

Sergej Davydov

Teksty-matreški
Vladimira Nabokova

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 152



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

SERGEJ DAVYDOV

„TEKSTY - MATREŠKI“ VLADIMIRA NABOKOVA



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1982



ISBN 3-87690-221-5

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1982
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2

Exakte f. Verlustsache 84-82

ACKNOWLEDGEMENTS

This study is in large part the satisfying, if imperfect result of an intellectual atmosphere wherein creativity of thought and expression as well as thorough scholarship were encouraged. For this environment, whose nature seemed a blend of disinterested criticism and personal concern, I would like to thank the Institut für Slavische Philologie of the Ludwig-Maximilians Universität in Munich, where I began this study under the supervision of Professor Johannes Holthusen, and the Department of Slavic Languages and Literatures at the Yale University, where it was concluded. More particular thanks are due to Professor Victor Erlich, who carefully read each draft and made important suggestions.

New Haven, Connecticut

July 17, 1981

S.D.

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ: "ТЕКСТ-МАТРЕШКА"	1-9
1. РОМАН В РАССКАЗЕ "УСТА К УСТАМ" (1933)	10-51
Два плана пародии	
План сатиры	
2. ПОВЕСТЬ В РОМАНЕ "ОТЧАЯНИЕ" (1932-1933)	52-99
Повесть Германа о двойниках	
Роман Набокова о двойниках	
Убийство как искусство	
3. ГНОСТИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ В РОМАНЕ	
"ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ" (1935)	100-182
Метафизика	
Поэтика	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ: РОМАН В РОМАНЕ "ДАР" (1935-1937)	183-203
Роман как "лента Мебиуса"	
Заключение	
ЭПИЛОГ	204
ПРИМЕЧАНИЯ	205-241
БИБЛИОГРАФИЯ	242-252

ВСТУПЛЕНИЕ

"ТЕКСТ-МАТРЕШКА"

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня – но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладающей струей.

М. Лермонтов, "Сон"

Об этом стихотворении Набоков написал следующие слова:

This remarkable composition . . . might be entitled
"The Triple Dream."

There is an initial dreamer (Lermontov, or more
exactly, his poetical impersonator) who dreams that he
lies dying in a valley of Eastern Caucasus. This is
Dream One, dreamt by Dreamer One.

The fatally wounded man (Dreamer Two) dreams in
his turn of a young woman sitting at a feast in St. Pe-
tersburg or Moscow. This is Dream Two within Dream
One.

The young woman sitting at the feast sees in her
mind Dreamer Two (who dies in the course of the poem)

in the surroundings of remote Dagestan. This is Dream Three within Dream Two within Dream One--which describes a spiral by bringing us back to the first stanza.¹

Стихотворением Лермонтова и комментарием к нему Набокова мы открываем вступление к настоящей работе, посвященной творчеству Владимира Владимировича Набокова (Сирина).

Уже в 1936 году русский критик В. Вейдле отметил, что:

Тема творчества Сирина - само творчество; это первое, что нужно о нем сказать. Соглядатай, . . . шахматист Лужин, собиратель бабочек Пильгрим, убийца, от лица которого рассказано "Отчаяние", приговоренный к смерти в "Приглашении на казнь" - все это разнообразные, но однородные символы творца, художника, поэта.²

Настоящая работа посвящается "теме творчества" в прозе В. Набокова. Я предполагаю сосредоточиться на тех произведениях автора, которые относятся к творчеству прямо, т. е. без посредничества символа или аллегории, за которыми в том или ином виде просвечивает эта основная набоковская тема. Из многочисленных романов и рассказов, написанных на русском и английском языках на протяжении более полувека, я выбрал лишь четыре текста. Они относятся ко второй половине русского творчества Набокова, к 1930-1940 годам. Это рассказ "Уста к устам" (1933), и романы: "Отчаяние" (1932-33), "Приглашение на казнь" (1935) и "Дар" (1935-37).

Все эти тексты роднит не только общая тема творчества, но их героями являются писатели, произведения которых частично или полностью вошли в основной текст Набокова. В рас-

сказ "Уста к устам" в виде "внутреннего текста" вошел роман героя Ильи Борисовича, озаглавленный "Уста к устам" и давший название рассказу. В роман "Отчаяние" вошла в виде "внутреннего текста" одноименная повесть героя романа, убийцы Германа. Роман "Приглашение на казнь" содержит гностическую исповедь, написанную приговоренным к смертной казни героем романа. Последний из рассматриваемых произведений, роман "Дар", состоит полностью из произведений Федора, главного героя романа.

Литературные произведения, которые содержат один или несколько текстов, написанных героем, я предлагаю называть "текст-матрешка". По аналогии с куклой-матрешкой, "внешний" авторский текст соответствует внешней кукле, в то время как "внутренний" текст героя, вошедший в авторский текст, соответствует внутренней кукле (или куклам, если текстов несколько).

В своем творчестве Набоков тяготеет к этому типу построения текста. Эта тенденция намечалась уже в первом его романе "Машенька" (1926), который содержал произведение написанное героем Ганиным.³ Но своего полного развития достигает эта форма лишь в начале 30-х годов. Начиная с рассказа "Уста к устам" (1933) и романа "Отчаяние" (1932-33), тип "текста-матрешки" будет определять построение чуть ли не всех последующих произведений Набокова, вплоть до последнего английского романа "Look at the Harlequins!" (1974).⁴

Тип текста, который я предлагаю называть "текст-матреш-

ка", - явление отнюдь не новое в истории литературы. Мы находим "текст-матрешку" в самой колыбели европейской литературы, у Гомера. В Восьмой книге "Одиссеи" слепой бард, поэт Демодок, поет на дворе короля Алкиноса три песни.⁵ Вторая и третья песни - это изящные "матрешки", миниатюрные образцы гомерического стиля.⁶ В них передаются эпизоды, описанные Гомером в "Илиаде". К типу "текста-матрешки" следует отнести, например, импровизации итальянского поэта в "Египетских ночах" Пушкина, которые являются образцами поэзии самого Пушкина.⁷ К матрешечному типу текста принадлежит и известная сцена на сцене в "Гамлете" Шекспира или в "Чайке" Чехова. А также произведения, содержащие дневник героя, как например, "Журнал Печорина" в романе "Герой нашего времени" Лермонтова или, чтоб привести пример поновее, "Дневник Эдварда" в романе "Фальшивомонетчики" А. Жида, представляют своеобразную разновидность "матрешечного текста". Ромашом в романе является и рукопись Мастера о Понтии Пилате, вошедшая в роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита" (1939?). Между рукописью героя (внутренний текст) и внешним текстом романа устанавливается замысловатая связь фабульных и сюжетных переключек. К категории "текста-матрешки" надо отнести и произведения о том, как создавались произведения. Примером этого типа "матрешки" пусть послужит "История села Горюхина" Пушкина. Ее рассказчик, "покойный" Иван Петрович Белкин, помещает в свой рассказ им же написанную "Историю" села Горюхина (внутренний текст) и одновременно описывает самый

процесс создания этой "Истории" (внешний текст рассказа).⁸

Тип "текста-матрешки", в котором литературная установка сдвигается с повествования на писательский процесс этого повествования, нашел широкое распространение в литературе 20-го века. Приведем лишь несколько примеров из русской литературы 20-30-х годов, т.е. того времени, к которому относится творчество самого Набокова: Роман Замятина "Мы" (1920) состоит из дневниковых записей героя Д-503. Эти записи являются документом о том, как создавался роман "Мы".⁹ Рассказы Б. Пильняка "Расплеснутое время" (1924) и "Рассказ о том, как создаются рассказы" (1926) - являются тоже своеобразными "текстами-матрешками". Внутренним текстом первого рассказа послужила 437-ая страница романа, написанная стариком писателем. Своим архаичным стилем эта страница резко выделяется на контрастном фоне авангардного рассказа Пильняка. Внутренним текстом второго рассказа послужили роман японского писателя Тагаки и дневник его русской жены. "Рассказ о том, как создаются рассказы" возникает в результате пересечения перспектив трех авторов. Заманчивой разновидностью "текста-матрешки" является роман Л. Леонова "Вор" (1928), который своим построением напоминает композицию "Фальшивомонетчиков" А. Жида (1925).¹⁰ В романе "Вор" скрещиваются две перспективы двух писателей - автора Леонова и его героя, писателя Фирсова. Последний собирает в романе материалы для параллельного романа. И, наконец, следует напомнить и о видном представителе социалистического реализ-

ма, о Николае Островском, который создал своеобразный "диптих-матрешку". В его автобиографическом романе "Как закалялась сталь" (1935) слепой, парализованный герой-писатель Павел Корчагин диктует текст своего будущего произведения. Это будущее произведение - неоконченный роман Островского "Рожденные бурей" (1936).

"Тексты-матрешки" встречаются в литературе с времен Гомера по наши дни. Матрешечный тип текста открывает для писателей ряд структурных возможностей, которые исключены в других видах текста. Остановимся лишь на некоторых свойствах "текстов-матрешек", которые имеют прямое отношение к прозе Набокова и к теме настоящей работы.

"Текст-матрешка" дает писателю возможность двупланного построения текста, причем, планы "внешнего" и "внутреннего" текстов развиваются совместно и синхронно, перекрывая друг друга, как на дважды экспонированной фотографии.¹¹ В "текстах-матрешках", как правило, выступают два автора, два рассказчика. Первый из них автор "внешнего текста" - сам автор, второй из них, автор "внутреннего текста" - герой-писатель. Сосуществование в тексте двух авторов и их произведений принимает в "текстах-матрешках" разные виды: от полного антагонизма (как в случае рассказа "Уста к устам" или в романе "Отчаяние") к полному слиянию двух голосов, двух текстов. В случае разногласия между словом героя и словом автора, между "внутренним текстом" героя и "внешним текстом" автора, текст героя, прочитанный на контрастном фоне авторского текста,

воспринимается читателем как "чужое слово",^{1,2} как "чужой текст". Расширив концепт "чужого слова" М. Бахтина на понятие "чужой текст", мы будем говорить о "двуголосности" текстов в "романах-матрешках". Авторский текст, как правило, отмежевывается от "чужого текста" героя :: вступает с ним в диалогическое, полемическое отношение. "Внутренние тексты" в произведениях Набокова часто являются набором общепринятых литературных схем, которые "внешний текст" пародирует. Они были намеренно созданы для этой цели. Такова, например, ситуация в рассказе "Уста к уста". (Здесь мне хочется высказать одно не очень уместное подозрение, а именно, что "внутренний текст" иногда является неудавшимся произведением самого Набокова, которое строгий к себе автор подставляет своему герою-писателю и затем подвергает этот текст язвительной пародии. Такими неудавшимися текстами можно считать, например, неудачную повесть Германа в романе "Отчаяние" или поэму Джона Шейда в романе "Бледный огонь". В том и другом случае мы имеем дело с приемом автопародии в творчестве Набокова). Иногда авторский текст начинает соревноваться с "внутренним текстом" героя. В таких палинодических поединках двух писателей, автор, как правило, одерживает победу над своим менее удачным героем-писателем. Таким романом можно считать "Приглашение на казнь".

Не менее интересны "тексты-матрешки", в которых "внутренний текст" является первоначальной стадией, черновиком, наброском или замыслом будущего произведения, "внешнего тек-

ста". В произведениях этого типа авторы "внешнего" и "внутреннего" текстов сливаются в фигуру двуединного рассказчика. На этой схеме были основаны "Фальшивомонетки" А. Жюльетты и роман И. Леонова "Вор". Это построение легло также в основу последнего из русских романов Набокова, в роман "Дар". В "текстах-матрешках", в которых изображен "внешний текст" *in statu nascendi*, сдвигается установка с предмета, с модели на самый процесс отображения. Этот тип текста нам напоминает автопортреты художников, пишущих перед зеркалом собственный портрет или манеристические картины, на которых изображены: художник, его модель и одновременно холст с отображением этой модели. ¹³

В произведениях о том, как создавались произведения, Набоков, как правило, "сшивает белыми нитками" весь словесный материал. Все литературные приемы здесь выставляются наружу, намеренно обнажаются. Об этом аспекте творчества Набокова пишет В. Ходасевич:

Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы. ¹⁴

В произведениях о произведениях "действительность", как правило, вытесняется за рамки художественного произведения.

Поясним это на следующем примере. Очну из наиболее наглядных иллюстраций такого "изгнания действительности" из художественного текста мы находим в романе "Ада". Я имею в виду то место, когда автор, глазами героя (Ван Вена) наблюдает за героиней (Адой), которая срисовывает с иллюстрации в ботаническом атласе цветок, который в процессе мимикрии подражает большой ночной бабочке, которая, в свою очередь, поддельвается под скарабея.¹⁵ В этой миметическо-мимикрической цепи, состоящей из семи звеньев, не только вопрос о "действительности", но и сама "действительность" становится беспредметной. Это место из "Ады" можно считать набоковской формулой "изгнания действительности" из художественного произведения. В этой формуле, в которой раскрывается полная условность реалистического метода в искусстве, основанном на миметическом принципе отражения, таится артистическое кредо автора. В антимиметическом искусстве Набокова предмет искусства - само искусство. Обратимся к этому искусству, заглянем внутрь набоковских "матрешек".

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РОМАН В РАССКАЗЕ "УСТА К УСТАМ"

"Satire is a lesson,
parody is a game."

V. Nabokov

1

ДВА ПЛАНА ПАРОДИИ

"Люблю я неудачника тревожить".

В. Набоков

В 1933 году Набоков написал рассказ "Уста к устам", появившийся в печати лишь в 1956 году.¹ Причины этой четвертьвековой задержки будут рассмотрены в конце этой главы.

"Уста к устам" первый набоковский "текст-матрешка" в узком смысле этого слова. Хотя уже в романе "Машенька" 1926-го года Набоков сделал попытку написать свою первую "матрешку", автор все-таки не воспользовался теми жанровыми возможностями, которые открывает этот вид текста. В романе "Машенька" не было еще того разногласия между словом героя и словом автора, той диалогичности между внутренним и внешним текстом, которая выступает как структурная доминанта не только в "Устах к устам", но и во всех последующих "матрешках" Набокова.² Рассказ "Уста к устам" представляет собой на редкость интересный материал для литерату-

ведческого исследования. В этом рассказе Набоков полностью и в наиболее обнаженной форме использовал ряд структурных возможностей, которые "текст-матрешка" предлагает писателю.

"Уста к устам" трагикомический рассказ о русском эмигранте, вдовце Илье Борисовиче, который на старости лет написал невероятно бездарный роман. Мелодраматический роман Ильи Борисовича назывался "Уста к устам". Прямыми цитатами из рукописи романа, а также гротескным пересказом его фабулы рассказ Набокова фрагментарно воспроизводит роман Ильи Борисовича. Роман героя составляет таким образом "внутренний текст", в то время как одноименный рассказ Набокова является "внешним текстом". В первой части настоящей главы моей задачей будет рассмотреть взаимоотношения обоих текстов на разных структурных уровнях, начиная с плана фабулы и сюжета и кончая уровнем стиля. Во второй части я постараюсь соотнести рассказ Набокова с другими литературными и бытовыми рядами.

Рассказ "Уста к устам" -- это идеальный образец "текста-матрешки". В нем "внешний текст" (внешняя кукла) не только точно подражает "внутреннему тексту" (внутренней кукле), но одновременно от него значительно отличается. Отличительным признаком отдельных кукол матрешки, кроме их величины, является, как правило, определенное художественное превосходство куклы побольше (точность

детали, богаче раскраска и шкала красок, и пр.)

В случае "текста-матрешки" тексты тоже неравноценны.

Внешний текст, как правило, не только своим размером, но и эстетически превосходит внутренний текст. Оба текста, таким образом, одновременно соотносятся, как по принципу сходства, так и по принципу разности. Обратим сначала внимание на сходство и параллелизмы между внешним текстом рассказа Набокова и внутренним текстом романа Ильи Борисовича.

Если внимательно прочитать рассказ Набокова на фоне романа в рассказе, то не трудно заметить, что мелодраматический роман Ильи Борисовича послужил внутренней моделью для одноименного рассказа Набокова. Рассмотрим, каким образом происходит эта перекодировка романа в рассказ сначала в плане фабулы. Для этой цели необходимо вкратце пересказать фабулу романа и рассказа.

Мелодраматический роман Ильи Борисовича начинается в театре, где его герой, "одинокий и колоссально богатый" Долинин, тут же влюбляется "в случайную соседку по ложе", юную Ирину.

Еще рыдали скрипки, исполняя как будто гимн страсти и любви, но уже Ирина и взволнованный Долинин быстро направлялись к выходу из театра. Их манила весенняя ночь, манила тайна, которая напряженно встала между ними. Сердца их дрожали в унисон. (251)

Но скоро Долинин, "еще ни разу не обладавший Ириной",

узнает, что она увлечена другим, молодым художником.

Долинин с ней поговорил по душам, она ему сказала, что никогда не покинет его, потому что слишком ценит его прекрасную одинокую душу, но, увы, телом принадлежит другому, и Долинин молча поклонился. Наконец настал день, когда он сделал завещание в ее пользу, настал день, когда он застрелился (из Маузера) . . . (260)

Фабула одноименного рассказа Набокова, составляющего внешний текст, такова: Директор берлинской торговой фирмы, Илья Борисович, (в английском переводе у него появляется фамилия "Tal" ³) увлекся на старости лет литературой. С любовным трепетом он пишет неопишимо бездарный роман, подходящий скорее на собственную пародию. Но к удивлению Ильи Борисовича группа молодых парижских писателей модного альманаха "Арион", посредством некоего Евфратского, предложила Илье Борисовичу напечатать роман в их авангардном альманахе. (Надо отметить, что в "Арионе" печатались такие знаменитости, как "русский Джойс" - Галатов). С этой минуты для Ильи Борисовича — торговца, промышляющего устройством ваннх помещений, начинается новый и радостный период жизни в роли литератора. Но вместо ожидаемого номера, в котором должны были появиться первые главы романа, он получает известие, что альманах прекратил свое существование. Причины, как оказалось, были финансовые. К тому времени влюбленный в свой роман Илья Борисович вошел во вкус своего литературного житья-бытья. Не долго

думая, в надежде, что его роман скоро увидит свет, "вполне состоятельный" Илья Борисович "перевел в Париж некоторую сумму". Когда долгожданный номер "Ариона" наконец появился, он содержал всего лишь три страницы из его романа, озаглавленных почему-то "Пролог к роману", а не просто "Уста к устам", глава первая, и подписанных к тому же карикатурным псевдонимом А. Ильин. Тем не менее, ничего еще не подозревавший Илья Борисович очень обрадовался. Вскоре должна была состояться первая встреча с главным редактором "Ариона" Галатовым, приехавшим из Парижа в Берлин. Накануне встречи Илья Борисович зашел в театр и здесь, перед гардеробом, он ненароком подслушал разговор между незнакомым ему господином и дамой с лорнетом. Господин, как вскоре выяснилось, был сам редактор "Ариона", Галатов:

"Извините, по моему, если вы печатаете только потому, что он дает деньги..."

"Тише, тише, - сказал господин.- Не разглашайте наших тайн." (268)

Изумленный Илья Борисович догадался, что речь идет о нем. Он в панике бросился к гардеробу за своими вещами, но тут к нему подскакивает Евфратский и представляет Илье Борисовичу редактора Галатова. Патетическим голосом Акакия Акакиевича Илья Борисович охает да ахает, в то время как Галатов неуклюже помогает Илье Борисовичу надевать пальто. Вырвавшись наконец из их объятий, Илья Борисович выбегает

из театра, забыв в гардеробе свою трость, за которой ему придется вернуться. Такова вкратце фабула рассказа.

Как уже было сказано, роман Ильи Борисовича послужил моделью для одноименного рассказа Набокова. Тема обоих фабул - несчастная любовь. Как роман, так и рассказ написаны по схеме классического любовного треугольника. В романе одинокий Долинин влюбляется в юную Ирину, в рассказе у вдовца Ильи Борисовича начинается любовный роман с романом. В романе влюбленный Долинин напрасно мечтает о минуте, когда Ирина сама к нему придет и воскликнет:

- Возьми меня, мою чистоту, мое страдание...
Я твоя. Твое одиночество - мое одиночество, и
как бы долго или кратко ты не любил меня, я го-
това на все, ибо вокруг нас весна зовет к чело-
вечности и добру, ибо твердь и небеса блещут
божественной красотой, ибо я тебя люблю... (254)

В рассказе литератор-любитель Илья Борисович с трепетом, и тоже напрасно, мечтает о литературном признании, о появлении своего романа в "Арионе".

Роман роднит с рассказом также и общая тема "измены". В романе - Ирина изменяет Долинину, отдавая предпочтение молодому художнику; в рассказе - "Арион" изменяет Илье Борисовичу, предпочитая молодых писателей, модных "русских Джойсов". В романе обманутый и "колоссально богатый" Долинин делает денежное завещание в пользу Ирины, в рассказе "вполне состоятельный" и тоже обманутый Илья Борисович "переводит в Париж некоторую сумму".

Самоубийство разочарованного в любви Долинина находит свое отражение в провале Ильи Борисовича, как писателя. Можно сказать, что любительское увлечение Ильи Борисовича, его литературный задор, оказывается в переносном смысле самоубийственным для писателя. В поэтической системе Набокова творческая неудача равнозначна физической смерти. Во многих романах Набокова, вслед за творческим провалом художника, как правило, следует его смерть.⁴ Не случайно в конце рассказа намекается на смерть Ильи Борисовича:

И еще он думал о том, что его полностью оценят, когда он умрет, и вспоминал, собирал в кучку крупички похвал, слышанных им за последнее время, и тихо ходил взад и вперед по тротуару, и погода вернулась за тростью. (270)

Вслед за параллелизмом фабул (рассказ развивается по мере фабульного продвижения романа) можно провести целый ряд сравнений и в экспозиции главных героев. Так например, в биографических деталях, которыми писатель Илья Борисович наделил в своем романе героя Долинина, Илья Борисович дал Набокову рецепт для своей собственной биографии в рассказе:

Долинин был просто "пожилой"; Илье Борисовичу шел пятьдесят пятый год. Долинин был "колоссально богат" - без точного объяснения источников дохода; Илья Борисович, директор фирмы, занимавшейся устройством ваннх помещений и, кстати сказать, получившей в тот год заказ облицевать изразцами пещерные стены нескольких станций подземной дороги, был вполне состоятелен. Долинин жил в России,

вероятно на юге, и познакомился с Ириной задолго до последней войны. Илья Борисович жил в Берлине, куда эмигрировал с женой и сыном в 1920 году. (253)

или:

Наконец настал день, когда он /Долинин/ сделал завещание в ее пользу, настал день, когда он застрелился (из Маузера), настал день, когда Илья Борисович, блаженно улыбаясь, спросил Любанскую, принесшую последнюю порцию переписанных страниц, сколько он ей должен, и попытался ей переплатить. (260)

Последовательный принцип сюжетной мимикрии сменяется в плане личных имен анаграмматизмом. Немецкая фамилия Ильи Борисовича "Tal" ⁵ составляет двухязычную анаграмму к фамилии "Долинин" ("der Tal" по-немецки обозначает "долину"). Имя героини романа "Ирина" - неполная анаграмма альманаха "Арион", а "молодой художник" в романе переключается с "молодым писателем" в рассказе. В силу этого анаграмматизма усиливается параллельная, мимикрическая связь между внутренним и внешним текстом матрешки.

