях Тамириных садов также есть анаграмматическая игра, в результате которой получается слово «там». С тюремной башни Цинциннат смотрит вниз на «ТуМАН ТАМариных садов, на сизые, ТАЮщие холМЫ» (СР 4, 68). Мало того, что слово «туман» (частый атрибут садов) содержит в перепутанном виде слово «там», но и следующее словосочетание «тающие холмы» перекликается с ключевым словом. Этот же прием несколько более заметен в словосочетании «Я никогда не видал именно ТАКИМИ этих холмов, ТАКИМИ ТАинственныМИ», где нормальный порядок слов нарушен постановкой первого «такими» для усиления анаграммы (СР 4, 68—69). Похожий пример встречается в отрывке, где Цинциннат на мгновение убежал из тюрьмы через тоннель. Когда он стоит за тюремной стеной, глядя вниз на город и сады, он видит, как «там, там, вдали, венецианской ярью вспыхнул поросший дубом холм и медленно затмился» (СР 4, 149).

Идентификация «там» с «тем светом» устанавливается в романе довольно рано. Только после того, как этот полюс крепко установлен, мы наблюдаем введение противопоставляемого ему «тут», символизирующего «этот свет», тюремный мир. Чтобы читатель осознал отношения этой антитезы, мотив «тут» впервые появляется в том же абзаце, что и самое детально разработанное упоминание о «там». Этот абзац, частично приводившийся выше, — единственный в книге, где «там» и «тут» поставлены рядом. В тюремном дневнике Цинциннат пишет о своих бесплодных попытках передать свое видение идеального мира, и сетует о том, что у него нет художественного дара, необходимого для

* Matter — вещество, материя; matter of fact — реальная действительность (англ.).

этой задачи, задачи, как он говорит, «несегодняшней и нетутошной» (СР 4, 101). Помимо всего прочего, задача Цинцинната требует более благоприятного окружения. Он продолжает:

Не тут! Тупое «тут», подпертое и запертое четою «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неуменно воющий ужас, держит меня и теснит. (СР 4, 101).

Это ключевой отрывок во введении «тут» — члена главной дейктической оппозиции. Мы уже видели, что этот отрывок не только устанавливает противоположную полярность, но и представляет собой тщательно продуманную совокупность фонетических и символических приемов, намекающих на участь Цинцинната¹¹.

Члены оппозиции «тут/там» встречаются друг с другом и в эпизоде, рассказывающем о неудачном бегстве Цинцинната, хотя «тут» появляется только в анаграмматическом виде. Несколько ночей подряд Цинциннат слышит звуки подкопа. Наконец стена его камеры проламывается и появляются мнимые спасители, палач Пьер и директор тюрьмы Родриг, весьма позабавленные своей жестокой шуткой. Чтобы отпраздновать этот подвиг, Цинцинната заставляют войти в только что выкопанный тоннель и проползти по нему в соседнюю камеру, чтобы выпить там чаю с палачом. Это путешествие описывается так:

Сплющенный и зажмуренный, полз на карачках Цинциннат, сзади полз м-сье Пьер, и, оТовсюдУ Тесня, давила на хребет, колола в ладони, в колени крошечная тьма, полная осыпчивого треска, и несколько раз Цинциннат УТыкался в ТУпик, и Тогда м-сье Пьер Тянул за икры, заставляя из ТУпика пяТиТЬся, и ежеминУТно Угол, высТУп, неизвестно чТо больно задевало головУ, и вообще Тяготела над ним Такая Ужасная, беспросветная Тоска, чТо, не БУдь сзади сопящего, бодУчего спУТника, — он бы ТУТ же лег и Умер. Но воТ, после длительного продвижения в Узкой, Угольно-черной Тьме (в одном месТе, сбоку, красный фонарик ТУскло обдал лоском черноТУ), после ТесноТЫ, слепоТЫ, духоТЫ, — вдали показался округлявшийся бледный свет: ТАМ был поворот и наконец — выход... (СР 4, 144).

Черный как смоль, сковывающий тоннель — квинтэссенция тюремного мира и общества, которое он символизирует. Хотя ключевое слово «тут» в своем первоначальном виде встречается в этом отрывке только один раз, его анаграмматическое эхо в русском тексте звучит повсюду, что мы и показали графически (в английском переводе Набоков не пытался воспроизвести зашифрованные анаграммы). Следует также отметить, что в конце отрывка оппозиция двух дейктических элементов вызывается присутствием слова «там», которое сигнализирует свет в конце тоннеля, у выхода.

В начале повествования превалируют аллюзии на «там». По мере того, как смертный час Цинцинната приближается, «там» появляется реже и все больше становится аллюзий на «тут». Рано утром, за несколько часов до казни Цинциннат пытается подытожить свои размышления в последней записи в своем дневнике. Теперь он понимает ложность всего, что давало ему надежду на спасение в мире «тут». Он понимает, что позволил одурачить себя и пишет: «Вот ТУпик ТУТошной жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения». (СР 4, 174). Конечно, здесь важно то, что в этот момент откровения мотив «тут» снова вводится и повторяется несколько раз на протяжении отрывка.

Как мы уже заметили, дейктические элементы «тут» и «там» — символы антитезисных миров романа. В таком случае неудивительно, что развязка событий романа отражается в разрешении напряжения между этими дейктическими символами. В самом деле, как мы увидим, развязка романа обозначена дейксисом более недвусмысленно, чем самими событиями. Когда роман близится к концу, то есть к сцене казни, мир «тут», мир театральных декораций, начинает буквально разваливаться. Этот процесс ускоряется, когда Цинциннат поднимается на плаху и кладет голову на колоду. Когда он считает до десяти, тень топора пробегает по доскам пола: «...один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета...» (СР 4, 186). Затем Цинциннат встает и уходит от эшафота по разваливающимся декорациям, не обращая внимания на протесты своих бывших тюремщиков и толпы, которая становится все более прозрачной. Хотя есть дополнительное указание на то, что

казнь состоялась («Сквозь поясницу еще вращавшегося палача просвечивали перила»), конец несколько двусмысленный. Кто умирает? Цинциннат или весь мир? Менее двусмысленное заключение проецируется разрешением полярности «тут/там». Когда он лежит распластанный на плахе, Цинциннат внезапно спрашивает себя: «Зачем я тут? Отчего так лежу?» (СР 4, 186). Отвечая на свой вопрос, он встает и уходит, а мир «тут» рассыпается вокруг него. Последнее разрешение конфликта «тут/там» находится в последней строке романа: «Цинциннат пошел... направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (СР 4, 187). «Направляться в ту сторону» — перифрастическое дейктическое выражение, которое очевидно смоделировано по устойчивому выражению «отправляться на тот свет», умирать, то есть оно является частью оппозиции «этот свет/тот свет» («тут/там»), которая лежит в основе романа. Цинциннат наконец достиг своего идеального мира.

Помимо основного проявления оппозиции «этот свет/тот свет» с помощью дейктических элементов «тут/там», контраст также выражается с помощью ряда других дейктических и полудейктических средств. Среди них к группе «этого мира» относятся «здесь» и «здешний», которые являются синонимами «тут» и «тутошний»; «сюда», «отсюда» и «откуда». Более разнообразная группа синонимов привязана к слову «там». Многие из них выражают свою оппозицию к контекстно подразумеваемому «тут» словом «другой». В одном случае оппозиция очевидна: «главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его...» (СР 4, 118). Вот примеры других подобных парафразов «там»: «в другом климате» (СР 4, 118), «в другом измерении» (СР 4, 73), «переходил в другую плоскость» (СР 4, 119), «в... другой стихии» (СР 4, 119), «в другую глубину» (СР 4, 119), а также упоминавшееся выше «в другую сторону».

Мы довольно подробно разобрали два мира романа «Приглашение на казнь» и их схематическое противопоставление с помощью дейктической оппозиции «тут/там». Сюжет романа построен на отношениях Цинцинната с этими двумя мирами и его конечном переходе из одного мира в другой после мучительной

жизни, полной дразнящих прозрений. После того как мы подробно рассмотрели схематизацию оппозиции «этот свет/тот свет» с помощью абстрактных дейктических элементов, не стоит удивляться тому, что роль протагониста Цинцинната схематизирована в не меньшей степени. Выше в другом контексте мы цитировали запись в тюремном дневнике Цинцинната: «Я не простой... я *тот* [курсив мой — ДБД], который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус... но главное: дар сочетать все это в одной точке...» (СР 4, 74). Цинциннат, говоря, что он «тот», противопоставляя себя всем гражданам «этого света», провозглашает себя гражданином того другого, лучшего мира, то есть, «того света», так же как до этого отвергал «этот свет»: «Ошибкой попал я сюда — не именно в темницу, — а вообще в этот страшный, полосатый мир...» (СР 4, 99). Сейчас для нас более важно заявление Цинцинната о том, что он может сочетать все свои прозрения иного мира в одной точке. Цинциннат ухватывается за слово «точка» как за символ своей уникальной, не поддающейся упрощению сущности и в своем дневнике пишет о странном ощущении, когда он постепенно снимает с себя слои самого себя «до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» (СР 4, 98). Позднее, во время разговора с матерью он внезапно замечает в ее взгляде «ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать» (СР 4, 129)¹².

Выбрав слово «точка» для выражения самой сокровенной сущности Цинцинната и его верности себе, Набоков проявил большую изобретательность, так как хотя это слово не имеет этимологического родства с дейктической частицей «т-», которая присутствует во всех ключевых словах (тот, этот, тут, там), оно аллитеративно связано с теми словами, которые проводят в романе моральную границу. Цинциннат, чья сущность передана словом «точка», находится на пути с «этого света» на «тот свет». Он считает, что на этом свете он оказался по ошибке и его настоящее место — на том свете, в его идеальном мире. Точка, обозначающая сущность Цинцинната, очевидно ближе к «тот» в словосочетании «тот свет», чем к «этот» в словосочетании «этот свет», где есть лишняя буква «э-»¹³. Потеря э-, связанная с переходом

Цинцинната с этого света на тот свет, символически напоминает о казни Цинцинната, которая отмечает переход с этого света на тот. Все это — часть романной стратегии Набокова, направленной на то, чтобы продемонстрировать, что Цинциннат идентифицирует себя с тем светом, с миром «там», даже с помощью слова, которое определяет самую сокровенную сущность его личности. Также следует отметить, что в соответствии с главными абстрактными полярностями «этот/тот свет» и «тут/там» Набоков выбрал в равной степени абстрактное слово «точка» в качестве посредника между ними. Когда Цинциннат поднимается с плахи здесь, «на этом свете», он делает это, чтобы присоединиться к своим собратьям на «том свете»¹⁴.

«Приглашение на казнь» — самое раннее из значительных произведений Набокова, в котором появляется тема двух миров, характеризующая многие из его романов. Воплощение каждого из двух миров в одном из противопоставленных друг другу элементов («тут/там») и выстраивание ряда тематических оппозиций для каждого из них позволяют почти схематично взглянуть на художественную космологию Набокова. Именно из-за замысловатости и искусственности романа тема двух миров выделяется более четко, чем во многих более поздних произведениях, где она тоже есть. Космология двоимирия в «Приглашении на казнь» — это контекст для двух основных тем Набокова: посредническая роль искусства и художника и смысл смерти.

Двусторонняя вселенная романа «Смотри на арлекинов!»

«Пространство — толчея в глазах, а время — гудение в ушах». Эти строки — часть размышлений Джона Шейда о смерти и полусторонности в поэме «Бледное пламя», являющейся частью одноименного романа Набокова (СА 3, 317). Они свидетельствуют об интересе Набокова к проблемам пространства и времени в связи с судьбой человека. Примерно через два года после выхода в свет «Бледного пламени» Мартин Гарднер, более всего известный как многолетний редактор раздела математических игр журнала «Scientific American», опубликовал книгу под названием «The Ambidextrous Universe*: Left, Right and the Fall of Parity»¹⁵. Это научно-популярный рассказ об одном из крупнейших достижений физики XX века — ниспровержении четности, явления, которое «тесно связано с проблемой правого и левого, с природой зеркальных отображений» (12). Рассуждая о пространстве и времени, Гарднер сравнивает эти понятия с двумя линзами очков, без которых мы бы ничего не увидели. Внешний мир не может быть воспринят непосредственно, его можно постичь только с помощью этих линз, которые, однако, формируют и окрашивают все наши представления (158). Именно в этом контексте

* Дословно название можно перевести так: «Двуправорукая вселенная: левое, правое и ниспровержение четности»; перевод был издан под названием «Этот правый, левый мир».

Гарднер весьма кстати цитирует приведенные выше строки из «Бледного пламени», которые он в шутку приписывает поэту Джону Фрэнсису Шейду. В указателе называется только вымышленный поэт, а не Набоков.

Очевидно, Набокова позабавило гарднеровское воплощение выдуманного им поэта, и он отомстил Гарднеру в романе «Ада», вышедшем в свет в 1969 году. В трактате «Ткань Времени», в котором Ван размышляет о загадках пространства и времени, он связывает пространство со зрением, осязанием и кинестезией; время же более тесно связывается со слухом. Затем Ван цитирует строчку «Пространство — толчея в глазах, а Время — гудение в ушах», приписывая ее «Джону Шейду, современному поэту, цитируемому выдуманным философом (Мартинем Гардинье) в “Двуправорукой вселенной”, 165» (СА 4, 519).

Когда в 1974 году вышел в свет роман «Смотри на арлекинов!», в нем не было упоминаний ни о строчке Джона Шейда, ни о Мартине Гарднере. Читателям романа Набокова, не знакомым с книгой Гарднера, могло бы показаться, что шуточный диалог не имел продолжения. Однако для тех, кто читал Гарднера, было очевидно, что этот диалог не только не закончен, но и перешел в другое, более серьезное измерение, так как последний роман Набокова содержит очевидные (хотя и не выраженные словами) отсылки к центральному положению книги Гарднера. Точка в диалоге была поставлена только в вышедшем в 1979 году переиздании книги Гарднера с новым подзаголовком «Зеркальная асимметрия и миры, перевернутые во времени». В дополненном издании Гарднер вкратце останавливается на романе «Смотри на арлекинов!» и утверждает, что «вопросы симметрии в пространстве и времени настолько важны для сюжета романа, что мне хочется думать, что прочтение Набоковым первого издания этой книги повлияло на его замысел» (271). Мы рассмотрим взаимосвязь этих двух книг и покажем, как Набоков перенял космологию, описанную в «Двуправорукой вселенной» Гарднера, и видоизменил ее так, чтобы она подошла к модели двух миров, которая лежит в основе ряда его произведений.

Как мы знаем, «Смотри на арлекинов!» — автобиография выдающегося англо-русского писателя Вадима Вадимовича Н. На-

писанная после чудесного выздоровления семидесятиоднолетнего автора после странного инсульта, эта автобиография в высшей степени избирательна и сосредоточена на трех аспектах жизни автора — его женах, его книгах и его Деменции (СА 5, 173). Хотя именно история отношений писателя с его четырьмя женами и в меньшей степени его книги составляют основу повествования, истинной повелительницей и Музой VV является Деменция. Когда мы обращались к автобиографии VV до этого, мы показали, что рассказ VV о его женах и книгах в большой степени следствие его помешательства. Здесь мы будем вести речь о космологии, заложенной в основе безумия повествователя.

Вадим Вадимович страдает от продолжительных приступов безумия на протяжении всей своей жизни. Даже будучи ребенком семи-восьми лет, он скрывает «секреты законченного безумца» (СА 5, 105), и с ума он сходит по крайней мере семь раз. Его безумие не ограничивается этими периодами, проведенными в больнице. Его периодически осаждают сильные головные боли — «кегельбан мигрени» — и неспособность сориентироваться в своем окружении. VV описывает свою болезнь как «некую вкрадчивую, неумолимую связь с иными состояниями бытия, не “бывшими”, в точности, и не “будущими”, но определенно запредельными, между нами смертными говоря» (СА 5, 104). Это преследующее автора ощущение других состояний бытия проявляется по-разному. Одно из них — лондонский психиатр Нуди (в оригинале Moody = mood = joy = Freud), который недолгое время лечит VV, называет «нумерическим нимбом». Приступы «нумерического нимба» иногда вызываются слабым лучом света, который падает на спящего, из-за чего он просыпается в состоянии безумия. По этому лучу света спускается ряд ярких точек «с грозно осмысленными интервалами между ними» (СА 5, 112). Эти интервалы надо измерить и просчитать, чтобы открылось их тайное послание. Успешная расшифровка позволит спящему избежать ужасной смерти и найти убежище в месте, напоминающем пейзажную виньетку с ручьем и боскетом, вроде тех, что окружают готическую букву «В», начинающую главу в страшной старой книжке для детей. Почему-то кажется важным то, что в этом месте «the brook and the boughs and the beauty of the beyond all began

with the initial of Being» (16) — «и бухта, и боль, и блаженство Безвременья — все они открываются первой буквою Бытия»¹⁶.

Вышеупомянутые симптомы душевной болезни повествователь считает не самыми серьезными. Больше всего Вадима Вадимовича мучает то, что могло бы показаться странностью, не имеющей большого значения — его неспособность мысленно поменять местами левую и правую стороны. Этот, казалось бы, незначительный дефект приводит его в такое смятение, что он считает долгом чести рассказать об этом каждой из своих четырех будущих жен. Это навязчивое желание кажется тем более странным, что он не идет дальше и не рассказывает им о гораздо более серьезных аспектах своего сумасшествия. Озабоченность повествователя своим отклонением каким-то образом связана с другой странностью, которая хотя и не ассоциируется с первой странностью открыто, оказывается тесно связана с ней. Каждой из четырех исповедей VV предшествует сцена, в которой автор становится авто-вуайером — он стоит обнаженным перед зеркалом, как бы проводя физиологическую и психологическую инвентаризацию, прежде чем связать себя новыми отношениями (СА 5, 126, 248 и 292—293). Характерным примером этих упражнений в нарциссизме может служить первая из этих сцен, в которой «упреждающая судорога» простреливает сквозь «освежеванное сознание» VV, когда он рассматривает себя в зеркале, где отражается «симметричный ком животных причиндалов, слоновый хобот, двойняшки морские ежи» (СА 5, 126). По поводу этих сцен перед зеркалом надо сделать два замечания. Первое, лежащее на поверхности, заключается в том, что здесь подчеркивается зеркальная симметрия; второе, скрытое, свойство зеркала менять местами левое и правое — свойство, которое насмехается над неспособностью повествователя мысленно представить себе это обычное действие.

Признания Вадима Вадимовича своим будущим женам отличаются удивительным единообразием, хотя по времени они растягиваются от 1922 до 1970 года и принимают различные формы. Когда Вадим и его первая невеста Ирис лежат на пляже на Лазурном берегу, он просит ее представить себе обсаженную деревьями дорожку в две сотни шагов, идущую от деревенской почты

до ворот сада ее виллы. Когда они (мысленно) идут по этой дорожке, справа они видят виноградник, а слева — церковное кладбище. Дойдя до виллы, Ирис вдруг вспоминает, что забыла купить марки. Тут Вадим просит Ирис закрыть глаза и представить себе, что она поворачивается, «и “правое” сразу становится “левым”», и теперь виноградник слева от нее, а церковное кладбище — справа (СА 5, 135). Ирис представляет себе переориентацию «справа-слева» с такой же легкостью, с какой она бы проделала этот поворот наяву. Вадим же не может этого сделать. Какая-то «пакостная помеха» мешает ему мысленно превратить одну сторону в другую. Как он говорит, «Я раздавлен, я взваливаю на спину целый мир, пытаюсь зримо представить себе, как я разворачиваюсь, и заставить себя увидеть “правым” то, что вижу “левым”, и наоборот» (СА 5, 136). Для VV любой данный отрезок пространства или перманентно «справа», или «слева», и любая попытка мысленно поменять ориентацию приводит его на грань безумия. Ирис прагматично предлагает просто забыть то, что ей кажется «дурацкой философской головоломкой — вроде того что значат “правое” и “левое” в наше отсутствие, когда никто не смотрит, в пустом пространстве, да заодно уж и что такое пространство» (СА 5, 136).

Так как странность повествователя, связанная с правой/левой стороной, относится исключительно к области зрительного воображения и не имеет непосредственных физических последствий, его озабоченность этой странностью могла бы показаться оправданной только потому, что он считает ее предвестием так называемого паралитического слабоумия, которое в конце концов его и поражает. То, чего он так боялся, действительно случается вскоре после того, как семидесятиоднолетний VV приезжает в Швейцарию вместе со своей последней любовью. Чтобы как-то сгладить неловкость своего ритуального предсвадебного признания, он прибегает к следующей уловке: он просит ее прочитать одну из первых глав его только что законченного романа «Ардис», где герой описывает свои (и VV) «боренья с Призраком Пространства и с мифом о “сторонах света”» (СА 5, 295). Пока «ты» читает, VV предпринимает предобеденную прогулку по дорожке, которая заканчивается парапетом, с которого он смотрит на

заходящее солнце. Когда он собирается повернуться, чтобы пойти обратно по той же дорожке, то, что так часто случалось в его воображении, происходит на самом деле: «я не мог повернуться. Выполнить это движение — значило поворотить мир на его оси, а это было так же невозможно, как совершить во плоти переход из настоящей минуты в прошедшую» (СА 5, 300). VV впадает в паралитический транс, из которого он постепенно выходит с новым пониманием некоторых главных вопросов своего существования.

Теперь мы подходим к вопросу о том, почему безумие VV принимает такую странную форму — неспособность мысленно поменять местами левую и правую сторону. Помимо уже описанных странных симптомов у VV есть еще одна странность, которая, казалось бы, имеет гораздо более глубокое значение, чем те, о которых уже упоминалось. На протяжении всей его долгой жизни повествователя преследует чувство, что он сам и его произведения — только бледные тени, низшие по уровню варианты другого, гораздо более талантливого англо-русского писателя и его произведений. Безумие VV, неправильно диагностированное как паралитическое слабоумие, — это очевидно, *dementia praecox*, теперь более известная как шизофрения. «Смотри на арлекинов!» — это фантастическая автобиография безумной половины повествователя. Проблески его здоровой половины иногда проникают в ум повествователя, давая ему отдаленное представление о его другом «я» — оригинале, бледной, ухудшенной копией которого является VV. Кто является оригиналом (который открыто ни разу не появляется в повествовании) — более или менее открытый секрет. Конечно, это еще одна набоковская фигура, которую мы будем называть «Владимир Владимирович» (в кавычках), чтобы не спутать ее с повествователем Вадимом Вадимовичем. Странная неспособность VV мысленно поменять местами правое и левое, возможно, симптоматична для его неспособности вывернуть себя наизнанку в свое «другое» «я», то есть интегрировать половинки своей раздвоенной личности и совместить свой иллюзорный мир с «реальным» миром.

Однако есть основания предполагать, что у двойственности VV имеется еще один аспект. Душевнобольной повествователь

несколько раз сильно потрясен вторжениями в его иллюзорный мир доказательств того, что все вокруг не так, как ему кажется. Эти случайные встречи наводят его на размышления о нарушенном восприятии собственной идентичности. Не случайно, что эти раздумья о том, кто он такой, часто описываются с помощью понятия «другой мир». Мир фантазий VV — не случайная мешанина, а герметичная система, его собственная реальность. Вторжения обычной реальности им воспринимаются как тронутые безумием образы искаженного мира-близнеца, в котором есть свой VV. Эта основа космологии двух миров «Смотри на арлекинов!»

Есть много доказательств, связывающих чувство раздвоения личности VV и другой мир. Однажды теплым сырым парижским вечером, когда VV идет на встречу с русским книготорговцем Оксманом, его особенно угнетает возвращающееся чувство раздвоенности. Ему кажется, что его жизнь — «скверная версия жизни иного человека, где-то на этой или иной земле» — и повествователь обречен имитировать его жизнь (СА 5, 177). Во время беседы с Оксманом он еще больше потрясен воспоминаниями книготорговца об отце VV, относящимися к тому времени, когда, по словам VV, его отец уже давно умер. Кроме того, его расстраивает то, что Оксман (и некоторые другие герои) путают романы VV, например, «Тамару» и «Камеру люциду», с романами другого писателя, автора «Машеньки» и «Камеры обскуры». Чуть позже в тот же самый вечер эмоциональное давление этих «совпадений» доводит VV почти до полного нервного расстройства. Наиболее болезненно, говорит VV, для него то, что события, кажется, связывают его «с миром иным сразу за тем, как я с сугубым испугом представил, что, может быть, я непрестанно подделываюсь под кого-то, ведущего настоящую жизнь за созвездиями моих слез и звездочек над стихами, — вот *это* было невыносимо, как посмело *это* случиться со мной!» (СА 5, 183). Мотив «иного мира» присутствует и в других абзацах. Вид обнаженной женской спины «напомнил что-то из параллельного мира...» (СА 5, 163). Много лет спустя VV мучает подозрение, что «Ардис», его «интимнейшая» книга, «может оказаться неосознанным подражанием неземному искусству другого писателя...» (СА 5, 299). Наиболее

важные из этих намеков на «иной мир» появляются почти в конце повествования VV, когда он описывает свое пробуждение после комы, в которой он находился три недели. Первое, что он пытается сделать, — понять, кто он такой: «...фамилия моя начинается с «Н» и имеет ненавистное сходство с прозвищем или псевдонимом предположительно-неподражаемого (Непоров? нет) болгарского, или бактрийского, или, возможно, бетельгейзеанского автора, с которым меня вечно путали рассеянные эмигранты из какой-то другой галактики» (СА 5, 309). Внезапно его фамилия озаряет его память. Здесь следует обратить внимание на латинскую букву «В» («Bulgarian, Babylonian, or maybe, Betelguesian writer»), которая перекликается с «волшебной областью» — ручьи, боскеты, запредельность («brooks, bosquets and the Beyond»), охраняемые готической буквой «В» в кошмарах VV с «нумерическим нимбом» (СА 5, 112—113). Это запредельное место, кажется, ассоциируется с другим миром, существование которого чувствовал повествователь, а теперь он, возможно, даже мельком увидел его. Во время транса кипящий мозг VV, кажется, испытал то, что лежит за пределами смерти. Он говорит: «Проблему личности удалось если не решить, то хотя бы поставить. Мне было даровано художническое озарение. Мне было дозволено взять мою палитру с собой в весьма удаленные области смутного и сомнительного бытия» (СА 5, 301). Самые последние строки рассказа VV вновь вводят тему двух миров. Когда выздоравливающий писатель постепенно погружается в сон, его мысли обращаются к обещанному ранее чаю с ромом: «Цейлон и Ямайка, единоутробные острова...».

В инвертированном мире романа «наша» реальность становится «иным» миром. Отношения между двумя мирами-братьями, символизируемые отклонением VV с левой/правой стороной, берут свое начало в сложной гипотетической космологии, изложенной в книге Мартина Гарднера «Двуправорукая вселенная». Наиболее очевидная точка пересечения между романом Набокова и книгой Гарднера — их сосредоточенность на проблеме левого и правого как фундаментальных категорий. Книга Гарднера — это исследование одного из основных законов природы — закона сохранения четности. Этот закон гласит, что вселенная и законы,

управляющие ею, проявляют фундаментальную, неизменную зеркальную симметрию, не отдавая предпочтения ни правому ни левому¹⁷. Если воспользоваться удачным выражением Гарднера, вселенная «двуправорука», и его книга, помимо прочего, — это очень интересный обзор того, как симметрия мириадами способов пронизывает вселенную на всех уровнях: у животных и растений, в искусстве и иллюзии, в астрономии, химии и физике. Однако начальной точкой и ведущей метафорой остается зеркало — предмет, давно дорогой сердцу Набокова и имеющий непосредственное значение для романа. Даже на самом поверхностном уровне достаточно указать на повторяющийся зеркальный вуайеризм VV перед его ритуальными признаниями по поводу левого/правого, а также его зеркально симметричные инициалы.

Рассуждения Гарднера по поводу левого и правого показывают, что эти понятия более трудны для понимания, чем это может показаться на первый взгляд. Рассмотрим следующие вопросы. Что бы случилось, если бы всё во вселенной мгновенно поменялось местами, так что правое стало бы левым и наоборот? (161) Можно сформулировать этот вопрос и по-другому: если бы в космосе было абсолютно пусто (и не было бы наблюдателя), за исключением одной человеческой руки, можно ли было бы определить, правая ли это рука или левая? (155) Эти вопросы очень похожи на те, которые задает Ирис в ответ на признание VV: «что значат “правое” и “левое” в наше отсутствие, когда никто не смотрит, в пустом пространстве?» (CA 5, 136). Как отмечает Гарднер, Ирис отмахивается от этого вопроса как от «дурацкой философской головоломки» (2е изд., 271). Однако мы увидим, что эта загадка отнюдь не дурацкая, что она открывает дверь гораздо более широкой проблеме, чрезвычайно важной для понимания романа Набокова.

Приводимые выше парадоксы, имеющие дело с последствиями полной мгновенной обратимости и с рукой в пустом пространстве, взяты Гарднером у Лейбница и Канта соответственно и используются Набоковым как в «Аде» (CA 4, 520), так и в «Смотри на арлекинов!» Для нашего рассуждения огромное значение имеет то, что они вводятся, когда Гарднер объясняет понятие

четвертого измерения, или, точнее, любого пространственного измерения выше трех. Гарднер показывает, что определенные операции, вроде бы невозможные в данном измерении, легко выполняются в следующем, более высоком измерении. Для примера рассмотрим следующее: в двухмерном пространстве две зеркальные фигуры (L и J) нельзя наложить друг на друга, несмотря на то, что они идентичны во всех отношениях, кроме хиральности, то есть они энантиоморфны. Если, однако, эти фигуры помещаются в пространство, где есть третье измерение, глубина, тогда одну из них можно взять и перевернуть, то есть передвинуть через третье измерение, и наложить на другую. Их правая/левая асимметрия исчезает в следующем, более высоком измерении. По проекции то же самое правило действует для объемных энантиоморфных твердых тел в четырехмерном пространстве и так далее, *ad infinitum*. К несчастью, для существ, живущих в трехмерном пространстве, невозможно, или почти невозможно представить себе предметы в четырехмерном пространстве, так же как для двухмерных существ было бы невозможно представить себе упомянутое выше наложение L и J, поскольку для этого требуется высшее измерение¹⁸. Левое/правое обращение зеркальных отражений существует на уровне каждого измерения, и энантиоморфные предметы каждого уровня становятся идентичными и наложимыми друг на друга только на последовательно высших уровнях.

Идея четвертого измерения любима авторами научно-фантастических произведений. Одним из первых писателей, построивших рассказ на идее правого/левого обращения асимметричного предмета с помощью его передвижения через четырехмерное пространство, был Герберт Уэллс, один из любимых писателей Набокова¹⁹. В «Истории Платнера», рассказе, где оппозиция правого/левого важна так же, как в «Смотри на арлекинов!», главный герой, молодой химик, из-за случайного взрыва оказывается в четвертом измерении, где проводит девять дней, после чего второй взрыв возвращает его в обычное трехмерное пространство, но теперь левая и правая сторона его тела поменялись местами, и он пишет перевернутыми буквами левой рукой²⁰. Во время своего пребывания в четырехмерном пространстве Платнер обнару-

живает, что живет в темном «ином мире», населенном душами тех, кто когда-то жил на земле.

Художественное использование Уэллсом идеи левого/правого зеркального отражения в контексте другого мира сильно перекликается с использованием этой темы в романе Набокова. Нет никакого сомнения в том, что Набоков знал этот рассказ, так как Гарднер в своей книге уделяет ему особое внимание (163—164). Хотя Набоков нигде не говорит именно об «Истории Платнера», в «Смотри на арлекинов!» несколько раз упоминаются другие работы Уэллса. В ответ на реплику Ирис «Обожаю Уэльса, а вы?», VV торжественно заявляет, что Уэллс — «величайший романтик и маг нашего времени», но отвергает его «социальный вздор». Влюбленные очень тронуты, вспоминая эпизод из написанного в 1913 году романа Уэллса «Страстные друзья» (СА 5, 117)²¹. Кроме того, Ирис вскользь упоминает второстепенного героя Уэллса мистера Снукса (СА 5, 117), и она в восторге от раннего научно-фантастического романа «Остров доктора Моро» Уэллса (СА 5, 176)²².

Между космологией романа Набокова и «правым, левым миром» Гарднера есть и другие взаимосвязи. В своей работе Гарднер говорит о вышеупомянутых вопросах, предваряя главную тему — дискредитацию четности и тесно связанные с этим идеи теоретической физики. Как ни странно, некоторые из этих недавних прорывов заставляют вспомнить о давно выдвинутых фантастических гипотезах, например, об идеях Уэллса, и свидетельствуют о том, что есть по крайней мере теоретическая возможность существования миров-близнецов. В конце пятидесятых годов XX века физики установили, что буквально каждая элементарная частица имеет соответствующую ей античастицу (206). Сейчас считается, что античастица может быть зеркальным отражением частицы, противопоставленной своему близнецу только электрическим зарядом, а это различие, в свою очередь, свидетельствует о некоем типе асимметричной пространственной структуры самой частицы (216). Другими словами, частица и ее античастица отличаются друг от друга только хиральностью — левой или правой — подобно предмету и его отражению в зеркале. Эти зеркально отраженные частицы, так же как и их двойники,

в принципе могут объединиться и сформировать антиатомы и антимолекулы, короче говоря, антиматерию, которая, за исключением противоположной хиральности, имеет точно такую же структуру, как и ее двойник в «нашем» мире. Антимирры, и даже антигалактики, населенные антилюдьми, в принципе вполне возможны и гипотетически связаны с их двойниками в нашем мире, будучи зеркальными отражениями.