(К числу переключек между именами в романе и именами в рассказе следует отнести также мимикрическую игру между бытовым именем Ильи Борисовича и его литературным псевдонимом. Редактор "Ариона" Галатов в своем хроническом невежестве неоднократно коверкает имя Ильи Борисовича, обращаясь к нему в письмах, то как к Борису Григорьевичу, то как к Илье Григорьевичу (259, 261). Вслед за причудливыми метаморфозами бытового имени Ильи Борисовича, и его художественный псевдоним проделывает ряд аналогичных транс-

формаций. Не подозревая о существовании поэта Инокентия Анненского, Илья Борисович подписал свой роман псевдонимом "И. Анненский" (262), "выведенным из имени покойной жены" (260). Редактор "Ариона" Галатов предложил Илье Борисовичу заменить И. Анненский на Илья Анненский, на что Илья Борисович охотно согласился. Но первые старницы романа появились в "Арионе" под карикатурным псевдонимом "А. Ильин" (266). Псевдоним, в его литературной функции, следует рассматривать как часть художественного текста, в данном случае псевдонимы Ильи Борисовича принадлежат роману, в то время как бытовое имя Ильи Борисовича принадлежит рассказу. Трансформации имени и отчества Ильи Борисовича в рассказе подражают метаморфозам его псевдонима в романе, чем еще раз наглядно демонстрируется мимикрическая связь между внутренним текстом романа и внешним текстом рассказа).

Если на уровне фабулы руководящим принципом была аналогия между внутренним и внешним текстами, то на уровне сюжета акцент переносится на разницу между аналогиями. В сюжетном плане текст рассказа вступает с текстом романа в определенное диалогическое отношение. Противоположные стили Ильи Борисовича и Набокова открывают полемику и начинают как бы соревноваться друг с другом. Если в плане фабулы в результате этого разногласия сдвигались и перекодировались целые схемы и ситуации, то в плане сюжета мы видим перекодировку и сдвиги более мелких единиц. Согласно М.

Бахтину, "диалогические отношения возможны не только между целыми (относительно) высказываниями, но диалогический подход возможен и к любой значимой части высказывания".⁶

Роман Ильи Борисовича начинается со сцены в театре; рассказ Набокова сценой в театре кончается. Мотив театра таким образом открывает и замыкает композиционное кольцо рассказа. Инверсная переключка романа с рассказом создает внешние рамки рассказа. Из сюжета романа Ильи Борисовича Набоков заимствовал всего лишь одну случайную сцену у гардероба и несколько связанных с ней мотивов: номерок, пальто, трость... На них Набоков основывает сюжетное построение своего рассказа. Рассмотрим, каким образом он эксплуатирует этот минимальный инвентарь, одолженный из романа Ильи Борисовича.

Рассказ открывается прямой цитатой из черновика романа.⁷ Мелодраматический тон первой цитаты гротескно срывается в момент, когда действие романа подходит к сцене в гардеробе театра:

- Дайте мне ваш номер от гардеробной вешалки, - промолвил Долинин (вычеркнуто).
- Позвольте, я достану вашу шляпку и манто (вычеркнуто).
- Позвольте, - промолвил Долинин, - я достану ваши вещи (между "ваши" и "вещи" вставлено "и свои"). Долинин подошел к гардеробу и, предъявив номерок (переделано: "оба номерка")... (251)

От рукописи Ильи Борисовича рассказчик Набоков обращает читателя к автору этих педантичных строк:

Тут Илья Борисович задумался. Неловко, неловко замешкать у гардероба. Только что был вдохновенный порыв, вспышка любви между одиноким, пожилым Долининым и случайной соседкой по ложе, девушкой в черном; они решили бежать из театра, подальше от мундиров и декольте. Впереди мерещился автору Купеческий или Царский сад, акации, обрывы, звездная ночь. Автору нетерпелось добраться вместе с героями до этой звездной ночи. Однако надо было получить вещи, а это нарушало эффект. (251-2)

Затем следует ряд комментариев Набокова по поводу "чисто лирического" таланта Ильи Борисовича и его неумения справляться с такими "житейскими подробностями, как например, открывание и закрывание дверей или рукопожатия, когда в комнате много действующих лиц, и один или двое здороваются со многими" (252). Этим замечанием Набоков подготавливает гротескную сцену в конце рассказа.

Писание было для Ильи Борисовича неравной борьбой с предметами первой необходимости; предметы роскоши казались гораздо покладистее, но, впрочем, артачились, застревали, мешали свободе движений... (252)

Намеком на предметы роскоши Набоков прокладывает путь мотиву, который сыграет центральную роль в рассказе:

. . . и теперь, тяжело покончив с возней у гардероба и готовясь героя наделить тростью, Илья Борисович чистосердечно радовался блеску ее массивного набалдашника и, увы, не предчувствовал, какой к нему иск предъявит эта дорогая трость, как мучительно потребует она упоминания, когда Долинин, ощущая в руках гибкое молодое тело, будет переносить Ирину через весенний ручей.

(252-3)

Выбор гардеробной сцены и трости и их возведение в ключевые мотивы рассказа мотивируется стилистической беспомощностью Ильи Борисовича совладать с этими мотивами в романе. Как гардероб, так и трость предъявят свой двойной иск Илье Борисовичу и окажутся роковыми не только для его искусства, но и для его жизни. В романе трость Долиннина предъявит свой "иск" писателю Илье Борисовичу, когда тот приступит к описанию весенней сцены с ручьем, и следовательно, писателю придется вернуться к тому месту рукописи, у которого он "едва не застрял навеки" (254), а именно, к сцене у гардероба. Автору придется отобрать у героя "дорогую трость", которой он его так старательно "наделил" в начале романа, и таким образом освободить его руки, чтоб тот мог "ощутить в руках" (а не в руке!) "гибкое молодое тело" Ирины, перенося ее через весенний ручей (253). Иными словами, педантичному писателю придется "пожертвовать эффектом ради правдоподобия".

Гардеробная сцена, которая чуть не оказалась роковой для романа Ильи Борисовича, сыграет роковую роль и в его жизни. Не случайно Илье Борисовичу придется подслушать разговор, который полностью разрушит его иллюзию о себе, как об удачном, признанном литераторе, как раз перед гардеробом театра. Вдобавок, когда Илья Борисович в панике покидает театр, он забывает в гардеробе свою трость, и следовательно, подражая в жизни собственному искусству, (ср. трость

Долинина в романе) Илье Борисовичу придется вернуться за ней к хронически роковому месту гардероба.

Как в жизни, так и в искусстве Илья Борисович неоправимо неуклюж в своем обращении с тростью. В сирийской поэтической системе "трость" превращается в некий мифический инструмент возмездия, которым автор испытывает и наказывает, а подчас пытает и казнит своих героев, писателей-неудачников. Илья Борисович первый, но не единственный герой Набокова, пострадавший от трости. Для героя "Отчаяния" Германа, задумавшего сотворить "совершенное убийство" и написать "безупречное произведение искусства", таким роковым предметом окажется двоюродная сестра "трости" -- "палка". Как убийство, так и повесть о нем обречены на провал из-за одной допущенной ошибки с "палкой".⁸ Как в случае Германа, так и в случае Ильи Борисовича ирония в том, что расправа над героями совершается орудием их собственного производства. Этой постыдной "палкой" или более благородной "тростью" Сирий каламбурно наказывает своих героев за их неудачи, промахи и падения.

По словам Бахтина двуголосное слово рассказчика направлено "и на предмет речи как обычное слово и на д р у г о е с л о в о, на чужую речь".⁹ В нашем случае чужой речью является текст романа и его стилистическое оформление. Слово Набокова не только подражает слову Ильи Борисовича, но оно от него и резко отличается и порою вступает

с ним в острую полемику. С первой же строчки рассказа писательский стиль Набокова-Сирина начинает соревноваться с "чужим", неприемлимым стилем Ильи Борисовича. (В дальнейшем я буду пользоваться именем Сирин, когда имею в виду автора в его литературной функции, т. е. в тех случаях, когда автор выступает в тексте как прием; тогда как имя Набоков будет относиться к человеку-Набокову). Приведем пример такого соревнования между рассказчиком Сириным и писателем Ильей Борисовичем. Для наглядности используем уже знакомый пример, неуклюжую попытку писателя-педанта описать гардеробную сцену в начале романа:

- Дайте мне ваш номер от гардеробной вешалки, - промолвил Долинин (вычеркнуто).
 - Позвольте, я достану вашу шляпку и мантию (вычеркнуто).
 - Позвольте, - промолвил Долинин, - я достану ваши вещи (между "ваши" и "вещи" вставлено "и свои").
- Долинин подошел к гардеробу и, предъявив номерок (переделано: "оба номерка") ... (251)

В противовес этим черновым строкам романа Сирин на ходу создает в конце своего рассказа четыре контр-варианта этой сцены. Первый вариант Сирина - классический, с акустической установкой:

Спектакль еще не начался, в холодном вестибюле потрескивал русский разговор. Илья Борисович сдал старухе в черном трость, котелок, пальто, заплатил, опустил жетон в жилетный карманчик и, медленно потирая руки, огляделся. (267-8)

В этом варианте, в чистейшем стиле реалистической прозы прошлого века, передразнивается педантизм Ильи Борисовича. Звукотрагическая попытка передать колорит русского говора накоплением сонорных "р" - прием чисто сириинский. В противовес обстоятельности этого варианта, второй вариант этой же сцены - лаконический:

/Илья Борисович/, очутившись опять у гардероба, протянул свой жетон. Старуха в черном, - 79, вон там... (269)

Затем следует третий вариант Сирина - гротескный, напоминающий чем-то Гоголя:

- Вот и наш редактор, - сказал Евфратский, и Галатов, выкатив глаза, /напомним, что глаза у Галатова "бараньи" - СД/ и пытаясь не дать Илье Борисовичу опомниться, хватал его за рукав, помогая ему, и быстро говорил:
 - Очень рад познакомиться, очень рад познакомиться, позвольте помочь.
 - Ах, Боже мой, оставьте, - сказал Илья Борисович, борясь с пальто, с Галатовым, - оставьте меня. Это гадость. Я не могу. Это гадость.
 - Явное недоразумение, - молниеносно вставил Галатов.
 - Оставьте пожалуйста, - крикнул Илья Борисович и, вырвавшись из его рук, сгреб с прилавка котелок и, все еще надевая пальто, вышел. (269)

Последний, и по-моему, наиболее эффектный вариант Сирина на заданную тему - это вариант "нулевой". Он в рассказе вовсе не описан, но на его существование намекается в последнем предложении рассказа: /Илья Борисович/ тихо ходил взад и вперед по тротуару, и погода вернулась за тростью"

(270). Последнее предложение рассказа создает определенный комический эпилог к скрытому сюжетному рассказу в рассказе "О похождениях трости", напоминающий гоголевское "похождение колеса" в "Мертвых душах".¹⁰

Ряд попыток Ильи Борисовича описать сцену у гардероба и четыре сириинских контр-варианта превращают "Уста к устам" в своего рода поединок между двумя артистами. В этом смысле рассказ можно было бы назвать палинодическим произведением на заданную тему, в которой внешний текст (рассказ) отвечает на вызов внутреннего текста (роман) и одерживает над ним победу, но из-за неравности участников, соревнующиеся писатели напоминают скорее Апеллеса, дающего уроки рисования сапожнику.

Лучшая иллюстрация той степени литературного невежества, до которого он опустился – это отношение Ильи Борисовича к русской литературе вообще, а к Пушкину в частности. О преклонении Набокова перед Пушкиным хорошо известно. Отношением к Пушкину Набоков взвешивает не только талант своих героев-писателей, но и писателей и критиков вообще.¹¹ Пушкина Илья Борисович "конечно, признавал, но знал его более по операм и вообще находил его олимпийски спокойным и неспособным волновать" (255). Из русской прозы он "уважал Лугового, ценил Короленко, находил, что Арцыбашев развращает молодежь" (256). Илья Борисович любил "подтрунить над декадентами" (255), а о беллетристике поновее, к

которой в последнюю очередь принадлежал и сам Набоков, Илья Борисович говорил, "разводя руками: "Скучно пишут!", чем подвергал Евфратского в какой-то тихий экстаз" (256).

От имени литературы за это невежество над Ильей Борисовичем свершается мифическая расправа. Инструмент этой расправы - собственное искусство Ильи Борисовича. Поскольку роман Ильи Борисовича о жизни Долинина послужил моделью для рассказа Набокова о жизни самого Ильи Борисовича, жизнь последнего подражает его же собственному искусству. Рассказ Набокова - образцовый пример ситуации, в которой "жизнь" подражает "искусству". Если в рассказе есть мораль, то ее можно выразить в форме тривиального силлогизма: жизнь, подражающая плохому искусству, разделяет участь этого искусства. Жалкая жизнь Ильи Борисовича лучшее доказательство этого силлогизма. Сирин не без наслаждения проводит вивисекцию своего героя по собственному же рецепту последнего. Скальпель в руке Сирина - это, конечно, перо мокаемое в чернильницу героя.

Заставляя жизнь Ильи Борисовича до конца подражать его же искусству, Набоков выходит даже за рамки романа, привлекая и другие шедевры Ильи Борисовича:

Его литературный стаж был давлен, но невелик: некролог в "Южном вестнике" о местном либеральном купце (1910), два стихотворения в прозе (август 1914 года и март 1917 года) там же, и книжка, содержащая этот же некролог и эти же два стихотворения в прозе, - хорошенькая книжка,

появившаяся в разгар гражданской войны.(253)

В каком-то смысле можно сказать, что Сирин, подставляя творчеству Ильи Борисовича кривое зеркало своего рассказа, создал своеобразный, трагикомический некролог "местному либеральному купцу" Илье Борисовичу, промышляющему "устройствами ваннх помещений". Либерализм Ильи Борисовича заключается в его увлечении литературой, и некролог Сирина относится к Илье Борисовичу как художнику, чья артистическая неудача приравнивается к смерти. "Люблю я неудачника тревожить", говорит Набоков в своем стихотворении 1933 года.¹² Сирин беспощаден к страданиям своих бездарных героев-писателей. Его расправа над Иьей Борисовичем напоминает расправу Аполлона над неудачником Марсием. Дудочник Марсияс дерзнул вызвать предводителя Муз на музыкальное соревнование и опозорился. Возмущенный победитель Апполон привязал Марсия к дереву и живьем содрал с него кожу.¹³ Иными словами, Аполлон заставил артиста разделить участь собственного убогого искусства. Не первый ли это случай в истории искусства, когда участь художника подражает судьбе его искусства? Но между богами и поэтами есть одна существенная разница: "Poets never kill."¹⁴ В рассказе есть и другая мораль. Если жизнь, подражающая дурному искусству, неизбежно разделяет его участь, этим отнюдь еще не доказано, что и произведение, подражающее бездарному произведению, обречено на ту же

участь. Жизнь Ильи Борисовича есть лучшее доказательство первого силлогизма, замечательный рассказ Набокова - второго.

Несмотря на все явные параллели и аналогии, между одноименными рассказом и романом, конечно, больше разницы, чем сходства. Текст Набокова лишь слегка притрагивается к тексту Ильи Борисовича. Их прикосновение и есть каламбурный поцелуй "уста к устам", давший название роману и рассказу. В нем, по всем правилам каламбура, сливаются два слова, два текста, близкие по внешним признакам, но несоизмеримо далекие по своему художественному значению. В этом смысле в названии "Уста к устам" первые "уста" являются не больше чем омонимом вторых, а сам каламбурный поцелуй походит скорее на издевку.

Тем не менее шутовский рассказ Набокова вряд ли можно назвать пародией на роман Ильи Борисовича. "Уста к устам" - пастиш в точном смысле этого слова.¹⁵ Из лоскутков чужого текстового материала Набоков сшивает собственное произведение. Своей техникой рассказ "Уста к устам" нам напоминает манерестические картины Джузеппе Арчимбальдо, в которых художник из разнородных самостоятельных элементов, напр. из разных морских животных, рыб, ракушек, креветок и пр., компонирует аллегорический портрет.¹⁶ Для привередливого Набокова роман Ильи Борисовича недостойн пародии в том смысле, как ее определяет герой "Дара",

Федор Годунов-Чердынцев: "Пародия всегда сопутствует истинной поэзии".¹⁷ В этом возвышенном смысле пародия у Набокова всегда является знаком воздания почести пародируемому писателю. Но имеется у Набокова и второй сорт пародии, менее претенциозный, гротескный, а подчас даже издевательский ее вариант. Об этих двух типах пародии Набоков пишет:

When the poet Cincinnatus C., in my dreamiest and most poetical novel, accuses . . . his mother of being a parody, he uses the word in its familiar sense of "grotesque imitation." When Fyodor, in *The Gift*, alludes to that "spirit of parody" which plays iridescently around the spray of genuine "serious" poetry, he is referring to parody in the sense of an essentially lighthearted, delicate, mockingbird game, such as Pushkin's parody of Derzhavin in *Ехегі* ! о п у ш е н т у м. 18

По отношению к роману Ильи Борисовича рассказ Набокова - это "гротескная имитация", и его следует отнести к низкому типу пародии.

Но трагикомический рассказ Набокова можно прочитать и как пародию в высоком смысле этого слова. Для этой цели нам необходимо обратиться к произведению покрупнее, более значительного автора. Таким подтекстом к рассказу Набокова является "Шинель" Гоголя. В своей книге о Гоголе Набоков пишет:

But after reading Gogol one's eyes may become gogolized and one is apt to see bits of his world in the most unexpected places. I have visited many countres, and something like Akaky

Akakyevich's overcoat has been the passionate dream of this or that chance acquaintance who never had heard about Gogol." 19

Гротескная вивисекция Ильи Борисовича исполняется на самом деле гоголевским скальпелем и в гоголевском трагикомическом тоне. Для сравнения процитируем два аналогичных по тону отрывка:

Молодые чиновники посмеивались и остряли над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же перед ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя его снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним. . . 20

Литературные неудачники, мелкие журналисты, корреспонденты каких-то бывших газет измывались над ним с диким сладострастием. С таким гиком великовозрастное хулиганье мучит кошку, с таким огоньком в глазах немолодой, несчастливый в наслаждениях мужчина рассказывает гнусный анекдот. Глумились, разумеется, за его спиной, но громко, развязно, совершенно не опасаясь превосходной акустики в местах сплетен. Вероятно до тетеревиного слуха Ильи Борисовича не доходило ничего. (263-4)

Косноязычного чиновника Акакия Акакиевича можно считать прямым предшественником литератора Ильи Борисовича. Первый механически переписывает письма, второй потертые литературные клише. Обоих роднит общий по своей сути задор. Страстный, но короткий любовный роман Акакия Акакиевича с шинелью находит свое отражение в страстном, и тоже коротком увлечении Ильи Борисовича романом. Как в случае

"шинели", так и в случае "книги" мы наблюдаем аналогичную эротизацию неодухотворенного предмета. Альманах "Арион" в руках Ильи Борисовича превращается в "пухлую розовую книгу" (258) и Илья Борисович всаживает "белый нож в толстое слоистое тело книги" (265). В сладостном предвкушении новой шинели Акакий Акакиевич чувствует себя "как будто он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним вместе проходить жизненную дорогу, - и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу".²¹ Под влиянием любовной затеи с романом Илья Борисович "расцвел" и начал ходить даже "новой беллетристической походкой" (264). Акакий Акакиевич, прогуливаясь в новой шинели, "шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какой-то дамой, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения".²² "Гибнет Акакий Акакиевич, собственно говоря, от любви", пишет Д. Чижевский в своей статье о "Шинели".²³ Задорам Акакия Акакиевича и Ильи Борисовича положен конец в катастрофической развязке, в сцене грабежа. Шинель и роман пришлись героям не по плечу.

Мошенничество редактора парижского "Ариона", Галатова, как бы завершает тему, начатую Акакием Акакиевичем в "Шинели": "Ну уж эти французы! Что и говорить, уж ежели за-

хотят что-нибудь того, так уж, точно, того..."²⁴ Патетические слова Акакия Акакиевича "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" перекликаются с восклицаниями Ильи Борисовича в роковой сцене перед гардеробом театра:

Ах, Боже мой, оставьте, - сказал Илья Борисович, борясь с пальто, с Галатовым, - оставьте меня. Это гадость. Я не могу. Это гадость..... Оставьте пожалуйста, - крикнул Илья Борисович и, вырвавшись из его рук, сгреб с прилавка котелок и, все еще надевая пальто, вышел. (269)

Упоминание "пальто" в начале и конце этого отрывка недвусмысленно подсказывает литературный контекст, в котором следует читать эту гротескную сцену.

В этом контексте редакторы парижского "Ариона" играют свою роль. Евфратский исполняет роль искусителя, чёрта Петровича, который натолкнул Акакия Акакиевича на грешную и пагубную мысль о новой шинели. Редактору Галатову "с красивыми бараньими глазами" выпадает роль грабителя. Это, по-моему, не случайно, что в роковой сцене перед гардеробом Ильи Борисович борется с Галатовым за свое пальто.