Давайте теперь вернемся к миру «Смотри на арлекинов!». Мы уже отметили, что оппозиция правого/левого в книге используется как метафора очевидной шизофрении VV, его ощущения, что он — бледная, не совсем идентичная копия, близнец, но не двойняшка другого, более талантливого англо-русского писателя. В нескольких случаях, когда упоминается этот близнец, автор намекает, что он живет в другом мире, может быть, даже в другой галактике. Кажется вероятным, что Набоков взял у Гарднера не только оппозицию левого/правого, но и космологию безумия VV. Вадим Вадимович, антиперсона, соответствующая «Владимиру Владимировичу», живет в антимире, который является отражением в кривом зеркале мира другого VV. VV, возможно, из-за своего необычного безумия, подозревает о существовании своего двойника и его мира. Вымышленная вселенная «Смотри на арлекинов!» и повествователя — это антимир-двойник, противопоставленный миру «Владимира Владимировича» так же, как вымышленная вселенная «Ады», Анти-Терра, противопоставляется «мифической» Терре, то есть нашему миру. Жители Анти-Терры могут мысленно достичь Терры только в состоянии безумия, и VV наиболее остро ощущает присутствие другого мира и своего другого «я» в периоды серьезного умственного расстройства.

Хотя точная природа физического соотношения между двумя мирами VV не обязательна для понимания «Смотри на арлекинов!», следует отметить, что эти миры не обязательно отдалены друг от друга. Как мы заметили, решение проблемы левого/правого обращения асимметричных предметов лежит в четвертом измерении, которое включает в себя три пространственных измерения обычного мира. Таким образом, один из миров VV может заключаться в другом, подобно тому, как двухмерный мир пла-

ниметрии заключен в трехмерном мире стереометрии. Далее Гарднер указывает, что физики (не вполне серьезно) предполагали, что зеркально отраженные миры могут сосуществовать в одном и том же сегменте пространства-времени. Хотя два мира не могут взаимодействовать, можно представить себе, говорит Гарднер, что они могли бы взаимно проникать друг в друга, подобно двум партиям в шашки, разыгрываемым одновременно на одной доске, одна партия — на черных клетках, а другая — на белых (2е изд, 259). Этот образ напоминает узор на костюме арлекина — сочетание черных и белых ромбиков — изображенного на суперобложке романа Набокова. Этот узор прекрасно символизирует смежные миры Вадима Вадимовича и Владимира Владимировича. В любом случае, «другой» четырехмерный мир можно идентифицировать с тем «другим состоянием Бытия», которое прозревает VV в своем безумии²³.

Вездесущая оппозиция левого/правого, характеризующая «Смотри на арлекинов!», — аналог двух противопоставленных друг другу миров, заложенных в космологии VV. Идея зеркально отраженного двойника преследует не только героя, но и весь его мир. Мы увидим, что образы левой/правой симметрии дают основу для ряда других эпизодов и тем в книге, помимо тех принципиально важных, о которых уже говорилось. Эти второстепенные левые/правые симметрии, кажется, следуют узору, описываемому VV, когда он приходит в себя после своего последнего припадка паралитического слабоумия. Вначале возвращаются физические ощущения, следуя узору левой/правой симметрии; затем появляются мысленные образы на левой и правой створках воображения, и, наконец, далее сдвоенные образы появляются на каждой из этих створок: симметрии внутри симметрии внутри симметрии (СА 5, 303—304).

Среди тех левых/правых симметрий, которые дают роману формальную структуру, мы видим имена (и инициалы) героев. Самое важное, конечно, — это противопоставление Вадима Вадимовича из антимира «Владимиру Владимировичу» из «реального» мира. Не случайно и то, что внутри каждой из противопоставленных друг другу вселенных-двойников имена каждого из протагонистов, в свою очередь, удваиваются: Вадим, сын Вадима,

Владимир, сын Владимира. Внутри художественного антимира имя настоящего отца Вадима также удваивается, хотя и частично: Никифор Никодимович. Следует также отметить, что «V» в имени Вадима Вадимовича можно рассматривать как слегка скошенную, усеченную N в имени и отчестве его отца, что напоминает об обычае русских аристократов давать своим незаконнорожденным детям фамилии в виде усеченных форм своих фамилий. Сравните роман Набокова «Пнин» и роман VV «Доктор Ольга Репнин».

Как мы уже отметили, шесть русских и шесть английских романов повествователя — искаженные отражения русских и английских книг самого Набокова. Тематически уместно то, что когда VV предпринимает свою последнюю самооценку перед зеркалом, прежде чем соединить свою жизнь с жизнью своей последней возлюбленной, он смотрит «в другое, куда более глубокое зеркало», в котором он видит сначала свои русские, а затем английские книги и размышляет по их поводу. Эти два симметричных набора прямо описываются с помощью понятий мир-антимир (СА 5, 293—294). Следует напомнить, что переход от одного языка и литературного мира к другому вызвал продолжительный период сумасшествия, совпавший с прибытием VV в «Новый Свет»; это путешествие физически продублировало его лингвистическую миграцию с русского языка на английский²⁴.

Есть и другие странные примеры хиральности в связи с писательством VV. В своих ранних дневниках он замечает, что среди его рассказов о событиях «истинных или выдуманных в той или этой мере» он видит, что «сны и прочие искаженья «реальности»» записаны особым почерком с наклоном влево (СА 5, 116). Еще одна любопытная деталь всплывает, когда VV рассказывает о генезисе своего романа «See under Real». Идея книги приходит к нему, когда он лежит в кровати. Его первый английский роман является ему под его правой щекой «многокрасочным шествием с головой и хвостом, шествием, забирающим к западу...» (СА 5, 206). В таком случае русский соотносится с левым, а английский — с правым, что символично описывает жизнь и творчество VV, а также процесс перевода, которому в конце концов подвергается каждое из произведений VV.

Все четыре предсвадебных признания VV о своем левом/правом пространственном отклонении описываются в мельчайших деталях как короткие прогулки от одного места до другого и обратно²⁵. Любопытно, что каждая из этих тщательно описанных прогулок пролегает в направлении с востока на запад (или наоборот), но не с севера на юг или в каком-то неопределенном, неуказанном направлении; это или следует прямо из текста, или выводится логическим путем. Все путешествия VV, начиная с его побега из России в юности, отмечены этим левым/правым направлением. Контраст «восток-запад» — еще один аналог противопоставления левого/правого, который структурирует миры романа.

Тема кровосмешения, которую мы подробно разобрали выше, тоже очевидно соответствует правой/левой симметрии в повествовании. Похоже, сам повествователь, его жена Ирис, ее брат Ивор Блэк и Владимир Благодзе являются детьми главного шпиона графа Старова, как и, по всей вероятности, вторая жена VV Анна Благово. Тема кровосмешения снова звучит в эпизоде с Бел, дочерью повествователя. Здесь развивается особенно четко выраженная симметрия правого и левого, которая, кажется, отражена в обоих мирах романа. Вероятно, не может быть просто совпадением то, что Бел и последняя любовь VV, «ты», родились в один день. «Ты» рассматривается как вторжение «Реальности» в двойственное существование писателя (СА 5, 291 и 311). Такая ситуация дает в высшей степени элегантно уравнение, соединяющее миры-двойники VV: Бел так относится к «ты», как Вадим Вадимович относится к «Владимиру Владимировичу». Еще одно такое уравнение включает в себя псевдоним повествователя: В. Ирисин : Вадим Вадимович :: В. Сирин : «Владимир Владимирович». На наиболее абстрактном уровне может показаться вполне уместным рассматривать кровосмешение как метафору для взаимодействия русских и английских произведений VV.

Модель двуправорукой вселенной, в которой один мир — искаженное отражение в зеркале другого мира в высшем измерении, использовалась Набоковым в нескольких произведениях, хотя и не в той конфигурации, которая предлагается книгой Мартина Гарднера. Одно из самых ранних произведений, где используется

подобная космология — роман «Приглашение на казнь», написанный в 1934 году. Эта тема далее развивается в романе «Под знаком незаконнорожденных», написанном в начале сороковых годов. «Ада», роман, который писался на протяжении большей части шестидесятых, построен на основе мира и антимира, Терры и Анти-Терры. События романа разворачиваются на Анти-Терре (или Демонии), а герой, Ван, посвящает свою профессиональную жизнь исследованиям возможности существования Терры, искаженного зеркального отражения его собственного Антимира²⁶. Опять-таки, переходными зонами между двумя мирами служат сумасшествие и смерть.

Последний роман Набокова «Смотри на арлекинов!» — кульминация развития темы двуправорукой вселенной, темы, которая дает основополагающую космологию для целого ряда его важнейших произведений. События этих романов происходят в антимирах. Сюжеты разворачиваются вокруг стремлений героя из антимира постичь параллельный реальный мир своего двойника или своего создателя. В каждом случае слабые проблески и блики «реального» мира даруются герою лишь в снах и/или в припадке безумия, а полное понимание приходит только со смертью, точкой перехода между двумя мирами. Однако есть еще один источник доказательства существования «реального» мира, который доступен героям антимиров Набокова и его читателям. Это сложный и замысловатый набор узоров и ключей, которые вставлены в текст(уру) вымышленного антимира. Именно растущее понимание этих аллюзий и узоров часто ведет героя (и читателя) к тому, чтобы догадаться о существовании другого мира.

В каждом из романов с мирами-двойниками Набоков дает герою (и читателю) некую основную оппозицию, биполярную метафору, которая отделяет один мир от другого. В романе «Смотри на арлекинов!» Набоков взял из книги Мартина Гарднера «Этот правый, левый мир» фундаментальную оппозицию «левое/правое», чтобы придать своей вымышленной космологии символическую структуру.

ЧАСТЬ VI

НАБОКОВ —
МЫСЛИТЕЛЬ - ГНОСТИК

В предисловии к посмертному изданию русских стихотворений своего мужа В. Е. Набокова формулирует «главную», с ее точки зрения, тему Набокова — тему, которая, словно водяной знак, отмечает все его произведения, но остается незамеченной читателями (РсС I, 348). Тема «потусторонности»¹ появляется у Набокова уже в 1919 году — в стихотворении «Еще безмолвствую — и крепну я в тиши» (СР I, 496) и заканчивается только с последним стихотворением «Влюбленность» (1974), приписанном Вадиму Вадимовичу в романе «Смотри на арлекинов!» (СА 5, 120)². Наиболее явно эта тема выражена в стихотворении «Слава» (1942). В первой части стихотворения появляется некий призрак в духе произведений Гоголя, который говорит писателю, что он — изгой, у которого нет читателей и не будет бессмертной славы. Во второй части автор прогоняет это мучительное видение и утверждает, что счастлив, так как Совесть, «сонных мыслей и умыслов сводня, не затронула самого тайного».

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
А точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
О читателе, теле и славе.

Поэт счастлив, несмотря ни на что, потому что «со мной моя тайна всечасно». Подставив буквы под звезды, он научился рас-

шифровать ночь и превозмогать себя. Стихотворение заканчивается так:

Но однажды, пласты разуменья дробя,
Углубляясь в свое ключевое,
Я увидел, как в зеркале, мир, и себя,
И другое, другое, другое (СР 5, 422).

По словам В. Е. Набоковой, этот секрет, который нельзя было никому открыть, давал Набокову «его невозмутимую жизнерадостность и ясность» (РС I, 348) перед лицом многочисленных невзгод. Для пояснения своей мысли госпожа Набокова отсылает читателя к тому отрывку в романе «Дар», в котором Федор Годунов-Чердынцев пытается передать суть личности своего горячо любимого покойного отца, путешественника и лепидоптеролога: «Я еще не все сказал; я подхожу к самому, может быть, главному. В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами: дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше. 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. Оно не имело прямого отношение ни к нам, ни к моей матери, ни к внешности жизни, ни даже к бабочкам (ближе всего к ним, пожалуй)...» (СР 4, 298). Федор не может подобрать слова, чтобы определить тайну, бывшую источником одиночества его отца. Может быть, заключает он, опаленный молнией старик-сторож в поместье (единственный из местных крестьян умевший ловить и правильно насаживать бабочек) был прав, говоря, что отец Федора «знает кое-что такое, чего не знает никто» (СР 4, 299). Этот намек на некое гностическое знание напоминает крик Цинцинната «я... знаю одну главную, главнейшую вещь, которой никто здесь не знает...» (СР 4, 167).

Главнейшая тайна Набокова облекается в различные формы в разных произведениях. В романах герои Набокова часто сталкиваются с довольно неопределенной всеобъемлющей загадкой, решение которой обещает объяснить «все тайны, все загадки» (СА 1, 329). В романе «Король, дама, валет» (1928) Франц, беспринципный молодой человек, собирающийся вместе с женой

дяди убить своего дядю-благодетеля, видит кошмары: «В этих снах ужас, бессилие, отвращение сочетались с каким-то потусторонним чувством, которое знают, может быть, те, кто только что умер, или те, кто сошел с ума, разгадав смысл сущего» (СР 2, 261). В одном из таких снов его дядя медленно заводит граммофон, и «Франц знал, что сейчас граммофон гаркнет слово, которое все объяснит и после которого жить невозможно» (СР 2, 261). Кроткий Пнин одержим тем же чувством, что и отвратительный Франц. После наводящей тоску встречи с бывшей женой Пнин приходит в отчаяние при мысли о том, что пустая душа Лизы может воссоединиться на небесах с его душой. Внезапно ему кажется, что он «оказался на грани простой разгадки мировой тайны» (СА 3, 55). Однако откровение не состоялось из-за белки, которая хотела пить. Вариант этого важнейшего вопроса находим и в романе «Прозрачные вещи». В дневнике Хью Персона «Альбом психушек и тюрем» некий умирающий сумасшедший («дурной человек, но хороший философ») пишет: «Распространено убеждение, что если человек установит факт посмертного выживания, он тем самым решит или вступит на путь, ведущий к решению загадки Бытия» — утверждение, которое сумасшедший философ немедленно подвергает сомнению (СА 5, 87).

Воплощение космической загадки Набокова разработано наиболее полно не в стихотворениях и не в упомянутых выше романах. Эта тема выходит на первый план в романах, написанных в конце тридцатых — середине сороковых годов. Это было время величайшего напряжения для писателя. Хотя тема загадки мироздания фигурирует и в произведениях, написанных как до, так и после этого времени, фокус ее — в двух произведениях этого переходного периода: незаконченном последнем русском романе «Solus Rex» и в первом американском романе «Под знаком незаконнорожденных». К этим двум произведениям мы сейчас и обратимся.

Тайна бесконечного сознания в романе «Под знаком незаконнорожденных»

«Под знаком незаконнорожденных» — первый роман Набокова, написанный в Соединенных Штатах. Впервые о нем упоминается в ноябре 1942 года в письме к Эдмунду Уилсону. Набоков пишет, что подал заявку на получение стипендии Гуггенхайма и как часть заявки «написал (боюсь, довольно глупый) синопсис» романа, над которым он работает и который называется «Человек из Порлока»³. Это название было первое в ряду нескольких, рассматривавшихся и отвернутых Набоковым, прежде чем он остановился на названии «Bend Sinister» («Под знаком незаконнорожденных»). На различных промежуточных стадиях работы роман назывался «Solus Rex», «Vortex» и «Game to Gunn»⁴. Работа продвигалась медленно, и 25 мая 1946 года Набоков торжественно писал Уилсону:

Ja konchil roman. Я только что закончил роман... Не знаю, внушает ли он симпатию, но, во всяком случае, это честный роман, то есть, он настолько приближен к тому образу, который у меня был все это время, насколько это в человеческих силах. Я очень надеюсь... что кто-нибудь его купит, потому что мне ужасно не хватает денег... Но я рад, что наваждение закончилось и бремя снято.

События романа разворачиваются в маленькой вымышленной европейской стране, где только что произошла коммунацистская

революция и к власти пришел некий диктатор Падук, основатель партии Эквилистов (Уравнителей). Протагонист повествования — Адам Круг, когда-то учившийся вместе с Падуком в школе, а теперь всемирно известный философ, преподающий в местном университете. Время действия, кажется, в общем совпадает со временем написания романа. События охватывают краткий период с конца ноября, когда умирает Ольга, жена Круга, до конца января следующего года, когда сам Круг, обезумевший от горя из-за того, что режим по ошибке убил его восьмилетнего сына Давида, пытается напасть на Падука и погибает. Сюжет строится вокруг сопротивления Круга, единственного интеллектуала страны, известного за ее пределами, постоянно возрастающему давлению правительства, которое пытается заставить его публично поддержать новый режим. Из-за своей международной известности Круг считает себя неуязвимым для такого давления, но он ошибается. Круг отказывается от таких соблазнов, как место президента университета, автомобиль, велосипед и корова, и после этого он становится свидетелем того, как один за другим его друзья подвергаются аресту и исчезают. Сначала это происходит с Максимовыми, пожилой русской парой, на дачу к которым Круг и Давид уезжают после смерти Ольги; затем аресту подвергается шекспировед Эмбер, друг и переводчик Круга, и, наконец, его коллега математик Хедрон. Когда и эти меры не помогают добиться покорности Круга, его самого тоже арестовывают, а его сына берут в заложники. Круг немедленно капитулирует, но уже поздно: новоиспеченный деспотический режим из-за административной ошибки позволил убить Давида в ходе экспериментальной программы психотерапии. Государство делает последнюю попытку подкупить Круга, дав ему возможность спасти от расстрела его друзей, родственников и коллег (двадцать четыре человека), но, убив Давида, режим утратил единственный способ влияния на Круга, который сошел с ума и стал действительно неуязвимым. Его безумие, навлеченное автором, принимает следующую форму: он понимает, что он сам и его мир — всего лишь не имеющие большого значения измышления автора, который выстраивает повествование.

«Под знаком незаконнорожденных» занимает уникальное положение среди романов Набокова, так как в своем предисловии к изданию в рамках серии «Time Reading Program» автор снабдил читателей комментариями, объясняющими различные аспекты книги. Однако мы увидим, что как бы ни были полезны эти заметки, многого они не касаются и в некотором смысле даже вводят в заблуждение⁵. В своем вступительном очерке Набоков из всех сил старается подчеркнуть, что, в сущности, его роман — не «о жизни и смерти в гротескном полицейском государстве», то есть что роман не является социальным или политическим комментарием (СА 1, 197). Главная тема романа, говорит Набоков, — «биение любящего сердца Круга» и та пытка, которой подвергает его Падук, используя его сына в качестве рычага давления на неуязвимого в остальном отца. Именно ради этой любви, продолжает Набоков, и была написана книга, именно из-за этого ее и следует читать. Учитывая то, что и сам Набоков не так давно едва спасся из захваченной нацистами Европы с женой-еврейкой и маленьким сыном, это утверждение кажется особенно правдоподобным, но в действительности, хотя отношения Круга с сыном отличаются и нежностью, и глубиной, они занимают не слишком большое место в повествовании. Они имеют важное значение только как мотивация сюжета. Любовь к сыну — рычаг, используемый государством для давления на аполитичного Круга, единственное желание которого — заниматься философией и своими личными делами. Может быть, заявление Набокова было вполне искренним, но принимать его надо только с оговорками. Набоков также указывает на две второстепенные темы. Одна — это тупость тирании, которая, наконец-то наткнувшись на единственное средство достижения своей цели, делает грубейшую ошибку и уничтожает Давида; вторая — «благословенное безумие» Круга, благодаря которому ужас его участи смягчается пониманием того, что он сам и его мир — всего лишь части авторского драматургического замысла.

Хотя Набоков называет все вышеуказанное «темами», возможно, было бы точнее рассматривать их, в особенности первые две, в качестве контекстных аспектов романа, имеющих отношение скорее к сюжету, чем к основной теме. Отношения отца и сына

было бы лучше всего рассматривать как человеческий аспект романа, а нерасторопную жестокость полицейского государства — как политико-сатирический аспект. И только третий и последний аспект — подозрения Круга о том, что он и его мир — только чей-то вымысел, и его конечное откровение через безумие — приближает нас к главной теме, которую находим в нескольких романах Набокова. Мы сказали «приближает», так как идея о том, что искусство — это ловкий трюк, нечто намеренно искусственное — только один аспект того, что мы предложим считать истинной темой романа «Под знаком незаконнорожденных» — тайны Сознания. Использование Набоковым идеи «искусственности искусства» (то есть идеи о том, что мы все — герои романа) — часть расширенной метафоры, определяющей природу Сознания⁶.

Сознание — сущность философского антагонизма Круга и Падука. Философия, на основе которой Падук организовал свою победоносную революционную партию — учение, развитое старым чудачком по имени Скотома (ср. русское слово «скотина»), чье имя не случайно содержит греческий корень слова «темнота», которое в своей англизированной форме («scotoma», рус. «скотомма») является медицинским термином, обозначающим «потерю зрения в части визуального поля; слепое пятно». Разработанная Скотомой философия Эквализма (Уравнительства) значительно превосходит сравнительно скромный эгалитаризм, обещанный социализмом, основанным на экономическом единообразии, или религией, предсказывающей духовное равенство после смерти. Философия Скотомы обещает окончательный эгалитаризм — эгалитаризм самого сознания. Очевидно, ни одна из упомянутых выше традиционных панацей не осуществима, пока одни люди наделены сознанием богаче, чем другие. Согласно Скотоме, в мире существует фиксированное и исчислимое количество сознания. Все беды общества вытекают из его неравного распределения. Однако эту ошибку можно исправить, регулируя емкость человеческих сосудов. Справедливого распределения можно достичь «либо выравнивая содержимое, либо устранив затейливые сосуды и приняв стандартный размер» (СА 1, 264). Теоретик Скотомы не предлагает какого-либо способа воплотить свой план в жизнь. Эту задачу берет на себя Падук, который желает

обеспечить окончательный эквилибризм в распределении человеческого сознания.

Круг как философ поначалу не интересуется проблемой Сознания, хотя теория Скотомы его и возмущает. Круг-философ никогда не занимался традиционными поисками «Истинной Субстанции, Единого, Абсолюта» (СА 1, 341). «Конечный разум, сквозь тюремные прутья целых чисел вперяющийся в радужные переливы незримого, всегда казался ему отчасти смешным» (СА 1, 341). Не занимаясь поиском и синтезом, Круг посвятил себя «творческому разрушению» (СА 1, 343). Однако с течением времени Круг начинает ставить под сомнение добровольно наложенные им ограничения и пытается представить себе мир, лежащий за пределами физики, вне измеримого, мир, в котором «босоногая Материя *перегоняет* Свет» (СА 1, 342).

Эти размышления посещают его после смерти Ольги, и сначала Круг находится в слишком сильном оцепенении, чтобы следовать этой новой линии мысли. Однако понемногу творческий настрой возвращается, но сама тема не поддается ясной формулировке. Он просматривает какие-то давние заметки, но не может вспомнить объединяющую их идею, секретную комбинацию. Он сидит за столом, думая, что если бы только у него была новая ручка, букет отточенных карандашей, или «стопка матовых гладких листов вместо этих, ну-ка, посмотрим, тринадцати, нет, четырнадцати более или менее мятых... я смог бы начать писать ту неведомую мне вещь, которую хочу написать; неведомую, если не считать нечеткого очерка, похожего формой на след ноги, инфузорчатой дрожи, которую я ощущаю в своих беспокойных костях...» (СА 1, 331). Расстроенный своей недостаточной сосредоточенностью и сексуальным беспокойством, которое пробуждает в нем Мариетта, новая горничная, он оставляет свои усилия. Проходят недели, и он снова безуспешно пытается найти свою ускользающую тему (глава XV). Наконец, в конце января, укладывая Давида спать, Круг внезапно чувствует, как его наполняет любовь к сыну:

...какая же мука, думал мыслитель Круг, так безумно любить крохотное существо, созданное каким-то таинственным

образом... слиняем двух таинств или, вернее, двух множеств по триллиону таинств в каждом... проникнутое сознанием — единственной реальностью мира и величайшим его таинством (СА 1,354).

Сам того не понимая, Круг нашел фокус давно искомой им новой философской проблемы. После раннего ужина он засыпает в кресле. Когда он просыпается (в состоянии сексуального возбуждения), он чувствует, что случилось нечто «необычайное». Он понимает, что может писать (СА 1, 356). Приняв холодный душ, он начинает:

В этом предварительном сообщении о бесконечности сознания определенная лессировка существенных очертаний неизбежна. Приходится обсуждать вид, не имея возможности видеть. Знание, которое мы сможем приобрести в ходе подобного обсуждения, по необходимости находится с истиной в такой же связи, в какой павлинье пятно, интраоптически созданное нажатием на веко, состоит с дорожкой в саду, запятнанной подлинным солнечным светом (СА 1, 358).

От работы его отвлекает Мариетта, которая пытается соблазнить его. Она прерывает ход его мысли, и когда он уже почти овладел ею, раздается звонок в дверь. Является полиция, чтобы арестовать Круга и забрать Давида. Как раз тогда, когда к Кругу вернулись силы и он начал мыслить в принципиально новом направлении, о тайнах бесконечного сознания, его зарождающиеся прозрения были прерваны. Пришел «Человек из Порлока» (первое название, придуманное Набоковым для этого романа), и зарождающиеся откровения Круга разрушены⁷.

Романы Набокова характеризуются искусным переплетением темы, сюжета и лейтмотива. Определив тему романа «Под знаком незаконнорожденных», мы теперь можем обратиться к рассмотрению того, как она реализуется в рамках сюжета и мотива романа. Роман концептуально организован с помощью двух миров: с одной стороны, вымышленный мир Круга и Падука, с другой стороны, мир вездесущей авторской персоны, которую Набоков называет в своем предисловии «антропоморфным божеством, изображаемым мною» (СА 1, 202).

Круг сознательно воспринимает только свой мир (и мир Падука). Сюжет романа «Под знаком незаконнорожденных» — это рассказ о том, как постепенно он нащупывает дорогу к пониманию того, что его, Круга, мир — только порождение фантазии авторской персоны, антропоморфного божества, которое живет в «реальном» мире. Для Круга достижение бесконечного сознания, объяснение всего того, что с ним случилось, начинается с понимания этой ситуации. На одном уровне сюжет состоит из ряда прозрений, которые заканчиваются полным откровением о контролирующем присутствии антропоморфного божества. Читатель находится в таком же положении, что и Круг — его объяснение событий в романе зависит от того, насколько он проник в тайну двух миров романа и взаимоотношений между ними. Сначала мы рассмотрим постепенное появление антропоморфного божества, а затем — сложный узор мотивов, который оно оставило в созданном им мире в качестве слабых следов, подтверждающих его присутствие.

Первое слабое подозрение о присутствии антропоморфного божества в его мире приходит к Кругу в длинном запутанном сне, который снится ему в ночь после смерти жены. Этот сон вращается вокруг его школьных лет. Описание этого сна предваряется рассуждениями о соотношении снов и сознательной памяти. Это изыскание на тему природы снов, как и некоторые другие части повествования, частично излагается так, как будто ставится пьеса, с постановщиками и рабочими сцены. Среди них присутствует

...безымянный, таинственный гений, который использовал сон для передачи собственного причудливого тайнописного сообщения... как-то связующего его с непостижимым ладом бытия, возможно ужасным, возможно блаженным, возможно ни тем ни другим, со своего рода трансцендентальным безумием, таящимся в закоулках сознания и не желающим определяться точнее, сколько Круг ни напрягает свой мозг (СА 1, 253).

Позднее, вспоминая свой сон, он чувствует присутствие незванного гостя, «кого-то, кто в курсе всех этих дел» (СА 1, 254). Намеки на другой мир также можно найти в описании старого

друга Круга, пожилого, лишённого воображения Максимова, чьи здоровые, прагматичные взгляды на жизнь спасает от вульгарности только «влажный ветер, дующий из областей, которые он простодушно полагал не сущими» (СА 1, 274).

Когда события повествования подходят к страшной развязке, подозрение пострадавшего Круга о существовании «кого-то, кто в курсе всех этих дел», до сих пор таившиеся на грани его снов, врываются со всей ясностью в его сознательный ум. Заключение в тюрьму и убитый горем из-за ужасной смерти сына, Круг забывается беспокойным, полным видений сном. Проснувшись, он видит в своей камере «тусклый отблеск, похожий на след ноги какого-то фосфоресцирующего островитянина... Световой узор был словно бы результатом вороватого, нащупывающего, отвлеченно мстительного, подложного движения, совершавшегося во сне или скрывшегося за ним...» (СА 1, 391—392). Светящийся след сравнивается со знаком, предупреждающим о взрыве, но знак сделан «на таком загадочном или младенческом языке, что остается только гадать, не создано ли все это... искусственно, здесь и сейчас, по особому какому-то сговору с разумом, спрятавшимся за зеркалом» (СА 1, 392). Прежде чем на проснувшегося Круга снова обрушится вся тяжесть его горя, появляется «разум, спрятавшийся за зеркалом» и спасает его. Здесь антропоморфное божество впервые появляется и говорит своим голосом: «именно в этот миг я ощутил укол сострадания к Адаму и соскользнул к нему по косому лучу бледного света, вызвав мгновенное сумасшествие, но, по крайности, избавив беднягу от бессмысленной муки его логической участи» (СА 1, 392). Это в буквальном смысле богоявление, при котором Круг узнает, что он сам и его мир — хитросплетения ума создателя из другого мира. Мир Круга разбит, его ум потрясен, но роман еще не закончен. Хотя Круг узнал секрет бесконечного сознания, об этом не узнали другие герои романа, и действие продолжается, пусть и совсем на другой основе. Барьер между двумя мирами сломан, и сознание Круга, по крайней мере, частично слилось с сознанием его создателя, так как теперь он осознает события, происходящие в двух мирах. Когда он лежит в своей камере и прислушивается к ночным тюремным звукам, он слышит «опасливый шелест страницы, злобно

смятой и брошенной в мусорную корзину [автора] и совершающей жалкие попытки расправиться и еще хоть немного пожить» (СА 1, 392). Мир романа, героем которого является Круг, действительно живет «еще хоть немного» в заключительной сцене.

На следующее утро проводится тщательно продуманная церемония «очной ставки», к которой даже имеется отпечатанная программка; во время этой церемонии двадцать четыре друга и родственника Круга должны умолять его поддержать Падука, который тогда пощадит их. Круг пытается сбивчиво рассказать о своих ночных «презренных обманах зрения», уверяя своих друзей, что бояться нечего, что их страшная участь — не более, чем «дурацкая сценка» (СА 1, 397 и 395). Насмерть испуганные заложники пытаются объяснить стражникам Падука, что Круг сошел с ума, но тут Круг, в котором прошлое вдруг сливается с настоящим, возвращается к юности и пытается собрать своих друзей для атаки на Падука на старой игровой площадке их школы. Когда Круг под градом пуль бросается к Падуку, который становится все более прозрачным, вся эта сцена исчезает, «как резко выдернутый слайд, и я потянулся и встал среди хаоса исписанных и переписанных страниц, чтобы исследовать внезапное “трень!”, произведенное чем-то, ударившимся о проволочную сетку моего окна» (СА 1, 398). Когда авторская персона осматривает своего ночного гостя, крупную бабочку, она смотрит за окно на улицу и видит лужицу, которую рассматривал Круг в первой сцене романа. Два мира романа сливаются⁸.

Тема всеведущего автора-повествователя, который входит в мир своих вымышленных героев, необычна, но ее нельзя назвать совершенно новой. Набоков на мгновение появляется во многих своих романах, подобно тому как Хичкок участвовал в массовке своих фильмов. Однако в случае романа «Под знаком незаконно-рожденных» эта тема инвертирована, так как она сосредоточена скорее на том, как вымышленный герой сознательно воспринимает своего создателя и его вторжения в свой мир. Это нарушение конвенций художественной литературы гораздо более значительно и несравненно более редко⁹. Есть свидетельства того, что эту необычную инверсию Набоков считал главной в концепции своего романа, так как 18 января 1944 года он написал Эдмунду Уилсону:

«Ближе к концу книги будет смутно вырисовываться, а потом развиваться одна идея, которая *никогда* раньше не разрабатывалась». Это несколько загадочное высказывание больше не вспоминается Набоковым, но, очевидно, является темой более позднего замечания Уилсона, сделанного в скобках (30 января 1947 года): «жаль, что вы отказались от мысли столкнуть вашего героя с его создателем». Это замечание показывает, что Уилсон, которому роман не понравился, возможно, не совсем его понимал, поскольку конфронтация все-таки происходит, хотя и не в явной форме, которую, видимо, имел в виду критик. Однако только через безумие и затем смерть Круг переходит из своего тускнеющего мира в «сравнительный рай» своего создателя (СА 1, 399).

Не случайно «Под знаком незаконнорожденных» и начинается, и заканчивается смертью, ведь смерть — точка перехода от одного мира романа к другому. Именно смерть Ольги, жены Круга, наводит философа на следующие размышления: «Что важнее решить: проблему “внешнюю” (пространство, время, материя, непознанное вовне), или проблему “внутреннюю” (жизнь, мышление, любовь, непознанное внутри), или опять-таки точку их соприкосновения (смерть)?» (СА 1, 344). Эти размышления ведут к более формальным изысканиям о смерти в следующем ключевом абзаце:

С той степенью достоверности, которая вообще достижима на практике, можно сказать, что поиск совершенного знания — это попытка точки в пространстве и времени отождествить себя с каждой из прочих точек; смерть же — это либо мгновенное обретение совершенного знания (схожее, скажем, с мгновенным распадом плюща и камня, образовывавших круглый донжон, прежний узник которого поневоле довольствовался лишь двумя крохотными отверстиями, оптически сливавшимися в одно; тогда как теперь, с исчезновением всяческих стен, он может обозревать весь округлый пейзаж), либо абсолютное ничто, *nichto* (СА 1, 345).

Смерть — точка перехода между двумя мирами, но поставленный здесь вопрос касается природы «другого» мира: что там — «абсолютное ничто» или «мгновенное обретение совершенного знания»? Размышления Круга о смерти ведут его к его главной теме, так как что такое «мгновенное обретение совершенного

знания», как не достижение бесконечного сознания, которое, как мы видели в контексте романа, означает слияние ума Круга с умом его создателя? Только его смерть вызовет разрушение его черепной тюремной камеры с предписанным ему углом зрения и позволит ему понять всеобъемлющий Абсолют.