Из сопоставления "Шинели" с рассказом "Уста к устам" наиболее парадоксальная роль принадлежит автору Набокову. "Одноглазый черт" Петрович отказался починить изношенный капот Акакия Акакиевича, следуя евангелистам Луке, Марку и Матфею: "Никто не приставляет заплат к ветхой одежде, отодрав от новой одежды, а иначе и новую раздерет, и к старой не подойдет заплат от новой".²⁵

- Да кусочки-то можно найти, кусочки найдутся,
- сказал Петрович, - да нашить-то нельзя: дело совсем гнилое, тронешь иглой - а вот уж оно и ползет.
- Пусть ползет, а ты тотчас заплаточку.
- Да заплаточки не на чем положить.....
- Ну, да уж прикрепи. Как же этак, право, того!...
- Нет, - сказал Петрович решительно, - ничего нельзя сделать. Дело совсем плохое.

26

По-моему, Набоков в своем рассказе взялся именно за эту "дьявольскую" задачу, от которой даже черт Петрович так "набожно" отказался, а именно, из старого капота Ильи Борисовича создать новую шинель, т.е. развернуть поношенную ткань романа так, чтобы на потертые места легла свежая материя рассказа. Результат: шинель поверх капота, или капот романа с заплатами с барского плеча рассказа. В этом шутовском одеянии свежая ткань рассказа прикладывается "уста к устам" к потертой словесной ткани романа. То же можно сказать и словами "Парижской поэмы" Набокова:

В этой жизни, богатой узорами
 (неповторной, поскольку она
 по-другому, с другими актерами,
 будет в новом театре дана),
 я почел бы за лучшее счастье
 так сложить ее дивный ковер,
 чтоб пришелся узор настоящего
 на былое - на прежний узор;

27

По рецепту "уста к устам" Набоков скроил не мало произведений. Из чужого текста, иногда им же самим придуманного, Набоков перенимает приемы, характеров, темы, целые компо-

зиционные схемы и стили и, подчиняя их в своих "матрешках" новому единству, Набоков создает из этих лоскутков оригинальные пародии и пастиши. 28

Как мы убедились, пародия Набокова в рассказе "Уста к устам" была двунаправленная. В рассказе одновременно оперировали два типа пародии - низкий и высокий. По отношению к роману Ильи Борисовича пародия была "гротескным перекиривливанием". По отношению к Гоголю пародия Набокова - это высокая игра пушкинского типа, о которой говорится в романе "Дар", что она "всегда сопутствует истинной поэзии". Этот тип высокой пародии следует воспринимать как комплимент пародируемому тексту и его автору, в настоящем случае Гоголю, о "Шинели" которого Набоков написал следующие лестные слова:

To sum up: the story goes this way: mumble, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, lyrical wave, mumble, fantastic climax, mumble, mumble, and back into the chaos from which they all had derived. At this superhigh level of art, literature is of course not concerned with pitying the underdog or cursing the upperdog.

29

Не в последнюю очередь рассказ Набокова роднит с рассказом Гоголя и общий тон стилистических перебоев трагического комическим, патетического гротескным. Заключительные слова вышеприведенной цитаты можно без оговорок отнести и к герою-неудачнику Илье Борисовичу.

Литературные критики, в том числе и русские, долго были склонны рассматривать творчество Набокова вне традиции русской литературы и не раз отмечали определенную "нерусскую черту" в его творчестве.³⁰ По-моему, не подлежит сомнению, что рассказ "Уста к устам" продолжает линию русской литературы 19-го века, идущую от чиновников-неудачников, с которыми Илья Борисович разделяет не одно "родимое пятнышко".³¹ Но не сам тип, а скорее тема пишущих неудачников" привлекает Набокова. Акакий Акакиевич не в состоянии перевести письмо из первого лица в третье. Он лишь механически переписывает. Предмет его задора - шинель. В отличие от него, Макар Девушкин Достоевского не только переписывает, но и сам пишет. Он уже обладает собственным сентиментальным эпистолярным стилем. Предмет его задора - одушевленное существо Варенька. Илья Борисович, третий в цепи "пишущих неудачников", пошел еще дальше по линии "чернильной самостоятельности". Он переписывает обветшалые литературные клише и создает из этих общих мест собственное литературное произведение. Любовный роман "Уста к устам"-предмет задора писателя-любителя Ильи Борисовича. Всем трем задорам положен трагический конец в сцене грабежа. Акакий Акакиевич - Макар Девушкин-Илья Борисович, вот, по-моему, эволюционный контекст, в котором следует читать рассказ "Уста к устам".

Илья Борисович является первым в цепи пишущих неудач-

ников Набокова. Творческая неудача писателя - тема, которой Набоков одержим. Эту тему он будет преследовать из романа в роман, и только в самом конце последнего из русских романов, в "Даре", ряд творческих неудач и полуудач героя переплавляется в артистическую удачу его романа. Однако и в этом романе облик и манера Ильи Борисовича воплощена в фигуре литератора Буша. ³²

ПЛАН САТИРЫ

Меня страшатся потому,
что зол я, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь мою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть.

В. Набоков
"Неоконченный черновик"
(1931)

В первой части настоящей главы были рассмотрены два уровня пародии. Главное внимание было уделено соотношению двух текстов в рассказе-матрешке. Роман Ильи Борисовича, как мы убедились, послужил моделью для рассказа Набокова. Если выйти за рамки рассказа и рассмотреть этот текст во внелитературном, бытовом плане, то мы увидим, что рассказ Набокова и тут ведет себя по всем правилам матрешки. Соотношение текста с внетекстовыми рядами подчиняется тому же принципу мимикрии, который руководил внутритекстовыми трансформациями романа в рассказ. Рассказ Набокова - реалистичен! Его фабула основана на одном скандальном случае, действительно происшедшем в 1931 году. Ответственность за него несут издавшие враги Набокова Георгий Иванов и Георгий Адамович.³³ Вот почему рассказ, написанный в начале 30-х годов, появился в печати чуть ли не с четвертьвековым опозданием.³⁴ По недосмотру редакции рассказ чуть не напечатали в "Последних новостях", литературным критиком

которых был сам Адамович. В предисловии к английскому изданию рассказа Набоков пишет:

Mark Aldanov, who was closer than I to the *P o s l e d n i y a N o v o s t i* (with which I conducted a lively feud throughout the 1930's) informed me, some time in 1931 or 1932, that at the last moment, this story, "Lips to Lips" ("Usta k ustam"), which finally had been accepted for publication, would not be printed after all. "Razbili nabor" ("They broke up the type"), my friend muttered gloomily. It was published only in 1956, by the Chekhov Publishing House, New York, in my collection *V e s n a v F i a l t e*, by which time everybody who might have been suspected of remotely resembling the characters in the story was safely and heirlessly dead.³⁵

"Арион" - это на самом деле сборник "Числа", вышедший в 30-х годах в Париже.³⁶ Издавшие враги Набокова, парижские парнасцы Георгий Адамович и Георгий Иванов,³⁷ были тесными сотрудниками этого изящного сборника, напоминавшего дореволюционный "Аполлон". После выпуска 4-го № "Чисел" сборнику грозила преждевременная кончина. Как в рассказе Набокова, так и здесь причины были финансовые. Спасителем и жертвой "Чисел" оказался некий Александр Буров. Так же как Илья Борисович, А. Буров написал неопишимо бездарный роман. Роман назывался "Была земля" и история его появления в "Числах" достоверно воспроизведена в рассказе "Уста к устам". "Числа" напечатали в своем 5-ом № первую главу романа, т.е. ровно три страницы с примечанием "Продолжение следует". В 6-ом № "Чисел" редакция, почему-то, назвала эту первую главу "Прологом". Ср. аналогичное об-

стоятельство в рассказе "Уста к устам":

Озаглавлено было "Пролог к роману". Подписано было "А. Ильин"; и в скобках: "Продолжение следует. Маленький кусок, три с половиной странички, но какой кусок... Увертюра. Изядно. Ильин лучше Анненского, иначе все-таки могли спутать. Но почему "Пролог к роману", а не просто "Уста к устам", глава 1? Ах, это совершенно неважно.
(266)

В последующих номерах "Числа" отрывками напечатали весь роман А. Бурова, и, в завершение, Г. Адамович здесь же, в 7/8 №, поместил похвальную рецензию на роман.

Все эти обстоятельства несомненно раздражали Набокова, тем более что "Числа" с самого начала своего существования заняли крайне враждебную позицию к его творчеству. В первой же тетради "Чисел" (1930) на Набокова ожесточенно набросился Георгий Иванов, назвав писателя "пошляком-журналистом, графом самозванцем, втирающимся в высшее общество; кухаркиным сыном, черной костью, смердом".³⁸ Немалую роль в этом скандальном выпаде Г. Иванова на Набокова сыграли личные, семейные мотивы. За год до этого, в 1929 г., Набоков написал в газете "Руль" рецензию на роман "Изольда" И. Одоевцевой.³⁹ Набоков не был в восторге от романа молодой поэтессы, но молодая поэтесса была женой Г. Иванова. Последний воспользовался первым же случаем, чтобы отомстить Набокову. Даже в тех местах, где в своей рецензии Г. Иванов касается литературы, рецензент крайне абстрактен. Вслед за Г. Адамовичем, Иванов обви-

няет Набокова в "перелицовывании на удивление соотечественникам заграничных образцов".⁴⁰ Согласно Г. Иванову, в "Короле, даме, валете" старательно скопирован средний немецкий образец, а в "Защите Лужина" – французский, но какие конкретно образцы рецензент имел в виду, не сказано.⁴¹

Кроме Г. Иванова и Г. Адамовича к ополчению против Набокова присоединились и другие парижские парнасцы, сотрудники "Чисел". Несомненно, рассказ "Уста к устам" – ответный сатирический удар. Набоков, как правило, незлободневный писатель, но в "Устах к устам" он решил посмеяться над своими гонителями. "Уста к устам" можно прочитать как шуточное опровержение всех обвинений, в которых упрекали Набокова сотрудники "Чисел". Рассказ изобилует именно теми моментами, которые в творчестве Набокова обыкновенно отсутствуют. Вымысел и изощренная фантазия, которой Набоков в такой мере обладает, и за избыток которой его как правило критиковали, здесь уступает место действительности, факту, документу, т.е. тем чертам творчества в защиту которых "Числа" программно выступали.⁴² Г. Адамович вряд ли мог бы назвать "Уста к устам" "правдоподобным мирком, созданным холодным и холостым воображением".⁴³ Вместо "чистого искусства, искусства для искусства", за которые Г. Адамович не раз упрекал автора, Набоков приводит "злободневную тему, бытоописательный документ" из жизни русского Парнаса.

Как бы в ответ на удивление Адамовича, что такой писатель возник в русской литературе ("Все наши традиции в нем обрываются" ⁴⁴), а также в опровержение обвинений Иванова в том, что Набоков якобы копирует "немецкие и французские образцы", Набоков использовал в своем рассказе образцы исключительно русские. "Уста к устам" можно назвать сатирическим рассказом "О жизни и творчестве русского Парнаса", причем, фабула рассказа взята из жизни этого Парнаса, а сюжет - из его творчества. Никого не называя, Набоков по очереди пародирует писателей и поэтов, которым "Числа", не печатающие ни Ходасевича, Алданова, Бунина, ни Набокова, отдавали предпочтение. Ту же технику мелких заимствований из текста бездарного романа Ильи Борисовича Набоков применяет теперь к произведениям напечатанным в "Числах". Приведем несколько примеров таких миниатюрных подтекстов, которыми Набоков украшает сюжет своего рассказа.

Название рассказа Набоков позаимствовал из стихотворения берлинской поэтессы Раисы Блох, над которой он уже один раз посмеялся в рецензии на ее книгу "Мой город". ⁴⁵ Во 2/3 № "Чисел" было напечатано следующее безвкусное стихотворение Р. Блох:

Пусть небо черное грозит дождем,
Я солнце горное видала в нем.

Пусть в блесках инея земля тверда
В Лагуне синяя тепла вода,

И чайки носятся, и даль чиста
И так и просятся к устам уста. /курсив мой/

Благословенная моя тоска,
Огонь задумчивый, что сладко жжет,
Я привезла тебя издалека,
Я сохраню тебя от всех невзгод.

Фабула неудачного романа Ильи Борисовича тоже не полностью принадлежит Набокову. Случайная встреча в театре и внезапная "вспышка любви" между Долинным и "случайной соседкой по ложе" Ириной, которыми роман Ильи Борисовича открывается, заимствован Набоковым из неизвестного романа Александра Бурова "Была земля", печатавшегося в 5, 6, 7/8 №№ "Чисел". Вот этот запятанный запятыми отрывок:

Разве не подлинный ужас, можно сказать, преступное легкомыслие, когда в медовые дни, всего две недели после венца, проездом домой, из Дрездена, сначала в Италию, в отеле "Савой", он, счастливый, нежный супруг, параллельно, в том же отеле, совершенно случайно, отпраздновал еще одну, такую же, необычайную по обстановке, восхитительную встречу, с такой же красавицей, юной женой графа Бастиари!... В театре, в "Скала", рядом с его ложей сидела такая величественная, прекрасная итальянка, "нежнейший мрамор" в обществе какого-то старика, мужа или отца и с этого момента, - долго потом вспоминал, вспомнил, быть может жалел Стратонов, - он ничего больше не видел, не слышал. И ужас его и нечаянная радость его были еще сильней, когда, после театра, их столы в ресторане того же отеля оказались случайно рядом и - быть греху - и это несомненно обреченность, их аппартаменты и лоджия оказались смежными! Значит комунибудь это было нужно, кому то понадобилось такое испытание, такое, если угодно, грехопадение, и Стратонов, и графиня Бастиари, случайно встретившиеся, никогда друг друга до того не видавшие, не знавшие друг друга, случайно скрестившись взглядами, в которых легко читалась и мольба, и признание, и покорность судьбе - и поздно, до горячего восхода, зачем то горели в будуаре Бастиари огни... 46

Над "Числами", которые продолжали безнаказно печатать и другие бездарности А. Булова, Набокову удалась тонкая насмешка в миниатюрном каламбуре с запятой. В "Устах к устам" Илья Борисович передает одну копию законченного романа Евфратскому для исправлений.

Евфратский ограничился тем, что в одной из первых строк вставил красным карандашом темпераментную запятую. Илья Борисович аккуратно перевел эту запятую на экземпляр, предназначенный "Ариону"...
(260)

Своим "темпераментным" существованием эта запятая обязана не только злоупотреблению запятыми А. Булова, но и 9-ому № "Чисел", в которых печатался другой рассказ Булова: "Мужик и три собаки". Наборщик, который набирал рассказ, вставил между первым и вторым абзацем рассказа непонятную запятую. Эта незамеченная корректором запятая на самом деле "темпераментно" выделяется на 27-й стр. 9-го № "Чисел".

АЛЕКСАНДР БУРОВ
МУЖИК И ТРИ СОБАКИ.

Сестры чуют, не столько разумом, сколько сердцем, когда оставлять больных с близкими, и когда им вновь, тихим ангелом входить. ,/sic/.

Больная одиннадцать суток боролась со смертью, за секундный глоток воздуха, и сестра Елизабет, и муж больной, Никита Демьянович Сериков, ни на минуту не оставляли ее, глаз . . .

Эта деликатная шутка, миниатюрный каламбур с запятой, под-
текстом которого оказалась типографическая опечатка в

"Числах", принадлежит к наиболее тонким и, по-моему, наиболее удачным каламбурам Набокова.

Как для романа Ильи Борисовича, так и для его жизни, роковым местом оказался гардероб театра. Неумелые попытки педантичного Ильи Борисовича совладать со сценой у гардероба и связанными с нею мотивами "пальто, котелка, номерка и трости" заставили в свою очередь самого Сирина описать эту сцену четыре раза. Имея ключ к подтекстному механизму рассказа, не трудно подыскать источник к этой назойливо повторяющейся сцене у гардероба. В отрывке из романа Г. Иванова "Третий Рим", который был напечатан во 2/3 № "Чисел" мы находим описание такой сцены:

Снимая с Вельского пальто, беря его палку и котелок, швейцар, признавший в нем по вещам и виду "настоящего" барина (в лицо Вельского он не знал) - сказал как-то таинственно: - "Без номерка будет, я к себе уберу - как бы не обменяли . . .

47

Появление одного параллельного места могло бы показаться случайным, если бы в 5 № "Чисел" Г. Адамович не напечатал рассказ "Рамон Ортис". В этом рассказе о проигравшемся игроке сцена у гардероба повторяется два раза. Первый раз - до катастрофы, второй раз - после:

Отдавая пальто он подумал, что нечетный номер на вешалке был бы хорошим знаком. Барышня улыбнулась, протягивая ему номерок и сказала - "девятнадцать". Никогда она этого не делала прежде. Рамон Ортис не в силах был промолчать:

"Ваш возраст, вероятно?"

Он поспешно спустился, бросил номерок на прилавок, схватил пальто, будто боясь опоздать куда-то. Однако спешить ему было некуда, оставалась только одна потребность - идти, идти, идти, и хорошо бы, если бы дул в лицо ветер, резкий с дождем. Но дождя не было. /курсив мой/ 48

Сравни аналогичное место в нашем рассказе:

Илья Борисович сдал старухе в черном трость, котелок, пальто, заплатил, опустил жетон в жилетный карманчик и, медленно потирая руки, огляделся. (267-8)

. . . очутившись опять у гардероба, /И.Б./ протянул свой жетон. Старуха в черном, - 79, вон там... Он страшно заторопился, чтобы влезть в рукав пальто, но тут подскочил Евфратский и с ним тот, тот... (269) /курсив мой/

Повторение этой сцены и ее композиционное место в контексте рассказов (перед и после катастрофы) обнажают прямую связь между рассказами Адамовича и Набокова. Вдобавок, Набоков остроумно передразнивает не совсем удачный каламбур Адамовича с номерком и возрастом. Раз барышне Адамовича, "вероятно", девятнадцать лет; то старухе Набокова, конечно, семьдесят девять. Между рассказами Адамовича и Набокова можно отыскать еще целый ряд сюжетных и фабульных переключек. 49

Доминантным мотивом сцены у гардероба, причинившим Илье Борисовичу в его жизни и творчестве столько горя, была трость. В тексте романа - это роскошная трость ге-

роя Долинина, в быту - это собственная трость Ильи Борисовича, забытая им в гардеробе театра, за которой ему придется вернуться к роковому месту. Не знаю, наталкнула ли Набокова на идею этой трости Зинаида Гиппиус своим рассказом "Перламутровая трость", напечатанным в 7/8 № "Чисел", тем более, что у Набокова была и личная причина кольнуть Зинаиду Гиппиус за ее неверное пророчество. В 1916 году Зинаида Гиппиус, прочитав книжку юношеских стихов семнадцатилетнего Набокова, сказала отцу Набокова: "Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет".⁵⁰ В рассказе З. Гиппиус обстоятельно описана роскошная трость, давшая название рассказу,⁵¹ но на этом, как ни странно, ее роль в рассказе кончается. Интересно, не хотел ли Набоков, ставший вопреки предсказанию З. Гиппиус писателем, подразнить поэтессу за эту неуклюжую трость. Ведь по школьному чеховскому рецепту "если в начале рассказа говорится о том, что гвоздь вбит в стену, то в конце рассказа на этом гвозде должен повеситься герой".⁵² "Ни один аксессуар не должен остаться неиспользованным в фабуле, ни один эпизод не должен остаться без влияния на фабульную ситуацию", пишет Б. Томашевский в своем учебнике поэтики.⁵³ Как бы в противовес этой "лишней трости" З. Гиппиус, Набоков нагружает свою "трость" фабульными, сюжетными, композиционными и стилистическими функциями, оперирующими во внутреннем и внешнем тексте матрешки.

Из 7/8 № "Чисел" Набоков почерпнул и фамилию "Таль" для своего героя Ильи Борисовича. Вслед за последней частью романа А. Булова "Была земля" Г. Адамович напечатал в этом номере похвальную рецензию на роман. На той же странице, одной строчкой ниже под инициалами "Г.А.", которыми Г. Адамович подписал свою рецензию, находится заглавие следующей рецензии: "Анна Таль, Клетчатое солнце".⁵⁴ Это интересный случай метонимической подстановки по смежности. Таким образом, от случайной синтагмы "Г. А. - Анна Таль" в "Числах" идет прямая линия к протагонистам рассказа Галатову и И. Б. Талю (псевдоним: Анненский).⁵⁵

Не менее интересно развернуть и следующую причудливую комбинацию. В одном месте герой уже упомянутого романа Г. Иванова "Третий Рим", Вельский, чтобы рассеять мысли о самоубийстве, начинает произносить вслух первые взбредшие на ум слова:

- Тра ла ла ла, - барабанил он, - Ла дона мобиле.
Тигр и Ефрат. Тигр и Ефрат. Среди зеленых волн,
лобзающих Тавриду, на утренней заре я видел
Нереиду. . .

56

Во-первых, от названия реки идет прямая линия к "журналисту с именем - вернее, с дожиной псевдонимов" (255), Евфратскому, в рассказе Набокова. Во-вторых, в словах Вельского можно так же услышать эхо двух стихотворений, напечатанных в той же тетради "Чисел". Первое из них - это стихотворение М. Цветаевой "Нереида", второе - это стихот-

ворение жены Г. Иванова, Ирины Одоевцевой, "Баллада о Гумилеве".⁵⁷ В этой нелепой балладе поэтесса ведет воображаемый разговор с поэтом, возвратившимся из Африки:

- Я вам посвящу поэму,
Я вам расскажу про Нил,
Я вам подарю леопарда,
Которого сам убил.

Колыхнулся розовый веер -
Гумилев не нравился ей.
- Я стихов не люблю. На что мне
Шкуры диких зверей?

Этим стихотворением Ирины Одоевцевой мотивируется название пьесы, которую пошел смотреть, но так и не посмотрел, Илья Борисович. Пьеса называлась "Черная пантера" и в главной роли выступала приехавшая из Риги актриса, Евгения Дмитриевна. В английской версии рассказа у актрисы появляется фамилия "Гарина". В ней анаграмматически соединяются инициалы "Г. А." с именем поэтессы Ирины Одоевцевой. (В рассказе им соответствуют редактор Галатов и Ирина). О том, что Набоков использовал это стихотворение И. Одоевцевой, свидетельствует и описание афиши, которое Набоков для целей наглости, счел нужным вставить в английскую версию рассказа:

An amateur poster featured Garina reclining on the skin of a panther shot by her lover who was to shoot her later on. 58

Эта пьеса в рассказе, содержание которой мотивированно

стихотворением И. Одоевцевой, создает в свою очередь еще одну миниатюрную "куколку" текста-матрешки.