Мы рассмотрели, как с помощью снов и в конце концов сумасшествия Круг все больше осознает присутствие набоковского антропоморфного божества, создающего мир Круга. Мы утверждаем, что именно это и является настоящим сюжетом романа, а не более очевидная история о противоборстве Круга и Падука. Однако у темы двух миров есть и еще один аспект, так как контролирующее присутствие божества-повествователя проявляется в сложном узоре мотивов и скрытых аллюзий. Хотя эти загадочные узоры — проявления авторской персоны, они имеют одинаково важное значение и с точки зрения Круга, так как отчасти именно его молчаливое узнавание этих узоров является основой его попыток выйти за пределы ограниченного сознания его мира и искать мир своего Создателя.

Самый важный из этих узоров — комплекс образов, вызываемых лужей в форме отпечатка ноги, в которую Круг смотрит в начальной сцене, а авторская персона — в заключительной. Эта лужица и ее разнообразные преобразования — главный мотив романа «Под знаком незаконнорожденных», и он соотносится с темой сложным и удивительно точным образом. Повторения и общее значение лужи отмечаются Набоковым в его предисловии. Обозначив ее как начальную точку разворачивания сюжета, Набоков говорит, что ее повторные появления намекает Кругу «о моей с ним связи: она — прореха в его мире, ведущая в мир иной, полный нежности, красок и красоты» (СА 1, 198). На смутное понимание Кругом природы этой лужи намекают его мысленные образы, когда он пытается идентифицировать неуловимую «неведомую мне вещь», о которой он хочет написать, «неведомую, если не считать нечеткого очерка, похожего формой на след ноги», вызывающую у него «инфузорчатую дрожь» (СА 1, 332). Лужа — это точка контакта, ворота из мира Круга, мира ограниченного сознания, в мир бесконечного сознания, где живет создатель Круга.

На протяжении книги лужа принимает несколько обликов, каждое из которых соотносится с разными аспектами темы. Два из них предвещают первое описание лужи. В начальной сцене Круг, находящийся в больнице у умирающей жены, оцепенело смотрит в окно: «Продолговатая лужа вставлена в грубый асфальт; как фантастический след ноги, до краев наполненный ртутью; как оставленная лопаткой лунка, сквозь которую видно небо внизу» (СА 1, 203). «Фантастический след» оставлен ногой антропоморфного божества-повествователя, он служит метафорой для многочисленных аллюзий и узоров, разбросанных в повествовании. Для установления смысла образов лужи в равной степени важно и упоминание о ртути, об элементе, который превращает прозрачное стекло в зеркало. Этот наполненный ртутью бассейн — двустороннее зеркало: авторская персона может увидеть, что происходит за зеркалом, а Круг видит в нем только отражение своего собственного мира, кроме тех случаев, когда при определенном освещении, в определенные моменты, он чувствует присутствие туманной фигуры за зеркальным стеклом.

Однако у маленькой лужи дождевой воды есть и еще более важный аспект. Ворота, ведущие из одного мира в другой, ассоциируются со смертью как в философии Круга, так и в системе образов романа. Когда умирает Ольга, а Круг смотрит на осеннюю лужу внизу, он видит, что занесенные ветром в лужу «два трискалиона, как два дрожащих трехногих купальщика, разбегаются, чтоб окунуться» (СА 1, 203). Эти листья опали с соседнего дерева, на котором осталось листьев «может быть, тридцать семь, не больше» — странно точная цифра, которая позднее оказывается возрастом жены Круга (СА 1, 226). Пройдя сквозь отверстие, связывающее мир Круга с миром «Набокова», душа-символ Ольги вновь появляется в виде мотылька за окном писателя в последней сцене романа (СА 1, 202). Почковидная лужица имеет и более конкретную метафорическую связь со смертью Ольги, так как та умирает от болезни почек. Набоков намекает на такую связь в сцене, описывающей зловещий разговор Круга с Падуком, во время которого последний проливает из стакана молоко, оставив на столе «белую лужицу, формой напоминающую почку» (СА 1, 325), возможно, намекая на свое соучастие в неожиданной смерти Ольги. В своем

предисловии Набоков признает последнее как одно из подтематических воплощений вездесущей лужицы (СА 1, 198).

Даже образ отпечатка ноги автора не свободен от зловещих ассоциаций, так как предзнаменованием смерти Давида служит то, что он наступает в лужу и жалуется, что в его «левом ботинке полно воды» (СА 1, 335). Еще один образ смерти, смутно имеющий форму лужицы, встречается, когда арестованного Круга ведут через тюремный двор с обрисованными мелом фигурами на стене, изрешеченной пулями. Это зрелище заставляет его вспомнить народную примету, согласно которой первое, что видит после смерти расстрелянный, — это «приветственные группы вот этих меловых силуэтов, движущихся волнисто, словно прозрачные инфузории» (СА 1, 372). Наконец, давние друзья Круга Максимумы арестованы на своей даче около озера Малер, имеющего форму чернильного пятна.

С лужей связан еще один набор ассоциаций. Доктор Александер, молодой преподаватель биодинамики и правительственный агент, который должен заставить свой университет подчиниться режиму, сажает кляксу на свою подпись под клятвой верности, которую подписали все сотрудники университета, кроме Круга. Когда философ лениво смотрит на документ Александера, он видит запятнанные кляксами останки, напоминающие «след фантастической ноги, очерк лужи, похожий на лунку от заступа» (СА 1, 246). Александер будет в числе тех, кто придет арестовывать Круга и Давида. Петр Квист, антиквар и одновременно правительственный агент, заманивающий Круга в ловушку, предлагая переправить его за границу, оставляет на своем письме большую кляксу. Тиранозавр Падук тоже запятнан чернилами. Отец диктатора был мелким изобретателем, чьим единственным успешным созданием стал так называемый падограф — делающийся на заказ приборчик, подобный печатной машинке, который механически имитирует почерк своего владельца. Первый экземпляр был сделан изобретателем в подарок своему сыну-подростку. Поскольку «младенческие лужицы» характерны для почерка его сына, отец добавляет дополнительные клавиши, одну для кляксы в виде песочных часов, и две — для кругловатых неровных клякс. Можно предположить, что это удивительное сродство подлости и клякс намека-

ет на скрытую тематическую игру слов: пятно на гербе, на геральдическом узоре, на которое косвенно указывает название книги.

Геральдический гербовый щит, подразумеваемый в названии «Под знаком незаконнорожденных», можно вполне правдоподобно рассматривать как совершенную модель, включающую в себя все вышеуказанные превращения мотива лужи. В данном случае имеется в виду гербовый щит с перевязью, идущей справа налево (*bend sinister*), которую, как отмечает Набоков в своем предисловии, «по широко распространенному, но неверному убеждению» считают знаком незаконнорожденности, так как она неявно противопоставляется «законной» правой перевязи (англ. *bend dexter*). Хотя Набоков и предостерегает читателя от того, чтобы видеть в названии какие-то «общие идеи», он говорит, что название должно создать представление «о силуэте, изломанном отражением, об искажении в зеркале бытия, о сбившейся с пути жизни, о зловеще левеющем мире» (СА 1, 196). Этот круг понятий имеет очевидное сходство с различными проявлениями важного образа лужи. Однако геральдический щит герба имеет и другие отражения, которые относятся только к нему. Хотя незаконнорожденность и в самом деле неправильное значение «левой перевязи», Набоков явно имел ее в виду, так как авторизованные переводы на немецкий (*Das Bastardzeichen*), голландский (*Bastaard*) и итальянский (*I Bastardi*) сосредоточены именно на этом аспекте значения названия, а в последних двух случаях геральдический контекст даже отброшен¹⁰. Ассоциация «*sinister*» и «*left*» («левый»), хотя и имеющее более широкие коннотации, нежели только политические, учитывается Набоковым. В повествовании разбросаны случайные и не такие уж случайные упоминания «левого», но никогда «правого».

Как и лужа-гербовый щит, сама «левая перевязь», где «перевязь» означает диагональную ленту или полосу, мелькает там и сям на страницах книги под разными личинами. Лужа в начальной сцене отражает, помимо всего прочего, «...коричневую вену потолще, обрезанную ее кромкой...» (СА 1, 203). Прутья решетки, как реальные, так и метафорические, изобилуют, как в следующем образе: «Конечный разум, сквозь тюремные прутья целых чисел вперяющийся...» (СА 1, 341). Эти черные полосы имеют

зловещий смысл. Так же, как и лужа имеет противоположные значения — смерть в мире Круга и прозрения потусторонней жизни в мире авторской персоны — лента/полоска тоже имеет два противоположных значения. У темной полоски/решетки есть антонимичная ей форма — светлая полоса. Круг просыпается в своей камере с решеткой и видит светящийся узор, произведенный лучом от световой арки во дворе тюрьмы. Именно скользя по этому «косому лучу бледного света», авторская персона спасает Круга, наслав на него безумие (СА 1, 392). Наклонный луч может брать свое начало от фонаря около дома авторской персоны, свет которого видит автор, когда в финальной сцене книги смотрит в окно на «особенную лужу»¹¹.

Противоречивый на первый взгляд характер геральдической перевязи ставит нас в тупик, но склонность Набокова к оптическим иллюзиям дает возможный ответ. Гербовый щит — это зеркало-окно между двумя мирами: темной вымышленной вселенной Круга и яркой «реальной» вселенной авторской персоны. Эти два героя смотрят с противоположных сторон на геральдическую лужу, которая одновременно и разъединяет, и объединяет их два мира. С точки зрения Круга, левая перевязь и в самом деле — полоса, уходящая влево, зловещая черная решетина тюрьмы, запрещающая вход в мир его создателя. Однако с точки зрения автора, который смотрит на геральдический образ с другой стороны, это яркая «правая перевязь», знак «сравнительного рая» его собственного мира. Левая перевязь, загораживающая выход из мира жизни в мир смерти, может также напомнить стихотворение Теннисона «Crossing the Bar» (1889), заключительная строфа которого очень похожа на конец «Под знаком незаконнорожденных»: «For though from out our bourne of Time and Place / The flood may bear me far, / I hope to see my Pilot face to face / when I have crossed the Bar»*.

* «Несом волной в далекие края, / Забыв про время, к Вечности готов, / Пред Лоцманом своим предстану я / Доплыв до новых берегов». А. Теннисон. «Переплывая пролив». Пер. Г. Бена. В кн.: Георгий Бен. Последнее песнопение. СПб., 1996, 22.

От знаков и символов, связанных с точкой контакта двух миров романа, обратимся теперь к тем знакам и символам, которые находятся внутри вымышленного мира, арены неравной борьбы Круга и Падука. Каждый персонаж в двух противоборствующих лагерях сопровождается набором мотивов и аллюзий. Наиболее полно разработаны они для Круга и Падука. Имя и фамилия Адама Круга имеют очевидное значение. Адам, по-древнееврейски «человек», находится в таких же отношениях с антропоморфным божеством книги, как библейский Адам — со своим Создателем. С точки зрения философской и моральной географии, эти две ситуации также параллельны, по крайней мере, после грехопадения: мир Круга — зло; мир его создателя — добро. Это важный для романа подтекст, так как он перекликается с основной темой — вымышленный герой, пытающийся (снова) войти в мир своего создателя. Еще одно библейское эхо содержится в «яблочном» мотиве книги, особенно в выражении «Адамово яблоко», возникшем из легенды о том, что кусочек плода, предложенного Евой, навсегда застрял в горле Адама¹².

Фамилия героя, оказывается, имеет важнейшее значение как для темы, так и для структуры романа «Под знаком незаконно-рожденных». По-русски Круг означает «круг», а по-немецки — «кружку» или «кувшин». Последнее значение, то есть сосуд с ручкой, имеет для сюжета метафорическое значение. Участь Круга оказывается столь ужасной отчасти из-за его заблуждения о том, что он неуязвим для режима Падука. Во время рокового разговора Круга с Падуком последний говорит ему: «Все, что нам нужно, — это тот кусочек тебя, в котором упрятана рукоятка». На это Круг с яростью отвечает: «Ее не существует» (и здесь он ошибается) (СА 1, 322). Позже, после своего ареста и похищения Давида, Круг думает: «он не предполагал, что они сумеют найти рукоятку. Собственно, и сам-то он едва ли знал, что какая-то рукоятка вообще существует» (СА 1, 368).

«Круговое» значение фамилии Круга резонирует со многими аспектами романа. Конечно же, Круг — это маленький круг внутри своей округлой вселенной, которая, в свою очередь, окружена миром авторской персоны. Фамилия Круга также означает его предполагаемую неуязвимость. На встрече университетских

преподавателей для принятия клятвы верности друг Круга математик Хедрон побуждает его: «Поставь свою коммерчески ценную закорючку. Брось! Никто не тронет наших кругов, — но где-то же нужно нам их рисовать» (СА 1, 248). Эта игра слов — намек на фразу Архимеда «Noli disturbare circulos meos»*, которую якобы произнес математик, когда во время разграбления Сиракуз в его кабинет ворвались римские солдаты. Найдя Архимеда в его кабинете рисующим геометрические фигуры и не получив от него удовлетворительного ответа на свои вопросы, какой-то солдат убил его¹³. В таком случае, Архимед — парадигматический ученый-интеллектуал, который желает только, чтобы государство оставило его в покое и он мог продолжать свои занятия. Также как и Круг, Архимед, чье торжествующее восклицание «Эврика!» стало символом внезапного глубокого озарения, стремился открыть тайны Вселенной. Важно и то, что основные работы математика касаются свойств окружностей и спиралей, так как эти фигуры оказываются очень важными для нашего понимания миров романа «Под знаком незаконнорожденных».

Все члены маленькой семьи Круга заключены в круг. Конечно, не случайно умершую жену Круга зовут Ольга (с ударным «О»); не случайно и то, что Ольга, умершая от болезни почек, все время ассоциируется с гамлетовской Офелией, которая утонула. Ольга — это не только круг внутри другого круга (Круг); ее имя (из-за «О»), и фамилия ее мужа (из-за своего значения), намекают на секретное родство с кругловатой лужицей, связывающее героев с бесконечным сознанием вселенной авторской персоны. Интересно также и то, что в алфавитной синестезии Набокова белый «О» вызывает образ овального зеркала (СА 5, 338) — этот предмет фигурирует около пяти раз в одном из снов Круга, в котором Ольга, сидя перед зеркалом, снимает с себя сначала свои драгоценности, а затем, в духе сюрреализма — голову и другие части тела (глава 5). Сходным образом, имя их сына Давида (David) наделено явной иконической образностью. Буквы D, стоящие в начале и в конце его имени, составляют половинки буквы «О», так как если конечную «D» перевернуть, так что ее

* Не тронь мои круги (*лат.*).

вертикальная палочка сложится с палочкой начальной «D», а закругленные части смотрят направо и налево, получается совершенная «O», перекликающаяся со значением фамилии Круга и с формой инициала Ольги. Это символическое алфавитное слияние перекликается со слиянием имен родителей, а также с соединением их генов, «слияньем двух таинств или, вернее, двух множеств по триллиону таинств в каждом» (СА 1, 354).

Одна из характеристик круга — его обратимость, свойство, которое типично и для некоторых действий и наблюдений Круга. Возвращаясь домой из больницы в ночь смерти жены, Круг должен перейти через мост, охраняемый с двух сторон революционными солдатами, набранными из всякого сброда. Когда Круг приближается к северному концу моста, его задерживает неграмотная стража. Один из них берет пропуск Круга и затем, протягивая его Кругу вверх ногами, требует прочитав, что там написано. Круг дает ответ, который задает тему главы: «Инверсия мне не помеха» (СА 1, 209). К несчастью, очки Круга разбиваются, когда он их ищет, и он не может прочитав подозрительным солдатам, что написано на его пропуске. Наконец, Круг обманом пробирается на другую сторону, затеяв разговор с туповатым начальником стражи Гурком. В этом месте, как говорит Набоков в предисловии, нас должна поразить палиндромная оппозиция русской округности (Круг) и тевтонского огурца, так как «gurk» — это форма германского корня слова «огурец». Этот чисто словесный палиндром скоро начинает жить своей жизнью. После того, как Кругу наконец разрешают перейти мост, его заворачивают назад на южном конце, так как на его пропуске нет подписи стражи с северного конца моста. Философ идет назад, чтобы получить подпись неграмотного Гурка. Палиндромная природа имен противопоставленных героев, Круга и Гурка, буквально воспроизводит многократные переходы моста и является миниатюрным зеркальным отражением абсурдности обреченных усилий Круга. Инверсия имеет и другие отзвуки в этом эпизоде. Когда Круг пересекает мост взад-вперед, он думает: «...песочные часы, которые кто-то все вертит и вертит, и я внутри — текучий тонкий песок» (СА 1, 214). Он мысленно сравнивает себя с муравьем, который бежит по выдернутой из земли травинке. Как

только он доходит до вершины травинки, ее переворачивают, и вершина травинки, «tip», превращается в ее палиндромную противоположность, «pit» (яму), и все надо начинать сначала.

Имя Падука, как и имя Круга, имеет большой диапазон тематических отзвуков. Это и шекспировское «paddock», дословно означающее «жаба», чудовищное оскорбление, применяемое Гамлетом по отношению к отчиму Клавдию, убийце его отца. Конечно, Падук не убивал отца Круга, но он убийца его сына Давида. Этот аспект роли Падука проявляется, когда он идентифицируется с лесным королем Гете (Erkoenig): речь идет о стихотворении, в котором маленький мальчик и его отец едут верхом ночью через лес, король эльфов зазывает мальчика в лес, и тот умирает (CA 1, 322 и 390). Имя Падука также базируется на русском корне “-пад-”, как в слове «упадок». Однако, вероятнее всего, именно шекспировское «paddock» является источником школьного прозвища Падука — «Жаба» («The Toad»), которое имеет еще одну зловещую двуязычную коннотацию — немецкое Der Tod («смерть»). Диктатор Падук был ненавистен Кругу еще со школьной скамьи, когда Круг, бывший тогда порядочным хулиганом, регулярно сидел на лице Падука. Несмотря на очевидное отвращение Круга, Падук, возможно, из-за гомосексуальных склонностей, тайне обожал Круга и однажды поцеловал его руку, когда в классе было темно: «Поцелуй Жабы» («The Kiss of the Toad»), как позднее называет его Круг, возможно, намекая на немецкое Todeskuss, поцелуй смерти — аллюзия, ставшая пророческой (CA 1, 275)¹⁴.

К сорока годам и Круг, и Падук обнаруживают склонность к полноте, хотя во всех остальных отношениях они резко противопоставляются друг другу. Падук остается «скучен, зауряден и невыносимо подл» (CA 1, 257), в то время как Круг, великий мастер «творческого разрушения», описывается как крепкий, мужественный человек с чем-то бетховенским в лице (CA 1, 360). Это противопоставление выявляется довольно любопытным образом. Будучи еще школьником, Падук представляет на обсуждение теорию, предвосхищающую Эквилизм, теорию о том, что «все вообще люди состоят из одних и тех же двадцати пяти букв, только по-разному смешанных» (CA 1, 257). От этого изречения

разворачиваются две линии мысли. Первая, менее важная, касается пропавшей двадцать шестой буквы. Очевидно, отсутствующая буква — это буква «Я» («I»), намекающая на Адама Круга, врага Падука и единственного великого сына своей страны. Идентификация Круга с буквой-символом «I» подтверждается его высказываниями и высказываниями о нем в других местах книги, например, «Корень квадратный из “я” равняется “я”» (СА 1, 207) или сказанное в скобках «(о, это помятое неудобное “я”, шахматный Мефистофель, упрятанный в cogito!)» (СА 1, 343)¹⁵. В революционном государстве среднего человека нет места для эгоистической буквы «Я» и соответствующего местоимения, в нем нет места и для Круга, который, как и буква, уничтожается.

То, что Падук привлекает алфавит в своем стремлении к эгалитаризму, также проявляется в том, что он называет своих школьных товарищей постоянно меняющимися анаграммами их имен. Гумаград, Драмагук, Гурдамак и Мадамка, — таковы, помимо прочих, прозвища Адама Круга. Без ведома Падука его алфавитные игры развиваются по спирали в совершенно новое измерение в руках авторской персоны, которая управляет героями. Жители вымышленного мира говорят на *gemischte Sprache** с элементами русского, немецкого и мифического куранианского¹⁶. Кажется, помимо этого смешанного языка, многие герои говорят на чистом русском, другие — на чистом немецком. Предполагается, что каждый язык в письменном виде пользуется своим родным алфавитом, кириллицей и латиницей. Это предположение важно для того, что последует, потому что мы намерены показать, что имена Падук и А. Круг — точные перекрестно-алфавитные анаграммы друг друга. Более того, можно показать, что их соотношение — это соотношение близких, но не совсем точных палиндромов. В англоязычной форме (Paduk — A. Kруг) у этих имен есть общие буквы А, U и К. Английская буква “P” в русском языке представляет звук /г/. Таким образом, четыре из шести элементов, содержащихся в этих именах, накладываются друг на друга, и остается только D в имени Падук и G в имени А.

* гибридном языке (нем.).

Круг. Это недостающее звено находится, когда понимаешь, что если пользоваться строчными буквами английского, то G (g) представляет русский звук /d/. Таким образом, достойный восхищения Круг и отвратительный Падук — всего лишь перекрестно-алфавитные анаграммы, придуманные и введенные антропоморфным божеством повествования. Что касается неточного палиндрома, Падук не превращается в Круг А. только из-за того, что г поставлена в конце, а не после К, то есть Kug A. + г. Такая же странная смесь протагонистов обнаруживается в названии столицы — Падуград.

Падук и Круг противопоставляются друг другу еще на одном уровне: у каждого из них есть свой собственный отчетливый символ. Мы уже остановились на роли окружности в связи с Кругом. Символ Падука — это греческий крест, или свастика, который, как и окружность Круга, разнообразными способами вплетен в текст. Впервые греческий крест появляется в сцене, где Круг пытается пересечь мост. Хотя, заговорив стражников, он проходит караул при входе на мост, его посылают назад, за подписью, стражники на выходе с моста. Круг, зная, что стражники не умеют не только писать, но и читать, протягивает им пропуск и говорит: «Нацарапайте крестик, или рисунок со стены телефонной будки, или свастику, или что захотите» (СА 1, 215). Здесь есть двойная аллюзия, впустую потраченная на стражника Гурка. В первых, речь идет о начальной букве имени Гурка (Г), так как греческий крест происходит от четырех соединенных греческих Г, то есть четырех букв «гамма», которые его составляют: ❖. Более отдаленный намек заключается в том, что греческий крест — это символ нового режима Падука. Это выясняется косвенным образом, когда за Кругом приходит правительственная машина, на капоте которой развевается красный флажок с эмблемой, напоминающей «раздавленного и расчлененного, но все еще ерзающего паука» (СА 1, 230). Любые сомнения в том, что «ерзающий паук» — это греческий крест, или свастика, пропадают благодаря двум очень важным фактам. В другом месте особо упоминается почерк Падука — «паутинообразные каракули» (СА 1, 259), и не случайно имя Падук отличается от русского «паук» только одной буквой. Таким образом, противопоставление двух

протагонистов символизируется контрастом круга и свастики. Эти фигуры — изгиб и прямая линия — представляют собой два наиболее контрастных элемента графики романа¹⁷.

Романы Набокова изобилуют аллюзивными подтекстами, которые, благодаря своим отзвукам, обогащают характеристику героев и событий сюжета, к которым они относятся. Некоторые подтексты, например, скрытая идентификация Мариетты с Лесбией Катулла, локализованы, ограничены рамками определенной сцены (СА I, 361). Другие подтексты охватывают больше эпизодов и перекликаются с темами, имеющими фундаментальное значения для романа в целом. Вероятно, наиболее широкий подтекст, пронизывающий «Под знаком незаконнорожденных», — это подтекст театральный, сосредоточенный вокруг шекспировского «Гамлета» (VII). Круг навещает своего друга Эмбера, переводчика Шекспира, который вовлечен в новую, «революционную» постановку «Гамлета». Шекспировская тема вводится с помощью трех гравюр, висящих на стене спальни Эмбера. Первая изображает «джентльмена шестнадцатого столетия при передаче им книги простоватому малому, держащему в левой руке пику и украшенную лаврами шляпу» (СА I, 289). На второй изображен тот же самый простолудин, теперь одетый как джентльмен, крадущим головной убор — нечто вроде «шапски», у того самого джентльмена, который теперь пишет за своим столом. На третьей вор в новом головном уборе и одежде идет по направлению к Хай-Уиком, то есть по дороге в Лондон. «Shapska» (ср. русское «шапка») и «spear» («пика») принадлежат к наиболее очевидным подсказкам о том, что простолудин на гравюрах — Шекспир. О том, кто такой пишущий джентльмен, нам говорит надпись на первой гравюре «Ink, a Drug»*. Эта надпись была переделана неизвестной рукой и теперь она гласит «Grudinka», русский эквивалент «бекона». (Любопытно, что из этой надписи можно также получить «Ад. Круг» плюс лишнее «ин»). На второй гравюре есть комментарий «Nam-let, или Homelette au Lard», то есть Маленький человек в [сэре Фрэнсисе] Бэконе. Эта последовательность является декорацией для главы, в которой Эмбер потчует Круга

* чернила, снадобье (англ.).

рассказом о нелепой версии «Гамлета», которая ставится в театре. Интерпретация пьесы, якобы основанная на произведении профессора Гамма, превращает в истинного героя прямолинейного человека действия Фортинбраса, противопоставляя его неврастеничному, мучимому сомнениями Гамлету. Этот и другие примеры шекспировской чепухи взяты у комментаторов (в основном немецких); они собраны в издании «Гамлета» «Furness Variorum»¹⁸. Рассказу Эмбера противопоставляется рассказанная Кругом история о сценарии фильма по «Гамлету», предлагаемого ему неким американским профессором. Это ведет Круга и Эмбера к ряду нелепых интерпретаций, основанных в большинстве своем на игре слов в стиле Джойса, сосредоточенной на буквах имен Гамлета и Офелии. В сцене, где тонет Офелия, показан «плывущий лист... ее белая ручка, сжимая венки, пытается дотянуться, пытается обвиться вокруг обманчиво спасительного сучка» (CA 1, 296) — «a phloating leaph... her little white hand, holding a wreath trying to reach, trying to wreath a phallacious sliver» (101). Эмбер предлагает считать ее имя произошедшим от имени речного бога Аркадии Алфея: «the lithe, lithping, thin-lipped Ophelia, Amleth's wet dream, a mermaid of Lethe... a pale-eyed lovely slim slimy ophidian maiden» — «...тонко-гибкая, тонкогубая Офелия, влажный сон Амлета, лете́йская русалка... прелестная, узкая и скользкая, змеевидная девица с жидкой кровью и светлыми глазами...» (CA 1, 297). Переключка с Джойсом слишком очевидна, чтобы ее можно было игнорировать, и Набоков подтверждает его присутствие как в Предисловии, так и косвенным образом в тексте: (ср. «Winnipeg Lake», журчание 585, изд-во «Vico Press») (CA 1, 297). Разговор двух друзей, как и эссе Круга о сознании, прерывается стуком в дверь: приходит тайная полиция и забирает Эмбера.

Мотив Шекспира/Гамлета можно найти и в других местах в книге: наиболее очевидное его проявление — Падук, само имя которого, видимо, произошло от гамлетовского «paddock» и который последовательно ассоциируется с театральными эффектами. Иногда он переходит на английский елизаветинской эпохи или начинает говорить белым стихом (CA 1, 326 и 390). Его беседа с Кругом сопровождается явными сценическими указания-

ми и инструкциями говорящим. Сцена публичной конфронтации в финале, в которой собираются все оставшиеся в живых герои, и которая очевидно заканчивается резней, явно написана по законам сцены¹⁹.

Наиболее важный вопрос, поднимаемый шекспировским/гамлетовским подтекстом, — это его *raison d'être**. Возможно, наиболее очевидная причина — довольно общая. Набоков пользовался такими подтекстами в русских романах и перенес этот прием в свое английское произведение. В его русских романах, хотя диапазон литературных аллюзий огромен, почетное место предоставлено Пушкину, отцу современной русской литературы. Для первого романа Набокова, написанного в англоязычной стране, Шекспир кажется наиболее равноценной фигурой, вызывающей сравнимые культурные отклики. Широкий джойсовский подтекст, помещенный внутри шекспировского, задает модернистское звучание как дань Набокова литературной традиции его нового языка.

Шекспировский/гамлетовский подтекст является частью более широкого театрального мотива, пронизывающего весь роман. В тексте постоянно специально демонстрируется его умышленный, искусственный характер; изображается не «реальный», а искусственно созданный мир — театр со сценой в центре зрительного зала. Мотив театра особенно уместен, так как он перекликается с одной из основных идей романа: мир Круга — искусственное создание авторской персоны, мастера-драматурга. Театральный подтекст — метафорический парафраз темы двух миров. Более того, анаграмматические намеки на Шекспира-Бэкона вводят мотив «Кто написал произведения Шекспира?», который параллелен мотиву поисков Кругом своего настоящего автора.

Однажды во время написания «Под знаком незаконнорожденных» Набоков заметил: «Сейчас я почти уверен, что мой роман будет называться “Game to Gunm”»²⁰. Из всех пяти известных названий, рассматривавшихся для романа, только это предпоследнее название не имеет очевидного отношения к теме романа.

* Здесь: причина наличия (франц.).

Происхождение этого рабочего название туманно, но вряд ли можно счесть простым совпадением то, что «Game to Gun» — это название десятого тома «Энциклопедии Британники»²¹. Причина того, что надпись на корешке энциклопедии рассматривалась в качестве названия романа, может лежать на поверхности. Возможно, все дело в тематическом звучании первой и последней статьи в этом томе — «Game» и «Gunmetal» — «игра» мысли поглощается насилием, на которое указывает «пушечная бронза». Однако если вдумчиво просмотреть том «Game to Gun», то можно найти две статьи, которые имеют более конкретное отношение теме и ее реализации в романе «Под знаком незаконнорожденных»: «God» («Бог») и «Geometry» («Геометрия»).

Метафора «Автор — Бог» явно вводится в предисловии Набокова, а ее развитие является одним из основных аспектов сюжета романа. Автор — это антропоморфное божество, создающее вымышленные миры. Герои в этом сотворенном мире наделены сознанием лишь в той степени, которая ограничена пределами их вселенной, хотя некоторые авторские любимцы догадываются о существовании другого мира за пределами их собственного. С точки зрения вымышленного мира, «все тайны, все загадки» должны открыться в неограниченном сознании их создателя. Однако это, казалось бы, всемогущее божество находится в таком же положении в своем «реальном» мире, как его герои в их вымышленном мире. Всеведущий по отношению к созданному им миру, в своей собственной вселенной он обладает лишь ограниченным сознанием и, как и его герои, стремится к Абсолюту — к бесконечному сознанию. Как и в случае его героев, добиться успеха в своем стремлении он может только в момент откровения, в момент смерти, который окажется только переходом на следующий, более высокий уровень из бесконечно большого числа. Каждый мир — это уровень сознания, заключенный в больший мир, который создает и содержит в себе меньший мир. Хотя эксплицитно «Под знаком незаконнорожденных» построен только на двух мирах, количество миров, имплицитно подразумеваемых этой схемой, неограниченно. Эта регрессия бесконечна. Божество становится окончательной абстракцией, включающей в себя все последовательно наложенные слои сознания и выходящей за их

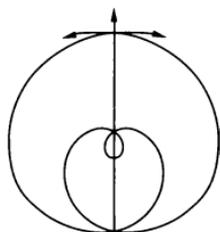
пределы. Это «Бесконечное Сознание», или «Сознание как Такое».

Статья «Геометрия» в томе Энциклопедии, на котором написано «Game to Gunp», соотносится с романом «Под знаком незаконнорожденных» более очевидным образом. В исторической части статьи большое внимание уделяется Архимеду. Выше мы уже отметили аллюзии, связывающие Круга с геометром Архимедом, открывателем числа Пи, коэффициента, необходимого для вычисления площади круга, и ученого, сказавшего своим убийцам «Не трогайте мои круги». Мы также подробно рассмотрели образы, связанные с кругами, по спирали разворачивающиеся из фамилии Круга и намекающие на его уникальное родство с миром его создателя. Однако это не единственная связь между романом «Под знаком незаконнорожденных» и содержанием статьи из энциклопедии. В том же самом разделе статьи мы находим упоминание о папирусе Ахмеса, или Ринда, датированном примерно 1600 г. до н. э., в котором, помимо всего прочего, содержится метод определения площади круга. Этот папирус фигурирует и в романе «Под знаком незаконнорожденных». Когда потерявший жену Круг пытается найти то «неведомое», о чем ему хотелось бы написать, в ящике своего стола он находит несколько случайных записок. Большинство из них почему-то содержат образ круга. Первая среди этих записок — записка о папирусе Ринда, который обещал раскрытие «всех тайн, всех загадок», но оказался просто учебником с пустотами, «на которых какой-то неведомый египетский землепашец производил в семнадцатом веке до Рождества Христова неуклюжие выкладки» (СА I, 329). Этот древний документ не содержит обещанных откровений, но намекает на связь между математикой и раскрытием «всех тайн, всех загадок». Таким образом, обе темы из статьи «Геометрия» в «Энциклопедии Британника» связаны с романом: одна касается Архимеда, прототипа Круга, а другая — рукописи, обещающей откровение предельных вещей — ключевой темы романа²².