Набоков окружает своего героя Илью Борисовича, а вслед за ним читателя, сетью анаграмматических знаков и намеков, масок и гримас, текстов и подтекстов, которые сводятся к общему знаменателю - "Числа". В этой кабалистике леопард И. Одоевцевой, подстреленный Гумилевым, перекликается с тигром Георгия Иванова, а с афиши им подмигивает черная пантера Набокова. На ее шкуре актриса Гарина анаграмматично "совокупляет" поэтессу Ирину Одоевцеву с критиком Г. Адамовичем. В рассказе с ними перекликаются героиня романа Ирина и редактор "Ариона" Галатов. Ирина и "Арион" составляют неполную анаграмму. Арион, в свою очередь, - греческий поэт.

Предание о нем как нельзя лучше подходит к контексту рассказа. По преданию Геродота поэт Арион покинул родной Лесбос и странствовал со своей лирой по чужим землям. Однажды по пути в Коринф команда судна, на котором плыл Арион, ограбила поэта и собиралась бросить его за борт. Поэт вымолил разрешение пропеть в последний раз, после чего сам бросился в воду. Поэт не утонул. На звук его лиры приплыл дельфин, и на его спине Арион счастливо причалил к берегам Коринфа. Здесь он дождался прихода судна, чтоб передать грабителей в руки закона. 59

На эту тему имеется и у Пушкина стихотворение, которое

принято толковать в связи с первой годовщиной казни декабристов. Это стихотворение "Арион":

Нас было много на челне;
 Иные парус натягали,
 Другие дружно упирали
 Вглубь мощны веслы. В тишине
 На руль склонясь, наш кормщик умный
 В молчанье правил грузный челн;
 А я - беспечной веры полн, -
 Певцам я пел... Вдруг лоно волн
 Измял с налету вихорь шумный...
 Погиб и кормщик и пловец! -
 Лишь я, таинственный певец,
 На берег выброшен грозою,
 Я гимны прежние пою
 И ризу влажную мою
 Сушу на солнце под скалою.

Контекстуально предание об Арионе и стихотворение Пушкина как нельзя лучше отражают личные отношения Набокова с русским парижским Парнасом. Как известно, "Числа" поднимали руку на Пушкина,⁶⁰ и неоднократно пытались выбросить Набокова за борт русской литературы. Поэтому мне представляется неслучайным, что Набоков в своем рассказе иронически использовал название стихотворения Пушкина для парижского журнала "Арион", представляющего "Числа". Быть может, через это стихотворение Пушкина Набоков хотел передать своим братьям по перу, которые нередко "ощущали как измену иных поэзий торжество" (слова Адамовича⁶¹), собственное, сирийское послание: Из "плавающих и путешествующих, недугующих и страждущих" на корабле русской литературы в изгнании погибли все, кроме одного, "таинственного певца" с именем райской

птицы - Сирин. В 1956 году, когда рассказ впервые появился в печати, "everybody who might have been suspected of remotely resembling the characters in the story was safely and heirlessly dead,"⁶² в то время как Набоков, который написал о себе в 1931 году следующие строки:

Меня страшатся потому,
 что зол я, холоден и весел,
 что не служу я никому,
 что жизнь и честь мою я взвесил
 на пушкинских весах, и честь
 осмеливаюсь предпочесть,⁶³

единственный из писателей эмиграции был на пути к настоящей славе. Таким образом, в сатирическом плане рассказа "Уста к устам" раскрывается и моральное послание Набокова-Сирина, который, много лет спустя, сказал о себе:

In fact I believe that one day a reappraiser will come and declare that, far from having been a frivolous firebird, I was a rigid moralist kicking sin, cuffing stupidity, ridiculing the vulgar and cruel -- and assigning sovereign power to tenderness, talent, and pride.⁶⁴

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПОВЕСТЬ В РОМАНЕ "ОТЧАЯНИЕ"

1

ПОВЕСТЬ ГЕРМАНА О ДВОЙНИКАХ

Вот человек идет. Пырнуть его ножом - ...
 А люди черными сбегутся муравьями
 Из улиц, со дворов, и станут между нами,
 И будут спрашивать: за что и как убил -
 И не поймет никто, как я его любил.

Ходасевич, "Сумерки" (1921)

В 1932-ом году Набоков написал роман "Отчаяние". "Отчаяние" представляет собой заманчивый вариант "текста-матрешки". Роман Набокова содержит неоконченную повесть героя Германа, составляющую десять глав романа, плюс дневниковые записи полусумасшедшего героя, вошедшие в последнюю главу романа.

Как героя рассказа "Уста к устам" Илья Борисович, промышляющий устройством ваннх помещений, так и Герман, промышляющий шоколадом, - бизнесмены. Оба они начинающие литераторы. Но в отличие от бездарного литературного неудачника Ильи Борисовича, Герман - "гениальный новичек". Илья Борисович отправил рукопись своего романа редактору русского эмигрантского альманаха Галатову; герой "Отчаяния", Герман, отдает рукопись своей повести русскому "густо

психологическому беллетристу" (149).¹ За ложным намеком на Достоевского угадывается сам Сирин, которого никак нельзя заподозрить не только в "густом", но и вообще ни в каком психологизме. На существование этого таинственного литератора Герман не раз указывает:

Решив наконец дать рукопись мою человеку, который должен ею прельститься и приложить все старания, чтобы она увидела свет, я вполне отдаю себе отчет в том, что мой избранник (ты, мой первый читатель), — беллетрист беженский, книги которого в СССР появляться никак не могут.
(150)

Вот с этим-то литератором у Германа складываются сложные отношения.

Повесть Германа является вставным, внутренним текстом романа Сирина. Но отношение между внутренним тестом и текстом романа усложняется, потому что рукопись Германа идентична с романом Сирина. Авторство последнего сказывается лишь разным жанровым определением текста. Герман называет свое произведение "повестью" (77, 103) или "рассказом" (149), в то время как Сирин определяет свой текст как роман.² Этой тонкой, но значительной разницей намекается на существование двух пластов текста, текста героя и текста автора, хотя автор как таковой в романе прямо не участвует. В "Отчаянии" двуголосное, диалогическое отношение авторского текста к тексту героя выявить труднее, из-за отсутствия авторского слова, которое так резко

выделялось в рассказе "Уста к устам" на словесном фоне романа Ильи Борисовича.

В конце настоящей главы я постараюсь прочитать в рукописи Германа филигранный сирийский почерк, вступающий в своеобразное полемическое отношение со словом-текстом героя.

"Отчаяние" роман о двойниках, о двойничестве вообще. Фабула романа примерно такова: Торговец шоколадом Герман случайно обнаружил в бродяге Феликсе своего двойника. Это открытие, или лучше сказать откровение, наводит Германа на мысль о гениальном убийстве, и Герман задумывает изысканный план убийства двойника. Гениальность затеи состоит в простой замене жертвы убийцей, чтобы создалось впечатление, что убит был не Феликс, а сам Герман. На самом же деле, Герман, перевоплотившийся в чужую личность, будет продолжать жить в свое удовольствие на вырученные от страхового общества деньги за собственную смерть. Но в гениальном, с предельным искусством задуманном и выполненном убийстве обнаружена существенная ошибка. Такого очевидного для Германа сходства между двойниками, убийцей и жертвой, никто так и не заметил и полиция поразительно быстро установила личность убийцы. В оправдание гениальности своего преступления непризнанный гений Герман принимается за повесть, в которой он заново, на этот раз на бумаге, воспроизводит все обстоятельства и детали убийства. Обратим внимание на эту

неоконченную повесть Германа, составляющую внутренний текст романа.

Как фабула этой повести (само убийство), так и ее сюжет (вторичная модель убийства, т.е. сама повесть о нем) подчиняются руководящему принципу сходства. В плане фабулы принцип сходства находит свое выражение в самой теме двойничества, причем мотиву зеркала выпадает доминантная роль в построении повести. По миметическому принципу последовательной зеркальной симметрии двойничество героев доведено до пародийного предела. Феликс, зеркальное отражение Германа, - левша. Центральной идее двойничества, на которой основана повесть, соответствует в сюжетном плане симметрическая композиция текста. Рассмотрим эти явления симметрии сначала в плане фабульного и сюжетного времени повести.

В переводе на сюжетный уровень линейное время фабулы подвергается определенной симметрической перекодировке по принципу зеркального отражения. В результате этой перекодировки временные планы прошедшего и будущего начинают как бы отражать друг друга.³ Их зеркальное взаимоотношение вводит в текст прием д в о й н о й в р е м е н н о й п е р с п е к т и в ы. Герман пишет свою повесть пост фактум и, следовательно, она выдержана в грамматическом прошедшем времени. Тем не менее, рассказчик Герман намеренно скрывает от читателя ощущение собственной рет-

роспективы, камуфлируя и поддельвая ее под "перспективу". Иными словами, то, что для Германа является уже прошедшим, предлагается читателю как преждевременное предвосхищение будущего. Так например, описывая во второй главе желтый столб, Герман отмечает:

Мне теперь кажется, что увидев его впервые я как бы его узнал: Он мне был знаком по будущему. (35)

Будущее, на которое здесь открыто намекается, сокрыто от читателя. Оно будет описано лишь в девятой главе:

Наконец, вдали, желтым мизинцем выпрямился знаковый столб и увеличился, дорос до естественных своих размеров... (155)

В той же второй главе Герман описывает летнюю поездку (июнь) на место будущего преступления (март), которое будет описано лишь в девятой главе. Летняя местность преждевременно заряжается признаками будущего:

Действительно, место было глухое. Сдержанно шумели сосны, снег лежал на земле, в нем чернели пропleshены... Ерунда, - откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, - грешно. Не я пишу, - пишет моя нетерпеливая память. Понимайте, как хотите, - я не при чем. И на желтом столбе была мурмолка снега. Так просвечивает будущее. (37-8)

Ряд мотивов второй главы (желтый столб, кража автомобиля, звукоподражательное "гоп-гоп", кисточка для бритья и др.) обладают свойствами, принадлежащими девятой главе.

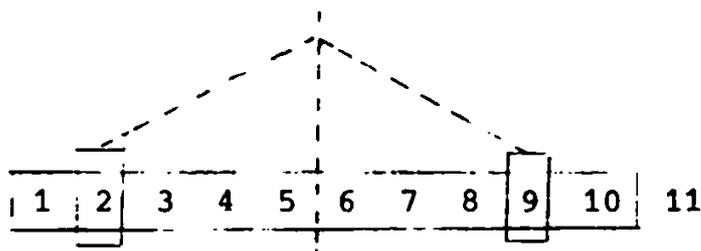
Эта двухнаправленность времени выступает еще более ярко при повторном чтении, когда читатель вслед за Германом, обладает той же двойной перспективой "déjà vu" и ставит все мотивы в соответствующие им временные координаты. Вообще ряд романов Набокова использует этот германовский прием и только при втором чтении перед читателем раскрывается полностью двойная временная перспектива текста. В ней ретроспектива перекрывается с "перспективой" и в результате этого слияния создается амбивалентная синхронная категория сюжетного времени. В этой новой категории поэтического времени на одном уровне находятся горизонты прошлого, настоящего и будущего.

Двойная перспектива временных планов определила в свою очередь и композицию повести Германа:

Мое создание похоже на пасьянс, составленный наперед: я разложил открытые карты так, чтобы он выходил наверняка, собрал их в обратном порядке, дал приготовленную колоду другим, - пожалуйста, разложите, - ручаюсь, что выйдет!
(117)

Согласно замыслу Германа, повесть должна была состоять из десяти глав и кончаться happy-end-ом с классическим эпилогом.⁴ По аналогии с наперед сложенными картами для пасьянса, Герман строит свою повесть о двойниках по симметрическому принципу. Между пятой и шестой главой проходит ось, разделяющая повесть на две равные части, причем, одна ее половина является как бы отражением другой. В

каком-то смысле Герман заставляет композицию своей повести о двойниках подражать ее собственной теме. На оси, проходящей между пятой и шестой главой повести, как на поверхности зеркала, встречаются координаты симметрически распределенных мотивов. Вторая и девятая главы с зеркальной точностью укладываются по сторонам этой оси.



Последняя, одиннадцатая глава не предусматривалась Германом. Она была написана после того как Герман, прочитав свою законченную повесть, обнаружил в ней роковую ошибку. Композиционно эта глава принадлежит не повести, а роману.⁵

В повести Германа встречается также целый ряд других мотивов, которые попарно, но не с абсолютной симметрией, ложатся по сторонам этой оси. Так например, запрятанная во второй главе в лесу бутылка водки обнаруживается полицией после убийства, в десятой главе. Раздетый догола Феликс в пятой главе, снова раздевается догола в девятой главе. Револьвер из третьей главы выстрелит по чеховскому рецепту⁶ в девятой главе. Повесть Германа о двойниках изобилует "мотивами-двойниками", отражающими друг друга. Следуя этому зеркальному механизму композиции повести, читатель может вслед за Германом проследить "плавные, планет-

ные пути всех предметов и начертать пунктиром их орбиты" (191). Желтый столб на участке Ардалиона, к которому повесть и ее события неоднократно возвращаются, служит определенной ориентационной вехой для топографии текста.

Одержимость Германа симметрией в свою очередь продиктовала и хронологию фабульного времени. Все три встречи Германа со своим двойником распределены тоже симметрично:

Первая встреча 9-е мая	Вторая встреча 1-е окт.	Последняя встреча 9-е марта
май	июнь июль авг. сен. окт.	нояб. дек. янв. фев. март

Месяц октябрь, лежащий на полпути между маем и мартом, выступает в роли некоего зеркала, разделяющего и отражающего временные планы фабулы. На зеркальной призме октября (осень) встречаются временные координаты первой и последней встречи двойников. По-моему, не случайно, что именно к этому времени года относится следующая картина абсолютной зеркальной симметрии:

Незадолго до первого октября как-то утром мы с женой проходили Тиргартеном и остановились на мостике, облокотившись на перила. . . Когда падал лист, то навстречу ему из тенистых глубин воды летел неотвратимый двойник. Встреча их была беззвучна. Падал кружась лист, и кружась стремилось к нему его точное отражение. Я не мог оторвать взгляда от этих неизбежных встреч. "Пойдем", - сказала Лида и вздохнула. "Осень, осень, - проговорила она погодя, - осень. Да, это осень". (59-60)

В этой картине Герман нам дает формулу, раскрывающую перед читателем всю суть художественного построения повести.

Интересно отметить, что к этому образу Набоков возвращается еще раз в своей автобиографии, описывая аналогичную картину в "Других берегах":

Порою лепесток, роняемый цветущим деревом, медленно падал и со страшным чувством, что, наперекор жрецам, подсматриваешь нечто такое, чего ни богомольцу, ни туристу видеть не следует, я старался схватить взглядом отражение этого лепестка, которое значительно быстрее, чем он падал, поднималось к нему навстречу; и было страшно, что фокус не выйдет, что благословенное жрецами масло не загорится, что отражение промахнется, и лепесток без него поплывет по течению; но всякий раз очарованное соединение удавалось, — с точностью слов поэта, которые встречаются на полпути его или читательское воспоминание. ⁷

Здесь падающий на поверхность воды лист сравнивается с поэтическим словом. Картины навязывается определенное поэтическое содержание и ее можно прочесть как метафору творчества, тайны творчества. По-моему, именно в этом поэтическом контексте "Других берегов" следует толковать и осеннюю картину в "Отчаянии". Метафора падающего и встречающего свое отражение листа относится, конечно, к самой повести Германа. Подобно осенним листьям, страницы, "листья" повести встречаются на полпути со своими отражениями. Их "беззвучные и неизбежные встречи" происходят на зеркальной призме, разделяющей пятую и шестую главы повести. На это зеркальное обстоятельство, по-моему, наглядно

намекается и в следующем эпизоде с книгой, которую Герман подарил Лиде:

Однажды я ей привез с вокзала пустяковый криминальный роман в обложке, украшенной красным крестовиком на черной паутине, - принялась читать, адски интересно, просто нельзя удержаться, чтобы не заглянуть в конец, - но, так как это все-бы испортило, она, зажмурясь, разорвала книгу по корешку на две части и заключительную спрятала, а куда - забыла, и долго-долго искала по комнатам ея же сокрытого преступника, приговаривая тонким голосом: "Это так было интересно, так интересно, я умру, если не узнаю. (25)"

В этом криминальном романе, в описании которого еще лишний раз обнажается симметрическая конструкция текста, не трудно узнать книгу "Отчаяние".

Тем не менее "Отчаяние" вряд ли можно назвать криминальным романом в узком смысле этого слова. С предельным искусством задуманное убийство Герман воспринимает с самого начала как своего рода художественное произведение, как творчество. "...Я сравнил бы нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом...", перекиривливает Герман автора "Преступления и наказания". На самом деле, Герман нам напоминает скорее поэта, чем убийцу. Это Гете когда-то о себе заявил, что нет преступления, на которое не чувствовал бы себя способным. Понятие убийства как искусства - повторяющееся в повести сравнение. 8

- Я, гениальный новичек, еще не вкусивший славы,
 . . . мучительно жаждал, чтобы это мое произведе-
 ние, законченное и подписанное девятого марта
 в глухом лесу, было оценено людьми. . . (170)₉

Следовательно, после того как мир забраковал убийство, не заметив в нем ничего гениального, Герман добивается признания как литератор. После провала убийства Герман в оправдание своей гениальности начинает писать о нем повесть, создавая таким образом художественный вариант преступления, вторичную его модель.

Как в убийстве двойника, так и в рассказе о нем, как уже было сказано, Германом руководит один и тот же принцип зеркального сходства, симметрии. Для нарцисстического Германа зеркало становится высшим эстетическим кумиром, а зеркальное сходство - гарантией творческого успеха. Но как мы знаем, сходства между двойниками не оказалось и вслед за провалом убийства симметрически задуманная композиция повести осталась не выполненной. Герман был вынужден написать лишнюю одиннадцатую главу и предназначенный для конца повести "happy end" Герман приводит задним числом в форме ложного эпилога. Парифразируя слова Набокова, можно сказать, что "фокус не вышел, благословенное жрецами масло не загорелось, отражение промахнулось, и лепесток без него поплыл по течению".

Для правильного истолкования германовых промахов необходимо рассмотреть эстетические предпосылки, на кото-

рых основывается литературное творчество Германа. Остановимся на первой из них, на самом понятии сходства как эстетической категории. В связи с этим понятием очень показательно взаимоотношение Германа с другим героем романа, художником Ардалионом.

Герман и Ардалион создают в романе соперничающую пару художников, отстаивающих противоположные эстетические позиции. Если писателя Германа можно назвать "зеркалопоклонником", то художник Ардалион будет несомненно "зеркалоборцем". Во второй главе немного подвыпивший Ардалион произносит мысль, которая, если к ней внимательно прислушаться, дает определенный ключ к пониманию причин германовых неудач:

Вы еще скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан. . . "Но согласитесь, - продолжал я, - что иногда важно именно сходство". "Когда прикупаешь подсвечник", - сказал Ардалион. (41)

На самом деле, сходства между Германом и Феликсом, как говорится в русской поговорке, столько же как между Эйфелевой башней и подсвечником. В последней главе романа, в своем письме к Герману Ардалион еще раз повторяет ту же мысль: "Схожих людей нет на свете и не может быть, как бы Вы их не наряжали" (196). Если перевести эти возражения Ардалиона на язык эстетики, то оппозицию схожести и разности можно истолковать как антиномию миметического и антимиметического принципа в искусстве, к чему я еще вернусь.

Несмотря на все свое презрение к Ардалиону, Герман в нем ощущает какую-то непонятную силу.

Этот въедливый портретист – единственный человек, для меня опасный. (120)

Герман постепенно догадывается, что опасность Ардалиона заключается в его "опасных глазах" (120). Рассмотрим более подробно тему глаз в романе.

В "Отчаянии", рядом с автобиографической повестью Германа, создается еще одно параллельное художественное произведение. Это "кубистический" портрет Германа, написанный Ардалионом. Этот портрет выступает в романе как палинодическое произведение, созданное Ардалионом в противовес повести Германа. В третьей главе этот портрет приводится по частям, в трех стадиях. Самая интересная стадия – вторая: незаконченный портрет Германа. Для нас не так важно само обстоятельство незаконченности, которое роднит этот портрет с произведением Германа, как тот факт, что на незаконченном портрете на лице Германа отсутствуют глаза. Этой стадией портрета безусловно навеян и ночной кошмар Германа, который наподобие Нарцисса смотрится в лужу и замечает, что у его отражения нет глаз (50). Как неоконченный портрет, так и ночной кошмар Германа недвусмысленно намекают на определенную неполноценность германовых глаз. Портрет Ардалиона, выступающий в романе как палинодическое произведение, вступает в

открытую теоретическую полемику с эстетическим мировоззрением Германа. Даже в законченном портрете зеркалопоклонник Герман не находит ничего общего со своим обликом:

Вообще сходства не было никакого. Чего стоила, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из под ощеренной кривой губы. Все - это - на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы. (55)

В намеке о виселице, которую Герман подсознательно обнаружил в этом пророческом, как мы еще увидим, портрете есть намек на "опасные глаза" Ардалиона, предвидевшего участь Германа до конца, о чем пусть засвидетельствует еще одно показание. Встречая Новый год, за три месяца до убийства, Лида спрашивает Ардалиона:

"За что пьет Герман?" - . . .
 "А я почему знаю, - ответил тот. - Все равно он в этом году будет обезглавлен. . . (106)

Герман слеп и по отношению к другой картине Ардалиона. Во время своей поездки в Тарниц Герман обнаружил в местной табачной лавке натюр-морт Ардалиона: "трубка на зеленом сукне и две розы" (66). После возвращения в Берлин, при просмотре ардалионовых картин оказалось, "что это не совсем две розы и не совсем трубка, а два больших персика и стеклянная пепельница" (101).

Тема неполноценных глаз Германа продолжается и в седьмой главе. Обращаясь к девочке в парке, Герман при-

творяется близоруким:

Вот что, детка, я плохо вижу, очень близорук, боюсь, что не попаду в цель, - опусти письмо за меня вон в тот ящик. . .

Пускай психологи выяснят, навела ли меня притворная близорукость на мысль тотчас исполнить то, что я насчет Ардалиона давно задумал, или же напротив, постоянное воспоминание о его опасных глазах толкнуло меня на изображение близорукости. (120)

По-моему, не психологу, а литературоведу мудрено ответить на этот вопрос. Фабульно несвязанные переключки мотивов близоруких глаз Германа и вещей глаз Ардалиона создают своеобразную сюжетную тему соперничества двух артистов, двух мировоззрений. Притворная близорукость Германа обличает отнюдь не искусство Ардалиона, а как раз наоборот. В ней раскрывается вся суть художественной неполноценности Германа, неполноценности его артистического мировоззрения.¹⁰

На самом деле, для Германа внешний мир почти не существует. Его глаза устремлены во внутрь самого себя. Самосозерцанием созданный внутренний мир Германа - это замкнутый солипсический космос Нарцисса, непричастного к окружающему миру. Герман наблюдает этот мир глазами, внутренняя оболочка которых как будто покрыта зеркальным слоем амальгамы. Отсюда следует, что между Феликсом, которого обнаружил полуслепой Герман, и Германом самим никакого очевидного сходства быть не могло. В неполноценных, лишенных наблюдательности глазах Германа заключается причина первой

неудачи, т.е. провала убийства.

В отместку художнику за его обличительный портрет Герман вешает картину Ардалиона в конце ложного эпилога своей повести, чтобы таким образом унижить значение, как художника, так и его произведения.

А уж к самому концу эпилога прибегается особенно добродушная черта, относящаяся иногда к предмету незначительному, мелькнувшему в романе только вскользь:

на стене у них висит все тот же пастельный портрет, и Герман, глядя на него, все так же смеется и бранится.

Финис.

(172)

В противовес этому портрету, причинившему Герману столько скорби, Герман создает в своей повести шутовской портрет Ардалиона, иронически подделываясь под технику живописи:

. . . - довольно, довольно о шуте Ардалионе! Последний мазок на его портрет наложен, последним движением кисти я наискось в углу подписал его. Он получше будет той подкрашенной дохлятины, которую этот шут сотворил из моей физиономии. Баста! Он хорош, господа. (198)

Параллельной концовкой "финис" и "баста" Герман, за которым осталось последнее слово, кончает диалог между двумя враждующими эстетам, зеркалопоклонником и зеркалоборцем. Яблоком их раздора оказалось понятие сходства. Основав, как свое преступление, так и свое произведение на последовательном принципе зеркального миметизма, Герман тем самым обрек их на провал. Под пистолетом и под пером подслепова-

того Германа то и другое превратилось в собственную па-
родию.

Обратим внимание и на другие эстетические аксиомы,
руководящие творчеством Германа. В десятой главе "Отчаяния"
Герман заявляет, что "всякое произведение искусства обман"
(170). Искусство как обман, искусство как прекрасная
ложь – понятия древние, как сама история поэтики. Уже Арис-
тотель говорил про Гомера, что тот научил поэтов искусству
обмана. Произведение Германа с первой до последней строч-
ки основано на обмане, и Герман это обстоятельство не толь-
ко не скрывает, но даже им щеголяет:

Маленькое отступление: насчет матери я соврал.
(6)

Ти-ри-бом. И еще раз – бом! Нет, я не сошел с
ума, это я просто издаю маленькие радостные
звуки. Так радуешься, надув кого-нибудь. А я
только-что здорово кого-то надул. Кого?
Посмотрись, читатель, в зеркало, благо ты зер-
кала так любишь. (26)

Вариант приятный, освежительный, передышка,
переход к личному, это придает рассказу жизнен-
ность, особенно когда первое лицо такое же вы-
думанное, как и все остальные. То-то и оно:
этим приемом злоупотребляют, литературные выдум-
щики измочалили его, он не подходит мне, ибо
я стал правдив. (43)

. . . я почему-то подумал, что Феликс придти не
может, что я сам выдумал его, что создан он
моей фантазией, жадной до отражений. . . (67)

В своем пристрастии к сочинительству Герман нам порою на-
поминает "запой праздномыслия" или "умственное распутство"

Иудушки из "Господ Головлевых", который, запершись в кабинете, "изнывал над фантастической работой: строил всевозможные, несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых первая случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом". ¹¹

В контексте искусства, понятого как обман, особенная роль выпадает датировке последней записи Германа. Эта каламбурная дата "1-е апреля" (201), последовательно доводящая принцип обмана до крайности, ставит еще раз, задним числом все написанное Германом под сомнение. Не случайно, первое апреля - это день рождения наименее надежного из рассказчиков, которых когда-либо произвела русская литература, а именно, Николая Васильевича Яворского.

Обман, как художественный метод, Герман применяет не только к собственному творчеству. Им определяется и отношение Германа к другим произведениям литературы. Так например, фабула пушкинского "Выстрела" в пересказе Германа такова:

Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним - фабулу, которую я впрочем знал отлично. (45)

Абсолютно ненадежный рассказчик Герман напоминает нам известный софизм с критянином, который заявляет, что все критяне лгут. В заявлении, что "всякое произведение ис-

кусства - обман" - логической ошибки не усматривается. Это утверждали наконец и классические поэтики: "Numquam ne fallit, qui omnia confingit" ¹², то же самое утверждают и поэтики современные, в частности Р. Якобсон в статье "Co je poezie?":

Neveřte básnikovi... umělec ve stejné míře hraje, když oznamuje, že tentokrát to nebude D i c h t u n g, nýbrž nahá W a h r h e i t, jako když ujišťuje, že dané dílo není než čirým výmyslem a že vůbec "básnictví je lež a básník, který nezačíná bezohledně lhát od prvního slova k ničemu není. ¹³

И не в последнюю очередь то же самое заявляет Набоков:

I used to be a little conjuror when I was a boy. I loved doing simple tricks - turning water into wine, that kind of thing; but I think I'm in good company because all art is deception and so is nature; all is deception in that good cheat, from the insect that mimics a leaf to the popular enticements of procreation. Do you know how poetry started? I always think that it started when a cave boy came running back to the cave, through the tall grass, shouting as he ran, "Wolf, wolf," and there was no wolf. ¹⁴

Хотя писателей принято называть сочинителями, из этого еще не следует, что всех сочинителей можно назвать писателями. Обман в искусстве - это лишь одна сторона медали. Ошибка Германа заключается в следующем: Заявив, что "всякое произведение искусства - обман" и исключив возможность сопоставления сочинения с действительностью, Герман понадеялся исключить заодно и возможность ошибки, и обеспечить таким

образом нетлеющий успех своему "вечно правдивому" произведению. На логически безупречной предпосылке Герман построил ложный вывод. У произведения искусства, как бы фантастично оно ни было, есть своя внутренняя правда. Истинное искусство не обязано одной лишь силе воображения сочинителя. "Верность вымыслу"¹⁵ лишь предпосылка, но никак не гарантия успеха произведения. Набоков однажды написал следующие слова по поводу несамостоятельности воображения:

I would say that imagination is a form of memory. . . .An image depends on the power of association and association is supplied and prompted by memory. When we speak of a vivid individual recollection we are paying a compliment not to our capacity of retention but to Mnemosyne's mysterious foresight in having stored up this or that element which creative imagination may want to use when combining it with later recollections and inventions. In this sense, both memory and imagination are negation of time.

16

В поэтике Набокова воображение и память взаимообусловлены.¹⁷ Кажется, что Герману, вслед за Набоковым, понятна эта аксиома истинного творчества. Герман неоднократно ссылается на свою изумительную память:

. . .обладая фотографической памятью, я запомнил бульвар, статую и еще другие подробности, - это снимок небольшой, однако, зная я способ увеличить его, можно было бы прочесть, пожалуй, даже вывески, - ибо аппарат у меня превосходный. (59)

Повесть Германа изобилует тоже ссылками на то, что это не он, а его союзница-память пишет за него эту повесть.¹⁸ Из

всего сказанного следует, что Герман обладает всеми предпосылками истинного писателя. Однако, вопреки всем его утверждениям, нам нетрудно доказать как раз противоположное. Так например, во второй главе Герман мгновенно забывает, что Лида делала не кофе, а гоголь-моголь (30). В четвертой главе оказывается, что Герман не запомнил названия бульвара, который он якобы так отлично запечатлел. В шестой главе Герман не совсем запомнил уже нам знакомый натюр-морт Ардалиона (66, 100-101). В десятой главе Герман не помнит, описал ли он уже кабинет Орловиуса или нет (170).

Таким образом, мы наблюдаем в Германе не один, а два паталогических дефекта. Наряду с признаками афатического расстройства способности распознавать сходство, у Германа оказывается тоже сильное расстройство анамнетической функции. Если первым пороком можно объяснить провал убийства, (сходства между двойниками, как известно, не оказалось), то вторым пороком объясняется его неудача написать безупречный криминальный рассказ.

В самом деле, повесть Германа можно прочитать как своеобразный криминальный рассказ, и в этом смысле "Отчаяние" можно сравнить с "криминальным романом" Достоевского "Преступление и наказание". Этот "густо психологический" автор (149) не раз Германом передразнивается. Но вместо психологическо-религиозной развязки Достоевского Набоков предлагает в своем романе чисто литературную развязку.

Вопрос конечно не в том "кто убийца?", а "где запрятана артистическая ошибка?", которая погубила произведение и его творца.

Если повесть Германа является зеркальным отражением преступления, и криминальное расследование преступления привело к обличению преступника и к раскрытию его ошибки, то ту же ошибку, по всем правилам литературного следствия, следовало бы обнаружить и в самом тексте повести. Вот почему после провала убийства, в одиннадцатой сверхурочной главе, Герман с таким трепетом принимается за перечитывание своей рукописи:

В ночной рубашке, стоя у стола, я любовно утряхивал в руках шуршащую тошу исписанных страниц. Затем лег опять в постель, закурил папиросу, удобно устроил подушку под лопатками, - заметил, что рукопись оставил на столе, хотя казалось мне, что все время держу ее в руках; спокойно, не выругавшись, встал и взял ее с собой в постель, опять устроил подушку, посмотрел на дверь, спросил себя, заперта ли она на ключ или нет, - мне не хотелось прерывать чтение, чтобы впускать горничную, когда в девять часов она принесет кофе; встал еще раз - и опять спокойно, - дверь оказалась отпертой, так что можно было и не вставать; кашлянул, лег, удобно устроился, уже хотел приступить к чтению, но тут оказалось, что у меня потухла папироса, - не в пример немецким, французские требуют к себе внимания; куда делись спички? Только-что были у меня. Я встал в третий раз, уже с легкой дрожью в руках, нашел спички за чернильницей, а вернувшись в постель, раздавил бедром другой, полный коробок, спрятавшийся в простынях, - значит опять вставал зря. Тут я вспомнил, поднял с пола рассыпавшиеся страницы рукописи, и приятное предвкушение, только-что наполнявшее меня, сменилось почти страданием, ужасным чувством, что кто-то хитрый обещает мне

раскрыть еще и еще промахи, и только промахи.
 Все же, заново закурив и оглушив ударом кулака
 строптивую подушку, я обратился к рукописи.
 (191-192)

Этот длинный отрывок я привел полностью по двум причинам. Им, во-первых, отдаляется и затормаживается роковая развязка, т.е. полное разоблачение Германа как убийцы и как писателя; во-вторых, из-за назойливого мотива папиросы. Согласно древней блатной традиции "закурить" - символ капитуляции. Преступник, которому уже некуда отступить, перед тем как выдать себя в руки закона, "закуривает". По той же традиции палач на кануне казни предлагает приговоренному закурить.¹⁹ Вот каким образом Сирин приготавливает своего героя, и с ним и читателя, к роковой развязке, скрытой в самом тексте преступной рукописи.

Сегодня уже классический исследователь детективного жанра, Ван Дин, когда-то написал:

The truth must at all times be in the printed word, so that if the reader should go back over the book he would find that the solution had been there all the time if he had had sufficient shrewdness to grasp it.

20

Я полностью приведу это роковое место рукописи и вслед за ним отчаянный комментарий ошеломленного Германа:

...Садись, скорее, нам нужно отъехать отсюда.
 "Куда?" - полюбопытствовал он /Феликс/.
 "Вон в тот лес".
 "Туда?" - спросил он и указал...

Палкой, читатель, палкой. Палкой, дорогой читатель, палкой. Самодельной палкой с выжженным на ней именем: Феликс такой-то из Цвикау. Палкой указал, дорогой и почтенный читатель, палкой, - ты знаешь, что такое "палка"? Ну вот - палкой, - указал ею, сел в автомобиль и потом палку в нем и оставил, когда вылез. . . Вот какая вещь - художественная память! Почтище всякой другой. "Туда?" - спросил он и указал палкой. Никогда в жизни я не был так удивлен...

Я сидел в постели, выпученными глазами глядя на страницу, на мною же - нет, не мной, а диковинной моей союзницей, - написанную фразу, и уже понимал, как это непоправимо. Ах, совсем не то, что нашли палку в автомобиле и теперь знают имя, и уже неизбежно это общее наше имя приведет к моей поимке, - ах, совсем не это пронзало меня, а сознание, что все мое произведение, так тщательно продуманное, так тщательно выполненное, теперь в самом себе, в сущности своей, уничтожено, обращено в труху, допущенною мною ошибкой. (193-4)

Пять раз на протяжении повести упоминается эта нелепая палка, и пять раз она остается незамеченной Германом.²¹ Даже в самом конце, уже после провала повести, Герман непоправимо слеп и глух по отношению к этой палке, в настоящем случае, к буквенному составу слова "палка".

Палка, - какие слова можно выжать из палки?
Пал, лак, кал, лампа. /sic/ (201)

В романе "Отчаяние" палка выступает не только как определенный символ падения (палка - пал - падение), но она является одновременно и неким каламбурным инструментом мифического возмездия, которым автор наказывает своего героя за его преступление. Второй раз в произведении Набокова

ошибка с палкой оказалась роковой для писателя и его произведения. В первый раз, в уже рассмотренном нами рассказе "Уста к устам", "трость" два раза мстит коммерсанту устройствами ваннх помещений, неудачному литератору Илье Борисовичу. Второй раз, в "Отчаянии", двоюродная ее сестра в семействе сириных убийственных мотивов - "палка", предъявляет свой двойной иск коммерсанту шоколадом, неудачному писателю Герману. Ирония в том, что повесть, которую Герман писал в доказательство своей гениальности как убийца и как писатель, превращается в доказательство его полного провала. Герман оказался дважды убийцей. Перефразируя его же нелепый пересказ пушкинского "Выстрела" (45), можно сказать, что Герман наповал убивает любителя воробьев, а с ним и фабулу своего произведения. Детективный рассказ оказался дефектным. Как убийство двойника, так и повесть о нем оказались самоубийственными для убийцы и автора.

2

РОМАН НАБОКОВА О ДВОЙНИКАХ

Quem Jupiter vult perdere dementat prius.

(Latin Proverb)

В начале этой главы я назвал "Отчаяние" **текстом-мат-**

решкой. Роман вмещает в себя неоконченную повесть героя и его дневниковые записи. До сих пор мы говорили главным образом о Германе и его повести. Но как уже было сказано, "Отчаяние" не только повесть героя, но также и название романа Набокова. По сравнению с рассказом "Уста к устам" ситуация в "Отчаянии" немного изменилась. Роман героя Ильи Борисовича "Уста к устам" послужил внутренней моделью для одноименного рассказа Набокова. В романе "Отчаяние" ситуация более сложная, потому что внутренний текст (т.е. повесть Германа и его дневниковые записи) тождествен внешнему тексту (т.е. роману Набокова). Нам остается ответить на вопрос: каким же образом сосуществуют под одним названием два произведения двух авторов, а также: каким образом Набоков / Сирин закрепляет за собой авторские права. Рассмотрим сперва взаимоотношение двух писателей, пишущих одну и ту же книгу, автора Набокова/Сирина и его героя Германа.

В. Ходасевич назвал Германа "подлинным, строгим к себе художником".²² И действительно, Герман писатель незаурядный, по своему собственному мнению, даже гениальный, о чем он без малейшего стеснения не раз заявляет:

Как я здорово пишу... (121)

Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью -
Так, примерно, я полагал начать свою повесть. (5)

Если бы не абсолютная вера в свои литературные силы, в чудный дар -- (187)

Герману свойственна самонадеянная надменность и непоколебимая уверенность в своем творческом таланте. Но рядом с Германом существует в романе еще один, "живущий по близости русский литератор" (171). На его присутствие Герман не раз намекает (77, 150), его Герман избрал своим первым читателем, ему он собирается отправить рукопись своей повести. Этот русский писатель, похваливший даже однажды германов слог, конечно, — Сирип. Герман с ним запросто обращается на ты:

Вот я упомянул о тебе, мой первый читатель, о тебе, известный автор психологических романов, — я их просматривал, — они очень искусственны, но неплохо скроены. Что ты почувствуешь, читатель-автор, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть? Или даже — почем знать? — воспользовавшись моей бессрочной отлучкой, выдашь мое за свое, за плод собственной, изощренной, не спору, изощренной и опытной, — фантазии, и я останусь на бобах? Мне было бы нетрудно принять наперед меры против такого наглого похищения. Приму ли их, — это другой вопрос. Мне, может быть, даже лестно, что ты украдешь мою вещь. Кража — лучший комплимент, который можно сделать вежи. И, знаешь, что самое забавное? Ведь, решившись на приятное для меня воровство, ты исключишь как раз вот эти компрометирующие тебя строки, — да и кроме того кое-что перелицуешь по своему, (это уже менее приятно)...
(77-78)

Вот с ним-то у Германа складываются сложные отношения.

Этот русский литератор, которого Герман обвиняет

в похищении своей рукописи, не появляется в тексте лично, как персонаж. Тем не менее, он участвует в романе как своеобразный спектральный герой, полупрозрачный персонаж на службе у автора, которого я предложил условно называть Сириным. В отличие от Набокова-человека, Сирин - это автор в его литературной функции, автор как прием художественного текста. Не столько смыслящий в "густо-психологических" материях, этот русский писатель Сирин отлично разбирается в вопросах искусства. Его филигранный почерк хорошо запрятан на страницах рукописи Германа. Своим невидимым карандашом Сирин неоднократно вмешивается, как в ход событий, так и в личные дела между двойниками. В настоящем случае сиринский "Зет" ввязывается в эпистолярную затею между двойниками, в переписку между "Иксом и Игреком":

Так Икс продолжает писать Игреку, а Игрек Иксу на протяжении многих страниц. Иногда вступает какой-нибудь посторонний Зет, - вносит и свою эпистолярную лепту, однако только ради того, чтобы растолковать читателю (не глядя, впрочем, на него, оставаясь к нему в профиль) событие, которое без ущерба для естественности или по какой другой причине ни Икс, ни Игрек не могли бы в письме разъяснить. (57)

Герман не так уж невнимателен к этим вмешательствам невидимого автора "ex machina". Порою Герман замечает, что его перо, на которое он "как-то слишком понадеялся, своевольно пляшет, выбившись из строя" (85-6).

Если подобрать для Сирина роль из готового запаса

типологических штампов, то роль автора в романе будет несомненно ролью вредителя. Этот автор-вредитель расставил в романе изысканную сеть уловок, капканов и других тонких пособий для поимки героя. Ими автор, не без наслаждения, разрушает иллюзию за иллюзией самодовольного Германа.

К числу "тонких" (в литературно-техническом смысле) вредительских приемов можно отнести своеобразный вариант мифа о Нарциссе. Так например, Герман после убийства своего двойника рассматривает его лицо:

И пока я смотрел, в ровно звенящем лесу потемнело, - и, глядя на расплывшееся, все тише звеневшее лицо передо мной, мне казалось, что я гляжусь в недвижную воду. (164)

"Недвижная вода" здесь выступает в форме зеркала, в котором нарцисстический Герман самодовольно любит себя. И вот эту зеркальную гладь Сирин, как некое мифологическое существо, принявшее на себя облик ветра, ехидно искажает. Герман крайне чувствителен к этому ветру:

. . . смерть это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса, так входит ученик в отсутствие художника и непрошенной игрой лишних красок искажает мастером написанный портрет. (17-8)

В ночной кошмар Германа, навеянный обличительной картиной Ардалиона, тоже вторгается сиринский ветер:

. . .когда я ложился ничком, то видел под собой. . . лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, - и я вдруг замечал, что глаз на нем нет. (50)

(В английском варианте "Отчаяния" Набоков развивает тему Нарцисса более подробно, добавляя ряд эпизодов, отсутствующих в первоначальном тексте). Тема ветра продолжается и в пятой главе. Здесь находчивый Герман обольщает преследующий его ветер:

. . .я довольно долго шел по улице, удаляясь от памятника, - и все останавливался, пытаюсь закурить, - ветер вырывал у меня огонь, наконец я забился в подъезд, надул ветер, - какой каламбур! (67)

Но Герману ненадолго суждено оставаться в выигрыше. В конце повести, ветер опять поднимается. В десятой, предпоследней главе романа, "испанский ветер треплет в саду цыплячий пух мимоз" (173). Этот ветер скоро усиливается и Герман наблюдает за окном, как "ветер грубо приподымает и отворачивает исподнюю листву маслин" (174). Из-за ветра Герман даже перестает выходить наружу:

. . .меня пугал этот беспрестанный, все сокрушающий, слепящий, наполняющий гулом голову, мартовский ветер, убийственный горный сквозняк. (174)

На шестой день пребывания в пансионе:

. . . ветер усилился до того, что гостиница стала напоминать судно среди бурного моря, стекла гудели, трещали стены, тяжкая листва с шумом пятилась и разбежавшись осаждала дом. Я вышел было в сад, но сразу согнулся вдвое, чудом удержал шляпу и вернулся к себе. (175)

По мере того как растет рукопись Германа, ветер усиливается. Шесть дней - это шесть дней творения, в которых рождается повесть Германа. "Пух мимоз, листья маслин, тяжкая листва" - это каламбурная реализация метафоры: "листья деревьев - листы рукописи", к которой Набоков не раз возвращается.²³ Вот эту-то рукопись решил разрушить автор-вредитель, принявший на себя подобие ветра. Перефразируя слова Блока из стихотворения "Художник", то что здесь происходит - не "вихрь с моря", а скорее "сирины райские в листьях поют".²⁴

В одиннадцатой главе Герман, недописавший до конца последнюю главу своей повести, выходит как-то в сад и на него внезапно повеяло "чем-то тихим, райским".