Мы рассмотрели то, как статьи «Бог» и «Геометрия» из тома «Энциклопедии Британники», на котором написано «Game to Gunp», могут соотноситься с романом. Теперь мы должны поставить вопрос о том, как они соотносятся друг с другом. Какова

связь между геометрическими фигурами и Богом, если она вообще есть? Таких связей множество. Последователи Пифагора (который вскользь упоминается в романе «Под знаком незаконнорожденных») верили в то, что «возвышения души и союза с Богом» можно достичь с помощью математики²³. Их доктрина о том, что Бог организует вселенную с помощью математики, находит свой отзвук в изречении Платона «Бог вечно занимается геометрией»²⁴. Более конкретно можно сказать, что круг как фигура символизировал Бога, Бесконечное, Я и так далее во многих вероисповеданиях. Довольно типична формулировка, приписываемая Гермесу Трисмегисту (греческое имя египетского Тота), летописцу богов: «Бог — это круг, чей центр находится везде, а периферия — нигде»²⁵. Хотя в рамках романа «Под знаком незаконнорожденных» круг в противоположность греческому кресту, несомненно, положительный символ, так как он отмечает родство Круга с миром его создателя, круг — это еще и форма его тюрьмы. Можно вспомнить метафору Круга, сравнивающую его ум, заключенный в черепную коробку, с круглой темницей, а также круглую тюремную камеру, в которой он оказывается перед допросом (СА 1, 345 и 372). В качестве символа-мотива романа круг имеет недостаток, так как хотя он совершенен в одном смысле, в другом смысле он очерчен, самоограничен и даже порочен.

Теперь мы обратимся к вопросу о том, как эта идентичность теологической концепции и геометрического символа соотносится с двумя мирами, или, вернее, со схемой миров в бесконечной регрессии, которая заложена в основу «Под знаком незаконнорожденных». Для этого мы должны вернуться к Архимеду. Среди бесчисленных открытий Архимеда есть и фигура, известная как Архимедова спираль, которую мы приводим ниже²⁶:



Может быть, случайно, а, может быть, и нет, но архимедова спираль оказывается замечательной моделью включенных друг в друга миров в регрессии, по крайней мере частично угадываемых Кругом. Круг — это круг, находящийся в самом центре, живущий внутри округлого тюремного мира романа, второго круга спирали. Однако он догадывается о существовании высшего мира, окружающего его мир, — то есть мира автора, который создает его, Круга, мир. Единственная точка прямого контакта с миром божества — это точка пересечения спирали, то есть «смерть». Сознание, определяемое средним кругом, расположено идентично по отношению к еще большему кругу (творческое сознание), которое его охватывает. Как и в Архимедовой спирали, этот узор продолжается до бесконечности, то есть по направлению к бесконечному сознанию.

Устанавливая нашу модель бесконечной вымышленной вселенной для романа «Под знаком незаконнорожденных», мы двигались от Круговых кругов к Архимедовой спирали. Есть ли еще подтверждения нашего предположения, помимо параллели Круг/Архимед и повествовательной структуры самой книги? Такое подтверждение можно найти не в романе «Под знаком незаконнорожденных», а в автобиографии Набокова «Память, говори», его следующем крупном произведении после «Под знаком незаконнорожденных», которое тоже концептуально основано на кривой, — на радужной арке. «Память, говори» дает дальнейшее связующее звено между замкнутым кругом ограниченного сознания и трансцендентной спиралью, направленной к бесконечному сознанию. В автобиографии Набоков пишет о том, что видит свою жизнь как «цветную спираль в стеклянном шарике». «Спираль, — продолжает он, — одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и раскрывшись, круг перестает быть порочным, он получает свободу» (СА 5, 553). Мы не можем сказать, имел ли Набоков в виду Архимедову спираль, когда он создавал миры своего романа, но концепция спирали, освобожденного круга, несомненно, играла важнейшую роль в том, как он видел не только роман «Под знаком незаконнорожденных», но и свою жизнь²⁷.

Тема «Solus Rex» и «Ultima Thule»

Незаконченный роман «Solus Rex» Набоков писал в Париже зимой 1939—1940 года. Зима эта, по словам писателя, «оказалась последней для моей русской прозы» (РС I, 103)²⁸. Работа над романом была прекращена после эмиграции в Америку в мае 1940 года. Набоков, очевидно, намеревался продолжить работу, так как в письме своему новому другу Эдмунду Уилсону от 29 апреля 1941 года он заметил, что «уехал из Европы в середине огромного русского романа, который скоро начнет сочиться из какой-нибудь части моего тела, если я по-прежнему буду держать его внутри»²⁹. Однако возвращения к работе не последовало.

Две законченных главы, каждая размером примерно в 30 печатных страниц, были опубликованы отдельно под названиями «Solus Rex» и «Ultima Thule». Первая появилась в последнем выпуске парижского эмигрантского журнала «Современные записки», а вторая — в первом номере «Нового журнала», издаваемого в Нью-Йорке Марком Алдановым³⁰. Между этими главами нет явной взаимосвязи, поэтому предполагалось, что даты публикаций отражают их предполагаемый порядок следования в законченной работе. Только после появления английских переводов в 1973 году Набоков заявил, что «Ultima Thule» — это глава I, а «Solus rex» — это глава II. Еще до этого Набоков сообщил своему немецкому библиографу Дитеру Циммеру, что «Solus Rex», название, использованное для отдельно опубликованной второй главы, планировалось в качестве названия для всего романа³¹.

«Solus Rex», вероятно, из-за его фрагментарности, не привлек пристального внимания критиков. Те же исследования, которые были ему посвящены, в основном сосредоточены на связи главы «Solus Rex», которая рассказывает о политической интриге в отдаленном мифическом северном островном королевстве, с написанным в 1962 году английским романом «Бледное пламя». Здесь мы рассмотрим «Solus Rex» сначала сам по себе, а затем в связи с романом «Под знаком незаконнорожденных», английским романом, написанным после того, как была прекращена работа над «Solus Rex». «Под знаком незаконнорожденных» тематически (хотя не по сюжету и не по обстановке) вырастает из более раннего произведения и проливает немало света на главную тайну «Solus Rex», а именно на главу «Ultima Thule». «Solus Rex» можно рассматривать как кристаллизацию главной набоксовской темы, которая появляется в «Приглашении на казнь» (1938) и в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (1941), а затем приобретает доминирующее значение в романах «Под знаком незаконнорожденных» (1947), «Бледное пламя» (1962) и в более поздних английских романах. Тема «Ultima Thule», как мы ее назовем, — это тема смерти и потусторонности.

«Ultima Thule», начальная глава романа «Solus Rex», принимает форму воображаемого письма от повествователя, некоего Синеусова, русского художника-эмигранта, живущего на Ривьере, к покойной жене. Хотя жена его умерла почти год назад, все мысли и дела художника продолжают вращаться вокруг нее. Навязчивая идея Синеусова — узнать, может ли он надеяться установить контакт с женой, сейчас или в потусторонности. Эти надежды омрачаются ироническим недоверием художника к спиритуалистам и его глубоко подозрительным отношением к религии.

В своем «письме» Синеусов вспоминает многие подробности их совместной жизни, включая последние мучительные месяцы, когда его беременная жена умирала от чахотки. Среди его воспоминаний есть сцена, когда его прикованная к постели жена, которая уже не может говорить, пишет на маленькой табличке, что больше всего на свете она любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» (СР 5, 125). Последнее объясняется заказом,

сделанным Синеусову; ему заказали иллюстрации к эпической поэме под названием «Ultima Thule». Поэма написана на неизвестном северном языке, а поэт настолько плохо знает французский, их единственный общий язык с художником, что у Синеусова остается только самое туманное представление о произведении, которое он собирается иллюстрировать. Насколько удалось выяснить Синеусову, эпос повествует о несчастном, необщительном короле, правящем в отдаленном, грустном, раздраемом распрями островном королевстве, теряющемся в туманах дальнего севера. Сделав несколько предварительных набросков, которые, кажется, понравились поэту, художник начинает работать, но автор поэмы внезапно пропадает, оставляя весь проект подвешенным в воздухе. Синеусов, убитый горем из-за болезни и смерти жены, продолжает работать над иллюстрациями, чтобы отвлечься.

Письмо Синеусова, мысленно сочиняемое им на пустынном пляже, имеет более недавнюю отправную точку, чем воспоминание о жизни с женой. Толчок был дан его недавней встречей с Адамом Ильичем Фальтером, который когда-то, в России, был его репетитором по математике. Художник напоминает своей покойной жене об их коротком визите к Фальтеру, одаренному сыну ресторанный повара-алкоголика в Санкт-Петербурге, который после эмиграции стал управляющим курортной гостиницей на Ривьере³². Визит состоялся незадолго до начала длительной болезни его жены, и Синеусов забыл о нем, пока не встретил случайно зятя Фальтера, который и рассказал овдовевшему художнику странную историю. Вскоре после их визита Фальтер во время одной из своих поездок остановился переночевать в маленькой деревенской гостинице. Вскоре после того, как он ушел спать, ночная тишина была разорвана звуками, напоминавшими «захлебывающиеся, почти ликующие крики бесконечно тяжело рожаящей женщины, но женщины с мужским голосом и с великаном во чреве» (CP 5, 120). Эти вопли, показавшиеся бесконечными, заставили окаменеть всех, кто их слышал, и прошло какое-то время, прежде чем управляющий смог войти в комнату, где молча стоял Фальтер, ставший словно бы бескостным. Не отвечая на вопросы, он вышел из комнаты, обильно помо-

чился прямо на лестницу, вернулся в свою кровать и уснул глубоким сном.

Сестра Фальтера и его зять привозят сумасшедшего домой; его поведение продолжает оставаться странным, но безвредным. Случай Фальтера привлекает внимание модного итальянского психиатра, остановившегося в курортной гостинице. Этот доктор Бономини — создатель некоей формы терапии, включающей исторические костюмные психодрамы, которые ведут к излечению, когда пациент проигрывает в лицах этиологию своего психоза со стороны предков. Этот многообещающий метод не очень полезен в случае Фальтера, так как почти ничего не известно о его отдаленных предках. Поэтому психиатр использует более прямой подход и спрашивает Фальтера о причине его ночных воплей. После некоторых уговоров Фальтер рассказывает обо всем добродушному доктору, который немедленно умирает от разрыва сердца. Во время расследования Фальтер, не менее безумный, чем до этого, сообщает властям, что он, Фальтер, разгадал «загадку мира» (СР 5, 124) и, что когда он рассказал ее психиатру, шок удивления оказался для него слишком силен³³.

К моменту случайной встречи с зятем Фальтера Синеусов собирается вернуться в Париж, чтобы с головой уйти в работу над брошенным заказом «Ultima Thule», так как, по его словам, «остров, родившийся в пустынном и тусклом море моей тоски по тебе, меня теперь привлекал, как некое отечество моих наименее выражимых мыслей» (СР 5, 126). Однако услышав о том, что произошло с Фальтером, повествователь понимает, что откровение его бывшего репетитора может ответить на его вопрос о возможном воссоединении с умершей женой. Поэтому он встречается с Фальтером, который отказывается сообщить свою смертельную тайну бывшему ученику, хотя последний обещает или обет молчания или, если это больше устроит Фальтера, немедленное самоубийство (СР 5, 128). Следует длинный сократический диалог, во время которого Синеусову разрешается нащупать краешек окончательного откровения, спросив Фальтера о существовании Бога и, что для него гораздо более важно, о сохранении личности за могилой. Фальтер отвечает смесью, казалось бы, глупых замечаний и мучительных парадоксов. В конце концов Синеусов заканчивает

беседу, ничего не узнав. К его удивлению, через несколько дней он получает от зятя Фальтера счет за «консультацию». Художник не только не нашел ответа на свои вопросы, но и продолжает сомневаться в том, что его бывший репетитор, сошедший с ума, обладает, как он говорит, «ключом решительно ко всем дверям и шкапулкам в мире» (CP 5, 131). Через некоторое время Синеусов получает записку от безумца, который теперь находится в больнице, в которой говорится, что он, Фальтер, во вторник умрет и что он «на прощание решается мне сообщить, что — тут следуют две строчки, старательно и как бы иронически вымаранные» (CP 5, 139). Все вышеизложенное пересказывается в «письме» Синеусова, которое сочиняется на следующий день и заканчивается на мрачной мысли о том, что, может быть, его воспоминания — единственная гарантия продолжения существования его жены.

Есть кое-что, чего не заметил Синеусов во время разговора с Фальтером: пытаясь проиллюстрировать мысль о природе «истины, которая заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений», сумасшедший вскользь упомянул «поэзию полевого цветка или силу денег». Эта фраза очень похожа на слова умирающей жены Синеусова (CP 5, 131). Опять-таки, чуть дальше в разговоре, Фальтер, отвечая на вопрос Синеусова о том, почему он не кажется всеведущим (если предположить, что его утверждение — правда), отвечает: «...я... поступаю, как бедняк, получивший миллион, а продолжающий жить в подвале, ибо он знает, что малейшей уступкой роскоши он загубит свою печень» (CP 5, 132). «...I act like a beggar, [a versifier — стихотворец] who has received a million [in foreign currency — в иностранной валюте] but goes on living in his basement, for he knows that the least concession to luxury would ruin his liver» (173). Слова в скобках, отсутствующие в русском оригинале, были вставлены в английский текст Набоковым, чтобы придать основательности утверждению Фальтера, но Синеусов снова не видит того свидетельства, которое он так жаждет получить.

«Solus Rex», вторая глава незаконченного романа Набокова, начинается с пробуждения короля в далеком северном островном государстве. Правитель называется Кр. в русской версии и К. в английской версии; и то, и другое намекает на стандартные со-

кращения, обозначающие шахматного короля. Читая мысли Кр., мы узнаем беспокойную историю его королевства и историю его восхождения на трон примерно пять лет назад с помощью переворота, направленного против его распутного двоюродного брата Адульфа. Кр. — угрюмый неудавшийся ученый, не слишком любящий власть и великолепие. Кроме загадочного намека на «несвободного художника Дмитрия Николаевича Синеусова» между героями и событиями «Ultima Thule» и «Solus Rex» нет, казалось бы, никакой связи (СР 5, 89). Вступительная заметка Набокова к английскому переводу проясняет эту аномалию. Синеусов действительно, как и планировал, вернулся с Ривьеры в свою парижскую квартиру, где и погрузился в художественное воссоздание Ultima Thule, этого острова, возникшего из сердечной тоски и ставшего отечеством его наименее выразимых мыслей³⁴. В своем новом воображаемом королевстве Синеусов, превратившийся в Кр., должен воссоединиться со своей покойной женой, перевоплощенной в королеву Белинду. Заметка Набокова сообщает нам, что воссоединение будет кратким, так как жене Кр./Синеусова суждено погибнуть в тот самый день, став случайной жертвой неудавшейся попытки покушения на ее мужа.

Как мы знаем, Набоков, вопреки своему намерению, не вернулся к этому «огромному» русскому роману. Непонятно, было ли тут дело в структурных трудностях, возникших при соединении отдельных глав романа «Solus Rex», или благоприятные критические рецензии на первый англоязычный роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» подтолкнули писателя к тому, чтобы перейти с русского языка на английский. Нет и ничего, позволяющего предположить, что автор собирался перевести законченные фрагменты романа на английский и продолжить писать его по-английски. Работа над «Solus Rex» была прекращена — по крайней мере, в той форме, в которой роман был изначально задуман автором.

Однако «Solus Rex» не исчез бесследно; он оставил значительное наследие в виде двух английских романов Набокова. Наиболее очевидная генеалогическая линия идет от главы «Solus Rex» незавершенного романа к роману «Бледное пламя», написанному через 20 лет после своего прародителя. Эндрю Филд в книге

«Vladimir Nabokov: His life in Art» замечательно проследил сложные взаимоотношения романов «Solus Rex» и «Бледное пламя». Мы здесь ограничимся тем, что отметим несколько широких тематических и фактологических параллелей. Главные из них — это воображаемые северные островные королевства, Ultima Thule и Новая Зембла и их правители, Кр. и король Карл. Последняя параллель становится более очевидной, когда понимаешь, что Кр., русское шахматное обозначение фигуры «король», этимологически ведет свое происхождение от латинской формы имени Карла Великого — Karl Magnus³⁵. Основоволополагающей в обоих романах является идея о том, что произведение искусства, поэма, которую герои плохо понимают, становится трамплином для создания мифологического королевства, где правит повествователь. Оба героя, чужаки в тех странах, где они живут, подвигнуты на эту уловку фантазии личной трагедией: Синеусов — смертью любимой жены, а Боткин/Кинбот — сумасшествием неизвестного происхождения. Параллель устанавливается особенно четко, когда Кинбот пытается навязать Шейду «Solus Rex» в качестве названия для его поэмы «Бледное пламя». Хотя «Solus Rex» — термин, определяющий тип шахматных задач, в которых у черных осталась только одна фигура, король, — не имеет никакого отношения к фактическому содержанию поэмы Шейда, это чрезвычайно удачное название для историй короля Карла Возлюбленного из Новой Земблы и Кр. из Ultima Thule.

Более непосредственным, хотя и менее признанным ответвлением незаконченного русского романа Набокова стал роман «Под знаком незаконнорожденных» (1947), который по своей концепции происходит напрямую от главы «Ultima Thule» романа «Solus Rex». Последний раз Набоков упоминает «Solus Rex» в письме к Эдмунду Уилсону в апреле 1941 года. В ноябре 1942 года он пишет Уилсону, в первый раз упоминая о незаконченном романе «Человек из Порлока»³⁶. Это было первое из целого ряда названий (в том числе и «Solus Rex»), рассмотренных и отвергнутых автором, прежде чем он остановился на названии «Под знаком незаконнорожденных». Единственная очевидно сходная черта между фрагментами романа «Ultima Thule» и «Solus Rex» и романом «Под знаком незаконнорожденных», — это то, что их

протагонисты, художник Синеусов и философ Круг, недавно потеряли жен. Может показаться, что кроме этого между двумя произведениями мало общего, если говорить о сюжете, обстановке и основных параметрах. Однако мы увидим, что у них общая главная тема, а внутри этого тематического контекста — ряд общих подтем и мотивов. Так как «Под знаком незаконнорожденных» — законченное произведение, мы сначала идентифицируем нашу тему в нем, а затем вернемся обратно к более фрагментарному и трудному для толкования роману «Solus Rex».

Тема «Под знаком незаконнорожденных» довольно очевидна. Как мы знаем, Круг, мастер творческого разрушения, сторонился традиционных философских поисков Истинной Сущности, «алмаза, свисающего с рождественской елки Космоса» (СА 1, 341). Только после смерти жены он обращается к «величайшему таинству», то есть к бесконечному сознанию (СА 1, 354). Окончательное откровение приходит к Кругу за ночь до его гибели, когда его посещает разум, спрятавшийся за зеркалом, антропоморфное божество романа, которое лишает его рассудка (СА 1, 392). Несчастный философ внезапно понимает, что он и весь его мир — лишь измышления ума их создателя, живущего в своем «реальном» мире. Следовательно, ничего не имеет значения. Ужас, страдание, боль нереальны. В момент смерти Круг переносится в «реальный» мир авторской персоны, в мир антропоморфного божества. Если выразиться несколько по-другому, откровение Круга заключается в том, что ограниченное сознание его мира, которое заставляет его казаться замкнутым и «реальным», — это всего лишь анклав, замкнутый круг внутри бесконечного сознания его создателя, автора, в *его* мире. Круг разгадал секрет своей вселенной, а вместе с ним — и смысл смерти и поусторонности.

Давайте вернемся к «Ultima Thule». Фальтер, как и Круг, разгадал «загадку вселенной» и оказался недостаточно силен, чтобы выдержать это откровение. Он тоже сходит с ума. Существует только одна абсолютная тайна, и очевидно, что откровение Фальтера касается того же, что и откровение Круга: тайны сознания. Решающий вопрос заключается в том, является ли сознание по своему существу ограниченным, с каким-то образом обозначенными

пределами, или оно бесконечно. Внутри вымышленных миров, в которых живут оба героя, оно конечно. Для жителей этого мира Окончательное Откровение, Абсолютная Истина означает прорыв сквозь оковы ограниченного сознания, в котором они живут, и слияние с (относительно) бесконечным сознанием их создателя в его собственной «реальной» окружающей вселенной. Точка контакта между этими двумя мирами — смерть. Эту эстетическую космологию и «окончательный» вопрос, который ведет к ее откровению, мы будем называть темой *Ultima Thule*.

Эта космогоническая теория имеет значение не только сама по себе, но и потому, что она содержит ответ на вытекающий отсюда вопрос, имеющий большее непосредственное значение для Синеусова: «есть ли хоть подобие существования личности за гробом, или все кончается идеальной тьмой?» (СР 5, 135). Фальтер дает уклончиво парадоксальный ответ, смутно затрагивающий идею сознания. Для более ясного ответа мы опять должны обратиться к космологии, постулируемой в «Под знаком незаконнорожденных». По-видимому, ответ будет следующим: если сознание бесконечно, тогда существование личности может продолжаться и за гробом; если сознание ограничено, тогда смерть — бесконечная тьма. Смерть, по крайней мере, для любимых героев автора, — просто точка перехода между ограниченным и неограниченным сознанием. Это имеет решающее значение для Синеусова и для Круга, так как их обоих преследуют мысли об умерших женах (и сыновьях). Это их мотивация поисков загадки вселенной — темы *Ultima Thule*.

Два сумасшедших Адама, Фальтер и Круг, были лишены рассудка из-за одного и того же откровения, и оба испытали одно и то же окончательное просветление. Дальнейшие параллели, идущие гораздо дальше того, на что мы только что указали, несколько приглушены разной расстановкой акцентов в двух произведениях. Хотя и Синеусов, и Круг подводятся к их сущностным поискам смертью жен, тема сознания и ее следствие — два мира — развиваются по-разному. Поиски Синеусова почти полностью мотивированы его утратой и надеждой построить мост над этой бездной. Для него самое главное — это продолжение существования личности (ее, его) после смерти. Вопрос сознания

для него более абстрактен и имеет меньшее непосредственное значение. Круг — профессиональный философ, и утрата жены, принося ему неимоверные страдания, влечет за собой рассмотрение более фундаментального, более абстрактного вопроса сознания. Все остальное вытекает из этого. Однако в конечном итоге оба эти вопроса являются вспомогательными перед лицом проблемы, составляющей сущность темы *Ultima Thule*, то есть смысла смерти.

Повторение основной темы — возможно, недостаточное основание для утверждения о прямой генетической связи между главой «*Ultima Thule*» романа «*Solus Rex*» и романом «Под знаком незаконнорожденных». Наши предыдущие выводы о природе откровения Фальтера основаны на обратном повороте назад от более позднего «Под знаком незаконнорожденных» к более раннему «*Solus Rex*». Теперь мы проведем линию доказательства в обратном направлении — от «*Solus Rex*» к «Под знаком незаконнорожденных». Когда во время их разговора Синеусов выражает сомнение по поводу утверждения Фальтера о том, что тот все знает, обладает абсолютной мудростью, безумец отвечает, что он не утверждает, что знает все, он знает все, что мог бы захотеть узнать. Затем он продолжает: «То же может сказать всякий, просмотрев энциклопедию, не правда ли, но только энциклопедия, точное заглавие которой я узнал (вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей), действительно всеобъемлющая» (СР 5, 131). Этот троп «заглавия» вновь возникает во время обсуждения отношения идеи Бога к откровению Фальтера. Когда Фальтер отвергает постулируемые взаимоотношения как не имеющие значения, Синеусов заключает, что если эта тайна, это искомое, не связано с концепцией Бога, «а искомое это есть, по вашей терминологии, “заглавное”, то, следовательно, понятие о Боге не есть заглавное» (СР 5, 133), и Бога не существует. Фальтер продолжает отрицать какую бы то ни было связь. Синеусов делает последнюю тщетную попытку заставить его дать ответ, предлагая вопрос в отрицательной форме: «Итак, нельзя искать заглавия мира в иероглифах божества?» (СР 5, 134).

Эта дискуссия в духе Борхеса об абсолютном всезнании с помощью образов энциклопедии и заглавия имеет слабый отзвук

в романе «Под знаком незаконнорожденных»³⁷. Мы уже заметили, что «Solus Rex» было одним из рабочих названий, рассматриваемых Набоковым для романа «Под знаком незаконнорожденных». Другое, гораздо более загадочное рабочее название — «Game to Gupn», название десятого тома «Энциклопедии Британники». Как мы уже видели, две статьи в этом томе, а именно, «Бог» и «Геометрия», особенно подходят к теме романа «Под знаком незаконнорожденных» и ее реализации. Вся ткань романа пронизана криптическими (иногда в буквальном смысле) аллюзиями и узорами, показывающими присутствие «разума, спрятавшегося за зеркалом», который манипулирует ужасным миром Круга. Это антропоморфное божество — автор энциклопедии, и Круг, как и Фальтер, узнал заглавие одного из томов энциклопедии.

Второй ряд аллюзий, которые мы находим в романе «Под знаком незаконнорожденных», также смутно предвосхищается в «Ultima Thule». Один из архетипов Круга, чье имя по-русски означает геометрическую фигуру, — греческий геометр Архимед, которому приписывают часто цитируемую фразу «Noli disturbare circulos meos!». Эта только одна из ассоциаций между Кругом и математикой, особенно геометрией. Выше мы выдвинули предположение о том, что сама модель двух миров «Под знаком незаконнорожденных», мира Круга и мира его создателя, может символизироваться геометрической фигурой, называемой Архимедовой спиралью. Так в некотором метафорическом смысле математика моделирует космологическое откровение, которое ищет и затем находит Круг. Семя этого «геометрического» мотива посеяно в «Ultima Thule», когда Синеусов с удовольствием вспоминает, как Фальтер смешивал прозаическое натаскивание по математике «с необыкновенно изящными проявлениями математической мысли, оставлявшими в моей классной какой-то холодок поэзии...» (CP 5, 118). Возможно, более важно то, что Синеусов мысленно восстанавливает события, происходившие непосредственно до откровения Фальтера. Художник пытается представить себе случайные мысли Фальтера, когда обреченный рассеянно идет ночью из борделя в роковой гостиничный номер. Среди этих разрозненных и бессвязных мыслей есть и мысль о «забавной математической задаче, по поводу которой он в прошлом году переписывался со шведским ученым» (CP 5, 119). Од-

нако это только один из обрывков мыслей, которые, очевидно, дают комбинационный контекст для метаморфозы Фальтера³⁸.

С мотивом «геометрии» в двух романах перекликается и обилие кругов и кривых. Эти фигуры присутствуют в эмбриональном виде в «Solus Rex» и в более развитом — в «Под знаком незаконнорожденных». В течение их долгой беседы Фальтер все время предостерегает своего бывшего ученика от того, чтобы пользоваться логической дедукцией как средством открытия загадки вселенной. Логическое мышление подходит, говорит Фальтер, «при небольших расстояниях, как пути мысленного сообщения, но круглота земли, увы, отражена и в логике» (СР 5, 128). Такая логика просто возвращает к отправной точке «с приятнейшим чувством, что обняли истину, между тем как обняли лишь самого себя» (СР 5, 129)³⁹. Другие намеки на искажающий и обреченный на провал эффект кривизны логического мышления в изобилии присутствуют в «Ultima Thule» (СР 5, 133 и 136), и мы уже говорили выше о центральном значении образа круга в «Под знаком незаконнорожденных» для попыток Круга прорваться сквозь порочный, самоограничивающий круг своего собственного мира и проникнуть в мир своего создателя.

Эта сосредоточенность на изгибах связывает два романа в еще одном важном смысле. Два главных героя, Синеусов и Круг, ищут гностического знания вследствие смерти жен. Однако их сходство на этом не заканчивается, оно отражено даже в их именах. Имя Круга означает соответствующую геометрическую фигуру и перекликается с основной концептуальной конфигурацией романа «Под знаком незаконнорожденных». Имя Синеусова тоже имеет важные ассоциации, которые предвещают ассоциации, вызываемые фамилией Круга. По-русски фамилия Синеусов означает «Синие Усы», это значение отражено в причудливой форме обращения Фальтера к своему бывшему ученику — *Moustache-Bleu*⁴⁰. Фамилия Синеусова, так же, как фамилия Круга вызывает двуязычные ассоциации, так как она заставляет вспомнить латинское «sinus» — «кривая». Кривая Синеусова предвосхищает полностью заверченный круг Круга. Оба они, по крайней мере в начале, заключены в круглую темницу мысли, которая мешает им узнать ту тайну, к которой они стремятся. Другие ассоциации возникают из-за сходства фамилии «Синеусов» с латинским «sinister» —

«левый, неблагоприятный, губительный, зловещий». Синеусов, как и Круг (а также Фальтер и Падук) — левша. Возможно, именно это находит свой слабый отзвук в окончательном названии Набокова, «Bend Sinister»; геральдический термин, означающий незаконнорожденность — удачное название для романа, в котором все имеет зловещий характер.

Вышеизложенный довод указывает на основную линию, связывающую «Solus Rex» и «Под знаком незаконнорожденных». Остается еще ряд второстепенных переносов, которые, не являясь тематическими по своей природе, указывают на близкое родство этих двух романов, следующих один за другим хронологически, хотя и не похожих на первый взгляд. В число пересекающихся второстепенных мотивов входят: дурацкие психодрамы доктора Бономини и ужасная игровая терапия доктора Амалии Витвил, которая заканчивается смертью сына Круга; у Синеусова тоже есть умерший сын — он умер, не успев родиться, но боль вдовца от этого не менее остра. Круг, как и Синеусов, пишет письмо умершей жене (гл. IX); приспособление для снятия обуви, сделанное в виде жука и заставляющее вспомнить «Превращение» Кафки, переносится из спальни Кр. в его дворец в Ultima Thule (CP 5, 88) в кабинет Круга (CA 1, 229 и 361) и т. д.

Следует задать еще ряд вопросов относительно общего секрета протагонистов двух романов. Реальны или иллюзорны откровения Фальтера и Круга в контексте каждой книги? По какой причине протагонисты верят этим откровениям? Эта проблема особенно мучает Синеусова, который все время пытается заставить Фальтера предъявить доказательство своего скрываемого откровения. Фальтер утверждает, что его истинность самоочевидна, но тем не менее он случайно (а, может быть, и не случайно) дает доказательство своего всеведения, когда мимоходом намекает на слова умирающей жены Синеусова — то есть говорит нечто, известное только самому художнику. Также уместно и то, что Фальтер, видимо, правильно предсказывает точный день своей смерти. Доказательство откровения Круга одновременно и проще, и сложнее. Его создатель, его автор намеренно и очевидно показывает ему, но это откровение сводит Круга с ума. Это ставит вопрос о том, было ли это откровение реальным или галлюцинационным. Истинность этого озарения подтверждается тем, что на

протяжении всего повествования Круг подсознательно замечает следы и очертания, которые словно на что-то намекают, выдавая контроль со стороны другого мира романа и его бога-покровителя — авторской персоны. Так в обоих романах протагонисты находят разрешение загадки вселенной, смысла смерти.

«Solus Rex», последнее русское прозаическое произведение Набокова, ставит тему, общую для многих его произведений. Мы назвали ее темой *Ultima Thule*, темой неизвестного предела, смерти. В разных обличьях эту тему можно увидеть в нескольких, возможно, даже в большинстве романов Набокова. В «Solus Rex» Фальтер, которому «открылась сущность вещей» (СР 5, 129), решил загадку вселенной, наткнувшись на «истину, которая заключает в себе объяснение и доказательство всех возможных мысленных утверждений» (СР 5, 131). Благодаря этому в буквальном смысле слова умопомрачительному откровению Фальтер стал сверхчеловеком и стоит вне нашего мира, в истинной реальности, то есть в другом мире, который оказывается миром всемогущего автора, «антропоморфного божества». В незаконченном романе «Solus Rex» Истина не открывается Синеусову (и читателю), хотя есть внутреннее свидетельство, что Фальтер действительно решил загадку вселенной. «Solus Rex» — это предварительное нащупывание темы, нашедшей свое зрелое воплощение в романе «Под знаком незаконнорожденных».

Тема *Ultima Thule* и сопутствующая ей космология являются главными для многих зрелых произведений Набокова, но доминирующее положение она приобретает в конце тридцатых — начале сороковых годов. «Solus Rex» — незаконченная центральная часть триптиха, левая часть которого — «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1938), а правая часть — роман «Под знаком незаконнорожденных», написанный между 1942 и 1946 годами. Повествователь романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — русский единокровный брат недавно умершего английского писателя Себастьяна Найта. Повествователь, довольно плохо знающий своего брата, после нескольких лет молчания вдруг получает от Себастьяна письмо, в котором тот просит навестить его в больнице недалеко от Парижа, где он умирает. В эту ночь повествователю, известному только как V., снится сон, в котором Себастьян вроде бы обещает ему решить «чудовищную загадку»

(СА 1, 179). Повествователь, которого мысль об этой тайне преследует на протяжении всего его путешествия, приезжает к умирающему брату слишком поздно. После этого он решает написать очерк жизни и творчества Себастьяна, надеясь таким образом лучше узнать его и разгадать его секрет. В его рассказе, написание которого разворачивается перед нашими глазами, он пересказывает последний роман Себастьяна «Неясный асфодель», в котором рассказывается о противостоянии умирающего писателя со смертью. Герой мысленно проходит через различные стадии. По мере приближения к концу «мы понимаем», говорит повествователь, «что стоим на пороге какой-то абсолютной истины, ослепительной в ее величии и в то же время почти домашней в совершенной ее простоте» (СА 1, 169). Однако секрет, абсолютное решение, которое «отпустило бы на волю заточенную мысль, даровав ей великое понимание» (СА 1, 170), не раскрывается. Герой романа «Неясный асфодель» умирает, не успев раскрыть его. В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» сформулирована тема *Ultima Thule*: смерть заставляет героя поставить и попытаться разрешить загадку вселенной. Однако постановка темы остается рудиментарной, так как не предлагается никакого решения загадки, и не вводится связанная с главной темой подтема сознания, которая имеет периферийное значение в «*Solus Rex*» и центральное значение в «Под знаком незаконнорожденных».

«Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — не первый роман Набокова, в котором рассматривается тема *Ultima Thule*. Впервые она возникает крупным планом в романе «Приглашение на казнь» (1934), который по тону и теме очевидно родственен роману «Под знаком незаконнорожденных». Цинциннат, протагонист «Приглашения на казнь», приговорен к смерти за «гносеологическую гнусность». В отличие от своих ближних-обывателей, Цинциннат втайне подозревает о существовании другого «идеального» мира, населенного существами, подобными ему. В своем тюремном дневнике он записывает намеки, посылаемые этим другим миром, которые он получает через сны и существование различных окружающих узоров и аллюзий, представляющих собой «утечки» из идеального мира. Хотя Цинциннат чувствует ложность того мира, в котором он ожидает смерти, и угадывает

присутствие идеального мира, он не способен сформулировать и ясно выразить свои видения. Тем не менее, он упорно утверждает, что он один знает некий секрет, что он ощущает «невидимую пуповину, соединяющую мир с чем-то, — с чем, я еще не скажу...» (СР 4, 75). В другом месте он пишет о мире своих снов: «Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия (СР 4, 101)». Хотя Цинциннат и боится смерти, он подозревает, что она будет точкой перехода между ужасным миром, в котором он живет, и идеальным миром существ, подобных ему самому. Его прозрения вроде бы подтверждаются, когда его картонный мир начинает буквально разваливаться, а он поднимается с плахи и идет «в ту сторону, где... стояли существа, подобные ему» (СР 4, 187). Параллель с романом «Под знаком незаконнорожденных» очевидна. Герой, которому грозит смерть, нащупывает «загадку вселенной», и его подозрения подтверждаются в момент смерти, которая оказывается переходом от мира ограниченного сознания к миру бесконечного сознания. Здесь обращение к теме Ultima Thule отличается от ее более поздней формулировки, так как контролирующая роль «антропоморфного божества» в идеальном мире явно не показывается. Однако эта мысль латентно присутствует в этой схеме. Иначе кто же разбивает картонный мир Цинцинната, когда он поднимается на плаху?

Мы заметили, что роман «Бледное пламя» — один из двух прямых потомков «Solus Rex». Однако этот роман родственен больше главе «Solus Rex» незаконченного романа, чем начальной главе, в которой ставится тема Ultima Thule. Тем не менее, общая параллель существует, так как Кинбот/Боткин использует поэму Джона Шейда как основу создания своей фантазии, мира Новой Земблы, так же как Синеусов создает свое собственное королевство Ultima Thule на основе поэмы, написанной на непонятном языке. Однако в романе «Бледное пламя» именно поэт Шейд, а не сумасшедший комментатор Кинбот разрабатывает тему Ultima Thule. Шейд анализирует свои чувства по поводу самоубийства дочери и собственной надвигающейся смерти. Как Цинциннат и другие его предшественники у Набокова, он находит доказательство существования высшего сознания в сложных

узорах совпадений в окружающем мире. Таким образом, Шейд тоже попытался разгадать окончательную тайну и нашел утешение в искусстве, в том, что он может замечать и повторять узоры, которые сплетает создатель его мира, главный художник, живущий в своем собственном мире по ту сторону смерти, во вселенной бесконечного сознания и абсолютного знания. Однако в «Бледном пламени» это второстепенная тема, так как в центре находится история Кинбота, а не Шейда.

Последние три романа Набокова также содержат отзвуки темы *Ultima Thule*. В романе «Ада» события повествования происходят в мире Демонии, или Анти-Терры. Герой романа Ван посвящает свою профессиональную жизнь тому, что пытается нащупать существование таинственного анти-мира — *Ultima Thule* под названием Терра — вывод о существовании которого делается на основании сравнения снов и видений мистиков и сумасшедших. Кроме того, определенные узоры в текстуре Демонии намекают на существование контролирующей руки за пределами этого мира. Барон Клим Авидов с Анти-Терры, «словесный отец» Ады, Вана и Люсетты, — анаграмматический представитель Владимира Набокова с Терры. В общем сходный узор лежит и в основе романа «Прозрачные вещи». О событиях рассказывает уже умерший романист, г-н R., который из мира за могилой манипулирует жизнью протагониста, несчастного Хью Персона, когда-то бывшего его редактором⁴¹. Тему *Ultima Thule* можно найти и в последнем романе Набокова «Смотри на арлекинов!». Повествователь и герой, Вадим Вадимович, смутно чувствует, что он сам — только «пародия, скверная версия жизни иного человека, где-то на этой или иной земле» (СА 5, 177). В конце книги, когда Вадим лежит в параличе на пороге смерти, он понимает, что был всего лишь «плодом чьего-то — даже не моего собственно — воображения» (СА 5, 309).

Тема *Ultima Thule* складывается из нескольких составляющих. Главная из них — это то, что существует два (или более) мира. Однако только одна из этих двух вселенных «реальна». В этом «реальном» мире живет художник, который придумывает, создает и регулирует вторичную вымышленную вселенную и все, что в ней происходит. Большинству обитателей вторичной вселенной

их мир кажется единственным миром. Он герметичен. Однако горстка избранных, авторские любимцы, видят определенные узоры, вплетенные в текстуру их мира, которые намекают на нечто контролирующее присутствие. Когда эти герои оказываются перед лицом смерти, будь то смерть любимого существа или их собственная, они предпринимают поиски Ultima Thule, того другого мира, обещающего бессмертие и воссоединение с любимыми. В момент их смерти, когда их бутафорская вселенная разваливается, автор спасает своих любимцев, забирая их в свой, «реальный» мир. Подтема сознания играет важную роль в этой концептуальной космологии, которая лежит в основе столь многих романов Набокова. Сознание обитателей вторичной вселенной ограничено. Для них их мир — единственный, и часто этот мир ужасен. В этой обывательской вселенной только горстка избранных, благодаря своей эстетической восприимчивости, подозревает о существовании окружающей вселенной, которая, с точки зрения вторичной, ограниченной вселенной, представляет собой «абсолютное знание» и бесконечное сознание. Отношения между созданной вселенной, объектом искусства, и создающей вселенной, миром художника, характеризуются как отношения ограниченного и неограниченного сознания. Смерть, точка перехода между двумя мирами, отмечает переход героя от ограниченного понимания к всезнанию. Для всей этой схемы центральное значение имеет богоподобная роль художника, писателя, который предполагает и располагает в созданном им мире.

Тема Ultima Thule занимала главенствующее положение в произведениях Набокова в течение сорока лет. С «Приглашения на казнь» (1934) до «Смотри на арлекинов!» (1974) она давала концептуальную основу для многих, хотя и не для всех его произведений. Ее нет в ранних русских романах и в написанном в 1936 году «Отчаянии». Она почти отсутствует в лучшем русском романе «Дар». Она отсутствует в «Лолите». Однако ее можно найти во всех остальных романах, хотя в разных книгах подчеркиваются разные аспекты темы. В «Приглашении на казнь» нет явного указания на контролирующее присутствие антропоморфного божества из другого мира, хотя его присутствие очевидно в развязке. В романах «Ада», «Прозрачные вещи» и «Смотри на

арлекинов!» образ художника-создателя остается латентным, и читатель может различить его молчаливое присутствие и понять его роль только с помощью тщательного наблюдения. «Solus Rex» и «Бледное пламя» отличаются тем, что их Ultima Thule создана героями внутри романов. Они содержат миры внутри миров внутри других миров, но их внутренние схемы в принципе не отличаются от более простых моделей.

Глава «Ultima Thule» романа «Solus Rex» и хронологически следующее за ним произведение «Под знаком незаконнорожденных» послужили трамплином для нашего определения и разработки этой темы, центральной для произведений Набокова. В них она представлена «классически» со всеми вышеупомянутыми составляющими. В них эксплицитно ставится ключевой вопрос, из которого вытекает все остальное, то есть загадка вселенной. Смерть находится в центре многих произведений Набокова; это верно несмотря на то, что он написал два комических шедевра — «Лолиту» и «Бледное пламя». Неизменно именно смерть бросает протагониста на поиски узора, подтверждающего существование Ultima Thule. Это больше чем просто эстетический вопрос, что подтверждается начальными страницами автобиографии «Память, говори», где автор пишет о своем стремлении «высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни» — стремление, которое заставляет автора идти к спиритуалистам, отношение к которым было весьма скептическим, и копаться в своих снах (СА 5, 326). Эти поиски привели к тому, что Набоков, как и созданный им обреченный поэт Джон Шейд, нашел утешение и поэтическое вдохновение в полной сложнейших узоров игре искусства. В Ultima Thule набоковской мифологии художник сам сплетает узор своего бессмертия.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ Репродукцию картины ван Эйка можно найти в: Janson H. W. *History of Art*. Englewood Cliffs, NJ, 1967, 290—292.

² Замечание Набокова о том, что писатель — это художник — не случайное. Набоков однажды сказал: «Думаю, я родился художником... и до четырнадцати лет... все полагали, что я в свое время стану художником» (СА 2, 574). Произведения Набокова часто украшают живописные эффекты и аллюзии; возможно, это наиболее заметно в романе «Ада» и его многочисленных «живых картинах», как их назвал Альфред Аппель-младший (Appel, Alfred. *Ada Described*. // *Triquarterly*, 17 (Зима 1970), 161). Среди многих учителей рисования юного Набокова самым выдающимся был М. В. Добужинский, дань которому писатель отдает как в автобиографии «Память, говори», так и в стихотворении «*Ut pictura poesis*» (1926), вызывающее в памяти виды Петербурга кисти этого художника. Стихи, Ann Arbor, 1979, 101.

³ Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Part*. New York, 1977, 87.

⁴ Наиболее сжато эта тема сформулирована в предисловии В. Е. Набоковой к посмертному изданию сборника русских стихов ее мужа «Стихи».

⁵ Статья «Неоплатонизм», *Encyclopedia Britannica*, изд. 1959 года, том XVI, 216.

⁶ Эти философские школы нашли свое русское воплощение в основном в произведениях философа-мистика и поэта Владимира Соловьева (1852—1900), оказавшего сильное влияние на Александра Блока, Андрея Белого и других поэтов русского символизма. Краткий

обзор его работ см в: Mirsky D. S. *A History of Russian Literature*, ed. Frances J. Whitfeld. New York, 1958, 362—368.

⁷ *The Nabokov—Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971*, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky. New York, 1979, 220. Связи Набокова с гностицизмом на примере романа «Приглашение на казнь» подробно рассматриваются в: Давыдов, Сергей. *Тексты-матрешки Владимира Набокова*. Мюнхен, 1982, 100—182.

⁸ Исследование по поводу Набокова и русского символизма см. в моей статье: Johnson D. *Bely and Nabokov: A Comparative Overview*. // *Russian Literature*, IX, 2, IX, 2, 379—402.

Часть I. НАБОКОВ — MAN OF LETTERS

¹ Connolly, Julian. *The Function of Literary Allusion in Nabokov's Despair*. // *Slavic and East European Journal*, #26, 3 (Осень 1982), 302—313.

² Владислав Ходасевич. *О Сирине*: TriQuarterly #17 (1970), 100. Полный русский текст, который впервые появился в парижском эмигрантском журнале «Возрождение» в феврале 1937 года, был перепечатан под названием «О Сирине» в книге «Литературные статьи и воспоминания» (Нью-Йорк, 1954). Сходные наблюдения предлагает В. Вейдле в его рецензии на роман «Отчаяние», где он замечает: «Тема творчества Сирина — само творчество». (Круг, 1 (1936), 185). Профессор Глеб Струве (1934) и критик П. М. Бицилли (1936) также признавали увлеченность Набокова темой искусства. Их мнения можно найти в: *Nabokov: The Critical Heritage* / Ed. Norman Page. London, 1982, 48 и 58.

³ Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Art*. Boston, 1967, 102.

⁴ *The Random House Dictionary of the English Language* / Ed. Jess Stein. New York, 1966.

⁵ Впервые упоминается Джоном Локком в его работе «Опыт о человеческом разуме», часть 3, глава 4, абзац 11.

⁶ Jacobson, Roman and Waugh, Linda. *The Sound Shape of Language*. Bloomington, 1979, 197. В этой книге содержится обзор взаимосвязей между синестезией и языковой структурой, 189—194. См. также: Johnson, D. Barton. *The Role of Synesthesia in Jacobson's Theory of Language*. // *Essays to Honor Edward Stankiewicz*. Ed. D. S. Worth and K. Naylor. Los Angeles, 1982.

⁷ Подробнее о музыкальной хроместезии Скрябина и Римского-Корсакова см. в: Сабанеев Леонид. Скрябин. Москва, 1923, 169—183.

⁸ Jacobson, Roman. *Kindersprache, Aphasia und allgemeine Lautgesetze* // *Selected Writings*, I. 'S-Gravenhage, 1962, 387—388.

⁹ Самое раннее подтвержденное свидетельство синестезии — медицинская диссертация доктора Г. Т. Закса, написанная по-латыни в Эрлангене в 1812 году. Sachs G. T. *Historia Naturalis Duorum Leucaethorium Auctoris Ipsius et Sororis eius* (История двух альбиносов: самого автора и его сестры), цитируется в: Mahling, Friedrich. *Das Problem der "Audition coloree"* // *Archiv für die gesamte Psychologie*. #57 (1926), 165—301.

¹⁰ Engstrom A. E. *Synesthesia* // *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger. Princeton, 1965.

¹¹ Nordau, Max. *Degeneration*. New York, 1985, 142 (Нордау, Макс. Вырождение. Пер. Р. И. Сементковского. М., 1995, 105).

¹² Brown, Roger. *Words and Things*. Glencoe, 1958, 154. Эта точка зрения также высказывается Стивенем Аллманом (Ullmann, Stephen. *The Principles of Semantics*. 2nd ed. Oxford, 1957, 268). Аллман — один из немногих ученых, которые широко изучали литературную синестезию. См. в особенности раздел "Panchronistic Tendencies in Synaesthesia", 268—288. Единственное другое крупное исследование на эту тему: O'Malley, Glenn. *Literary Synaesthesia* // *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. #15 (1957), 391—411.

¹³ История и взаимосвязь трех версий в высшей степени стилизованной биографии Набокова отличаются сложностью. Большинство глав были изначально написаны в виде маленьких рассказов для журнала «Нью-Йоркер» в конце сороковых и начале пятидесятых годов. Эти главы и несколько других, опубликованных в других изданиях, были переработаны и опубликованы в виде книги под названием «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство») (Нью-Йорк, 1951). Расширенная и переработанная русская версия была опубликована под названием «Другие берега» (Нью-Йорк, 1954). Наконец, значительно переработанная и увеличенная английская версия была опубликована в 1966 году как «Память, говори: возвращение к автобиографии» («Speak, Memoir: An Autobiography Revisited»). Каждый последующий вариант в определенной степени расширял рассказ об алфавитной хроместезии Набокова. Цитируется «Память, говори» 1966 года, если не оговорено специально.

¹⁴ Жена и сын Набокова также наделены алфавитной хроместезией, хотя их соответствия цветов и букв отличаются друг от друга и от соответствий Набокова.

¹⁵ Английские соответствия перечисляются в «Память, говори» (СА 5, 338—339); русские соответствия — в «Других берегах» (СР 5, 157—158).

¹⁶ *Poems and Problems*, 158—159. Цитируемое ниже стихотворение «*Voluptates Tactionum*» находится на с. 166.

¹⁷ Здесь мы говорим только об узкой разновидности синестезии, известной как алфавитная хроместезия. Кроме того, Набоковым довольно часто используются синестетические метафоры более общего характера. Примеры можно найти в: *Bodenstein, Jürgen aus Königsberg. The Excitement of Verbal Adventure: A Study of Vladimir Nabokov's English Prose. Heidelberg, 1977, 226—229* и соответствующее приложение. Цитата о происхождении псевдонима «Сирин» взята из книги Эндрю Филда (*Field, Andrew. Nabokov: His Life in Part. New York, 1977, 149*).

¹⁸ Рассказ Набокова сопровождается такими фразами, как «Спешу закончить список [соответствий букв и цветов], пока меня не перебили» и «исповедь синэстетета назовут претенциозной и скучной...» (СА 5, 339).

¹⁹ По правилам русской орфографии гласная буква «ы» не употребляется в начальной позиции.

²⁰ Слово сочетание «*Buchstaben von Feuer*» написано по-немецки как в русском оригинале, так и в английском переводе. Очевидно, оно взято из раннего стихотворения Генриха Гейне «Валтасар»; имеется в виду библейская «надпись на стене». Гейне, как Набоков, часто использовал в своем творчестве синестетические метафоры. Этой информацией автор обязан профессору Харри Штайнхауэру.

²¹ Цветные карандаши фигурируют в необыкновенном случае синестезии, описанном в романе «Ада». Среди пациентов, направленных к доктору Вану Вину, есть некий Спенсер Мальдун, слепорожденный, который случайно натывается на коробку с цветными карандашами, «одно воспоминание о которых... понуждает память переходить на язык радуг...». Мальдун открывает коробку и перебирает карандаши. Исследователь в больнице замечает, что «брови слепца слегка приподнялись на красном, чуть выше на оранжевом и еще выше на истошном желтом, а на остатке призматического спектра мало-помалу пошли вниз...» (СА 4, 451). Во время последующих тестов пациент сообщает, что, прикасаясь к карандашам, он

чувствует разные степени «сэднения» в пальцах, и это позволяет ему установить цвета.

²² Набоков пользуется указателем в «Память, говори» как приемом для раскрытия завуалированных текстовых ссылок и для указания на тематические единства. В качестве примера скажем, что указатель автобиографии идентифицирует присутствие в тексте жены Набокова, хотя она нигде не называется по имени. Сложные тематические цепочки устанавливаются перекрестными ссылками, такими как та, что приводится здесь в связи с «мотивом радуги». Сходная тематическая цепочка связана с «мотивом бабочки». Набоков отмечает роль указателя в своем предисловии, которое заканчивается следующим катреном: «Through the window of that index/ Climbs a rose/ And sometimes a gentle wind *ex/ Ponto* blows». Аллюзия на *ex Ponto* — одна из самых сложных и значимых для Набокова. Эти слова взяты из заглавия “*Epistulae ex Ponto*” («Послания с Черного моря») Овидия. Овидий провел последние годы жизни на берегах Черного моря после того, как был изгнан императором Августом. Тема «поэт в ссылке» снова звучит в начале XIX века, когда Александр I высылает к Черному морю А. С. Пушкина. Девятнадцатилетний поэт Владимир Набоков покидает Россию Черным морем: в после-революционные годы семья некоторое время жила в добровольном изгнании в Крыму. Пушкинская тема наполняет многие произведения Набокова, также как Овидий был частым предметом аллюзии для Пушкина. См. Clarence Brown. *Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and his Work / Ed. L. S. Dembo. Milwaukee, 1967.*

²³ Сходным образом у русских детей есть мнемоническое предложение — «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан». Начальная буква каждого из этих слов соответствует семи цветам спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый.

²⁴ Специально придуманное слово VIBGYOR (Roy G. Biv, прочитанное наоборот) встречается в «Аде», где гидрофонический телефон передает сообщение с помощью «vibrational vibgyors (prismatic pulsations)» — «визжащих фисжоков (радужных пульсаций)», (CA 4, 86).

²⁵ Оба определения взяты из словаря Вебстера: *Webster's Third New International Dictionary (Springfield, 1961).*

²⁶ Написанный по-русски «Постскриптум к русскому изданию “Лолиты”» можно найти в английском переводе Эрла П. Сэмсона (Earl P. Samson) в сборнике: *Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others*

on His Life's Work / Ed. J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin, 1982, 188—194.

²⁷ Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти: ум мнемониста. Москва, 1968. Более или менее похожий случай описывается Джеральдом С. Блюмом (Blum, Jerald S. A Model of the Mind. New York, 1961), который рассказывает о синестезии, который тоже обладал эйдетической памятью. Недавний обзор психологической литературы по синестезии можно найти в статье Лоренса Маркса (Marks, Lawrence E. On Colored Hearing Synesthesia: Cross Modal Translations of Sensory Dimensions. // Psychological Bulletin, #82, 3 (1975), 303—337).

²⁸ «Память, говори» содержит еще один пример цифрового иконизма: «Я родился в апреле 1899 года, и, естественно, в первой трети, скажем, года 1903-го был, грубо говоря, трехлетним; однако в августе того же года острое «3», открывшееся мне... следовало отнести к возрасту века, не к моему, за мною же значилось «4», прямоугольное, упругое, точно резиновая подушка» (СА 5, 320).

²⁹ Роман «Приглашение на казнь» был написан в 1934 году и впервые опубликован в виде книги в Париже в 1938 году. После коммерческого успеха «Лолиты» «Приглашение на казнь» стал первым из не переведенных на тот момент романов Набокова, который вышел по-английски (Нью-Йорк, 1959).

³⁰ Это впервые было отмечено Эндрю Филдом в его новаторском исследовании «Набоков: его жизнь в искусстве» (Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967, 188).

³¹ На зеркальное отражение букв «П» и «Ц» похожа спаренная оппозиция в романе «Ада» — инициалы главных героев Вана (Van) и Ады (Ada). Стилизованная монограмма Ады — это эффектный иконический образ, намекающий на Вана в Аде (СА 4, 53).

³² Я обязан этим выражением работе Фредерика Джеймсона: Frederick Jameson. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton, 1972. Джеймсон, в свою очередь, взял это выражение у Ницше, которого он цитирует в своем эпиграфе: «Нам придется перестать мыслить, если мы отказываемся делать это в темнице языка; так как мы не можем достичь большего, чем сомнение, которое заставляет нас спросить, действительно ли является пределом тот предел, который мы видим». Роман Набокова можно весьма плодотворно рассматривать как исследование этого утверждения.

³³ Набоковский перевод на английский слова «рогатка» как «catapult» — это, вероятно, возвращение к его англо-русскому детству.

Слово «catapult» — обычное британское соответствие американскому «slingshot».

³⁴ В английском, но не в русском тексте, это важное предложение выделено курсивом.

³⁵ Английский текст отличается от русского: начальное единственное «там» в русском расширяется в трехязычную тройку «there, *tam*, *là-bas*» в английском тексте, а многочисленные последующие «there» выделены курсивом. Как мы уже показали и опять покажем в данном случае, требования перевода привели к потере некоторых алфавитных икон и ослабили, и в других смыслах тоже, силу противопоставления «тут/там», имеющего важнейшее значение для романа. Очевидно, Набоков пытался компенсировать это ослабление с помощью повторов и выделения курсивом в английском тексте.

³⁶ Набоков использует звуковой символизм «У» и в других своих произведениях. Особенно яркий пример можно найти в написанной в 1930 году повести «Соглядатай»: «...и тогда несдобровать отдельному индивидууму, с его двумя бедными «у», безнадежно аукающимися в чащобе экономических причин...» (СР 3, 57). Андрей Белый использует звук «у» в качестве одного из мотивов в своем романе «Петербург». Контрастное исследование иконического и фонетического символизма Белого и Набокова можно найти в моей работе: Johnson D. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview. // Russian Literature, IX (1981), 388—393.

³⁷ Этот резонанс усиливается другим намеренным употреблением церковнославянского выражения в другом месте книги. В своем тюремном дневнике Цинциннат говорит о своем постепенном низведении до неуменьшаемого ядра, которое говорит «я есмь» (СР 4, 98). «Есмь», используемое здесь, — церковнославянская глагольная форма.

³⁸ См., например, СР 4, 100 и 180, а также заключительный абзац.

³⁹ Употребление эквивалентных греческих букв в английском переводе для передачи некоторых алфавитных икон не может передать один важный аспект смысла оригинала. Буквы церковнославянского алфавита вызывают в уме русских читателей (по крайней мере, читателей поколения Набокова) одну четкую ассоциацию — с церковным языком и, как следствие, с духовной трансцендентностью. Хотя Новый Завет и был написан по-гречески, греческие буквы не вызывают таких же ассоциаций у английских читателей.

Часть II. НАБОКОВ — АНАГРАММИСТ

¹ Типологическое исследование использования Набоковым алфавитных символов можно найти в: Barton Johnson D.. Nabokov as Man-of-Letters: The Alphabetic Motif in his Work. // *Modern Fiction Studies*, #25, 3, 397—412.

² Более подробно эта тема разрабатывается в: Barton Johnson D. A Guide to Vladimir Nabokov's *Putevoditel' po Berlinu*. // *Slavic and East European Journal*, #23, 3, 353—361.

³ См., например, телевизионное интервью, данное Роберту Хьюзу в сентябре 1965 года для образовательной программы 13-го канала Нью-Йорка. Оно доступно под названием «Interview: The Novel (Vladimir Nabokov)». Замечания по поводу игр отсутствуют в печатной версии в сборнике «Strong Opinions», 51—61.

⁴ Одна из глав автобиографии «Память, говори» посвящена сочинению шахматных задач ради развлечения (СА 5, 565—570); некоторые из опубликованных задач были включены в сборник «Poems and Problems». Набоков также отмечает, что среди различных источников дохода в годы его жизни в Берлине его любимым был доход от составления первых русских кроссвордов для эмигрантской газеты «Руль» (СА 5, 561). Крестословицы, слово, предложенное Набоковым для своих творений, не прижилось, хотя кроссворды по-прежнему популярны как среди эмигрантов, так и среди жителей России.

⁵ «Флавита» (анаграмма русского слова «алфавит»), согласно мемуаристу Вану Вину, — это старая русская игра, снова ставшая популярной под названием «Скрэбл». Набоковская «Флавита» отличается от современной русской версии «Скрэбл» только незначительными деталями. Букв в ней немного больше, и цвета квадратиков игрового поля другие. Счет, однако, ведется точно так же, и Адин рекордный счет в 383 очка за русское слово «ТОРФЯНУЮ» (в верхнем левом углу доски) совершенно верен (СА 4, 219).

⁶ Ван вспоминает, что он выиграл «проходивший в Чусе матч, разгромив уроженца Минска Пата Рицианского (чемпиона Андерхилла и Уилсона, Северная Каролина)» (СА 4, 215). Очевидно, это аллюзия на «патрицианского» Эдмунда Уилсона, на чье знание русского языка есть намек на следующей странице, где при описании русских словарей упоминается «маленький, но шкодливый Эдмундсон». Примечание Набокова в издании «Пингвин» частично объясняет эту аллюзию, но не идентифицирует старого друга и оппонента Набо-

кова. Похожий намек на Уилсона имеется в «Память, говори» в сцене, описывающей страдальческое выражение лица «всемирно знаменитого гроссмейстера Вильгельма Эдмундсона, когда он, давая в минском кафе сеанс одновременной игры, нелепо зевнул и подставил свою ладью местному любителю, педиатру Шаху, который в итоге и победил» (СА 5, 428) — «the world famous grandmaster Wilhelm Edmundson when, during a simultaneous display in a Minsk cafe, he lost his rook, by an absurd oversight, to the local amateur and *pediatrician* [курсив мой — ДБД] Dr. Schach, who eventually won» (132). Повторяющийся Минск (Minsk), буквы которого, похоже, были извлечены из имени Edmund K. Wilson, — еще один намек на знание Уилсоном русского языка. Минск — столица Белоруссии, где говорят на белорусском языке, родственном русскому. Многие русские считают, что белорусский язык — это просто искаженный русский. В «Аде» издания «Пингвин» «Underhill» идентифицируется как обратный перевод имени Подгорец (под — *under* и горец — *hill*). Предположительно, это намек на литературного критика Нормана Подгореца (Norman Podhoretz).

⁷ «Мотив дивана» встречается также на с. 48, 113—120, 206, 217 и 359.

⁸ Исследование роли орхидей в романе «Ада» можно найти в главе 5, «Ada or Orchids» книги Бобби Энн Мейсон: Mason, Bobbie Ann. *Nabokov's Garden: A Guide to Ada*. Ann Arbor, 1974, 72—92.

⁹ Похожим цветочным тропом пользуется и сумасшедшая Аква, которая говорит своему доктору: «Да, знаю, вы пришли полюбоваться на мои половые цветы, на мой родовой дендрон, волосистый альпийский розан, так он у нее, в альбоме...» (СА 4, 34) — «I know you want to examine my pudendron, the Hairy Alpine rose in *her* album...» (25).

¹⁰ Набоков также нашел случай употребить это слово (употребительное в английском языке XVII—XVIII века) в «Лолите». Вот что говорит Гумберт о своей первой жене: «Although I told myself I was looking merely for a soothing presence, a glorified *pot-au-feu*, an animated merkin, what really attracted me to Valeria was the imitation she gave of a little girl» (27). «Хоть я говорил себе, что мне всего лишь нужно сублимированное *pot-au-feu* и живые ножны, однако то, что мне нравилось в Валерии, это была ее имперсонация маленькой девочки» (СА 2, 36).

¹¹ Хотя это описание подается мемуаристом Ваном как часть их разговора, вымышленным издателем Рональдом Оранжером предполагается, что оно может иметь «эпистолярный источник» — а именно

написанное чуть раньше письмо Люсетты к Вану с признанием в любви. См. с. 352 и 360.

¹² «Infernal fires» — двуязычная аллюзия на Аду, так как русское адъективное производное от ее имени означает «infernal». Другая двуязычная игра слов оказывается в Адином любимом словечке-восклицании «Pah!» (в английском оригинале — с. 38, 196, 247 и 526; в русском переводе — СА 4, с. 46, 191 и 504; в одном из случаев это восклицание при переводе заменено на другое), которое употребляет и Люсетта во время разговора с Ваном, чтобы быть похожей на Аду. «Pah» — набоковская транслитерация русского слова «пах».

¹³ Бóльшая часть разговора ведется по-русски, хотя Ван воспроизводит его по-английски (СА 4, 366). От русского слова «скула» (rommette) переход к «скелетикам» более очевиден.

¹⁴ Glans Вана снова появляется в конце этой сцены. См. с. 374.

¹⁵ Оба слова — и «крест», и уменьшительная форма «крестик» используются на протяжении всей сцены. Первый означает, как говорит Ван, «четыре уголька, горящих по концам рыжего крыжа». Уменьшительное слово, похоже, относится только к нижнему угольку. В «Лолите» встречается еще одно неточное анаграмматическое перемещение на тему КРЕСТИКА через немецкое Kitzler — «клитор». Гумберт пытается выследить Куильти и Ло с помощью регистрационных записей в мотелях и находит зашифрованные подсказки. Гумберт издевается над их прозрачностью, говоря «any good Freudian, with a German name and some interest in religious prostitution, should recognize at a glance [! — ДБД], the implication of Dr. Kitzler, Eryx, Miss.» (252) «всякий хороший фрейдист, с немецкой фамилией и некоторым знанием в области религиозной проституции, поймет немедленно намек в “Др. Китцлер, Эрикс, Мисс.”» (СА 2, 308). Как замечает Карл Проффер в своей книге «Ключи к “Лолите”» (Bloomington, 1968), не только «Kitzler» означает «клитор», но и гора Эрикс на Сицилии была местом, где стоял храм, посвященный Венере, жрицы которого были проститутками (14).

¹⁶ «Pour cogner une fraise» (псевдофранцузское выражение, якобы означающее «придумать фразу») — еще один двуязычный каламбур, как сообщают нам примечания к «Аде» издания «Пингвин». По-французски это означает «раздавить ягоду клубники», а именно, рыжеволосую Люсетту. Английское «fraise» намекает на Адино нижнее оперение.

¹⁷ Хотя ассоциация последовательности букв «ЕМВ» с Люсеттой очевидна, нельзя сказать, что очевиден и смысл этой ассоциации.

Может быть, здесь важно то, что в буквенной хроместезии Набокова М и В имеют оттенки красного, то есть одного из цветов Люсетты (СА 5, 339). См., однако, ответ Набокова на вопрос об инцесте в «Аде» как теме, имеющей нравственное значение: «Actually, I don't give a damn for incest one way or another. I merely like the "bl" sound in siblings, bloom, blue, bliss, sable». *Strong Opinions*, 122—123. «Инцест меня ни с какого боку не интересует. Мне просто нравится звук «бл» в словах близнецы, блаженство, обладание, блуд» (СА 4, 594).

¹⁸ Лоуден (Lowden) — это повесть Роберта Лоуэлла (Robert Lowell) и У. Х. Одена (W. H. Auden), чьи переложения стихов русских поэтов были для Набокова источником раздражения. Malhereux (несчастный) автор — это Андре Мальро (André Malraux), а имя Помпье произведено от французского слова «пожарный» (pompiers), хотя в данном случае оно означает «тривиальный» или «затасканный». Роман Мальро «Условия человеческого существования» («La Condition Humaine») — один из *bêtes noires* Набокова. Более детальную критику можно найти в переписке Набокова и Уилсона: *The Nabokov—Wilson Letters*. Ed. Simon Karlinsky. New York, 1979, 175—178.

¹⁹ Чуть позже в разговоре с Ваном Ада говорит о Люсетте: «мы можем спокойно *ébats* у нее на глазах (с намеренным, торжествующим хулиганством, за которое немало хвалили и мою прозу, произнося первую гласную *à la Russe*)» (СА 4, 382). Такое произношение дает в результате главную русскую непристойность.

²⁰ Partridge, Eric. *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. New York, 1967.

²¹ «Мотив губ» более полно развивается в главе 17 первой части, которая посвящена «поцелуйной поре» Вана и Ады. В этой главе берет свое начало и «мотив словарей», который снова вводится в начале главы, посвященной игре в «Скрэбл» (глава 36 первой части).