Я даже сначала не понял, в чем дело, - но встряхнулся, и вдруг меня осенило: ураганный ветер, дувший все эти дни, прекратился. (188)

По-моему, было бы ошибочно считать эту "райскую тишину" в седьмой день после истощительного творения заслуженной наградой творцу. Это скорее тишина перед последней бурей, передышка перед роковой развязкой. Герман поднимает с пола рассыпавшиеся страницы рукописи и, полный приятных предвку-

шений, принимается перечитывать написанное. Но скоро "приятное предвкушение, только-что наполнявшее /его/, сменилось почти страданием, ужасным чувством, что кто-то хитрый обещает /ему/ раскрыть еще и еще промахи, и только промахи" (192). Герман дочитывает до рокового места. Катастрофическая развязка с нелепой палкой, которой Сирина наказывает своего героя, окончательно разрушает и последнюю иллюзию Германа о себе, как писателе:

Я стоял над прахом дивного своего произведения, и мерзкий голос вопил в ухо, что меня непризнавшая чернь может быть и права... Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, - и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением, и я улыбнулся улыбкой смертника, и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово "Отчаяние", - лучшего заглавия не сыскать. (194-5)

Это он, сказочный сочинитель с именем райской птицы, Сирина, шевелил крыльями, подымал ветер, тревожил "недвижную гладь ветровой рябью и туманил счастье Нарцисса". Это был он, "кто-то хитрый, обещающий Герману раскрыть еще и еще промахи и только промахи". Это его "мерзкий голос вопил Герману в ухо, что непризнавшая его чернь может быть и права". Это он, автор-вредитель, извел своего героя, наказал его за его падение постыдной каламбурной палкой, и наконец, как бы следуя классическому "quem Jupiter vult perdere dementat prius", доводит Германа до предела сумасшествия,

до отчаяния.

Яблоком раздора между Сириным и Германом оказалось опять-таки зеркало. Указав Герману его собственную ошибку, которая и довела героя до отчаяния, Сирин заставил Германа присоединить к симметрически задуманным десяти главам его повести сверхурочную, одиннадцатую главу. Эта последняя глава романа состоит из дневниковых записей полусумасшедшего, неудачного писателя. Своим авторским вмешательством вредитель-Сирин сдвинул ось симметрии повести, на зеркальной призме которой должны были сходиться координаты всех ее элементов. Сирин разбил, или по крайней мере сдвинул, зеркало, помещенное Германом между пятой и шестой главой повести. В этом контексте следует понимать и "самую жуткую из примет" для Германа - "разбитое зеркало" (26) (начало романа), а также страх зеркалопоклонника, вырождающийся, после провала повести (конец романа) в открытую ненависть Германа к зеркалам:

Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю. (200)

В романе "Дар" другой герой-писатель, Федор Годунов-Чердынцев, высказывает по поводу зеркала одну набоковскую мысль. Речь идет об искусстве:

. . .всякое подлинно-новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало. 25

Этим "сдвигом зеркала" в повести Германа Сирин создал новое, свое равновесие в романе, и тем самым окончательно восстановил свою власть, временно захваченную литературным самозванцем Германом. Этим сдвигом, конечно, кончается повесть Германа и начинается роман Набокова. Им окончательно закрепляются авторские права за успешным автором-вредителем.

Для Набокова не существует схожестей, существуют только аналогии. Подобно тому как Герман создал Феликса по зеркальному своему подобию двойником, Сирин создает Германа по образу своему писателем. Подобно тому как герой повести Феликс "прикарманил" и продал серебряный карандаш Германа, выдав его за свой (16, 72), Герман присваивает сиринское "перо", чужую рукопись, выдавая ее за свою. "Отчаяние" - это роман о двойниках, о двойничестве. Но читатель, прочитавший внимательно роман, знает, что "сходство видит только профан" (50), и что никаких двойников не бывает. Если между Германом и Феликсом сходства не оказалось, следовательно, его не должно быть и между Сиринным и Германом. Между ними есть параллель, но не сходство. Творчество, конечно, роднит Германа с русским писателем, но это только аналогия, не больше.

Тем не менее, гордый герой романа Герман мнил себя автором, великим манипулятором, творцом. Мановением "свободной" руки он создавал пейзажи, заселял их людьми, решал их

судьбы. Два раза, в первой и пятой главе, он жестом творца сотворил себе двойника, начиная строить его с ног и до головы.

. . . я начал с ног, как бывает в кинематографе, когда форсит оператор. Сперва: пыльные башмачища, толстые носки, плохо подтянутые; затем - лоснящиеся синие штаны . . . и рука, держащая сухой хлебец. Затем - синий пиджак и под ним вязаный жилет дикого цвета. Еще выше - знакомый воротничек, теперь сравнительно чистый. Тут я остановился. Оставить его без головы, или продолжать его строить? (69-70)

В запое творческого распутства, наподобие всевышнего творца,²⁶ Герман создал себе человека, двойника, забыв в своей демиургической небрежности о том, что он сам создан творцом повьше. Вот здесь, в противоположности демиургического и божественного принципов заключается разница между Германом и Сириным, разница неравнозначности их творчества.

Самонадеянный Герман поневоле и с крайним негодованием был вынужден признать свое неполноценное положение, положение на правах персонажа в чужом романе, но он не примиряется с ним. Герман ведет отчаянную, неравную борьбу против своего создателя, борьбу за авторство. В контексте столкновения персонажа со своим творцом, как правильно предлагает А. Фильд,²⁷ следует толковать и "теологическую шутку" в шестой главе, в которой персонаж открыто объявляет бунт против своего абсурдного положения куклы в чужом сочинении

Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сын, всемогущий и всеумудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в Человечки...

Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика, ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, - положения раба божьего, - даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок - гроза своих игрушек. Но беспокоиться не о чем, Бога нет, как нет и бессмертия... (97-8)

Эта псевдо-теологическая атака Германа против Бога напоминает нам "Аню в Зазеркалии", непримирившуюся с мыслью, что она существует лишь во сне красного короля.²⁸ Этот монолог при первом чтении как бы не имеет ничего общего с остальным текстом повести. Тем не менее, этот "карамазовский" выпад против создателя является ключом к правильному пониманию романа. О его важности пусть засвидетельствует и его центральное место в композиции романа. Хотя он был написан только после десятой главы, Герман его помещает в шестую главу, т.е. как раз в середину, но не своей повести, состоявшей из десяти глав, а романа Сирина, состоящего из одиннадцати глав.

Бунт Германа - это бунт лже-творца, демиурга, претендующего на авторство самозванца, против законного творца Сирина. Этот автор-вредитель сдвинул ось, вокруг которой вращался зеркальный космос солипсического Германа, и тем самым показал своему герою, что хозяин этого "космоса-книжки" - автор. Герою, как бы тот ни старался убедить

читателя, что он сам себя придумал, отведено законное место персонажа на страницах книги.

В. Ходасевич в статье 1937-го года "О Сирине" написал:

Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника - вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях. . . .²⁹

С Ходасевичем нетрудно согласиться. Как автор, так и персонаж - условные литературные приемы художественного текста. "Отчаяние" следует читать как роман о жизни этих приемов в сознании художника, в котором автор и его персонаж выступают как антитезы открытого конфликта. Из этого сражения выходит победителем автор, а провал Германа, хоть и не без блеска, все же провал. Разрушив полуудачный рассказ персонажа, автор создает из его руин свой роман, преподнося падение героя как свою победу. В этом смысле "Отчаяние" - роман о примате авторского сознания.

В упомянутой статье Ходасевич написал об "Отчаянии":

Тут показаны страдания художника подлинного, строгого к себе. Он погибает от единой ошибки, от единого промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. . . До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений. ³⁰

У Сирина нет снисхождения к слабостям художника. Он признает только гениев и жестоко расправляется с героями неудачниками. Для Набокова творчество, но только истинное

творчество, в состоянии раздвинуть, переступить узкие рамки, в которых смертное существо - человек заключен. Истинное искусство, продукт платонического вечного Эроса, иногда выбивается из строя времени и добывает себе бессмертие.

Критик К. Росенфильд определяет мотивы, руководящие Германом, как: "a modern perversion of the primitive's longing for immortality."³¹ Сирин дает понять своему герою, задумавшему обеспечить себе бессмертие через творчество, что этот путь для него закрыт. Набоковский силлогизм: "Other men die, but I am not another; therefore I'll not die,"³² в случае Германа не работает. Жертвоприношение Герман и его жертва Феликс будут богами отвержены, "благословенное жрецами масло не загорится".³³ "Бога нет, как нет и бессмертия" (98), заявляет Герман, который был вынужден сознать себя смертным. Он должен примириться со своей "бессрочной отлучкой" (78), он закуривает свою последнюю папиросу (191-2), и после совершенного провала как убийства, так и повести, он улыбается "улыбкой смертника" (194). Сквозь пророческий портрет Ардалиона просвечивают виселицы (55). "Все равно он в этом году будет обезглавлен, - за сокрытие доходов" (106), - говорит его соперник Ардалион, и можно добавить: сиринских доходов. Зная, что его ожидает, Герман отвергает возможность покончить с собой:

Убить себя я не хочу, это было бы не экономно,
 - почти в каждой стране есть лицо, оплачиваемое
 государством, для исполнения смертной услуги.
 И затем - раковинный гул вечного небытия.
 (200-1)

Нет сомнения, что над Германом свершается жестокая мифическая расправа, напоминающая нам расправу Немезиды над Нарциссом. По преданиям Гесиода, Гомера и Овидия, Немезида - персонификация справедливого возмездия. Через нее олимпийские боги карали людскую самонадеянность (*hubris*), суету (*vanitas*), и извращенные поступки.³⁴ Через нее был наказан Нарцисс, отвергший любовь юных нимф. Он приговорен за свой гордый поступок к самосозерцательной любви к самому себе и умирает, созерцая свое отражение на поверхности воды. Русский писатель Сирин, живущий поблизости героя, карает в своем олимпийском возмущении, наподобие Немезиды, нарцисстического героя за его гордыню. В конце концов, "Отчаяние" - это роман Сирина, в котором персонаж Герман вел себя мерзко, "по-хамски", а творить хамство во храме сиринского искусства - непροститительно.

Сирин - свирепый бог мира, который он сам сотворил, и лютый судья людей, которыми он этот мир заселил. Гордыня, "sin of pride" - самый страшный из грехов. Не случайно Данте помещает Сатану, восставшего против Бога-отца, в последний, девятый круг ада.³⁵ Поэтому смертью Германа вопрос о его бессмертии не кончается, а только начинается. По-

смотрим какой вариант потусторония уготовил разгневанный Си-рин своему козунственному герою, отрицающему и Бога и бессмертие.

Ответы на этот последний вопрос романа Сирин дает в форме криптографических загадок читателю. Первую загадку мы находим в двуязычной шараде, которую Герман задает уснувшей Лиде:

Отгадай: мое первое значит "жарко" по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье - место, куда мы рано или поздно попадем. А целое - то, что меня разоряет. (49)

Разгадка: (chaud - кол - ад) = шоколад. Таким образом "жара, пытка и ад" создают первый потусторонний уют для Германа. (См. тоже: "Мой шоколад, матушка, к чорту идет" (49)). Вторая загадка - криптографическая. Разгадка дается расшифровкой иррационального почерка, которым Сирин разыгрывает Германа на манер "Ани в Зазеркалии", водящей карандашом Белого Короля.³⁶ Герман пишет на почте письмо Феликсу:

Казенное перо неприятно тремало, я совал его в дырку чернильницы, в черный плевок, по бледному бивару, на который я облокотился, шли, так и сяк скреживаясь, отпечатки неведомых строк, иррациональный почерк, минус почерк, - что всегда напоминает мне зеркало. . . Между тем худосочное перо в моей руке писало такие слова: Не надо, не хочу, хочу, чухонец, хочу, не надо, ад. (112-3)³⁷

Третья загадка находится, по-моему, в конце кошмарного сна Германа. Она предлагается читателю как литературная шарада:

В течение нескольких лет меня преследовал курьезнейший сон, - будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине - дверь, - и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совсем пустая, голая, заново выбеленная комната, - больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать. (46)

Эта комната, напоминающая "вечность на аршине пространства" Раскольникова или "комнатку с пауками, эдак вроде деревенской бани" Свидригайлова³⁸ - и есть тот ад, который Сириин устроил для потомка Каина и Сатаны - Германа. (В английской версии "Отчаяния" Набоков помещает в эту абсолютно пустую комнату - стул. Не знаю, не натолкнула ли русского писателя на этот добродушный жест комфортабельность американского читателя. Стул в этой пустой, выбеленной комнате, намекающий на электрическое кресло, создает некий разбавленный эквивалент русского ада Раскольниковых и Свидригайловых.)

Не станем упрекать Германа за то, что он, подобно другому герою Достоевского, возвращает своему творцу билет в такое бессмертие. Забавно и то, что 33 года спустя, в предисловии к английскому изданию "Отчаяния", непростивший Набоков возвращается еще раз напомнить Герману о его посмертном местопребывании:

Herman and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted

to wander at dusk once a year; but Hell shall
never parole Hermann.

39

В отвлеченном смысле "Отчаяние" можно, конечно, прочитать как пародию на романы Достоевского. В "Отчаянии", в котором перебиваются темы двойничества, преступления и наказания, надрыва и бунта, есть целый ряд прямых и косвенных намеков по поводу автора "Двойника", "Записок из подполья", "Преступления и наказания" и "Братьев Карамазовых".⁴⁰ Но, по-моему, вряд ли в "густом психологизме" Достоевского следует искать корни, ведущие к "Отчаянию" и его автору, наиболее антипсихологическому писателю из писателей, Набокову. Достоевского, которого Набоков, как известно, недолюбливает, задевает роман "Отчаяние" лишь своей внешней пародийной стороной. Истинные корни "Отчаяния" надо искать скорее в другой, нерусской литературной традиции, в традиции "убийства как искусства".

3

УБИЙСТВО КАК ИСКУССТВО

Убийство, воспринятое как искусство, - известное понятие в истории эстетики. В 19-ом веке английский публицист De Quincey написал свой знаменитый триптих "On Murder Considered as One of the Fine Arts,"⁴¹ в котором разработаны теоретические предпосылки этого нового вида искусства.

Убийство здесь рассматривается как художественное произведение. Этические соображения уступают место чисто эстетическим критериям. В духе "Ästhetik des Nesselichen"⁴² Де Квинси рассматривает наиболее отталкивающие явления, например, язву желудка или моральную извращенность, как эстетические объекты:

But the truth is that, however objectionable *p e r s e*, yet, relatively to others of their class, both a thief and an ulcer may have infinite degrees of merit. They are both imperfections, it is true; but, to be imperfect being their essence, the very greatness of their imperfection becomes their perfection.⁴³

Триптих Де Квинси посвящен полностью эстетике и истории "убийства как искусства", и следовательно, основоположником этого нового жанра искусства, согласно Де Квинси, является Каин:

As the inventor of murder, and the father of the art, Cain must have been a man of first-rate genius. All the Cains were men of genius.⁴⁴

Согласно Де Квинси, убийца - это художник, а убийство - его художественное произведение. Герман в самом начале романа повторяет аналогичную мысль.

Тут я сравнил бы нарушителя того закона, который запрещает проливать красненькое, с поэтом, с артистом... (5)

Убийство как искусство повторяется сравнение в "Отчаянии":

Поговорим о преступлениях, об искусстве преступления. . . (116-17)

Если правильно задумано и выполнено дело, сила искусства такова, что явись преступник на другой день с повинной, ему бы никто не поверил, - настолько вымысел искусства правдивее жизненной правды. (118)

Герман "непонятный поэт" (169), "гениальный новичек" (170) в этом жанре, задумавший сотворить совершенное в эстетическом смысле этого слова убийство. Де Квинси пишет тоже о технических сложностях, связанных с непогрешимым исполнением такого произведения искусства, как совершенное убийство.

. . .no artist can ever be sure of carrying through his own fine preconception. Awkward disturbances will arise; people will not submit to have their throats cut quietly; they will run, they will kick, they will bite; and, whilst the portrait-painter often has to complain of too much torpor in his subject, the artist in our line is generally embarrassed by too much animation. 45

Эти строки перекликаются с аналогичным образом в "Отчаянии":

. . .смерть это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса, так входит ученик в отсутствие художника и непрошенной игрой лишним красок искажает мастером написанный портрет. (17-18)

По-моему, Герман решил преодолеть обе сложности, намеченные Де Квинси. Во-первых, изысканной идеей сотрудничества между жертвой и убийцей Герман сводит на ноль

"the awkward disturbances" со стороны Феликса, и во-вторых, умертвив свою жертву, т. е. устранив таким образом "too much animation", Герман-художник вносит в свою модель момент абсолютной неподвижности, необходимой для успешного завершения художественного произведения, книги. Следующие слова, которые Г. Адамович написал о Набокове, как нельзя лучше характеризуют самого Германа:

Люди, о которых рассказывает Набоков, очерчены в высшей степени метко, но - как у Гоголя - им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения, или, может быть, проме - души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, с какой-то идеальной магазинной витрины, но не с живого мира, где нет ни этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок.

46

Последовательно применяя принцип "убийства как искусство", Герман пишет свое произведение с мертвой модели, и следовательно, мир, который он таким образом создает, - это мертвый, зеркальный, косный космос повести. В этом смысле "Отчаяние" является полной реализацией сравнения "убийство как искусство", причем это сравнение Де Квинси переводится Набоковым в метафору. Вместо сравнительной частицы "как" Набоков ставит между убийством и искусством знак уравнения и, в свою очередь, делает убийцу Германа настоящим писателем, художником.

Перейдем теперь к менее отвлеченным рассуждениям по

поводу Де Квинси и Набокова. В своем триптихе Де Квинси уделяет особое внимание известному убийце Вильямсу, которого он называет "the most aristocratic and fastidious of artists".⁴⁷ Я приведу полностью один комментарий Де Квинси по поводу двух убийств Вильямса, ошеломивших в декабре 1811-го года всю Англию, из-за одной детали, которая как нельзя лучше совпадает с обстоятельствами убийства в "Отчаянии":

With respect to the Williams murders, the sublimest and most entire in their excellence that ever were committed, I shall not allow myself to speak incidentally. Nothing less than an entire lecture, or even an entire course of lectures, would suffice to expound their merits. But one curious fact connected with his case I shall mention, because it seems to imply that the blaze of his genius absolutely dazzled the eye of criminal justice. You all remember, I doubt not, that the instruments with which he executed his first great work (the murder of the Marrs) were a ship-carpenter's mallet and a knife. Now, the mallet belonged to an old Swede, one John Peterson, and bore his initials. This instrument Williams left behind him in Marr's house, and it fell into the hands of the magistrates. But, gentlemen, it is a fact that the publication of this circumstance of the initials led immediately to the apprehension of Williams, and, if made earlier, would have prevented his second great work (the murder of the Williamsons), which took place precisely twelve days after. Yet the magistrates kept back this fact from the public for the entire twelve days, and until that second work was accomplished. That finished, they published it, apparently feeling that Williams had now done enough for his fame, and that his glory was at length placed beyond the reach of accident.

48

Как в случае Вильямса - палка с инициалами, так и в случае



Германа - палка с выжженным именем жертвы являются обличительными предметами против преступника. В том и другом случае полиция не сразу напечатала об этом предмете (палке), чем и предоставила преступнику возможность совершить второе преступление. В случае Вильямса вторым преступлением было убийство Вильямсонов. Вторым преступлением Германа было, конечно, его убийственное произведение, повесть. Оба вторые "произведения-преступления" совершаются Вильямсом и Германом в доказательство гениальности первых. Брезгливого художника Вильямса раздражало, что на его счет пресса начала приписывать всякое провинциальное дело:

Meantime this solitary artist, that rested in the centre of London, self-supported by his own conscious grandeur, as domestic Attila, or "Scourge of God," . . . was silently preparing an effectual answer to the public journals; and on the twelfth day after his inaugural murder he advertised his presence in London, and published to all men the absurdity of ascribing to him any ruralising propensities, by striking a second blow and accomplishing a second family extermination. 49

Герман совершает свое второе преступление, т. е. повесть, тоже в доказательство своей гениальности, в защиту убийства, которое публика забраквала, не заметив в нем ничего оригинального. Вторым преступлением Вильямса было убийство Вильямсона. В свою очередь и звуковое, почти омонимическое сходство в именах убийцы и жертвы перекликается с двойничеством Германа и Феликса. Но не станем заниматься перечислением сходств, потому что, говоря словами "Отчаяния", "не все

японцы между собою схожи и сходство видит только профан"

(41), а по словам Де Квинси:

This vulgar g o u t d e c o m p a r a i s o n
. . .will be our ruin; each work has its own se-
parate characteristics -- each in and for itself
is incomparable.
50

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ГНОСТИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ В РОМАНЕ
"ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ"

1

МЕТАФИЗИКА

"Пытке невинных посмеивается Бог".

(Иов 9, 23-24)

Перейдем к рассмотрению другого произведения Набокова, к роману "Приглашение на казнь",¹ который тоже принадлежит к типу "текста-матрешки". Роман Набокова содержит произведение героя ("исповедь" Цинцинната), составляющее одну десятую часть текста. По словам Набокова, первая черновая копия романа была написана, "in one fortnight of wonderful excitement and sustained inspiration"² в 1935 году. Роман печатался в 1935-36 годах в "Современных записках" (№ 58-60), а в 1938 году вышел отдельной книгой в Париже. Больше чем двадцать лет спустя на вопрос критика, "которое из своих творческих дитятей автор больше всего любит и почитает", Набоков ответил: "The most affection, Lolita; the greatest esteem, Priglaszenie na kazn'."³

Роман сразу обратил на себя внимание русской эмигрантской критики, которая его сочла одним из наиболее удачных произведений молодой эмигрантской литературы. О романе писали

В.Ходасевич (1935,1937), П.Бицилли (1936, 1939), С.Осокин (1939), В.Варшавский (1955, 1956) и др. Подробное рассмотрение критических отзывов на "Приглашение на казнь" заслужило бы отдельной работы. В виде вступления к настоящей главе я ограничусь лишь кратким перечислением основных идей трех критиков, уделивших роману заслуженное внимание.