²² Набоков воспользовался сходным анаграмматическим приемом, чтобы вставить свое имя в похожую сцену в романе «Прозрачные вещи», где имеется игра слов с сексуальным контекстом, хотя и в гораздо более скромном масштабе. Редактор Хью Персон вычитывает гранки нового романа господина R. В той сцене, гранки которой он вычитывает, мать и дочь ласкают своего любовника на опасном уступе скалы. Редактора Хью приводят в недоумение некоторые слова: «what did “rimiform” suggest and how did a “balanic plum” look» — «к чему, собственно, клонится “промежек”, и что

это за “бурные баланы”. Оксфордский словарь английского языка сообщает нам, что первое слово означает «имеющий продольную борозду, щель», а второе слово определяется словарем Вебстер-III как «относящийся к головке пениса или клитора». Оно происходит от греческого «balanites» — «имеющий форму желудя». Некто Омир ван Балдиков (Владимир Набоков) также удостаивает своим присутствием эту сцену (СА 5, 71-72).

²³ Мое рассмотрение игры слов в этих двух главах (глава 3б, часть 1 и глава 5, часть 2) в значительной мере ограничивается выражаемым на лексическом уровне сексуальным мотивом, который вводится с помощью игры в «Скрэбл». Есть многочисленные другие области аллюзий и игры слов, которые я затронул только чуть-чуть или совсем не затронул. В моем анализе набоковских анаграмм анатомических сексуальных терминов я рассматривал различные словесные игры как отдельные случаи, связанные друг с другом только своим сексуальным значением. Я хотел бы высказать еще одно предположение. Может быть, многие ключевые слова соотнесены друг с другом на формальном, а не только на семантическом уровне. Сравните потрясающий логогриф в романе «Бледное пламя», где русская версия игры в «словесный гольф» «КОРОНА-КОРОВА-ВОРОНА» формально параллельна английской версии «CROWN-CROW-COW»; правда, элементы английской версии взаимосвязаны уничтожением одной буквы, в то время как элементы русской версии взаимосвязаны заменой одной буквы (СА 3, 500). Это немного похоже на соотношение определенных ключевых слов в анаграммах игры в «Скрэбл» в «Аде»: КРЕСТ(ИК)-СЕКЕЛЬ-КЛИТОР (KREST(İK)-SEKEL'-KLITOR) и CROSS(LET)-CREST-CLITORIS. Эта параллель дразнит воображение, но она несовершенна, так как элементы каждого ряда не соотносятся друг с другом так элегантно и конкретно, как в примере из «Бледного пламени». Может быть, в тексте есть пропущенные звенья?

²⁴ Eugene Onegin: A Novel In Verse by Alexander Pushkin, translated from the Russian with a commentary by Vladimir Nabokov. New York, 1964. Хотя «Онегин» Набокова был опубликован на два года позже романа «Бледное пламя», работа над ним была в основном завершена в 1957 году (I, xii-xiii). Пушкинский шедевр и его перевод-интерпретация фигурируют и в других романах Набокова. Обсуждение роли «Онегина» в «Аде» содержится ниже в части четвертой.

²⁵ Идея такого прочтения была впервые выдвинута Мэри Маккарти в: McCarthy, Mary. Vladimir Nabokov's *Pale Fire*. // Encounter, 19

(октябрь 1962), 71—89. В равной степени пронизательное прочтение предлагается и Ниной Берберовой: Berberova, Nina. *The Mechanics of Pale Fire*. // *Triquarterly*, 17 (1970), 147—159.

²⁶ Помимо самого указателя, есть еще и второстепенный мотив указателя внутри самой поэмы. В поэтическом описании комнаты покойной Мод, тетушки Шейда, мы находим «...стихов на индексе раскрытый том (Мавр, Мор, Мораль)...» (СА 3, 313).

²⁷ Мой курсив слов «herald» и «emerald». В омофонию «herald/Gerald» включена русско-английская игра слов. Благодаря некоторым особенностям систем транслитерации русских и английских букв возможно транслитерировать имя «Gerald» на русский и затем, пользуясь другим набором соответствий, перевести его снова на английский в орфографии «Herald». Читателю, который знает русский, не нужно такое детективное расследование, так как он понимает, что фамилия «Изумрудов» происходит от слова «изумруд», русского эквивалента английского «emerald».

²⁸ Среди критиков, которые принимали участие в обсуждении этого вопроса, мы назовем следующих: Stegner, Page. *Escape Into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov*. New York, 1966; Field, Andrew. *Nabokov: His Life In Art*. Boston, 1967; Bader, Julia. *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkeley, 1972; Williams, Carol T. “Web of Sense”: *Pale Fire in the Nabokov Canon*. // *Critique*, 6, 3 (Winter 1963), 28—45.

²⁹ Ж.-Ф. Бержери: «В то время как “Лолита” совершает кругосветное путешествие, энтомолог Набоков и агроном Роб-Грийе разменивают пешки на шахматной доске литературы» (*Art: Letters, Spectacles*, 746 (28 октября — 3 ноября, 1959), 4). Также цитируется Эндрю Филдом в его книге: Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Art*, 324.

³⁰ Набоков также повторяет подсказку для второго слога в более простой форме: «My second is also the meeting place of two steep slopes». «Второй мой слог — это также место, где сходятся два косогора». Это еще одно доказательство того, как скрупулезно автор следует правилам игры.

³¹ Мэри Маккарти, безусловно, одна из самых пронизательных читательниц этого романа, не находит никаких причин сомневаться в равнозначной художественной реальности Шейда и Кинбота. В ее анализе романа в очерке в «Encounter» (ссылка выше) впервые была выдвинута точка зрения, которая теперь столь широко распространена — о том, что Кинбот на самом деле В. Боткин. Однако

ни Маккарти, ни ее последователи не предоставили систематических доказательств этого утверждения.

³² В указателе при описании мухи «king-bot» говорится, что она плодилась на мамонтах и ускорила их филогенетическую кончину; конечно, это описание в равной степени уместно для определения отношений между паразитом Кинботом и поэтом Шейдом, который умирает в результате этого заражения паразитами.

³³ Оба эти редкие слова — диалектизмы, которые нельзя найти в стандартных словарях русского языка, но можно найти в любимом Набоковым Дале, включающем народные слова и выражения.

³⁴ Достаточно привести два примера. В романе «Защита Лужина» тайно разворачивающийся узор точно повторяющихся «ходов» в жизни Лужина отображается во вставке в скобках (и усадьба, и город, и школа, и петербургская тетя), СР 2, 437. В «Аде» сигнал о тайне рождения Вана и зачатия Ады подается с помощью небрежно вставленного выражения «с'est bien le cas de la dire» в связи с ключевыми словами «Special Delivery» (8) (СА 3, 18) и «conceived... the brilliant idea...» (26) (СА 3, 36).

³⁵ Как Мэри Маккарти в своем очерке в «Encounter», так и Р. Х. У. Диллард (Dillard R. H. W. // *The Hollins Critic*, 3, 2, [июнь 1966], 1—12) опирались на «словесный гольф» в своих толкованиях романа, хотя и в гораздо менее конкретном смысле, чем предлагается здесь. Комментарии по поводу их мнений, а также мнение Эндрю Филда можно найти в его книге «Nabokov: His Life in Art», 312—315.

³⁶ Хотя Боткин — наш предполагаемый (вымышленный) источник этой анаграммы, особенно уместно то, что Кинбот, свергнутый король, является на первый взгляд ее источником, так как анаграмматический ряд возникает из-за случая *lèse-majesté*. В газетном отчете о коронации русского царя было напечатано, что на голову правителя была возложена ВОРОНА, а не КОРОНА. На следующий день опечатка была «исправлена» — было поставлено слово КОРОВА (СА 3, 500).

³⁷ Буква «б» фамилии «Набоков» отсутствует в русской последовательности, а «г» (транслитерация русской буквы «р») отсутствует в фамилии «Набоков». Однако, если русскую букву «р» перевернуть вверх ногами, она превращается в английскую «b», которая есть в слове «Nabokov». Другая сомнительная (но встречающаяся в романе «Прозрачные вещи») возможность, заключается в том, чтобы читать срединную английскую букву «R» наоборот; получится русская «Я», то есть авторское «я» Набокова.

Часть III. НАБОКОВ — СОЧИНИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ШАХМАТНЫХ ЗАДАЧ

¹ Эта задача была опубликована в эмигрантской газете «Руль» (Берлин, 20 апреля 1923 года). Она воспроизводится в: Gezari, Janet K. and Wimsat W. K. Vladimir Nabokov: More Chess Problems and the Novel. // *Yale French Studies*, 58 (1979), 102. В предисловии к сборнику «Poems and Problems» Набоков говорит, что начал сочинять шахматные задачи в конце 1917 года (15). Эндрю Филд в своей книге «Nabokov: His Life in Part» дает оценку Набокова как игрока в шахматы (а не составителя задач) во время европейской эмиграции. Нестабильный, но иногда блестящий игрок, Набоков принимал участие в сеансах одновременной игры с чемпионом мира Алехиным и с гроссмейстером Нимцовичем, одним из отцов направления «гипермодернизма» в шахматах. Набоков уже почти нанес поражение последнему, когда «кто-то из толпы вдруг протянул руку над его плечом и сделал за него ход... Набокову пришлось принять поражение, так он стал жертвой импульсивности зрителя» (154).

² Из интервью Харви Брайту: Breit, Harvey. Talk with Mr. Nabokov. // *The New York Times Book Review*, July 5, 1951, 17. Цитируется по: Bodenstein, Jürgen. The Excitement of Verbal Adventure: A Study of Vladimir Nabokov's English Prose, II, примечания к главе xiii, примечание 67. Heidelberg, 1977. Боденштайн дает отличный обзор шахматных ссылок у Набокова, 375—394.

³ *The Nabokov—Wilson Letters: 1940—1971.* / Ed. Simon Karlinsky. New York, 1979, 51.

⁴ В русском тексте движения Франца сравниваются с движениями коня (CP 2, 224), в переработанном английском тексте — с движениями слона (142-143).

⁵ Bodenstein, 391—392. Гастон дарит Гумберту коробку для хранения шахматных фигур, в которой Гумберт вместо этого хранит пистолет, которым он убьет Куильти. Эта ассоциация убийства из огнестрельного оружия и шахмат переключается с тем, что говорилось выше в связи со смертью отца Набокова.

⁶ Ж.-Ф. Бержери: «Пока “Лолита” совершает кругосветное путешествие, энтомолог Набоков и агроном Роб-Грийе разменивают пешки на шахматной доске литературы» (Bergery J.-F. // *Arts, Letters, Spectacles*, 741 (28 октября — 3 ноября 1959 года). Есть довольно много работ о литературном использовании шахмат Набоковым. Основное исследование — неопубликованная докторская диссертация (Йель-

ский университет, 1971) Джанет К. Гезари (Gezari, Janet Krasny. *Game Fiction: The World of Play and the Novels by Vladimir Nabokov*). Опубликованные работы: Bernhard, Edmond. *La Thématique Échiquéenne de Lolita*. // *L'Arc*, 24 (1964), 39-47; Gezari J. K.. *Roman et problème chez Nabokov*. // *Poétique*, 17 (1974), 96—113; Purdy, Strother B. *Solus Rex: Nabokov and the Chess Novel*. // *Modern Fiction Studies*, 14 (зима 1968—1969), 379—395; Sheidlower, David I.. *Reading Between the Lines and Squares*. // *Modern Fiction Studies*, 25, 3, 413—425. Сходство романов Набокова с шахматами было отмечено уже в 1930 году Глебом Струве, который видел в их формальной гармоничности «закономерность шахматных ходов и причудливость шахматных комбинаций». Цитируется профессором Струве в его книге «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1956). Мысль Струве подхватывает Джордж Стайнер в: Steiner, George. *A Death of Kings*. // *The New Yorker*, 7 сентября 1968, 136.

⁷ Foster, Ludmila A. *Nabokov in Russian Emigré Criticism*. // *Russian Literature Triquarterly*, 3 (весна 1972), 332—333.

⁸ Альфред Аппель-младший в своей книге «*Nabokov's Dark Cinema*» без особой уверенности идентифицирует эту фотографию как кадр из снятого в 1923 году фильма Гарольда Ллойда «*Safety Last*»: Appel, Alfred Jr. *Nabokov's Dark Cinema*. New York, 1976, 161. Фотография приводится на 165.

⁹ *The Encyclopedia of Chess*. // Comp. Anne Sunnuck. New York, 1976, 419. Очаровательное описание ретроградного анализа читатель может найти в: Smullyan, Raymond. *The Chess Mysteries of Sherlock Holmes: 50 Tantalizing Problems of Chess Detection*. New York, 1979.

¹⁰ Джанет Гезари (1971) принимает обе набоковских аналогии с шахматными задачами. Однако она не объясняет следующее противоречие: черный Лужин не может поставить мат самому себе, так как обычно это делает белый король. Аргумент Гезари о том, что «обратные» сюжетные движения четвертой, пятой и шестой глав подражают ретроградному анализу кажется основанным на идее о том, что настоящее Лужина «неизбежно» в свете прошлого, описываемого в этих главах (104). «Неизбежность» действительно является неотъемлемым свойством задач с ретроградным анализом в том смысле, что возможен только один предыдущий ход, который привел к текущей расстановке фигур на доске. Однако эта «неизбежность» характерна не только для задач с ретроградным анализом, но, в сущности, приложима ко всем шахматным задачам, так как возможен

только один конкретный ключевой ход. «Неизбежность» — свойство любой шахматной задачи. Следовательно, утверждение о том, что есть тесное сходство между задачами с ретроградным анализом и набокковским сюжетным механизмом, остается под вопросом. Конечно, имеет место общая, метафорическая параллель (также как и в случае мата самому себе), но, пользуясь ею, можно зайти слишком далеко. Такой «ход» соблазнителен как из-за увлечения Набокова играми в искусстве, так и из-за того, что (как отмечает Гезари) первая опубликованная шахматная задача Набокова (вышедшая в свет за три года до «Защиты Лужина») относилась к типу задач с ретроградным анализом (102).

¹¹ Moody, Fred. *Nabokov's Gambit*. // *Russian Literature Triquarterly*, 14 (1976), 67—70.

¹² Фрейдистский анализ «Защиты Лужина» (не семейной жизни Набокова) можно найти в: Cockburn, Alexander. *Idle Passion: Chess and the Dance of Death*. New York, 1974, 31—40.

¹³ Schonberg, Harold C. *Grandmasters of Chess*. Philadelphia, 1973, 62—63; «*The Encyclopedia of Chess*». Шонберг воспроизводит игру между Андерсеном и Кизерицким. См. также Moody, 67.

¹⁴ Schonberg, 62.

¹⁵ *The Encyclopedia of Chess*, 260.

¹⁶ Vukovic, Vladimir. *The Chess Sacrifice: Technique, Art and Risk in Sacrificial Chess*. // Trans. P. H. Clarke. London, 1968, 45—46. Вукевич ошибочно называет эту партию между Кизерицким и Андерсеном «Вечнозеленой». Согласно Шонбергу и другим источникам, это название относится к другой великой партии Андерсена.

¹⁷ Schonberg, 200—205. Набоков начал журнальную публикацию «Защиты Лужина» в конце 1929 года. Однако к 27 февраля 1929 года он уже работал над романом. См. фотографию и подпись к ней напротив страницы 256 в «Память, говори».

¹⁸ Джон Апдайк в своем очерке-рецензии «Гроссмейстер Набоков» (Updike, John. *Grandmaster Nabokov*. // *Assorted Prose*. New York, 1965, 323) цитирует письмо, присланное ему господином Хью И. Майерсом из Дукатура, штат Иллинойс, который написал: «Образ Турати явно построен на основе личности знаменитого... гроссмейстера Рихарда Рети... Описание дебюта Турати... есть описание любимого дебюта Рети, который до сих пор известен под названием “системы Рети”». Рети, как и Лужин, женился на русской, которая была его моложе на несколько лет. Эндрю Филд в своей книге «*Nabokov: His Life in Art*» сообщает, что «характер Лужина основан, как признал

Набоков, отчасти на шахматном игроке Рубинштейне, и на другом, менее известном мастере (177). Аким Рубинштейн сошел с ума, но дожил до старости.

¹⁹ Vukovic, 45—48. Следует отметить, что Эйве в то время было девятнадцать лет и что он стал чемпионом мира в 1935—1937 годах. Horton, Byrne J. Dictionary of Modern Chess. New York, 1959, 61.

²⁰ The Annotated Alice. Introduction and notes by Martin Gardner. New York, 1960. Шахматная задача описывается на 170—172.

²¹ Field, Art, 138.

²² Vukovic, 44.

²³ Оценку Набокова можно найти в сборнике «Strong Opinions», 13. Саймон Карлинский замечает, что даже на основании неполной версии, печатавшейся в журнале в тридцатые годы, поклонники творчества Набокова считали, что «Дар», возможно, был самым оригинальным, необычным и интересным прозаическим произведением всей эмигрантской литературы между двумя войнами» (Karlinisky, Simon. Vladimir Nabokov's novel "Dar" as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis. // Slavic and East European Journal, 7, 3 (1963), 285. Эндрю Филд в своей книге «Nabokov: His Life in Art» без колебаний называет «Дар» «величайшим романом, который произвела русская литература в этом веке» (249). История публикации романа довольно любопытна. Его первая публикация в парижском эмигрантском журнале «Современные записки» в 1937—1938 годах была испорчена изъятием (с согласия автора) главы в сто страниц, содержащей иронический биографический очерк о Н. Г. Чернышевском, многострадальном радикале, литературном и общественном критике XIX века, который был (и остается) самой священной королевой русской интеллигенции. Полный русский текст романа появился только после войны под названием «Дар» (Нью-Йорк, 1952) и по-английски под названием «The Gift» (New York, 1963).

²⁴ Хотя отчасти эта книга — дань Набокова классическому русскому роману, она также и пародия на этот жанр. Обратите внимание, например, на первое предложение: «Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон...» (CP 4, 191). Насмешка над честностью русской традиции выражена еще более определенно, чем

предполагает замечание в скобках, так как внутренние свидетельства позволяют установить, что речь идет о 1926 году. Набоков признает это в редакторском примечании в сборнике «*A Russian Beauty and Other Stories*», где он говорит, что действие в романе «Дар» начинается 1 апреля 1926 года и заканчивается 29 июня 1929 года (254).

²⁵ В предисловии Набокова к переводу «Дара» на английский язык он определяет главу II, в которой Федор работает над биографией отца, как «рывок к Пушкину в литературном развитии Федора». Третья глава, в которой Федор готовится к работе над биографией Чернышевского, «сдвигается к Гоголю» (*Pro et Contra*, I, 50).

²⁶ Этот отрывок был опубликован отдельно в виде рассказа в журнале «Нью-Йоркер» (23 марта, 1963 года) под названием «Triangle in a Circle» («Треугольник в круге»). Форма круга также очевидна в другом рассказе Набокова — «Круг», являющемся побочным продуктом «Дара». В своем предисловии к английской версии, опубликованной в сборнике «*A Russian Beauty and Other Stories*», Набоков говорит о структуре, подобной «змее, кусающей собственный хвост» и отмечает структурное родство с биографией Чернышевского (*РС I*, 105).

²⁷ См. в особенности воображаемый разговор между Федором и Кончеевым (*СР 4*, 255—260). Эта важная подтема лучше всего разрабатывается Саймоном Карлинским в его очерке, ссылка на который приводится в примечании 23.

²⁸ Параллель с Набоковым замечательна. В одном из интервью Набоков заметил: «Я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда при мне: литература, язык и мое собственное русское детство» (*СА 2*, 567).

²⁹ См. *СР 4*, 239, 244, 255, 331.

³⁰ А именно, от формы родительного падежа — *Zēnos*. Н. А. Петровский. Словарь русских личных имен. Москва, 1966, 116. Здесь также можно найти этимологию имени «Федор» — «дар Божий, божественный дар». Мифологическое происхождение имени Зины также отмечается Анной Марией Салеар: Salehar, Anna Maria. *Nabokov's Gift: An Apprenticeship in Creativity. // A Book of Things about Vladimir Nabokov*. Ed. Carl R. Proffer. Ann Arbor, 1974, 76—77. Эта статья также содержит интересный разбор любовного стихотворения Федора, посвященного Зине.

³¹ Слово «ключ» в значении «источник» используется в романе только один раз — но зато в важной позиции — и это употребление встречается на той же странице (*СР 4*, 338), что и употребление этого слова в значении обычного ключа от дома, которым мать Зины от-

крывает дверь в квартиру, когда Федор сочиняет свое стихотворение. Это совместное появление двух из трех «ключей» узора романа подчеркивает омофонию семантически отличных аспектов главного мотива. Набоков часто инкорпорирует ключи к своим головоломкам в соседствующий с ними текст.

³² С миграцией древнегреческих племен горное жилище Муз также менялось. Сначала оно было на горе Олимп, потом — на горе Геликон, и, наконец, на горе Парнас. Общим для всех этих трех мест было наличие горного ключа, источника художественного вдохновения. Это были соответственно Пиерийский ключ, источник Иппокрена (или Аганиппа) и Кастальский ключ. Этот источник в форме подковы образовался в результате удара копыта крылатого коня Пегаса. Пегас мельком упоминается в «Даре» в воображаемом разговоре Федора с Кончеевым. В отличие от Федора, который принимает или отвергает писателей по принципу «все или ничего», Кончеев считает, что надо действовать более избирательно: «нужно мириться с тем, что наш Пегас пег, что не все в дурном писателе дурно, а в добром не все добро» (СР 4, 256). Русский текст с его «наш пегас пег» более колко-афористичен по сравнению с английским. Развернутое рассуждение о Музах можно найти в: Graves, Robert. *The White Goddess*. New York, 1948, 316—337.

³³ Хотя здесь употребляется синоним («источник»), а не само слово «ключ», концептуальный узор образа мотива остается действенным даже в отсутствие самого слова «ключ».

³⁴ Также упоминается подозрительно похожий писатель Герман Лянде (СР 4, 390). Делаланд также фигурирует в «Приглашении на казнь» (написанном непосредственно перед «Даром») в качестве автора подложного эпитафия книги и является предметом нескольких комментариев в предисловии Набокова к английскому переводу. Главный из этих комментариев заключается в том, что Делаланд — единственный писатель, влияние которого на свои произведения признает Набоков и, далее, что он — вымышленное лицо. Делаланд состоит в очевидном родстве с «философическим другом» Набокова Вивианом Дабл-Мороком, упоминаемом в «Память, говори» на 502.

³⁵ Ниже приводится неполный перечень упоминаний Пушкина в «Даре»: СР 4, 225, 250, 257, 277—284, 288, 320, 327, 330, 431—433 и 541. Вопрос о влиянии Пушкина на произведения Набокова обсуждается в: Brown, Clarence. *Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov*.

// Nabokov: The Man and his Work. Ed. L. S. Dembo. Madison, 1967, 196—208. William Rowe в своей работе «Nabokov's Deceptive World» (New York, 1971) приводит список аллюзий на Пушкина, выбранных из произведений Набокова.

³⁶ Владимир Марков. Статья «Русская поэзия» в: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex E. Preminger. Princeton, 1965, 730.

³⁷ Цитируется и подробно разбирается в: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: 1826—1830. Москва, 1967, 147—153.

³⁸ Признается Набоковым в конце его предисловия к английскому изданию.

³⁹ Конечно, не случайно рассуждение о темах в шахматных задачах перекликается с замечаниями Федора о роли тем в композиционном узоре биографии Чернышевского, которая разворачивается по спирали в структуру самого «Дара». Таким образом, тема «тем» соединяет биографию Чернышевского, шахматы и сюжетное развитие «Дара».

⁴⁰ Эта и последующая информация о шахматных задачах взята из предисловия и словаря книги: 101 Chess Problems for Beginners. / Ed. Fred Reinfeld. No. Hollywood, 1972.

⁴¹ Одна шахматная аллюзия, которой нет в русском оригинале, в английском переводе поручается Щеголеву. Речь Щеголева состоит исключительно из клише, что отражает его умственный уровень. Во время прощального обеда перед отъездом в Копенгаген он, говоря о внезапной перемене к лучшему в своем положении, приводит русскую поговорку: «Меняется судьба человечья, печенка овечья» (СР 4, 524). В английском тексте это заменяется фразой «one twist of fate, and the king is mate» — «один поворот судьбы, и королю — мат». Это пример тенденции, замеченной Джейн Грейсон в ее книге «Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose» (Oxford, 1977) и состоящей в том, что в переводах «более открыто показывается механизм сюжета» (57).

⁴² Среди случайных шахматных аллюзий в романе по крайней мере одна заслуживает упоминания. Несмотря на его нежелание, Федора убеждают пойти на собрание ассоциации русских писателей-эмигрантов. На этом собрании, которое быстро превращается в скандальный фарс, Федор оказывается сидящим между двумя романистами — Владимировым и Шахматовым (СР 4, 495). Внешность Владимирова, его образование и литературная деятельность придают

ему сходство с Набоковым; все это описывается довольно подробно, и в предисловии к английскому изданию «Дара» Набоков признает, что это автопортрет. Довольно обычная фамилия его коллеги Шахматова происходит от слова «шахматы».

⁴³ Ряд критиков затрагивали важнейший мотив «ключа», в основном, мимоходом. Эндру Филд и Л. Л. Ли говорят об отсутствующих ключах, когда влюбленные направляются домой (Field, Andrew. *Nabokov's Life in Art*, 248; Lee L. L. *Vladimir Nabokov*. Boston, 1976, 94). Ли также замечает, что они формируют часть образного узора романа. Дж. М. Хайд, отмечая «потерянные ключи» как тему, также делает пронизательное наблюдение о том, что ключи так же соотносятся с автобиографией Федора, как очки — со вставной биографией Чернышевского (Hyde G. M. *Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist*. London, 1977, 33). Только Джулиан Мойнахан придает им конкретное значение, когда пишет, что ключи, которые Федор взял с собой в изгнание — это русский язык, русское искусство и его собственные воспоминания (Moynahan, Julian. *Vladimir Nabokov*. Minneapolis, 1971, 40). Реакция критиков на английскую версию «Дара» была удивительно единодушной в одном отношении. Было сказано, что хотя части романа написаны блестяще, в целом роман бесформенный или, в лучшем случае, фрагментарный, что ему не хватает единства. См., например, следующие рецензии: Segal D. J. // *Commonweal*, 12 июля 1963, 431; Cook, Hilary. // *The New Republic*, 6 июля 1963, 25; и Spender, Stephen. // *New York Times Book Review*, 12 июля 1963, 4. Такая реакция частично объясняется тем, что для полного понимания большей части книги требуется знание истории российской мысли и культуры XIX—XX веков. Читатели, которым недоставало этой синтезирующей основы, не смогли понять определенные глубокие единства, связывающие различные эпизоды. Однако отчасти неспособность понять объединяющий мотив «ключа/источника» тоже могла внести свою лепту в фундаментальное непонимание романа, который по сути своей является в высшей степени структурированным.

Часть IV. НАБОКОВ — СОЗДАТЕЛЬ ЛАБИРИНТОВ

¹ Appel, Alfred Jr. *Ada Described* // *TriQuarterly*, 17 (зима 1970), 171.

² Автор с благодарностью признает, что информацией по поводу темы кровосмешения брата и сестры в европейской литературе

его снабдили следующие коллеги: Ричард Экснер, Гунтер Готшалк, Нил Граноен, Кеннет Харпер, Альберт Каспин, Рольф Линн, Урсула Малендорф, Ольга Матич и Генри Штайнхауэр.

³ Джон Апдайк в своей рецензии на «Аду» дает следующий афоризм: «Изнасилование — сексуальный грех черни, адюльтер — буржуазии, кровосмешение — аристократии. Романтизм, который каждое “я” превратил в аристократа, породил Вордсворта и Дороти, Байрона и Августу, Шатобриана и Люсиль...» (Updike, John. *Van Loves Ada, Ada Loves Van*. // *The New Yorker*, 2 августа 1969, 73). Связь между темой кровосмешения и романтизмом рассматривается в книге Марио Прази: Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. London, 1970, 111—112. Для подтверждения этой связи особенно полезна статья «Incest» в указателе Прази; «Incest and Romantic Eroticism», глава viii в книге: Railo, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. London, 1927 также содержит много полезной информации, особенно по поводу Байрона и Шелли (267—281).

⁴ Eugene Onegin: A Novel in Verse by Alexander Pushkin, translated from Russian, with a commentary by Vladimir Nabokov. Bollingen Series, 72, New York, 1964, том 3, 100. Далее цитируется как ЕО I-IV. Набоков упоминает любимую сестру Шатобриана Люсиль в своей трехязычной имитации стихотворения этого автора «Романс к Елене» (СА 4, 136). Люсиль идентифицируется в примечаниях Набокова к британскому изданию «Ады» в мягкой обложке (Harmondsworth, 1970), с. 467, примечание к с. 112. Продуманная оценка отношений между Шатобрианом и его сестрой и их отражение в новелле «Рене» содержится в работе Джорджа Пейнтера. Painter, George D. *Chateaubriand: A Biography*, vol. 1. New York, 1978, 64—65.

⁵ Цитируется Набоковым из «Замогильных записок» Шатобриана. ЕО III, 98 [499].

⁶ К вопросу о Байроне и кровосмешении см.: Railo, 273—276 и Praz, 73—77. Многочисленные аллюзии на Байрона в «Аде» впервые были отмечены Мэтью Ходгарттом (Hodgart, Matthew. *Happy Families*. // *The New York Review of Books*, 22 мая 1969, 3—4).

⁷ Один из немногочисленных русских предшественников Пушкина, возможно, впервые ввел в русскую литературу тему кровосмешения брата и сестры. Н. М. Карамзин (1761—1825), основатель русского сентиментализма, писал (очень сдержанно) о любви брата и сестры в своей повести «Остров Борнгольм» (1798).

⁸ См. ЕО II, 159—160 и ЕО III, 95.

⁹ Пушкин дает парафраз безобидной фразы из «Рене» и приводит текст оригинала в примечании 15 (ЕО I, 155, глава II, строфа 31). В отвергнутых вариантах к «Онегину» также упоминается «Рене» (ЕО III, 94—100). Указатель к переводу Набокова идентифицирует и другие, менее очевидные аллюзии.

¹⁰ Simmons, Ernest J. Pushkin. New York, 1964, 29.

¹¹ «Британской музы небылицы / Тревожат сон отроковицы, / И стал теперь ее кумир / Или задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль Вечный жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар» (ЕО I, 155). Примечания Набокова идентифицируют авторов и произведения следующим образом: повесть «Вампир», 1819, приписываемая Байрону, но на самом деле написанная его врачом, доктором Джоном Полидори; «Мельмот-Скиталец» (1820) Чарльза Мэтьюрина; «Корсар» (1814) Байрона и «Жан Сбогар» (1818) Шарля Нодье (ЕО II, 352—359).

¹² Для наивной Татьяны характер Онегина окончательно определяется произведениями Байрона и Шатобриана с их мрачными романтическими героями. После того, как Онегин холодно отвергает ее и уезжает из своего поместья, Татьяна получает доступ к его библиотеке, где она находит зачитанные произведения Байрона. (ЕО I, 292—293, глава VII, строфы 22—24). Общим местом стало то, что «начальный импульс» пушкинского «Евгения Онегина» был получен от «Дон Жуана» Байрона, хотя, в конечном итоге между этими двумя произведениями мало сходства. Mirsky D. S. A History of Russian Literature. Ed. Francis J. Whitfield. New York, 1958, 90.

¹³ Пушкин лукавит отнюдь не редко. В «библиотечной» сцене (глава VII, строфы 22—24), где характер Онегина открывается Татьяне через открытие его литературных прототипов, Пушкин шутливо говорит о том, что, возможно, его герой — «ничтожный призрак», «москвич в Гарольдовом плаще, чужих причуд истолкованье», короче говоря, «пародия» (ЕО, I, 273).

¹⁴ См., например, Пейнтер, 64 и Франсуа-Рене Шатобриан. «Атала» и «Рене».

¹⁵ ЕО II, 360. Набоков сообщает о варианте с «Амалией», но никак не комментирует его. Другие комментаторы предположили, что имелась в виду Амалия Ризнич, бывшая объектом внимания Пушкина в Одессе в 1823 году. Имя Амалия, редко встречающееся в русском языке, — германского происхождения. Немецкая форма Amalia лежит в основе французской Amelie и английской Amelia и более позднего варианта Emily. Withycombe E. G. The Oxford Dictionary of English

Christian Names, 3rd ed., Oxford, 1978.

¹⁶ «Демон», имя отца Ады и Вана, имеет для русских сильные романтические ассоциации. Это аллюзия на поэму М. Ю. Лермонтова (1814—1841) «Демон» (1839); Лермонтов, возможно, является наиболее чистым представителем романтизма в русской литературе. Лермонтов также является автором незаконченного романа «Вадим», в котором отношения главных героев — брата и сестры — окрашены легким эротизмом.

¹⁷ Более подробно соотношение между этими двумя произведениями рассматривается в моей работе: Johnson D. B. Nabokov's *Ada* and Pushkin's *Eugene Onegin*. // *Slavic and East European Journal*, XV, 3, 316—323. Объяснение различных аллюзий на «Онегина» в «Аде» можно найти в статье Карла Проффера: Proffer, Carl. *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature*. // *A Book of Things About Vladimir Nabokov*. Ed. Carl R. Proffer. Ann Arbor, 1971, 251 et passim и в: Rowe, William Woodin. *Nabokov's Deceptive World*. New York, 1971, 21—23. Более общие соображения по поводу отношения между Пушкиным и Набоковым можно найти в работе Кларенса Брауна: Brown, Clarence. *Nabokov's Pushkin and Nabokov's Ada*. // *Nabokov: the Man and His Work*. Ed. L. S. Dembo. Madison, 1967, 195—208.