С литературоведческой точки зрения наиболее ценные открытия содержатся в статьях П. Бицилли. В статье, датированной 1936 годом,⁴ Бицилли провел ряд интересных параллелей между Набоковым и русскими писателями 19-ого века: Гоголем, Достоевским, Салтыковым-Щедриным. Указав на "родимые пятнышки" (подтексты),⁵ которые свидетельствуют о связи "Отчаяния" и "Приглашения на казнь" с традицией русской литературы 19-ого века, Бицилли ответил на шаблонные выступления русской эмигрантской критики, которая неоднократно указывала на определенную "не-русскую черту" в творчестве Набокова.⁶ В этой статье, озаглавленной "Возрождение аллегории", Бицилли отмечает принадлежность романа к аллегорическому жанру. Персонажей романа Бицилли характеризует, как "everyman старинной английской мистерии". Вслед за Бердяевым, который назвал свою эпоху "новым средневековьем", Бицилли пишет, что "при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, изблюбленные художниками исходящего средневековья".⁷ В аллегорическом смысле Бицилли толкует и роль центральных героев романа:

Цинциннат и м-сье Пьер - два аспекта "человека вообще", everyman'а английской средневековой "площадной драмы", мистерии. "М-сье - пьеровское" начало есть в каждом человеке, покуда он живет, т.е. покуда пребывает в том состоянии дурной дремоты", с м е р т и, которое мы считаем жизнью. Умереть для "Цинцинната" и значит - вытравить из себя "м-сье Пьера" . . .

8

Возражению подлежит лишь истолкование конца романа. Этот вызывающий недоумение конец, является источником разногласия между критиками. Бицилли предлагает следующее объяснение причудливой концовки романа:

Единственное, что суждено Цинциннату после "казни", это - идти туда, где его ждут "лица подобные ему". Это - то "бессмертие", которого страшился герой "Отчаяния", не имеющее конца продолжение того-же самого, что было здесь в этой "жизни" . . .

9

Я считаю, что Цинциннат отнюдь не разделяет посмертную участь Германа. В этой главе я попытаюсь показать, чем отличается "ад" Германа от "бессмертия" Цинцинната.

В анализе формы романа Бицилли тоже оказался тонким и внимательным критиком. В рецензии, датированной 1939 годом, ¹⁰ он рассмотрел ряд формальных элементов, в частности, аллитерации, ассонансы, синэстетизм, метафору, каламбуры и функции этих приемов в семантическом плане. В формальном отношении, пишет Бицилли, "Сирин идет так далеко, как, кажется никто до него, - поскольку подобные дерзания у него встречаются в контекстах, где они поражают своей неожиданностью: не в лирике, а в "повествовательной прозе".¹¹

Отметив тождество содержания и формы в творчестве автора, Бицилли усматривает в пресловутых "нетках" (136-7) формулу романа:

Сирин показывает привычную реальность как "целую коллекцию разных н е т о к", т.е. абсолютно нелепых предметов: "всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки..." - и сущность творчества в таком случае сводится к поискам того "непонятного и уродливого зеркала", отражаясь в котором "непонятный и уродливый предмет" превращался бы в "чудный стройный образ".

12

В. Ходасевич в статье "О Сирине", напечатанной в 1937 году, ¹³ пошел еще дальше по линии формального толкования романа. Для Ходасевича Сирин "по преимуществу художник формы, писательского приема". По поводу "Приглашения на казнь" Ходасевич пишет:

Есть у Сирина повесть, всецельно построенная на игре самочинных приемов. "Приглашение на казнь" есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству (что, впрочем, и составляет одну из "идей" произведения.) В "Приглашении на казнь" нет реальной жизни, как нет и реальных персонажей, за исключением Цинцинната. Все прочее - только игра декоративных эльфов, игра приемов и образов, заполняющих творческое сознание или, лучше сказать, творческий бред Цинцинната.

14

Если рассматривать роман с точки зрения Ходасевича, т.е. как взаимодействие и игру "самовитых приемов" в творческом сознании и их обнажение в тексте, то вопрос о казни Цинцинната - избыточный, и Ходасевич последовательно доводит эту мысль

до конца, утверждая, что "Цинциннат не казнен и не не - казнен". Конец романа и возвращение Цинцинната туда, "где, судя по голосам, стояли существа подобные ему" Ходасевич толкует следующим образом:

Тут, конечно, представлено возвращение художника из творчества в действительность. Если угодно, в эту минуту казнь совершается, но не та, и не в том смысле, как ее ждал герой и читатель: с возвращением в мир "сущест, подобных ему", пресекается бытие Цинцинната-художника.

15

Материал, из которого строится произведение, и материал, из которого состоит "действительность", настолько разнородны и несоизмеримы, что мир творчества и мир действительности выступают по отношению друг к другу, как непреодолимая антиномия. Согласно Ходасевичу, "переход из одного мира в другой, в каком бы направлении он ни совершался, подобен смерти".¹⁶

Таким образом, роман "Приглашение на казнь" наряду с другими произведениями Набокова тоже посвящен теме "соотношения миров", и смерть Цинцинната, Пильграма или Лужина следует понимать как определенный транзитный пункт на рубеже этих миров. Хотя с такой развязкой согласиться легче чем с заключением Бицилли, она все-таки представляет собой лишь одну сторону медали. Ее другую сторону я рассмотрю в этой главе.

Третий критик, на котором следует остановиться - В. Варшавский, считающий прозу Набокова "единственной блистательной и удивительной удачей молодой эмигрантской литера-

туры".¹⁷ По поводу "Приглашения на казнь" Варшавский пишет, что всякое художественное произведение "остаётся несоизмеримым со всеми интеллектуальными схемами, даже теми, которые мог бы предложить сам автор".¹⁸ Не соглашаясь с выводами Ходасевича, Варшавский предлагает сразу несколько интерпретационных схем.

Согласно первой из них, Варшавский рассматривает роман на фоне оппозиции социального и индивидуального. "Социализированной жизни" коллектива, основанной на принципе добровольного подчинения и сотрудничества, руководящейся регламентированными обрядами и табу, противостоит индивидуальное начало свободной воли, творчества и неподчинения тоталитарному коллективу. Варшавский считает "Приглашение на казнь" утопическим романом, предупреждающим о том, что "победа любой формы тоталитаризма будет означать "Приглашение на казнь" для всего свободного и творческого, что есть в человеке".¹⁹

В художественном плане оппозиция индивидуального и социального находит свое выражение в противостоянии истинного творчества условному, псевдо-реалистическому жанру литературы. Согласно Варшавскому, роман можно прочитать как пародию на социалистический реализм казенной советской беллетристики.

Набоков, будто желая показать, как легко достигается эта видимость действительности, фабрикует ее у нас на глазах и сейчас же разоблачает как подлог.

В противоположность Ходасевичу, который считает, что суть творчества Цинцинната заключается "в создании окружающего его бреда", Варшавский усматривает творческую заслугу Цинцинната как раз в "прозрении проступающей сквозь этот бред истинной действительности мира и своего личного неуничтожимого существования".²¹

Варшавский определяет предмет романа как метафизический и, вспоминая пушкинский вздох о том, что "метафизического языка у нас вовсе не существует", Варшавский жалеет, "что Набоков занимается беллетристикой, а не метафизикой".

В наиболее отвлеченном плане Варшавский извлекает религиозный смысл романа:

...сколько бы Набоков не твердил о своем безбожии, цинциннатовское утверждение рождается из вечного устремления души к мистическому соединению с чуждым абсолютным бытием и, тем самым, с божественной любовью.

22

Интересно и, по-моему, не случайно, что на этот мистически-религиозный момент в творчестве Набокова указывали тоже оба предыдущих критика. Ходасевич пишет о "божественной природе" творчества Сирина, а творчество само называет "поэтическим уродством-уродством" Сирина:

В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного д е л а н и я. Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и Богу.

23

В конце рецензии на "Приглашение на казнь" Бицилли отмечает два момента в творчестве Набокова. Первый из них - это "удивление, смешанное с ужасом перед тем, что обычно воспринимается как нечто само собою разумеющееся", второй - это "смутное видение чего-то, лежащего за всем этим, "сущего". В этом - сиринская Правда".²⁴

В настоящей главе, посвященной "Приглашению на казнь" я бы хотел обратить внимание на эту, трудно уловимую, метафизическую сторону "поэтического уродства-юродства" Набокова, на это "сущее", лежащее "за", к которому стремятся автор и его герой. Я постараюсь показать, в чем заключается суть этой сиринской метафизики и суть преступления и прозрения героя Цинцинната. Я предлагаю рассмотреть определенный теологический миф, лежащий в основе романа. Этот миф может послужить ключом к открытию метафизического предмета книги. Я также постараюсь раскрыть механизм и цель этой междумодельной перекодировки теологического мифа в поэтическую систему Набокова.

Герой романа "Приглашение на казнь" Цинциннат обвинен в страшнейшем из преступлений и приговорен за это преступление к смертной казни. Это мистическое преступление определяется в одном месте самим автором как "гносеологическая гнусность" (80).²⁵ В английской версии романа "гносеологическая гнусность" переводится автором как "gnostical turpitude". Может быть, именно этому обстоя-

тельству обязан эпитет "гностический", применяемый иногда критиками к романам Набокова.²⁶ Джулиан Мойнаган прямо называет "гносеологическое" преступление Цинцинната "гностическим".²⁷

Гностицизм - эклектическое религиозное направление, создавшееся в эпоху позднего эллинизма и начала христианства на территориях распавшейся империи Александра Македонского. Отдельные гностические секты просуществовали до середины средних веков. Это учение совмещало элементы, как эллинистической философии и восточных религий, так и иудаизма и христианства, хотя гностицизм и относился враждебно к Ветхому Завету, а также некоторые его секты были враждебны христианству.

В своей сущности гностицизм нехристианская религия, не верящая в воскресение плоти и ставящая под сомнение божественность плоти Христа. За свои еретические взгляды гностическое учение подвергалось острым нападениям со стороны отцов христианской церкви. Благодаря их разоблачениям ряд ценных фрагментов гностической мысли дошел до нас в патристической литературе.

Как само название подсказывает, в основе этого учения - мистическое познание "гнозис":

Gnosis, as distinct from the rational type of knowledge, . . . p e r s e brings healing and salvation. The Gnostic may acquire it by an act of divine revelation, chiefly through the media-

tion of a Saviour or Messenger. Such Gnosis is knowledge of the benign acosmic Godhead; his emanations /Aeons/; the Realm of the private, divine spirit-self of man, which has been imprisoned by the world of demons and the creator thereof. The summons which goes out from the Realm of light to the Gnostic, plunged into a stupor of self-forgetfulness by the powers which created this world, awakens him out to his erstwhile condition and enables him to realize his own true situation in the world, as well as the pre-history of his existence, and the path of ascent into the Realm of Light. It is the content of such knowledge which therefore constitutes the "Gnostic myth."²⁸

В основе гностических мифов мы обнаруживаем определенный дуализм, по принципу которого строится как макрокосмическая, так и микрокосмическая модель. В макрокосмическом плане этот дуализм сказывается наличием двух принципов: божественного (светлого, пневматического) и демиургического (темного, гилического). Согласно гностическим преданиям, космос, включая человека, был создан не всевышним богом, а демиургом (демиургами). Бог-дух, существующий как эманация светлых лучей, или как пневма, не имеет касательства к материальному миру.²⁹ В гностических писаниях его зовут "Светлым Лучом", "Безвестным Отцом", "Неизреченным", "Непознаваемым Богом", "Первоначалом", "Первоотцом". Материальный космос, называемый "Tibil", "Heimargene" или "Дом смерти",³⁰ и плотский человек были созданы "выкидшем тьмы" демиургом.

...Демииург, созидавший мир по идеям высшей области Божества, хотел внести в реальное бытие подобие неизъяснимой Вечности и Беспредельности, но создал лишь несовершенное время и пространство, в которое заключено существование.

31

Этот космос был создан демииургом с целью заточить и сокрыть в лже-субстанции времени и пространства "божественный луч, пневму". Замысловатая архитектура этого мироздания, состоящая из семи замкнутых макрокосмических и семи микрокосмических сфер, выстроена наподобие тюрьмы. В макрокосмическом плане семь сфер соответствует числу планет. Врата космических сфер стережет семь планетных демонов, заимствованных из вавилонского пантеона, в звериных масках египетских богов. ³² В гностических мифах их зовут пренебрежительно "архонами", т.е. "ангелами земли". ³³

Аналогично макрокосмической модели, душа человека заточена в семь плотских оболочек, соответствующих семи вождениям. ³⁴ Архоны опутали душу человека изысканной сетью прельстительных обманов и привили ей страх перед смертью. Заточенная и обманутая душа пребывает в этом "мертвом доме" в бессознательном состоянии одурманенной, спящей монады. Поскольку душа (искра, пневма) принадлежит богу, архоны препятствуют ее соединению и посмертному возвращению души к богу.

Гностическое учение - элитарно. Не всем людям дана эта божественная искра, пневма. Лишь для немногих избранных

существ, в которых она пребывает, предусматривается спасение. Все остальные, бессознательно погруженные в порочную материю "гилические существа", обречены на гибель.³⁶ Задачей гностика является раскрыть в себе это светлое пневманическое начало, "внутреннего человека", высвободить его из плотской и космической тюрьмы и возвратить в "царство вечной жизни".³⁷

Но поскольку бытие божие сокрыто и в пределах предметного бесприметного мира непознаваемо, весть о нем приходит извне через провозвестника, приносящего откровение. В этом откровении и заключается спасительное познание "гнозис", познание истинного бога и познание верного пути к нему. В гностическом откровении избраннику дается инструкция для спасения с указанием ритуалов, которые делают "внутреннего человека" неуязвимым в окружении мировой скверны.³⁸ Гностику дается также набор магических формул и паролей, обезвреживающих власть архонов и прокладывающих освободительный путь для посмертного восхождения души сквозь остерегаемые врата космических сфер.³⁹

В посмертном возвращении всех лучей, пневмы в первоисточник эсхатологическое учение гностиков усматривает апокалипсический конец космического и земного бытия.⁴⁰ При реинтеграции всей духовной сущности материальный мир утрачивает свой первоначальный смысл тюрьмы, а с ним и оправдание для дальнейшего существования. Материальный космос и плоть

человека окончательно уничтожаются.

Рассмотрим, каким же образом роман Набокова и его герой укладываются в схему гностического мифа. В четвертой главе читатель узнает, что "страшнейшее из преступлений", в котором Цинциннат обвинен - "гносеологическая гнустность". За это преступление, которое я предлагаю толковать как гностическое, Цинциннат заточен в каменную крепость. "Дорога обвивалась вокруг ее скалистого подножья и уходила под ворота: змея в расселину (25). "Змея" - центральный гностической символ. В ряду гностических мифов "змея" является царем тьмы и зла:

I am the offspring of the serpent-nature and a corrupter's son. I am a son of him who...sits on the throne and has dominion over the creation beneath the heavens,...who encircles the sphere,... who is around...whose tail lies in his mouth."

41

(Pistis Sophia)⁴¹

В гностическом гимне о скитаниях души, в "Гимне перла", перл, символ души, стережет змея.

42

Тюремная крепость сама заключена в космическую тюрьму, снабженную подставной бутафорской луной (33), (луна - гностический символ одного из семи архонов), которую невидимый манипулятор этого космоса то снимает, то прикрепляет к кулисе ночи. Временем в крепости заведует "часовой", стирающий и рисующий заново часовые стрелки на тюремной стене и отбивающий произвольные часы. В коридорах крепости пона-

ставлены сторожи в собачьих масках: "стражник в песьей маске с марлевой пастью" (27), "солдат с мордой борзой" (207), напоминающие нам не только опричников, но также звериные маски архонов, стражников планетных сфер. (В частности, маска пса принадлежит архону Erathaoth).⁴³

К камере Цинцинната приставлен ключник Родион. Тюремной заведует директор и тюремный врач Родриг Иванович в сотрудничестве с адвокатом Романом Виссарионичем. Но всем "домом смерти" на самом деле руководит палач М-сье Пьер Петрович Бреф. Интересно заметить, что в фонетическом плане все тюремные силы, тюремщики Цинцинната отмечены сонорным "р".⁴⁴

Крепость, в которую заключен Цинциннат, построена на подобие гностического лабиринта.⁴⁵ Всякий тюремный коридор приводит Цинцинната обратно в камеру.

Having once strayed into the labyrinth of evils,
The wretched /Soul/ finds no way out...
She seeks to escape from the bitter chaos,
And knows not how she shall get through.

(Naassene Psalm)⁴⁶

На стене камеры висит пергаментный лист с подробными, в две колонны, "правилами для заключенных" (28), напоминающий нам Заповеди Моисея. Враждебное отношение гностиков к законам Ветхого Завета в достаточной мере известно. "Ошибкой попал я сюда" (96), - говорит Цинциннат, заброшенный в этот "мнимый мир мнимых вещей" (77), который гностик Мар-

цион назвал "haec cellula creatoris".⁴⁷

Тюремная решетка накладывает свою клетчатую печать на все предметы, окружающие Цинцинната. Дочка директора тюрьмы Эмючка ходит в "клетчатом платье и клетчатых носках" (52), чистый лист бумаги и стол, на котором придет Цинциннат, вовлечены тоже в эту игру решеточной мимикрии (61, 122). Описание плоти моющегося в лохани Цинцинната выдержано тоже в этом духе:

Был он очень худ, - и сейчас, при закатном свете, подчеркивавшем тени ребер, само строение его грудной клетки казалось успехом мимикрии, ибо оно выражало решетчатую сущность его среды, его темницы. (73)

В гностической поэтике "тюрьма" является не только символом заключенности человека в материальном мире, но и символом плоти человека, в которой томится душа-узница.⁴⁸

Why did you carry me away from my abode into
captivity and cast me into the stinking body?

(Ginza 388)

Или:

Who has made me live in Tibil,
who has thrown me into the body-stump?

(Ginza 454)⁴⁹

Тюрьма сулит человеку смерть.

Гностический дуализм души и плоти, света и тьмы, бо-

жественного и демиургического реализуется в "Приглашении на казнь" в аналогичных оппозициях. Рассмотрим первую из них. Плотский Цинциннат страдает от ревности к Марфиньке, тоскует по Тамириным Садам, дорожит своей жизнью и боится смерти. "Но главная его часть находилась совсем в другом месте", пишет Набоков, "а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его" (123). В этом плотском, покорном узнике живет еще другой "добавочный Цинциннат" (29), "призрак Цинцинната" (37, 41), мятежный духовный двойник, представляющий "внутреннего человека". Этот "второй Цинциннат" противодействует "первому Цинциннату":

...Цинциннат не сгреб пестрых газет в ком, не швырнул, - как сделал его призрак сопровождающий каждого из нас - и тебя, и меня, и вот его... (37)

Или:

- Я покорюсь вам, - призраки, оборотни, пародии. Я покорюсь вам... и другой Цинциннат истерически затопал... (51)

Примеров такого "голядкинского двойничества" можно привести целый ряд: (См. стр. 29, 41, 76, 189, 194, 206). Приведем лишь последний пример такого раздвоения в самом конце романа, когда Цинциннат, положив голову на плаху, дожидается топора:

...один Цициннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удаляющийся звон ненужного счета... Зачем я тут? Отчего так лежу? - и задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся. (217)

В теме двойничества и соперничества двух Цинциннатов реализуется дуализм души и плоти. Духовный "Цинциннат Второй" берет, наконец, верх над "Цинциннатом Первым". . Плотский Цинциннат как бы растворяется в своей духовной сущности.

Интересно отметить, что даже в попытку автора описать плотскую сторону Цинцинната проникает определенный момент неуловимости, непостижимости объекта реалистическими средствами объективного описания. Причина - в плотской неполноценности Цинцинната, находящей свое выражение в переплетении мотивов прозрачности, света и воздуха:

Прозрачно побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках с усами такой нежности волосяной субстанции, что это, казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет. . . Открытая сорочка, распахивающийся черный халатик, слишком большие туфли на тонких ногах, философская ермолка на макушке и легкое шевеление. . . прозрачных волос на висках - дополняли этот образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, - она складывалась из тысячи, едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подгушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах... но и это все разобранное и рассмотренное, еще не могло истолковать Цинцинната: это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость. . .(123)

Напомнив о гностическом разделении людей на "пневматических" и "гилических", нельзя не отметить, что Цинциннат весь пронизан светлой воздушной субстанцией. О его пневматической сущности свидетельствует и центральный эпизод в жизни ребенка Цинцинната, когда он через окно "выскользнул из бессмысленной жизни" и "в розовой рубашке, прямо с подоконника сошел на пухлый воздух и стоямя застыл среди него" (102). В падении пневматического ребенка можно усмотреть определенную параллель к гностическому мифу о падении, с которого начинается божественная драма:

The soul or spirit, a part of the first Life or of the Light, fell into the world or into the body. This is one of the fundamental symbols of Gnosticism: a precosmic fall of part of the divine principle underlies the genesis of the world and of human existence in the majority of gnostic systems. . . /It/ is the gnostic equivalent of original sin.

The Soul once turned toward matter, she became enamored of it, and burning with the desire to experience the pleasures of the body, she no longer wanted to disengage herself from it. Thus the world was born. From that moment the Soul forgot herself. She forgot her original habitation, her true center, her eternal being. 50

Падение ребенка, неподозревающего о существовании законов земного притяжения, можно рассматривать как падение пневматического начала в материальный и плотский мир. Напомним, что Цинциннат падает навстречу "старейшему из воспитателей, потному, с мохнатой черной грудью", протянувшему

к Цинциннату "в зловещем изумлении мохнатую руку" (102).