¹⁸ Хотя Толстой и не является романтиком, его произведения также служат источником важных литературных подтекстов в «Аде». Пародии на Толстого открывают и закрывают книгу. По крайней мере одна из аллюзий на Толстого показывает, как далеко готов зайти Набоков в поисках намеков на кровосмешение — вопрос, имеющий значение для наших рассуждений о «кровосмесительном» прочтении Набоковым онегинской строфы. В следующем отрывке Набоков описывает галлюцинации сумасшедшей Аквы: «Но временами ужас и мука, будто чета детишек в шалой игре, с последним истерическим взвизгом удирали в кусты, чтобы рукоблудствовать там, как в “Анне Карениной”, роман графа Толстого, и вновь ненадолго, совсем ненадолго в доме все затихало, и матушку их звали так же, как и ее» (СА 4, 34—35). Мать Аквы Долли — тезка Долли Облонской из романа Толстого. Это аллюзия на сцену, в которой Долли в смятении жалуетя Левину на «мерзкие наклонности» ее дочери Маши, которая вместе со своим братом Гришей «ходила в малину и там... я не могу даже сказать, что она делала». Позже Долли рассказывает Левину (но не читателю) «преступление Маши» (брату и сестре приблизительно десять и девять лет) (Толстой, «Анна Каренина», часть VI, глава 15). Галлюцинация Аквы с толстовскими мотивами — точное

предвидение любовных занятий Вана и Ады в кустах семейного загородного поместья. На эту аллюзию впервые было указано Бобби Энн Мейсон: Mason, Bobbie Ann. Nabokov's Garden: A Guide to Ada. *Ann Arbor*, 1974, 25, 176. «Война и мир» также дает топливо для набоковских костров кровосмешения. Мать Ады Марина со свойственной ей близорукостью предостерегает Вана от опасности случайно возбудить привязанность его маленькой кузины Люсетты. Делая это, она неточно цитирует французскую поговорку, которая в своей правильной форме звучит так: «Le cousinage est un dangereux voisinage». Поговорка, несомненно, взята из «Войны и мира», книга I, глава 5, где графиню Ростову предостерегают, что ее сын Николай может жениться на своей бедной кузине Соне. Странно, что Набоков не воспользовался гораздо более многообещающим намеком на кровосмешение из «Войны и мира» — речь идет о слухах, которые намекают на то, что между «la belle Héloïse» и ее порочным братом Анатолом Курагиным существуют отношения более близкие, чем позволяют приличия (книга III, глава 1). В отвергнутом и более сильном варианте другого отрывка (книга IV, глава 6) отец этой пары запрещает им видаться наедине после того, как их мать застаёт Анатоля сидящим на кровати сестры и глядящим ее обнаженную руку (Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений под ред. В. Г. Черткова (Москва, 1949), том XII, 479—480).

¹⁹ Мы уже отмечали, что «Дон Жуан» Байрона дал импульс для создания Пушкиным «Евгения Онегина». В начальных набросках Набокова для романа, который впоследствии превратился в «Аду», героя звали Хуан. («Вдохновение», *НОН*, 617). В окончательном варианте книги Ван иногда называется Хуаном, и в ней есть мотив Дон Жуана, концентрирующийся вокруг фильма «Последний порыв Дон Гуана», в котором Ада играет эпизодическую роль.

²⁰ Здесь мы пользуемся термином «Романтизм» в широком смысле. Из трех наших авторов только Байрон (1788—1824) безусловно является романтиком. Старший Шатобриан (1768—1848) — «один из великих предвестников романтизма» (*The Oxford Companion to French Literature*, comp. & ed. Sir Paul Harvey & J. E. Heseltine. Oxford, 1966, 126). В случае Пушкина (1799—1837) все еще более сложно. Его произведения начала двадцатых годов, такие как «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», первые главы «Онегина» находятся под сильным влиянием Байрона по своим установкам и по содержанию, хотя они отличаются классической сжатостью и ясностью. Тем не менее можно утверждать, что Пушкин ввел роман-

тизм в русскую литературу и что произведения всей трех писателей проникнуты эмоциями романтизма.

²¹ Впервые опубликован в январе 1932 года в эмигрантской газете «Последние новости» и в сборнике «Соглядатай», изданном под псевдонимом «В. Сири́н» (Париж, 1938). Этот сборник был перепечатан уже под именем Набокова (Ann Arbor, 1978). Библиографические детали взяты из английского перевода Набокова: Nabokov, Vladimir. *Details of a Sunset and Other Stories*, 125—138. Цитируется по перепечатке русского издания издательством «Ardis» и по английской версии издательства McGraw-Hill.

²² Джетро Байзелл приводит краткий обзор романов, посвященных теме кровосмешения в: Bithell, Jethro. *Modern German Literature: 1880—1950*. 3-е изд., London, 1968, 33. Его итоговый вывод таков: «Кровосмешение становится любимой темой в это время». В другом месте он говорит о «жутковатом очаровании темы кровосмешения для немецких авторов — начиная от “Григория” Гартмана фон Ауэ и далее» (366). По словам Уолтера Г. Сокея, тема кровосмешения имела особое притяжение для писателей немецкого экспрессионизма, составляя «очевидный коррелят элементу нарциссизма, присущему значительной части экспрессионизма» Sokel, Walter H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford, 1959, 129—130.

²³ Cross, Milton and Ewen, David. *Milton Cross' Encyclopedia of the Great Composers and their Music*, 2 vols. Garden City, 1953, 873—878.

²⁴ Набоков называет Манна «писателем с раздутой репутацией», автором второсортных, переходящих произведений в своем сборнике «Strong Opinions», 54 (CA 3, 554). Другие, в равной степени враждебные отзывы о Манне можно найти на с. 55, 57, 83, 85, 112 и 204. Хотя упоминания о немецких авторах встречаются в «Аде» нечасто, на Манна есть две аллюзии. В одном случае профессор Вин говорит об «Избранных произведениях Фолкнерманна» как о чем-то, что было «забыто прежним жильцом» в его квартире (CA 4, 357). Уильям Фолкнер (1897—1962) использовал тему кровосмешения брата и сестры в романах «Шум и ярость» (1929) и «Авессалом, Авессалом» (1936). Вторая аллюзия на Манна — это упоминание о романе «Любовь под липами» «какого-то Ильманна», который описывается как «Один из самых расфуфыренных и réjouissants романов, когда-либо “поднимавшихся” на первую страницу Литературного обозрения манхаттанской “Times”» (CA 4, 389). В своих примечаниях к изданию «Ады» издательства «Пингвин» Набоков идентифицирует Ильманна

как смесь Томаса Манна и Юджина О'Нила (1888—1953). В пьесе О'Нила «Траур к лицу Электре» (1931) в отношениях брата и сестры есть намеки на кровосмешение, а в пьесе «Любовь под вязами» (1924), где у сына роман с мачехой, есть «квази-кровосмешение». Следует отметить, что Манн, который получил Нобелевскую премию по литературе в 1929 году, бесцеремонно смешан в кучу с двумя другими лауреатами Нобелевской премии — О'Нилом и Фолкнером, которые получили Нобелевскую премию в 1936 и 1949 годах.

²⁵ Хотя рассказ был написан в 1905 году, он был впервые опубликован только в 1921 году, в частном издании, предназначавшемся для друзей автора (Мюнхен, 1921) (Bithell, 314). Рассказ Манна можно найти в числе произведений других писателей, посвященных теме кровосмешения, в следующей антологии: *Violation of Taboo: Incest in the Great Literature of the Past and Present* / Ed. D. W. Gory and R. E. L. Masters. New York, 1963.

²⁶ Mann, Thomas. *The Holy Sinner*, trans. H. T. Lowe-Porter. New York, 1951, 337.

²⁷ Хотя тема кровосмешения исключительно хорошо представлена в немецкой литературе этого периода, это ни в коем случае не означает, что она интересовала только немецких писателей. Отметим, например, уже упоминавшиеся произведения Фолкнера и О'Нила. В английской литературе эта тема представлена «Братями и сестрами» Айви Комптон-Бэрнетта (1929, репринт Лондон, 1971) и рассказом У. Сомерсета Моэма «Сумка с книгами», в котором речь идет о кровосмешении брата и сестры, в сборнике «East and West: The Collected Short Stories of W. Somerset Maugham» (New York, 1973). Вклад французской литературы — роман Жана Кокто «Трудные дети» («Les Enfants Terribles» — 1929), который появляется в «Аде» в виде романа «Les Enfants Maudits», написанным гувернанткой Ады Беллой Ларивьер под псевдонимом Монпарнас (СА 4, 193). Некоторые из ее произведений напоминают рассказы Ги де Мопассана (1865—1893) (особенно «Ожерелье» — «La Parure», который называется «La Riviere de Diamants» (СА 4, 85)), но, как ни странно, не единственный рассказ Мопассана о кровосмешении брата и сестры — «В порту» (1885). Лев Толстой так восхищался последним рассказом, что пересказал его по-русски и опубликовал под названием «Франсуаза. Рассказ по Мопассану» (Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений под ред. В. Г. Черткова. Москва, 1936. Том XXIV, 251—258 (текст) и 671—676 (примечания)).

²⁸ Bithell, 471. Роман Тайса переиздавался в 1923 и 1924-м, и затем снова в 1930—1933-м.

²⁹ По-английски «Brother and Sister» (New York, 1930). Перевод выдержал несколько изданий.

³⁰ Bithell, 365.

³¹ Field, Andrew. Nabokov: His Life in Part, 183 и Field, Andrew. Nabokov: A Bibliography. New York, 1973, 72.

³² Следует серьезно отнестись к такой возможности, учитывая то, что Набоков использовал манекены-автоматы в своем романе «Король, дама, валет» (1928), в котором Дрейер, владелец магазина в Берлине, вовлекается в план по созданию таких манекенов.

³³ Еще одна причина, объясняющая набоковское неприятие современной ему немецкой литературы и в частности романа Франка, — это социалистические симпатии Франка. В Веймарской республике между искусством и левой политикой была явная связь, которую Набоков находил отвратительной. Роман Франка «Брат и сестра» не освещает политических вопросов, да и все его герои принадлежат к кругу космополитической крупной буржуазии, выходцем из которой был и сам Набоков, но в романе есть, например, брошенная вскользь фраза о русской революции и русском народе, который «с неимоверной жертвенностью воздвигал новый этаж истории человечества», которая, понятно, могла вызвать раздражение у русского писателя-эмигранта. (16).

³⁴ В своей автобиографии Франк пишет, что на раннем этапе написания романа «Брат и сестра» он и сам не знал, «способна ли любовь преодолеть это самое страшное из всех существующих препятствий». (Франк, Леонгард. Слева, где сердце. Пер. С. Фриденд. В кн.: Франк Л. Избранное. М., 1958, 363).

³⁵ См., например, «Таймс», 24 августа 1961 года, 10.

³⁶ В рамках романа эта схема предположительно сделана Ваном, или, возможно, Адой. Однако, также возможно, что она является делом рук недалекого Рональда Оранжера, редактора посмертного издания книги. Кстати, отметим сходство его имени с именем ученика Г. И. Гурджиева — А. Р. Оража, который издал большое количество произведений своего учителя (Webb, James. The Lives and Work of G. I. Gurdjieff, P. D. Ouspensky, and Their Followers. New York, 1980). Для понимания рассуждений, следующих ниже, читателю может быть полезным заглядывать в схему фамильного древа в начале романа и сравнивать его с пересмотренным нами фамильным деревом на с. 179.

Люси Мэддокс высказала предположение о том, что Демон и Дан могут на самом деле быть близнецами, а не двоюродными братьями. Я включил ее предложение в исправленное мной семейное древо Земских-Винов (Maddox, Lucy. *Nabokov's Novels in English*. Athens [Georgia], 1983, 111).

³⁷ Например, Мэтью Ходгарт, возможно, сбитый с толку байроновскими параллелями, называет Вана и Аду сводными братом и сестрой в своей рецензии в «New York Review of Books». Последующие критики, как правило, добивались до истинной сути отношений. См., например: Appel, Alfred Jr. *Ada Described*, 161—162. Хотя в тексте романа есть многочисленные вкрапления, «выдающие» тайну, история подмены ребенка впервые рассказывается (в завуалированном виде) в гербарии (СА 4, 17—18).

³⁸ Незначительный интерес представляет то, что даже с точки зрения официальной генеалогии женщины из семьи Дурмановых и мужчины из семьи Винов — троюродные братья и сестры. Дедушка Дурмановых по материнской линии — Петр Земский, чья сестра, Ольга Земская-Вин — бабушка Винов по отцовской линии.

³⁹ Brewer's Dictionary of Phrase and Fable: Centenary Edition, rev. Ivor H. Evans. New York, 1970.

⁴⁰ Эти письма упоминаются в детских воспоминаниях Люсетты о том, как Ван, Ада и она рылись в секретере, стоявшем в библиотеке Ардис-холла, в котором Ван, по ее словам, надеялся найти «бабушкины любовные письма» (СА 4, 360). Имя Долли не упоминается, но она — единственная общая бабушка троих детей. Ср. восклицание графа Ростова в «Войне и мире»: «Как же наши матери выходили в двенадцать-тринадцать лет замуж?» Это замечание содержится в той же сцене, что и поговорка «Cousinage est dangereux voisinage», обсуждавшаяся выше.

⁴¹ Долли не выводится на сцену повествования, так что читатель лишен возможности понаблюдать за ее привычками. Однако Демону тридцать два года на момент смерти Долли, и он должен хорошо знать ее жесты. Этот жест, помахивание указательным пальцем на уровне виска в знак «небрежного, миролюбивого несогласия» (СА 4, 231), до этого используется Адой (СА 5, 218).

⁴² Рябчика Петерсона, который называется одним из любимых блюд Демона, не существует. Вероятно, это намек на орнитолога Роджера Тори Питерсона и его знаменитые атласы, а также на Петра Земского. Множественные аллюзии часто встречаются в произведениях Набокова.

⁴³ Может быть, именно на это в конечном счете намекает утверждение Марины о том, что «в постели... на чувствах Демона сказалось странноватое “инцестуальное” (что бы сие ни значило) наслаждение... когда он... нежил... плоть, принадлежавшую сразу и жене, и любовнице... прелести... Аквамарины единой и двойственной...» (СА 4, 28—29). То, что Аква и Марина — близнецы, еще не делает двойную связь с ними Демона кровосмесительной, — если только он и в самом деле не их брат. Читателям Набокова стоит обращать особое внимание на слова, выделяемые скобками, например, «(что бы сие ни значило)».

⁴⁴ Gayley, Charles Mills. *The Classic Myths in English Literature and in Art*. Boston, 1911, 4—6 и Railo, 268.

⁴⁵ Имя и внешность Демона имеют и другие мифологические ассоциации, не классические. Его имя, как мы уже заметили — имя героя поэмы М. Ю. Лермонтова о падшем ангеле. Описание внешности Демона, включая упоминание о его крыльях (что вполне уместно для сына Дедала), восходит к ряду картин русского художника Михаила Врубеля (1856—1910), основанных на поэме Лермонтова «Демон». Аллюзия на картины Врубеля была впервые отмечена Саймоном Карлинским: Karlinsky, Simon. *Nabokov's Russian Games*. // *New York Times Book Review*, 18 апреля 1971, 2—18.

⁴⁶ Ван говорит об этих трех смертях в чисто мифологическом стиле: «Три природных стихии — огонь, вода и воздух, именно в этом порядке уничтожили Марину, Люсетту и Демона» (СА 4, 434). Марина умирает от рака; по-русски говорят «сгореть от рака».

⁴⁷ Leach, Edmund. *Lévi-Strauss*. London, 1970, 103.

⁴⁸ Barth, John. *Some Reasons Why I Tell the Stories I Tell the Way I Tell Them Rather Than Some Other Sort of Stories Some Other Way*. // *New York Times Book Review*, 9 мая 1982 года, 3. Джон Барт (у которого есть сестра-близнец) обращается к теме кровосмешения между близнецами в своем романе «*The Sot-Weed Factor*» («Торговец дурманом». New York, 1964). Еще одно недавнее обращение к теме кровосмешения брата и сестры — «М.Ф.» Энтони Берджесса (New York, 1971). Хотя Берджесс признал влияние Набокова на свое творчество (*The Novel Now*. New York, 1970, 212) более близкий «идеологический» источник романа «М.Ф.» — произведения французского антрополога-структуралиста Клода Леви-Строса.

⁴⁹ Heilbrun, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York, 1973, 34. Хайлбрун исследует тему разнополых близнецов в литературе, 34—35. Конечно, Ван и Ада — не близнецы, но их сходство

часто подчеркивается. Сама Ада говорит: «Физически... мы скорее двойняшки, чем кузены, двойняшки же, да и обычные брат с сестрой, пожениться, конечно, не могут...» (СА 4, 146). Учитывая физическое и психическое сходство брата и сестры, важность темы разнополых близнецов очевидна.

⁵⁰ Уолтер Сокель очень изящно сформулировал эту эротическую дилемму, говоря об австрийском поэте Георге Тракле (1887—1914), чья жизнь и творчество проникнуты темой кровосмешения брата и сестры: «Сестра, возможно, даже больше, чем мать... женщина, наиболее близкая мужчине. Если она похожа на него физически и духовно... в ней можно видеть и любить себя самого под маской противоположного пола».

⁵¹ Mason, Bobbie Ann. *Nabokov's Garden*, 13—14.

⁵² Суждение Набокова взято из письма в «New York Review of Books», 10 июля 1969 года, 36.

⁵³ Boyd, Brian. *Navokov and Ada*. University of Toronto, 1979, 406. Сходная точка зрения представлена в статье Сисселы Бок: Bok, Sissela. *Redemption Through Art in Nabokov's Ada*. // *Critique*, 12, 3 (1971), 110—120.

⁵⁴ Среди многочисленных высказываний Набокова на эту тему можно процитировать следующее: «Впрочем, мне нет дела и до лозунга “искусство ради искусства”...нет никакого сомнения в том, что литературное произведение защищено от плесени и ржавчины не его значением для общества, а силой искусства в нем, и только искусства» (СА 3, 576).

⁵⁵ «Библиотечная» глава — это глава 21 части 1, 128—136.

⁵⁶ См., например, замечание профессора Глеба Струве о том, что именно в пародии можно найти ключ ко многим произведениям Набокова (Струве, Глеб. *Русская литература в изгнании*. Нью-Йорк, 1956, 284).

⁵⁷ Несмотря на изобилие аллюзий на романтические произведения о кровосмешении брата и сестры, «Аду» нельзя классифицировать как перевоплощение этих прототипов. Ни Вана, ни Аду нельзя рассматривать в качестве демонических героев, восставших против угнетающего их общества. Хотя они соответствуют романтической модели в том, что они — высшие существа, вознесенные над толпой, настоящего конфликта нет. Они такие богатые, они наделены такой властью, что нет никакой борьбы. Даже если отбросить все другие доводы, счастливый для любовников конец ставит роман Набокова вне конвенций, управляющих традиционной романтической клас-

сикой о кровосмешении. «Ада» находится в таких же пародийных отношениях с романтической темой кровосмешения, как ранний роман Набокова, «Отчаяние» — с избитой романтической темой двойников — с темой, которая, кстати, имеет нечто общее с темой кровосмешения брата и сестры. Замечательный обзор подтекстов Набокова на тему двойников в «Отчаянии» можно найти в работе Джулиана Коннолли: Connolly, Julian. The Function of Literary Allusion in Nabokov's *Despair*. // *Slavic and East European Journal*, осень 1982. «Отчаяние», однако, ограничено русскими подтекстами, в то время как написанная позже и более сложная «Ада» использует в качестве поля для аллюзий всю европейскую литературу.

⁵⁸ «Экстратерриториальность» в: Steiner, George. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. London, 1972, 3—11.

⁵⁹ Захватывающее предположение Стайнера еще надо доказать или опровергнуть. У. У. Роу предлагает предварительный обзор случаев возможного влияния родного для Набокова русского на его английскую прозу во второй главе книги *Nabokov's Deceptive World* (New York, 1971).

⁶⁰ Заявление Стайнера о том, что тема кровосмешения превалирует в произведениях Набокова — это преувеличение. Как мы уже отмечали, тема кровосмешения ограничивается поздним английским творчеством Набокова. Возможно, профессора Стайнера склонило к такому заявлению ощущение, что кровосмешение служит прекрасной толковательной метафорой для многих произведений Набокова.

⁶¹ Любопытно, что «Лолита», единственный английский роман Набокова, который он считал нужным перевести на свой родной язык (для читателей, которым запрещено было его читать), рассматривает тему псевдокровосмешения. Как говорит Гумберт Гумберт, его отношения с Лолитой — «пародия на кровосмесительство». В этом смысле «Лолита» — переходное произведение, ведущее к романам «Ада» и «Смотри на арлекинов!», где тема кровосмешения расцветает пышным цветом.

⁶² Более подробно эта тема изложена в очерке Кларенса Брауна, упомянутом в примечании 17. На утверждение Брауна о «повторяемости» Набоков ответил «кажется, в его словах что-то есть». Потом он сказал «...художественная индивидуальность может воспроизводить только саму себя» (НюН, 213).

⁶³ Палка, дубинка или прут — неперменный атрибут фигуры арлекина в комедии дель арте. Информация о фигуре арлекина в

основном извлечена из: Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. New York, 1966. Так как фамилия повествователя и протагониста неизвестна, мы будем называть его по первым буквам имени и отчества VV.

⁶⁴ Все книги VV имеют очевидную связь с произведениями Набокова. Ценные размышления по поводу этого аспекта романа можно найти в работе Ричарда Паттесона: Patteson, Richard. *Nabokov's Look at the Harlequins! Endless Re-creation of the Self*. // *Russian Literature Triquarterly*, 14 (зима 1976), 84—98.

⁶⁵ Это подозрение подкрепляется тем фактом, что Набоков сходным образом обыграл этот корень в «Бледном пламени», где Староувер Блю — профессор астрономии (СА 3, 329 и 479—480). В равной степени таинственный доктор Старов фигурирует в «Подлинной жизни Себастьяна Найта».

⁶⁶ Свою предыдущую любовницу Долли VV также встречает, когда та выходит из библиотеки (СА 5, 217). Возлюбленные и книги повествователя и в самом деле «сплетаются в монограмму, подобную... рисунку эклибриса».

⁶⁷ Как мы уже отмечали, Набоков пользуется тем же приемом в «Память, говори», где он иногда называет «ты» неизвестное лицо, которое оказывается его женой.

⁶⁸ Текстовые ассоциации «Ты» — «Реальность» суммируются ниже.

⁶⁹ В вездесущем клане графа Старова есть, возможно, еще один член. Это «русский Зоил» VV Демьян Базилевский, который следует за повествователем из Парижа в Нью-Йорк, где основывает журнал на русском языке (СА 5, 211). В принципе Базилевский мог бы быть отцом последней любви VV, у которой есть связи с «русским Нью-Йорком». Однако ничего не известно о том, что у Базилевского есть дочь или связи со «старым добрым Квирном».

⁷⁰ Хотя Набоков не включает в этот ряд слова «blood» («кровь», в смысле «кровное родство»), это слово также входит в него и вполне может лежать в его основе.

⁷¹ Эта потеря ориентации сохраняется, даже когда VV вспоминает некоторые сцены много лет спустя. См., например, его рассказ о визите к французскому психиатру, который сюрреалистически (и, возможно, под воздействием опьянения) смешивается с домашней вечеринкой и сценой в приемной зубного врача (СА 5, 114—116). Сходным образом, прием тридцать лет спустя, которому также пред-

шествует один из приступов «черной мигрени», кажется, происходит одновременно в двух разных местах (СА 5, 249—256).

⁷² VV дважды называет свою болезнь «*dementia paralytica*» (паралитическое слабоумие) (СА 5, 205 и 303), а также, с некоторым скепсисом, приводит медицинский диагноз его последнего припадка — «прогрессивный паралич» (СА 5, 301). Строго говоря, эти синонимичные термины обозначают страшное осложнение при сифилисе, частью которого является воспаление и дегенерация мозга. Симптомы обычно начинают проявляться через десять-двадцать лет после первичного поражения и заканчиваются параличом и смертью в течение трех лет. Хотя VV кажется сумасшедшим и в его поведении иногда проявляются такие стандартные симптомы паралитического слабоумия как мегаломания, нарушения памяти, депрессия, паранойя и галлюцинации (Cecil Textbook of Medicine. P. V. Beeson et al. Philadelphia, 1979), непохоже, чтобы его безумие было сифилитического происхождения, так как его приступы берут свое начало в раннем детстве. Паралитическое слабоумие *per se* не бывает врожденным, да и выздоровление повествователя после его последнего паралитического приступа/припадка не согласуется с таким диагнозом. Кажется вполне вероятным, что сумасшествие VV — не органического происхождения и что Набоков воспользовался этим термином для тематического удобства.

⁷³ Сцены признания: Ирис — часть 1, 8; Аннетт — 2, 7; Луиза — 4, 4; «Ты» — 6, 2.

⁷⁴ Кто этот «другой» англо-русский писатель — одновременно и очевидно, и не очень очевидно. Окончательный прототип, как будет показано ниже, — конечно, сам Набоков. Однако важно понимать, что туманный оригинал, бедной копией которого является Вадим Вадимович, — это набокковская персона, а не Набоков, автор романа. Мы будем обозначать эту набокковскую персону «Владимир Владимирович» (в кавычках), чтобы отделить ее, с одной стороны, от Вадима Вадимовича и, с другой стороны, от Набокова.

⁷⁵ «Отец» Вадима погиб 22 октября 1898 года. Шестимесячный промежуток помещает день рождения Вадима в конец апреля 1899 года. То, что точная дата — 23 апреля (день рождения Набокова) подтверждается тем, что вечером 23 апреля 1930 года, когда убивают Ирис, VV идет на торжественный ужин (по случаю дня рождения?) (СА 5, 155).

⁷⁶ Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967, 54. Еще одно связующее звено с Кембриджем — мимолетное упоминание

VV об одной из его «кембриджских душечек — Виолетте Мак-Д., девственнице опытной и сострадательной» (СА 5, 122), которая напоминает о Виолетте из длинного автобиографического стихотворения Набокова «Университетская поэма» (СР 2, 560—586).

⁷⁷ Эпизод «двойников» с Оксманом перекликается с другой подобной ситуацией с русским продавцом книг Вайнштоком в написанной в 1930 году новелле «Соглядатай» (New York, 1965), у которой есть сильное тематическое сходство с «Смотри на арлекинов!». См. мою статью «Eyeing the Nabokov's Eye» в специальном набоковском выпуске журнала «Canadian-American Slavic Studies» (1984).

⁷⁸ Любовь к опере и «английский стиль» ораторства — две черты из тех, что Набоков приписывает своему отцу в «Память, говори» (СА 5, 468—470).

⁷⁹ Аннетт, вторая жена повествователя, по ошибке дает своим родителям экземпляр «чужого романа — из-за дурацкого сходства названий» (СА 5, 188). Олег Орлов, второстепенный писатель-эмигрант, ставший советским агентом и следовавший за VV во время его тайной поездки в Ленинград, путает роман VV «Королевство у моря» с книгой, весьма похожей на «Лолиту» (СА 5, 286).

⁸⁰ Бабочки, равнодушие и даже неприязнь по отношению к которым (СА 5, 129) провозглашает VV (в отличие от лепидоптеролога Набокова), формируют собственный тематический узор в истории повествователя. Однажды они идентифицируются с мотивом арлекина (СА 5, 194) и появляются в сценах, описывающих начало любви VV к трем его женам и к Бел: Ирис — с. 129—130, Аннетт — с. 193—194, «Ты» — с. 291 и Бел — с. 231 и 239. Не случайно и то, что Луиза отсутствует в этом узоре.

⁸¹ Это следующие сцены: Ирис — с. 125—126, Луиза — с. 248, «Ты» — с. 292—293. Сцена, соответствующая Аннетт, существует только в зародыше на с. 176.

Часть V. НАБОКОВ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОСМОЛОГ

¹ См. неопубликованную докторскую диссертацию Брайана Бойда (Boyd, Brian. *Nabokov and Ada*. University of Toronto, 1979) и Rowe W. W. *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor, 1981. Наши замечания по поводу призраков базируются на работе Роу.

² Этот аспект романа исследовался Людмилой Фостер: Foster, Liudmila. *Nabokov's Gnostic Turpitude: The Surrealistic Vision of Reality in Priglasenie na kazn.* // *Mnemosina: Studia litteraria russica in honorem*

Vsevolod Setchkarev. J. T. Baer and N. W. Ingham. Munich, 1974, 117—129.

³ Подробное рассмотрение театрального элемента в романе можно найти в: Stuart, Dabney. Nabokov: The Dimensions of Parody. Baton Rouge, 1978, 55—85.

⁴ Анаморфное искусство зеркального отражения исследуется в: Leeman, Fred. Hidden Images: Games of Perception, Anamorphic Art, Illusion from the Renaissance to the Present. New York, 1976. По-видимому, здесь Набоков атакует миметическое «реалистичное» искусство и выдвигает противоположный аргумент о том, что искусство — это зеркало, в котором преображаются искаженные образы обыденного мира и реальность получает свое истинное отражение. В последние годы сходные идеи выдвигались некоторыми французскими писателями, которые пользовались понятием «анаморфизм» как метафорой для искусства в целом. Для справок см. Baltrusaitis, Jurgis. Anamorphoses: ou magie artificielle des effets merveilleux. Paris, 1969, 6.

⁵ См., например, «Фразеологический словарь русского языка», ред. А. И. Молотков (Москва, 1968), в котором «этот свет» определяется как «земной мир, жизнь как противопоставление загробному миру. Антоним: «тот свет». «Тот свет» определяется как «загробный мир как противопоставление земному миру, жизни. Антоним: «этот свет».

⁶ Идентификация «там» и «тут» с «тот» и «этот» — не просто метафорическая. В словаре Ожегова первые члены оппозиции определяются через последние: «Там — В том месте, не здесь». «Тут» отсылает нас к синониму «здесь», определяемому как «в этом месте».

⁷ Русская оппозиция «тут/там» в английском переводе теряет значительную часть своей силы. Так как эта оппозиция имеет принципиальное значение для романа, Набоков вводит определенные инновации в английский вариант, чтобы вывести эту оппозицию на передний план. К ним относится выделение курсивом слова «there» и его повторение в английском варианте, а также русское и французские слова в начале процитированного отрывка. Оба эти приема отсутствуют в оригинале. К вопросу о попытках Набокова передать сложное взаимодействие «тут» и «там» в его английском переводе см.: Hughes, Robert P. Notes on the Translation of Invitation to a Beheading. TriQuarterly, 17 (зима 1970). 284—202.

⁸ «Сюда» — синоним «тут», употребляющийся после глаголов движения. Вместе с «туда» он составляет пару, коррелирующую с «тут/там».

⁹ Слог «там», обозначающий идеальный мир Цинцинната, появляется на протяжении книги во многих вариантах, и его отзвуки можно найти и в других произведениях Набокова. В автобиографии Набокова его первая взрослая любовь получает псевдоним Тамара, частично обозначая любимую автором, невозвратимую Россию.

¹⁰ Похожую инверсию можно найти в написанном в 1925 году рассказе «Путеводитель по Берлину», в котором «топ» из слова «утопия» трансформируется в «пот» слова «потопленный» и в слово «пот». Далее, в коротком отрывке анаграмматически используются ключевые слова, вплетенные в текст — явление, которое присутствует и в русском тексте «Приглашения на казнь». Самые ранние воплощения нескольких из тех словесных игр, которыми изобилует «Приглашение на казнь», можно найти в этом рассказе. Краткий обзор можно найти в: Johnson, D. Barton. A Guide to Vladimir Nabokov's *Putevoditel po Berlinu*. // *Slavic and East European Journal*, 23, 3 (осень 1979), 353—361.

¹¹ Детальное рассмотрение этих приемов содержится на с. 59—63.

¹² В английском переводе, сделанном Набоковым и его сыном, слово «точка» в оригинале этого отрывка было заменено словом «spark» (искра), которое, возможно, на вкус англоязычного читателя более удовлетворительно с семантической точки зрения, но оно затемняет тематически важную связь между словами «точка» и «тот свет», рассматриваемую ниже. Следующее предложение, в котором потеря Э оборотного при переходе с «этого света» на «тот свет» приравнивается к потере головы Цинцинната, напоминает замечание Набокова о французском политике Эррио «...головастая э-оборотность которого настолько самоопределилась... что грозила полным разрывом с первоначальным французом» («Дар», СР 4, 222).

¹³ Морфофонемика русского языка также поддерживает подсознательную связь слов «точка» и «тот свет», так как есть стандартное чередование «т/ч», например, «тратить/трачу».

¹⁴ Наш структурный анализ романа «Приглашение на казнь» частично базируется на идеях, выдвинутых советским семиологом Ю. М. Лотманом. См. его статью «О метаязыке типологических описаний культуры» в сборнике «Труды по знаковым системам» (4 (1969), 463). К вопросу о соотношении моего анализа с теорией Лотмана см. заключительную часть моей статьи: Johnson D. B. *Spatial Modeling and Deixis: Nabokov's Invitation to a Beheading*. // *Poetics Today* (Tel Aviv), 3, 1 (зима 1982), 81—98.

¹⁵ New York, 1964. Цитируемые номера страниц показывают, что именно этим изданием пользовался Набоков. Здесь эта книга цитируется по изданию издательства «Mentor» (New York, 1969). У нас также будет случай процитировать новое, второе издание, «исправленное и дополненное»: *The Ambidextrous Universe: Mirror Asymmetry and Time-Reversed Worlds*. New York, 1979.

¹⁶ Мартин Гарднер (в письме автору) предположил, что мотив буквы «В» в романе Набокова (см. также СА 5, 309) может быть связан с мотивом буквы «В» в «Охоте на Снарка» Льюиса Кэррола. См. «*The Annotated Snark*» с предисловием и комментариями Мартина Гарднера (Harmondsworth, England, 1975 rpt.). Читателю предлагается обратить внимание на примечания Гарднера на с. 28—31, 52, 77 и 102. Я хотел бы поблагодарить мистера Гарднера за его предположения и за то, что он прочитал более раннюю версию этой главы.

¹⁷ Закон сохранения четности считался абсолютным до 1957 года, когда было показано, что при слабом взаимодействии на уровне элементарных частиц действительно отдается небольшое предпочтение правосторонности, хотя на макроуровне закон продолжает выполняться. См. Гарднер, глава XX.

¹⁸ Искусство компьютерной графики сейчас позволяет создавать визуальные модели того, что раньше было абстрактными математическими построениями. Обзор по этой проблеме можно найти в: Engel, Kenneth. *Shadows of the Fourth Dimension*. // *Science* 80, I, 5 (июль/август 1980), 68—73.

¹⁹ Набоков, не отличавшийся щедростью в своих критических суждениях, однажды охарактеризовал Уэллса как писателя, к произведениям которого он испытывает «глубочайшую любовь». В интервью Альфреду Аппелю (1970), Набоков выделил научно-фантастические романы Уэллса героико-приключенческого жанра: «Машина времени», «Человек-невидимка», «Страна слепых», «Война миров» и «Первые люди на луне» (НОН, 311). «Историю Платнера», о которой идет речь ниже, можно найти в сборнике Уэллса «*Tales of the Unexpected*» (Лондон, 1970). Помимо Уэллса, у Набокова и Мартина Гарднера есть еще один общий любимый писатель. Ср. сделанный Набоковым в 1923 году перевод «Алисы в стране чудес» («Аня в стране чудес»), переизданный издательством «Dover» (New York, 1976) и «Аннотированную Алису» Мартина Гарднера (Martin Gardner. *Annotated Alice*. New York, 1960).

²⁰ Встреча с книготорговцем Оксманом вызывает у ВВ особенно сильное расстройство из-за потустороннего двойника повествователя.

После этой встречи он возвращается домой и записывает все, что произошло, с помощью некоего шифра (СА 5, 184). Тематически было бы уместно, если бы этот шифр был зеркальным отражением, как, например, шифр, используемый Леонардо да Винчи в своих записках: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited by Jean Paul Richter, 3rd ed. New York, 1970.

²¹ Учитывая неприязнь Набокова (и VV) к социологическим произведениям Уэллса, любопытно их благожелательное отношение к роману «Страстные друзья», так как эта книга, особенно ее заключительная часть, по сути своей — феминистский трактат. Возможно, нежное отношение Набокова объясняется первой частью, в которой описывается развитие романа Стивена и Мэри на идиллическом фоне английского поместья, чем-то похожее на поместье Набоковых под Петербургом, где развивался первый роман самого Набокова. Влияние этой книги на воображение Набокова подтверждается его ответом на вопрос «*Times Literary Supplement*» о наиболее недооцененных книгах за последние семьдесят пять лет. Набоков назвал «Страстных друзей» Уэллса «моим любимым примером шедевра, на который несправедливо не обращали внимания» и рассказал, как в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет он прочитал все произведения Уэллса, имевшиеся в библиотеке отца. Его утверждение о том, что с тех пор он ни разу не перечитывал «Страстных друзей», подтверждается тем, что он чуть-чуть неправильно цитирует любимую строчку, которую использует в «Смотри на арлекинов!» и в ответе TLS шестьдесят лет спустя после того, как он прочитал эту книгу (TLS, 21 января 1977 года, 6, и исправленная версия в выпуске от 28 января 1977 года, 106).

²² VV вспоминает «Остров доктора Моро» (1896), когда упоминается книготорговец Оксман (Oksman = oxman), так как его имя вызывает ассоциацию с полу-людьми полу-животными, которых создает сумасшедший вивисекционист Уэллса. Однако в книге Уэллса нет никакого «ox-man» (полу-вола полу-человека). Мистера Снукса можно найти в сатирическом рассказе «Сердце мисс Уинчелси» в сборнике «Двенадцать рассказов и сон» (Лондон, 1905). Героиня — школьная учительница, отвергнувшая руку и сердце мистера Снукса из-за его смешного имени, получает по заслугам, когда он женится на ее подруге и меняет свое имя, возвращаясь к элегантной родовой форме Севеноукс (Seven Oaks).

²³ Насколько мне известно, Набоков в своих произведениях ни разу не упоминает четвертое измерение. Однако эта концепция

была чрезвычайно популярна в русских интеллектуальных, художественных и спиритуалистических кругах в начале века. Источник этого интереса связан с работами Чарльза Говарда Хинтона, которые бегло описываются Гарднером (246—249). Гарднер цитирует отрывок из книги «Картина нашей вселенной», в которой Хинтон рассуждает о зеркально обращенных положительных и отрицательных электрических зарядах и четвертом измерении. Иллюстрируя свою мысль, Хинтон призывает читателя представить себе наш мир, как если бы «для каждого человека имеется соответствующий ему «противочеловек» — внешне точная его копия с той разницей, что правая рука соответствует левой руке оригинала, совсем как в зеркале» (248). «Четвертое измерение» Хинтона (Нью-Йорк, 1904) и другие его работы впервые появились в России около 1915 года, но их содержание было еще раньше популяризировано П. Д. Успенским в его книгах «Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого» (Санкт-Петербург, 1909) и «*Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира» (Санкт-Петербург, 1911). Обзор по проблеме важности этих идей в кругах русского художественного авангарда, см. в: Douglas, Charlotte. Views from the New World: A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting. // *Russian Literature Triquarterly*, 12 (весна 1975). 353—370. Я обязан Ш. Дуглас большей частью вышеизложенной информации.

²⁴ Набоков пользовался зеркальными отражениями как символами двух лингвистических миров своей литературной деятельности. Напомним о палиндромных «словах-радугах» ВЁЕПСКЗ и KZSPYGV в русской и английской версиях его автобиографии, которые хроместетически выражают зеркально отраженные первичную и вторичную радуги, которые соответственно символизируют русские и английские произведения Набокова. Зеркальные отражения (и заложенные в них обращения правого и левого) также используются как метафора для процесса перевода в дизайне обложки автоперевода «Лолиты» Набокова, где русское название напечатано разными цветами спектра один раз слева направо, а затем еще раз, перевернутыми буквами, справа налево.

²⁵ Сцены признаний: Ирис — часть I, глава 8; Аннетт — II, 7; Луиза — IV, 4, и «ты» — VI, 2.

²⁶ Интересное исследование научно-фантастических аспектов «Ады» можно найти в: Swanson, Roy Arthur. Nabokov's *Ada* as Science Fiction. // *Science-Fiction Studies*, II, part 1 (март 1975), 76—88.

Часть VI. НАБОКОВ — МЫСЛИТЕЛЬ-ГНОСТИК

¹ В русских словарях приводится только адъективная форма «потусторонний» с определением «неземной, сверхъестественный». Заметим, что указательное местоимение «ту» в середине слова — винительный падеж местоимения женского рода «та». Местоимение мужского рода «тот» (как в словосочетании «тот свет»), будучи противопоставленным местоимению «этот» (как в «этот свет»), играет важнейшую роль в космологии романа «Приглашение на казнь».

² Помимо стихотворения «Еще безмолвствую — и крепну я в тиши», Вера Набокова называет стихотворения «Вечер на пустыре», «Как я люблю тебя...» и «Слава», как стихотворения, в которых есть тема потусторонности. Параллельные русские и английские тексты можно найти в сборнике «Poems and Problems», 22, 68, 78, 102.

³ The Nabokov—Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940—1971, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky. New York, 1979, 85—86. Далее цитаты из текста будут идентифицироваться по дате письма; в примечаниях цитаты идентифицируются словом «Письма» и номером страницы.

⁴ Названия «Solus Rex» и «Game to Gunm» даются в: Письма, 136 и 169. Название «Vortex» можно найти в списке рукописей, подаренных Набоковыми библиотеке Конгресса США 10 декабря 1958 года. Parker, Stephen Jan. Some Nabokov Holdings in the Library of Congress. // The Vladimir Nabokov Newsletter, 3 (осень 1979), 16 и 19.

⁵ Эти комментарии перепечатаны в издании McGraw-Hill 1973 года и как отдельный очерк в сборнике «Nabokov's Congeries» с предисловием Пейджа Стегнера (Stegner, Page. New York, 1968, 239—246). Наши цитаты здесь указывают на страницы издания Time Reading Program Special Edition, New York, 1964. В качестве примера использования Набоковым своих предисловий для того, чтобы намеренно ввести в заблуждение читателей, см. выше главу, посвященную роману «Защита Лужина».

⁶ Единственное критическое исследование, рассматривающее роман с этой точки зрения: Patteson, Richard F. Nabokov's *Bend Sinister*: The Narrator as God. // Studies in American Fiction, 5 (1977), 241—253. Другое хорошее общее рассмотрение романа — работа Сюзен Фромберг Шафер: Schaffer, Susan Fromberg. *Bend Sinister* and the Novelist as Anthropomorphic Deity. // The Centennial Review, 17 (весна), 115—155.

⁷ Человек из Порлока (Порлок — деревня в Англии) — торговец, помешавший Самуэлю Кольриджу как раз в тот момент, когда он начал записывать свою поэму «Кубла Хан», которая явилась ему в навеванном опиумом сне. Когда поэт вернулся к своему столу, вдохновение уже пропало (*A Treasury of Great Poems: English and American*, ed. Louis Untermeyer. New York, 1955, 684).

⁸ Лужа, объединяющая эти два мира, — это настоящая лужа, которая образовывалась после каждого дождя рядом с квартирой Набокова на Крэги Серкл в Кэмбридже, штат Массачусетс (Field, Andrew. *Nabokov. His Life in Art*, 201). Эта лужа также является средоточием водоворота, давшего идею для второго рабочего названия романа («Vortex»).

⁹ Более недавний пример — «Mulligan Stew» Гилберта Соррентино (Gibert Sorrentino), New York, 1979, где герои, некоторые из которых заимствованы из классики авангарда, например, из произведения Флэна О'Брайена «О водоплавающих» (1939), долго обсуждают героя-новеллиста. Роман Соррентино содержит несколько замечательных пародий на Набокова и аллюзий на него.

¹⁰ Field, Andrew. *Nabokov: A Bibliography*. New York, 1973, 87.

¹¹ Луч света — стандартный прием Набокова, обозначающий связь между мирами. Переходы Вадима Вадимовича между мирами в романе также отмечены косым лучом света (СА 5, 112, 310). Возможно, более заметно это проявляется в стихотворении «Как я люблю тебя...» (1934), которое выделяется Верой Набоковой как пример темы потусторонности: «Лучи проходят меж стволами... замри под веткою расцветшей,/ вдохни, какое разлилось —/ зажмурься, уменьшись и в вечное/ пройди украдкой насквозь» (РР 81).

¹² Круг связывается с яблоками еще в одном отрывке. После того, как ему разрешают взглянуть на тело сына, обезумевший Круг хочет выскочить вон, но его удерживает «дружелюбный солдатик», который говорит: «Яблочко, куда-ж ты так котишься?» (СА 1, 385) Эта строчка снова используется Набоковым в «Смотри на арлекинов!» (СА 5, 107). Эта фраза — начало частушки, которая была очень популярна в первые годы русской революции. Частушка имела массу вариантов как среди красных, так и среди белых. Один из вариантов, ходивших на юге России, где Набоков провел начало гражданской войны, звучал так: «Ой, яблочко! Куда котишься? На Чрезвычайку попадешь, Не воротись!» (Zelinin D. *Das heutige russische Schnaderhupfl. // Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1, 1925, 360).

¹³ Линда Нельсон впервые обратила мое внимание на аллюзию на Архимеда: *The Home Book of Quotations*, ed. Burton Stevenson. New York, 1967, 273. Другие сведения взяты из «Энциклопедии Британники».

¹⁴ Здесь также имеет значение ассоциация жаб со злом. В «Потерянном рае» Мильтона, например, Сатана появляется в саду Эдема в виде жабы (*Milton Encyclopedia*, ed. William B. Hunter, Jr. Lewisburg, 1978, VII, 68).

¹⁵ Эго-«Я» («I») философа Круга весьма уместно хранится в середине изречения Декарта «*cogito ergo sum*». Шахматный Мефистофель — очевидно, намек на Автоматического Игрока в Шахматы, построенного Вольфгангом Кемпелем в Вене в 1769 году. Автомат представлял собой человеческую фигуру в натуральную величину в восточном костюме, которая сидела за чем-то вроде шкафчика, на котором размещалась шахматная доска. На самом деле ходы делались человеком, хитроумно спрятанным внутри шкафчика (Murray H. J. R. *A History of Chess*. Oxford, 1969, 876—877).

¹⁶ Интересную статью по поводу языков в романе можно найти в: Filonov Gove, Antonina. *Multilingualism and Ranges of Tone in Nabokov's Bend Sinister*. // *Slavic Review*, 32, 1, 79—90.

¹⁷ Другие герои принимают участие в сложной сети аллюзий, которые дают резонанс их ролям. Среди друзей Круга можно упомянуть профессора математики Хедрона и переводчика Эмбера. Хедрон, чье имя представляет собой греческий суффикс, относящийся к геометрическим формам, включается в окружение Круга из-за его привычки развлекать Давида, показывая ему фокусы и рисуя для него круги. Эмбер, переводчик Круга, — в некотором смысле его второе «я», так как его имя по-венгерски значит «человек», так же как «Адам» по-древнееврейски. Из героев в лагере Падука больше всего аллюзий вызывает Мариетта, полицейская шпионка, работающая у Круга в качестве горничной и няни. Она окутана следующими аллюзиями: Моржана, служанка героя в сказке «Али-Баба и сорок разбойников», «Кармен» Мериме, Золушка с ее горностаевой туфелькой, Лесбия, к которой Катулл обратил свое «*Da mi basia mille*» («Поцелуй меня тысячу раз») и, самое важное, нимфа из «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме.

¹⁸ Ряд этих ссылок был идентифицирован Л. Л. Ли в: Lee L. L. *Vladimir Nabokov*. Boston, 1976, 108—112.

¹⁹ Обзор, посвященный театральному аспекту романа, можно найти в: Bader, Julia. *Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels*. Berkely, 1982, 96—106.

²⁰ Письма, 136.

²¹ Так было в издании 1937 года и во всех последующих изданиях по крайней мере до 1959 года.

²² Не всю свою информацию Набоков взял из этой статьи. В ней нет ни важного «не трогай мои чертежи», ни обещания папируса Ринда раскрыть «все секреты, все тайны». Хотя источник Набокова относительно папируса Ринда остается неизвестным, интересно, что он обсуждал эту тему в письме к Эдмунду Уилсону от 2 декабря 1944 (Письма, 145—146).

²³ Van der Waerden B. L. *Science Awakening*. Gronigen, 1954, 93. В книге Ван дер Вердена также содержится хорошее описание жизни и работ Архимеда (208—228). Особенно интересна репродукция мозаики «Смерть Архимеда», изображающей сцену, когда он якобы сказал свои последние слова, которые здесь цитируются как «Приятель, не трогай мои чертежи» (210). Мозаика приводится как рисунок 24а напротив с. 217.

²⁴ Bell E. T. *Men of Mathematics: The Lives and Achievements of the Great Mathematicians from Zeflo to Poincare*. New York, 1965, 21.

²⁵ *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, ed. J. C. Cooper. London, 1978, 36—37.

²⁶ Рисунок взят из «Энциклопедии Британники» 1959 года издания, том VI, 894, где она помещена в статье «Кривые» («Curves»). В стандартных русских справочниках Архимедовой спирали, кажется, отводится несколько большее значение, так как ей посвящены отдельные алфавитные статьи в классическом «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона, ред. И. Е. Андреевский, в другом месте цитируемом Набоковым, а также в «Малой Советской Энциклопедии», ред. Б. А. Введенский, 3-е изд., (Москва, 1958), том I и в «Большой Советской Энциклопедии», ред. С. И. Вавилов, 2е изд., Москва, 1950, том 3.

²⁷ Эта тема подробно разрабатывается в: Lee L. L. *Vladimir Nabokov's Great Spiral of Being*. // *Western Humanities Review*, XVIII (лето 1964), 225—236.

²⁸ *A Russian Beauty and Other Stories*. New York, 1973, 147. В этом сборнике также содержится перевод на английский двух опубликованных глав «Solus rex».

²⁹ Письма, 44.

³⁰ «Современные записки», 70 (1940) и «Новый журнал», 1 (1942). «Ultima Thule» был перепечатан в: Владимир Набоков (Сирин). «Весна в Фиальте» и другие рассказы. Нью-Йорк, 1956.

³¹ Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art, 292, 353.

³² Отец Фальтера Илья — предмет одного из многочисленных каламбуров романа, который обещал быть особенно богатым на словесные игры: «повар ваш Илья на боку», то есть настолько пьян, что еле на ногах держится (СР 5, 116). Эта русская фраза — каламбурный поверхностный перевод французского «*rauvres vache, il en a beaucoup*» («бедные коровы, их много») (Письма, 47—48). Есть также и латентная ссылка на автора Набокова («на боку»).

³³ Загадка мира — повторяющийся мотив в романах Набокова, как мы показали во введении к этой главе. Другие примеры приводятся ниже.

³⁴ A Russian Beauty, 147. Художник вошел в Ultima Thule, островное королевство поэмы, которую он иллюстрировал. Единственный ключ к этой трансформации в героя Кр. содержится в абзаце, в котором мысли короля на мгновение сливаются с мыслями «несвободного художника Дмитрия Николаевича Синеусова», который смотрит на рубиновую неоновую вывеску RENAULT (англ. текст, 190). В русском тексте слово GARAGE написано латинскими буквами (СР 5, 89). Этот мимолетный намек — единственное крепкое связующее звено между двумя главами. Более слабая ассоциация существует между каким-то другом, которого Синеусов называет «бедный Адольф», который, может быть, превратился в сверженного с трона и убитого принца Адульфа, а может быть, и нет (СР 5, 118 и 90). В своем предисловии к английскому переводу Набоков замечает, что с физической точки зрения моделью для Адульфа послужил С. П. Дягилев, импрессарио Русских балетных сезонов. Адульф, говорит Набоков, — «один из моих любимых персонажей в том частном музее чучел, которому находит местечко у себя в доме каждый благодарный писатель» (РeС I, 104). Еще один слабый отзвук переключки между двумя главами, — то, что автор эпической поэмы описывает Синеусову ее место действия как «грустный и далекий остров» (СР 5, 125). В английском переводе главы «Solus Rex» островное королевство описывается как «*isle triste et lointaine*» (192). В русских текстах в обоих отрывках используются идентичные слова: остров «грустный и далекий» (СР 5, 125 и 91).

³⁵ Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка, II том. Москва, 1967.

³⁶ Письма, 44, 85—86.

³⁷ Рассказ Борхеса «Тлен, Укбар, Орбис Терциус» также содержит тему связи между знанием о другом мире и томом энциклопедии.

³⁸ Заметим, что имя Фальтер означает по-немецки бабочку. Бабочка, претерпевающая метаморфоз (яйцо, гусеница, кокон, бабочка), всегда была религиозным символом бессмертия, и энтомолог Набоков часто использовал этот образ. Например, см. рассказ 1924 года «Рождество». Подробнее о бабочках как о «посланцах» из другого мира см.: Rowe W.W. Nabokov's Spectral Dimension. *Ann Arbor*, 1980, 113. Очень любопытно, что Фальтер, который прошел полный цикл метаморфоза, является учителем Синеусова и в прошлом, и в настоящем. Синеусов — его ученик (*upil*), родственное слово — рира (кокон, куколка).

³⁹ Набоков устами Фальтера заканчивает эту дискуссию о круге игрой слов, которая особенно эффектно звучит в русском оригинале: «...развитие роковым образом становится свитком» (развитие — вить—свиток).

⁴⁰ Выражение Фальтера «Moustache-Bleu» присутствует только в английской версии. При переводе Набоков изменил некоторые имена собственные в тексте. Так, в русском оригинале и зять, и сестра Фальтера, и итальянский психиатр не имеют собственных имен. В переводе они превратились в Мистера и Элеонору Л., а доктор получил фамилию Бономини. Фамилия Синеусов была взята Набоковым из списка вымерших русских дворянских родов, которым писателя снабдил его приятель-историк в тридцатых годах (Field, Andrew. Nabokov, His Life in Art, 200).

⁴¹ См. Rowe, 13.

Послесловие к русскому изданию

ВОЛШЕБНИК С УЛИЦЫ ТЭННЕЛ-ПАРК

Два эпизода — сначала.

Первые числа сентября 1916 года. Петроград. Моховая, 33. Тенишевское училище. Первый урок литературы после летних каникул (VIII класс, второй этаж, окна во двор, на третьей парте у стены юноша В. Набоков). На кафедре — учитель литературы В. В. Гиппиус:

«Историю русской литературы следует признать совершенно неизученной, но это имеет и свою хорошую сторону: к этому живому явлению мы имеем возможность, друзья мои, живо же и отнестись, потому что оно еще не проанализировано, те литературные факты, с которыми нам предстоит познакомиться, имеют для нас животрепещущий интерес, потому что предметом нашего изучения станут те писатели, которые создали русскую литературу как европейскую обусловили ее всемирное значение, вступив на литературную арену сразу после Пушкина и Гоголя...».

30 мая 1990 года. Ленинград. Площадь Труда. В актовом зале Дворца профсоюзов (бывшего дворца Великой Княгини Ксении Александровны) — юбилейный вечер, посвященный 90-летию Владимира Набокова. Присутствуют Брайан Бойд, Н. И. Артеменко-Толстая, Стивен Пакер, Эллендея Проффер, Иван Толстой, В. П. Старк, В. А. Соловьев, С. Давыдов, Юджин О'Конноли, М. Мейлах, Дон Бартон Джонсон (глава всемирного набоковедения, сочетающий талант серьезного, изысканного и точного исследователя с превосходным посюсторонним чувством юмора) и многие-многие другие

ученые и гости города, приехавшие на этот праздник. В зале, как говорится, яблоку негде упасть.

Ведет вечер А. А. Долинин. В конце вечера Александр Алексеевич обращается к некоторым зарубежным ученым с вопросом: «Почему Набоков, что в нем для Вас?» Многие восприняли этот вопрос слишком серьезно и пустились, что называется, в историю с биографией. Последним вышел Дон Бартон Джонсон и сказал коротко и шуточно:

— Я воспринял этот вопрос как лично ко мне обращенный: с какой радости я, уже старый и довольно неглупый человек, потратил столько лет на занятия Набоковым? Что меня в нем так сильно интересует? Для начала я мог бы вам сказать, что меня *не* интересует, но это не так важно. Я знаю только, что многие люди читают книги в поисках ответа на вопрос, что есть жизнь, — и не находят ответа. Так вот, Набоков, наряду с Пушкиным и Гоголем, — один из тех писателей, которые в своих книгах дают ответ на этот вопрос. И поэтому Набокова надо читать и изучать всем. Но больше всего меня интересуют в Набокове узоры, гармония, игра, связь между игрой и искусством: ведь легче отвечать на малые вопросы, чем на вопросы великие. Возможно, я слишком фриволен и мой ответ недостаточно серьезен... Тогда — простите...

И, разведя руками, широко улыбнулся в зал. Вот с того момента мне лично стало просто необходимо прочитать все, что написано этим строго-веселым пожилым американским ученым о Набокове. И познакомиться с ним лично.

Так и случилось. И *такое счастье*, что Дон одарил меня своей дружбой и доверием во все последующие годы и десятилетия...

Итак! Самый конец ноября 1999-го года. Всем известный городок Санта-Барбара, где живут на самой окраине мой старший друг и коллега, Дональд Бартон Джонсон, профессор тамошнего университета и его жена, американская поэтесса Шейла Голдберг Джонсон. Поезд мой подошел к перрону. Пара минут, тьма расступилась и невдалеке возникла идущая прямо на меня чуть прихрамывающая знакомая фигура Дона в огромной белой мексиканской шляпе с татуированными крыльями, высоченной тульей-трубой и с кожаными тесемочками. Он подал мне руку, потом влез в будку, набрал номер, сообщил Шейле, что все в порядке.

Через час мы сидели в гостиной у камина вдвоем, пили виски со льдом, заедая яблочным пирогом, испеченным Шейлой. И до глубокой ночи, вытянув ноги, укутанные в какие-то мексиканские махлахи, разговаривали о нашем любимом Набокове: читали на память русские стихи, перемывали косточки своим коллегам-набоковедом. То есть, подобно героям одного известного романа Пушкина, «так занимались они делом». Меня поселили в кабинет профессора — приземистый коттедж в десяти-пятнадцати шагах от самого жилища (по извилистой тропе), который был до отказа «набит Набоковым» — распаханные по всем углам разноязыкие собрания сочинений Набокова, отдельные издания его романов, повестей и стихов и многое другое — этакий громадный конволют или «*NAVOKOVIAN*».

То есть, всякий раз, возвращаясь на ночлег из Главного Дома, снабженный заботливыми хозяевами сильным фонарем (боясь вспугнуть и испугаться спящих на горе хищных койотов), я, едва ступив на порог кабинета профессора, буквально (лихорадочно) набрасывался на весь этот *NAVOKOVIAN*, листая, перелистывая, делая тут же выписки: многое было здесь мне внове...

Читать — не перечитать, смотреть — не пересмотреть. Хотите, верьте, хотите — нет, но подчас к утру мне казалось, что сам Набоков в твидовом пиджаке и в пенсне на носу что-то там шепчет и бормочет за моей спиной под стрекот «неумолкаемых» цитат и калифорнийских светляков. Рядом с этими книгами, полками, шкапами, картинками, портретами, иллюстрациями — собранными Доном, в этой в чужевой калифорнийской ночной тишине, под стрекот цикад, рядом, совсем вблизи, как двойник (или — соглядатай) возникал его, Набокова, волшебный однозначный образ.

Дональд Бартон Джонсон (род. в 1933 г.), литературовед и славист, почетный профессор Калифорнийского университета, автор целого ряда книг по истории русской литературы, занимает особое место в истории набоковедения. И не только потому, что как исследователь творчества Набокова он стоит в одном ряду с такими корифеями, как Брайан Бойд, Альфред Аппель, Стивен Паркер и Александр Долинин, но еще и потому, что долгие годы, пока позволяли силы и здоровье, Джонсон был неофициальным «генералом» мирового набоковедения — в 1993 году он создал всемирную электронную конференцию «*NAVOKV-L*», ставшую — и остающуюся — главным

форумом, где беседуют, спорят, открывают новое набоковеды. Джонсон направлял дискуссию, выступал миротворцем, когда накалялись страсти, а главное — постоянно поддерживал в этом мировом сообществе желание все глубже, все пристальнее, все объективнее вглядываться в тексты Набокова.

Загадки, которые загадал Набоков в своих книгах, будут разгадывать долго — и полностью, наверное, не смогут разгадать никогда. Поверхностным чтением тут не отделаешься, но даже самый вдумчивый читатель никогда не уловит всех оттенков смысла: не только потому, что все тексты пронизаны внутренними связями и перекрестными ссылками, но еще и потому, что подкладкой для них является огромный трехязычный интеллектуальный багаж их автора. И поэтому не только ученому, но и любому любознательному читателю не обойтись без помощи таких книг, как «Миры и антимирy Владимира Набокова».

Книга Джонсона — итог его многолетних литературоведческих исследований, а также результат подробного и критического знакомства с работами других исследователей. Такой научный труд может оказаться и скучным, и громоздким. Но проследить в обратном порядке ходы шахматных партий, разгадывать анаграммы и расплести хитрые переплетения фамильных деревьев — все это захватывающе интересные занятия, и Джонсон умеет вовлечь своего читателя в эту игру. Эта книга — не сухое научное исследование, а виртуозная вариация на тему набоковских схем и узоров: давайте всмотримся. Давайте распутаем. Давайте пойдем.

Но чтобы понять набоковские узоры, нужно подняться до того же уровня — если не таланта, то как минимум проницательности и интеллекта. И Дон Бартон Джонсон с блеском справляется с этой задачей.

Сейчас Набокова в России, слава Богу, издают и читают. Его монументальная биография, написанная Брайаном Бойдом, выдержала два издания. А вот с основными исследовательскими работами, посвященными величайшему русскому писателю XX века, дело обстоит хуже. До русскоязычного читателя они практически не доходят. И есть нечто очень справедливое в том, что одной из первых в этом списке будет стоять главная книга Дона Бартона Джонсона.

Но вернемся в 1916 год, в «тенишевку» на тот первый урок истории литературы. Владимир Васильевич продолжает свою мысль: Методы изучения литературы разнообразны, и чем более философски образован исследователь, тем глубже он воспринимает творческий процесс и факты. И тут следует обратить внимание на один из главных терминов, в котором таится разгадка закона развития литературы, во всяком случае, литературы русской. Это интуиция, то есть выражение живых ощущений.

Как точно и пророчески звучат эти простые напутствия школьного учителя двум будущим американским славистам, профессорам Владимиру Набокову и Дональду Бартону Джонсону (воистину, вот они «странные» сближенья) — теперь, в году нынешнем...

Остается добавить несколько слов о том, как доньше складывалась судьба классического исследования Д. Б. Джонсона о Набокове в нашем городе. Мне известны всего два экземпляра английского издания. Первый, который был мне подарен самим Доном в те юбилейные дни в Ленинграде (для перевода на русский вместе с переводом книги Брайана Бойда «Владимир Набоков. Русские годы»), я, толком не зная по-английски, подарил в нашу библиотеку русского зарубежья и славистики имени князя Голицына, что на набережной Фонтанки. Там она оказалась она нужнее; второй — зачитанный до дыр и почти без обложки — имеется в Публичке...

На днях своими глазами видел. Завидная судьба, мечта каждого автора.

Евгений Белодубровский

Содержание

Предисловие к русскому изданию. <i>Пер. Т. Пономаревой</i> ..	5
МИРЫ И АНТИМИРЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА <i>Пер. Т. Стрелковой</i>	
Введение.....	9
Часть I. НАБОКОВ — MAN OF LETTERS	15
Алфавитные радуги в автобиографии «Память, говори» ..	21
Альфа и Омега «Приглашения на казнь»	48
Часть II. НАБОКОВ — АНАГРАММИСТ	69
Игра в «Скрэбл» и эротический подтекст в романе «Ада» ..	77
Указатель и его преломления в романе «Бледное пламя» ..	91
Часть III. НАБОКОВ — СОЧИНИТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ШАХМАТНЫХ ЗАДАЧ	113
Текст и пред-текст в «Защите Лужина»	121
Шахматный ключ к роману «Дар»	135

Часть IV. НАБОКОВ — СОЗДАТЕЛЬ ЛАБИРИНТОВ . . .	155
Лабиринт инцеста в романе «Ада»	161
Кровосмешение детей Дементии в романе «Смотри на арлекинов!»	188
Часть V. НАБОКОВ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОСМОЛОГ . .	205
Два мира в романе «Приглашение на казнь»	210
Двусторонняя вселенная романа «Смотри на арлекинов!» .	227
Часть VI. НАБОКОВ — МЫСЛИТЕЛЬ-ГНОСТИК	243
Тайна бесконечного сознания в романе «Под знаком незаконнорожденных»	248
Тема «Solus Rex» и «Ultima Thule»	276
Примечания	295
<i>Е. Белодубровский. Волшебник с улицы Тэннел-Парк. —</i> Послесловие к русскому изданию.	343

Джонсон, Дональд Бартон

Д 42 Миры и антимирy Владимира Набокова / Пер. с англ. — СПб.: Издательство «Симпозиум», 2011. — 352 с.

ISBN 978-5-89091-445-3

Книга крупнейшего американского набоковеда Дональда Бартона Джонсона посвящена анализу основных мотивов, проходящих через все романы В. Набокова, — таких как анаграммы, шахматные задачи, тема двойников и «зеркальной» реальности. Книга и по сей день остается одной из самых авторитетных монографий, посвященных творчеству Набокова, служит важнейшим источником для специалистов, а широкому читателю позволяет проследить «внутренние узоры» романов одного из величайших писателей XX века.

Дональд Бартон
Джонсон

**Миры и антимир
Владимира Набокова**

Перевод с английского
Татьяны Стрелковой

Редакторы Татьяна Пономарева,
Александра Глебовская
Тех. редактор Екатерина Каплунова
Художник Павел Лосев
Верстка Светланы Широкой
Корректор Вера Вересиянова

Издательство «Симпозиум»
190000 Санкт-Петербург, ул. Б. Морская, 47
тел./факс: +7 (812) 312 14 40; факс +7 (812) 580 82 17
e-mail: symposium@yandex.ru
<http://www.symposium.su>

Подписано в печать 12.04.2011. Формат 84×108¹/₃₂.
Тираж 1200 экз. Заказ № 363.

Отпечатано в соответствии с предоставленным оригинал-макетом
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620990, Екатеринбург, ул. Тургенева, 13
<http://www.uralprint.ru>
e-mail: book@uralprint.ru

DONALD BARTON JOHNSON

WORLDS IN REGRESSION:
SOME NOVELS OF VLADIMIR NABOKOV

«В высоком искусстве и чистой науке деталь – это всё», – писал Владимир Набоков. Его писательский дар и состоит в умении с математической точностью складывать из деталей сложные узоры, лабиринты и целые миры. Понять геометрию и оценить всю красоту «Приглашения на казнь», «Бледного пламени», «Ады» и других романов Набокова можно лишь прибегнув к помощи проницательного и эрудированного проводника. Таким проводником служит книга Дональда Бартона Джонсона.

Д. Б. Джонсон – почетный профессор Калифорнийского университета, дважды президент Всемирного Набоковского общества, создатель международного интернет-форума набоковедов, ученый, чье имя стоит в ряду крупнейших специалистов по творчеству Владимира Набокова. Его главный труд, содержащий ключи ко многим головоломкам набоковских книг, на русском языке публикуется впервые.