Контраст "пневматического" и "гилического", (свободного и тюремного) создает центральную оппозицию романа. Сорное "р" в именах тюремщиков, "а его тюремщиками были все", включая Марфиньку и ее любовников, является звуковым индексом этой гилической субстанции. Только в именах Цинцинната Ц., его матери Цецилии Ц. и в именах детей (Полина, Диомедон и Эммочка) это "р" отсутствует. Здесь следует упомянуть о фонетической символике гностиков, в которой гласным звукам приписываются мистические божественные качества, в то время как согласные символизируют порочную материю и воспринимаются как порча в гармонии звуков.⁵¹ Румяный толстячок М-сье Pierre Петрович Bref (полное имя палача) является квинт-эссенцией всего физического и физиологического существования. В его имени согласное "р" повторяется четыре раза.

Остановимся на этой фигуре "поразительного мускульного развития" (120), с бирюзовой татуировкой женщины на бицепсе (160, 214) и татуировкой зеленых листиков вокруг левого соска, чтобы сосок казался бутоном розы (160). Когда М-сье Пьер занимается телесной акробатикой, его голова наливается "красивой розовой кровью", и на ней наливаются глаза, как у "спрута" (118). Он поднимает в зубах стул и оставляет в его спинке мертвой схваткой вцепившуюся вставную челюсть (119). В любовных делах М-сье Пьер тоже считает себя борцом. Обладая "такой пружиной, что - ух!" (145), он любит окружить себя

зеркалами и смотреть "как там кипит работа" (145). Его просветительный доклад о наслаждениях, который он читает Цинциннату, - это набор эротических, гастрономических и поэтических пошлостей, включая даже "блаженство отправления естественных надобностей" (153). В конце одного такого физиологического экскурса М-сье Пьера Цинциннат спрашивает:

- Почему от вас так пахнет? -
- Это у нас в семье, - пояснил он с достоинством,
- ноги немножко потеют. Пробовал квасцами, но ничего не берет. Должен сказать, что, хотя страдаю этим с детства, и, хотя, ко всему страданию принято относиться с уважением, еще никто никогда так бестактно...
- Я дышать не могу, - сказал Цинциннат. (147)

В гностической поэтике эпитеты зловония относятся почти без исключения к порочной плоти, в то время как душе принадлежат благоухающие атрибуты:

Why did you carry me away from my abode into
captivity and cast me into the stinking body?
(Ginza 388)⁵²

Или:

Come, come, thou Pearl,
who hast been fetched out of the Treasure of Life.
Come, Come, thou dispenser of fragrance,
who hast made fragrant the foul-smelling body.
(Ginza 589)⁵³

В образе задыхающегося от плотского зловония Цинцинната полностью реализуется антагонизм "пневмы" и "гилэ".

Гностическое знание обязывает гностика избегать дальнейшего загрязнения в окружающем его мире и свести контакт с ним до минимума.⁵⁴ Цинциннат избегает не только физического прикосновения к своему палачу: "Не тронь!... Не трожь!" (98), "Сам, сам..." (162, 216), но он пытается отделить даже свою собственную плотскую часть. Для этой цели гностик проделывает ряд ритуальных упражнений, так называемых "разоблачений", в которых душа снимает с себя оболочку за оболочкой. Эти упражнения подготавливают путь для посмертного восхождения души:

Equipped with... g n o s i s, the soul after death travels upwards, leaving behind at each sphere the... "vestment"... Thus the spirit stripped of all foreign accretions reaches the God beyond the world and becomes reunited with the divine substance.⁵⁵

В гностических текстах "одеяние" метафорически обозначает плоть, в которой, как в смирительной рубашке, находится душа гностика.

Grief and woe I suffer in the body-garment into which they transported and cast me. How often must I put it off, how often put it on, must ever and again settle my strife /formula for "die"/ and not behold the Life in its sh'kina /habitation of beings of Light/.

(Ginza 461) 56

Или еще один пример из "Гимна перла":

And their filthy and unclean garb I stripped off, and left it in their country.

57

В "Приглашении на казнь" Цинциннат тоже проделывает ритуал "разоблачения", в котором он постепенно переходит от метафорического "разоблачения" к конкретному "развоплощению", что можно считать полной реализацией гностической метафоры. В этой последовательной конкретизации раскрывается подлинный смысл этой метафоры, в которой "одеяние" обозначает "плоть":

- Какое недоразумение! - сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку, Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы в угол. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат, сперва, просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело -

Грянул железный гром засова, и Цинциннат мгновенно оброс всем тем, что сбросил, вплоть до ермолки. (44-45)

Последний поступок Цинцинната в приведенном отрывке напоминает определенное поведение героев гностических мифов, пытающихся обмануть сторожей архонов и утаить свою гностическую сущность:

I concealed myself from the Seven, I compelled myself and took on the bodily form.

(Ginza 112)⁵⁸

Или еще один пример "разоблачения":

На меня этой ночью, - и случается так не впервые, - нашло особенное: я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, - но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! - как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, - о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, - собственно, больше ничего не надо. (95)

В гностической символике, как я уже писал, "перл" символизирует "душу". Обыкновенно "перл" потерян и его надо найти:

Who has carried away the pearl which
illuminated the perishable house?

(Ginza 517)⁵⁹

I remembered the pearl, for which I had
been sent to Egypt.

(Hymn of Pearl)⁶⁰

Come, come, thou Pearl,
who hast fetched out of the Treasure of Life.
Come, come, thou dispenser of Light,
who hast lit up the dark House.

(Ginza 589)⁶¹

Перл чаще всего находится посреди моря на печаном дне:

If thou goest down into Egypt,
And bringest the one pearl,
Which is in the midst of the sea
Hard by the loud-breathing serpent...

(Hymn of Pearl)⁶²

Или, например, в манихейском мифе дождевая капля падает с неба в море. Попавши в раковину устрицы, капля превра-

щается в перл. Водолазы ныряют на дно моря и выносят перл на поверхность.⁶² По-моему, в этом контексте следует прочитать и следующее место в "Приглашении на казнь":

И все это - не так, не совсем так, и я путаюсь, топчусь, завираюсь, - и чем больше двигаюсь, и ша-рю в воде, где ишу на песчаном дне мелькнувший блеск, тем мутнее вода, тем меньше вероятность, что найду, схвачу. (100)

"Мелькнувший блеск" здесь, может быть, относится к перлу - символу души.

В плане выражения большинства гностических мифов оппозиция души и материи (плоти) реализуется в контрасте света и тьмы. Всевышний бог - это лучезарное существо, витающее в царстве света. Царству вечного света противостоит власть тьмы:

... full of evil, ... full of falsehood and deceit...
a world of darkness without light... a world of
death without eternal life, a world in which the
good things perish and plans come to naught.

(Ginza 14)⁶⁴

Из царства света в земной мир проникает иногда божественный луч и поселяется в душе избранника:

Those who are enlightened in their spiritual part
by a ray from the divine light-- and they are but
few-- from these the demons desist... all the oth-
ers are driven and carried along in their souls
and their bodies by the demons, loving and cher-
ishing their works.

(Corpus Hermeticum)⁶⁵

В гностических мифах земной мир представляется как гегемония тьмы над фрагментами света. "Какие звезды, - какая мысль и грусть наверху, - а внизу ничего не знают", говорит Цинциннат. (37) Свет в этом "темном доме" является чужим нездешним элементом. Обратим внимание на способ, каким в "Приглашении на казнь" используется контраст света и тьмы, и какое значение приписывается членам этой оппозиционной пары.

Для Цинцинната физическое существование представляется как затмение, затмение плотью: "я еще не только жив, то-есть собою обло ограничен и затмен" (95), в то время как истинная жизнь Цинцинната начинается с моментов просвета, когда "постепенно яснее дымчатый воздух, - и такая разлита в нем лучающаяся, дрожащая доброта, так расплывается душа в родимой области" (99). Иногда в темноте камеры Цинцинната появляется странная, почти мистическая световая россыпь:

Камера наполнялась доверху маслом сумерок,
содержавших необыкновенные пигменты. (27)

Цинциннат лежал навзничь и смотрел в темноту,
где тихо рассыпались светлые точки, постепенно
исчезая. (33)

... в тесных видениях жизни разум выглядывал воз-
можную стежку... играла перед глазами какая-то
мечта... словно тысяча радужных иголок вокруг
ослепительного солнечного блика на никелированном
шаре... (80)

Темноте крепости, освещаемой подставной луной, и тем-

ноте камеры, освещаемой электрической лампочкой, противостоит солнечный свет. Он обладает определенными мистическими свойствами, которые Цинциннат замечал еще ребенком. Сидя на подоконнике, перед тем, как шагнуть на "лужный воздух", пневматический ребенок запомнил "белые облака, пропускавшие скользящее солнце, которое вдруг проливалось такой страстный, ищущий чего-то свет" (101). Этот "ищущий чего-то свет", по-моему, и толкнул Цинцинната на его бессознательный пневматический поступок, и этот день с его солнечной приметой можно считать началом гностического сознания Цинцинната. В экстатические моменты какого-то неопределенного наплыва мистической стихии на Цинцинната кажется, что "вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству... Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель" (124). Попарная встречаемость и тесная сопряженность "воздуха" и "света" в "Приглашении на казнь" оправдывают толкование этих мотивов в гностическом контексте "пневмы" и "света".

Рассмотрим еще одно своеобразное развитие оппозиции света и тьмы в романе. Гностическое преступление Цинцинната состоит в том, что Цинциннат единственный "непрозрачный" человек в мире "прозрачных" существ. "Чужих лучей не пропускающая", Цинциннат производил на окружающих его наблюдателей "дикийное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ" (36). Категории

"непрозрачности" и "прозрачности" как будто находятся в противоречии с намеченной схемой "светлого" и "темного" принципа. Логически, категория непрозрачности Цинцинната должна была бы относиться к семантическому полю "темного". Но для этой переотмеченности имеется свое объяснение. Цинциннат является "непроницаемым темным препятствием" только для посторонних, чуждых его гностическому существу обывателей этого незамысловатого прозрачного мира, в то время как для автора, разделяющего с Цинциннатом его "гностическую гнустность", Цинциннат является прозрачным, о чем пусть засвидетельствует "воздушно-солнечное" описание Цинцинната (123).

Цинциннат отдает себе отчет в своей аномалии, в своей непохожести на окружающих его существ. Чтобы скрыть эту отмеченность, "он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забытья, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога" (36). Не совсем удачные попытки Цинцинната закамуфлировать свою истинную сущность, напоминают аналогичные приемы героев гностических мифов:

I dwelt in the Garment of Darkness
and made myself resemble them.

66
(Ginza 569)

Таким образом "непроницаемость" Цинцинната качество относительное, выступающее как различительный признак только по отношению к "прозрачным" душам. Члены оппозиции здесь обменялись признаками, но семантическая функция оппозиции осталась неизменной. Для своего гностического бога Цинциннат и дальше продолжает быть "светлым, пневматическим" существом.

Всем рассмотренным антиномиям "материи и души", "тьмы и света", "демиургического и божественного" соответствует в плане наречий оппозиционная пара "тут" и "там":

Тупое "тут", подпертое и запертое четю "твердо", темная тюрьма, в которую заключен неумело воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам... (98-9)

Тюремному "тут" противостоит божественное "там":

...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 своею чарующей очевидностью, прототой совершенного блага, там все потешает душу...

(99-100)

К рассмотрению этой оппозиции и эволюции понятия "там" я еще вернусь.

Согласно известной валентинианской формуле, мистическое познание "гнозис" определяется как:

The knowledge of who we were, what we have become,
 where we were, where we were cast,
 where we are hastening, of what we are being freed,
 what birth and re-birth really is.

67

Ответы на эти вопросы составляют спасительное познание "гнозис". В учениях гностиков бытие божие сокрыто. Бог - "безвестный отец", чужая, непознаваемая и неизречимая сущность в этом мире, бесприметная природа которого не выдает тайны о нем. Поэтому божественное откровение передается гностиком через посланика, провозвестника, который приходит "извне".

From the Realm of Light a divine figure is sent down to earth, which is ruled by demoniac powers, in order to free the Light-Sparks which originated in the World of Light, and owing to a Fall in the Primieval Age have been exiled in human bodies. This envoy assumes human form, and does the work entrusted to him on earth by his father...

68

Будущий избранник настороженно прислушивается ко всем знакам, проникающим "извне". Он старается прочесть в них божественную примету, объявляющую приход провозвестника-спасителя, к появлению которого гностик всю жизнь готовится. "В тесных видениях жизни разум Цинцинната выглядывал возможную стезю" (80).

Крепость, в которую Цинциннат заточен, усеяна множеством таких примет "извне". Но большинство из них оказываются ложными, может быть, именно из-за того, что это разум Цинцинната, а не его мистическое чутье, усматривал в них спаситель-

ные знаки. Поставив стул на стол, Цинциннат пытается дотянуться до тюремного окошка, чтоб выглянуть наружу. На оконной стене он прочитал полустертую фразу, написанную каким-то предшественником: "Ничего не видать, я пробовал тоже" (41).

К числу примет безусловно принадлежит "небесный луч", появившийся в тюремном коридоре:

В одном месте... неожиданно и необъяснимо падал сверху небесный луч и дымился, сиял, разбившись на щербатых плитах ... (52)

Этим лучем сигнализируется появление Эммочки, дочери директора. На нее Цинциннат возлагает надежды, ожидая, что она, как сказочная фея, спасет его. В каталоге книг, принесенном в камеру Цинцинната, он обнаружил серию картинок, нарисованных детской рукой, вернее всего Эммочкой. На них во временной последовательности изображался план побега (64,70) .

К тайным знакам "извне", от которых Цинциннат тоже ожидает спасения, можно отнести приближающийся с каждым днем стук неизвестного копальщика-спасителя, пробивающего в камеру Цинцинната туннель. Ср. похожий вариант спасения в тексте Гинзы:

To me a Great Uthra was sent,
A Man who was to be a Helper to me...
He smashed their Guard-Houses
and beat a breach in their Citadel.

(Ginza 532) 69

Цинциннат с нетерпением ожидает и подготавливается к этому моменту. И когда наконец "желтая стена на аршин от пола дала молневидную трещину, и внезапно с грохотом разверзлась" (157-8), вместо ожидаемого искупителя оттуда вылезли директор тюрьмы Родриг с М-сье Пьером, чтоб пригласить Цинцинната на стакан чая в соседнюю камеру (158). М-сье Пьер, который до сих пор выступал как союзник и союзник Цинцинната, попавший в тюрьму якобы за попытку высвободить его, вместо чая угощает Цинцинната видом на "широкий, светлый топор" ("чайку мы с вами попьем после"), и раскрывает таким образом свою настоящую роль палача (162). Возвращаясь ползком через туннель в камеру, под Цинциннатом вдруг проваливается дно, и он оказывается на воле, где его ожидает Эммочка. Она берет Цинцинната за руку и ведет через ряд дверей прямо в столовую директора, где Родриг, его жена и м-сье Пьер сидели вокруг самовара и распивали чай. Отчаявшегося Цинцинната они "всухомятку" посадили в угол. Если воспользоваться словами Набокова, переводчика "Alice in Wonderland", (гл. "A Mad Tea-Party") можно сказать, что "это был самый глупый чай", на котором кто-либо, когда-либо присутствовал.⁷⁰ В гностических текстах архонов характеризует обман и издевательство:

Their delight is deceit and their tree was
hostility... and their promise is death ...

(Apocrypha of John)

And the watchmen of the gates of the Aeons
sought me, and all those who stay within their
Mystery mocked me... 71

(Pistis Sophia)

Истинный посланник от бога, провозвестник Утра предупреждает:

Behold, the whole World
is thing of no worth.
A thing of no worth it is,
and deserves no trust...
Behold the Guard-House...
Behold the double pits
which Ruha has dug on the way.

(Ginza 550) 72

К числу непонятных знаков можно отнести также "несколько томиков плотненького труда на непонятном языке", принесенных по ошибке в камеру Цинцинната (125). Цинциннат не знает, на каком они языке. "Мелкий, густой, узористый набор с какими-то точками и живчиками внутри серпчатых букв, был пожалуй восточный, - напоминал чем-то надписи на музейных кинжалах" (127). С небольшой долей исследовательского воображения эти древние томики на восточном языке можно отнести к гностическим книгам, писавшимся, как известно, на арамейском, коптском, иранском, турецком, персидском, греческом и даже на китайском языках.

Более надежным посланником оказывается мать Цинцинната, Цецилия Ц. Горьким опытом наученный Цинциннат не сразу поверил в ее подлинность, подозревая, что над ним опять издеваются и "угощают ловкой пародией на мать" (133). Мать

повторяет Цинциннату, родившемуся "от безвестного прохожего" (36), предание о его отце. Цинциннат спрашивает мать:

- Неужели он так-таки исчез в темноте ночи, и вы никогда не узнали, ни кто он, ни откуда - это странно...
- Только голос, - лица не видала, - ответила она все так же тихо. (134)

От нее Цинциннат узнает и о своем сходстве с безвестным отцом: "- Ах, Цинциннат, он - тоже..." "- Что тоже?"
"- Он тоже, как вы, Цинциннат..." (134-5). Безликое существование безвестного отца и его таинственное описание перекликается с гностическим концептом "непознаваемого неизречимого бога", называемого: "alien God", "the Alien", "the Other", "the Unknown Father".⁷³ Эта весть о "безвестном отце" Цинцинната несет в себе безусловно элемент гностического откровения, вследствие чего Цинциннат моментально меняет свое отношение и тон к матери, в подлинности которой он вначале усомнился:

Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., - мгновенное, о, мгновенное, - но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное в этом мире, где все было под сомнением, словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и от всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать." (137)

Гнозис - это познание непознаваемости божьей, вследствие

чего его содержание характеризует высокая степень неопределенности. Это познание складывается часто "via negationis" или аппроксимацией непостижимого.

/God/ becomes revealed in the failure of reason and speech; and the very account of the failure yields the language for naming him.

74

Этот момент непостижимости "гнозис" сказывается в "Приглашении на казнь" в неоднократных попытках Цинцинната назвать, описать и передать безымянное, неописуемое, непередаваемое. Приведем несколько примеров накопления "гнозиса", неопределенности его содержания и повторяемого "topos ineffabilitatis". Многократно повторяемое "я кое-что знаю" относится к мистическому знанию "гнозис":

Да, из области, другим заказанной и недоступной, да, я кое-что знаю, да... (95)

Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо! Нет, не могу... хочется бросить, - а вместе с тем - такое чувство, что, кипя, поднимаешься как молоко, что сойдешь с ума от щекотки, если хоть как-нибудь не выразишь. (96)

Мне страшно, - и вот я теряю какую-то нить, которую только что так осязательно держал. Где она? Выскользнула! (96)

Но все это - не то... Стой! Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. (98)

... я, как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, - и не встану, пока не выскажусь... Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая но-

вый рѣзгон) , повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что... Еще ребенком... - я знал без узнавания, я знал без удивления, я знал, как знаешь себя я знал то, что знать невозможно, - знал, пожалуй еще яснее, чем знаю сейчас.(100-1)

Все эти отрывки взяты из восьмой главы. В ее конце, вслед за последним отрывком, мы находим описание падения пневматического ребенка (101-2).

Согласно классической валентинианской формуле, "гнозис" - это знание ответов на вопросы: Кем мы были и во что мы превратились? Где мы были и куда нас забросило? Куда мы уходим и отчего нас смерть избавляет? Что такое рождение и что такое воскресение? Это мистическое познание складывается, как мозаика, из отдельных просветов, прозрений и откровений Цинцинната, идущего по мучительному пути поиска сокрытых истинных ответов. В начале его чаяний тайна еще не раскрыта. Но постепенно прозревая, Цинциннат начинает разоблачать мнимую сущность "наскоро сколоченного и покрашенного мира, образца кустарного искусства". Цинциннат раскрывает мистификации, которыми "крашенная сволочь", его тюремщики, манипулируют им.

С гностической точки зрения восьмую главу романа можно считать центральной в эволюции гностического прозрения Цинцинната. Попытки Цинцинната постигнуть непостижимое выливаются в конце этой главы в первое знаменательное откровение, когда Цинциннат обнаружил в своем прошлом свою невесомую

пневматическую сущность и свою принадлежность к минувшему, неподлежащему физическим законам бытию. В сцене падения пневматического ребенка из окна в этот мир намечается сразу несколько ответов на первые гностические вопросы: мы были детьми рая, но превратились во взрослых земли. Из утраченного рая идеального существования мы были заброшены в плотскую и космическую тюрьму. О значении этой главы в романе пусть засвидетельствует и тот факт, что именно эту главу выбрал автор для сборника "Nabokov's Congeries." 75

Другое знаменательное откровение дается в двенадцатой главе. Цинциннат узнает в ней тайну о своем безвестном отце и о своем сходстве с этим безликим нездешним существом, пропавшем в темноте ночи. Это и есть гностическое откровение безвестного бога, откровение, в котором восстанавливается генетическая линия, ведущая к Цинциннату из царства божия.

На вопрос: куда мы уходим? - ответ прост. Смерть составляет центральную тему "Приглашения на казнь". В "мертвом доме" Цинциннат ведет борьбу со смертью, со своим палацом и своим страхом перед смертью. Вообще можно сказать, что тюрьма - это материализованная метафора этого страха, а тюремщики Цинцинната - аллегорические карнавальные персонификации того же страха. Но начиная с восьмой главы, все отчетливее сказываются намеки на призрачность смерти:

А чего-же бояться? Ведь для меня это уже будет лишь тень топора, и низвергающееся "ать" не этим слухом услышу. А все-таки боюсь! (97)

Подобно аллегории смерти, играющей в шахматы с человеком, Цинциннат в тринадцатой главе тоже играет со своим палачем в шахматы и, кстати, выигрывает. Но только к концу романа Цинциннат доходит до окончательного, всезавершающего познания смерти. Он разоблачает карнавальную мистерию смерти и открывает истинную, гностическую тайну о ней. Верный путь к ответам на вопросы о смерти намечается в семнадцатой главе:

Ведь я знаю, что ужас смерти это только так, безвредное, - может быть даже здоровое для души, - содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного или неистовый отказ выпустить игрушку, - и что живали некогда в вертепах, где звон вечной капли и сталактиты, смерторадостные мудрецы, которые, - большие путаники, правда, - а по своему одолели, - ... - все-таки смотрите куклы, как я боюсь, как все во мне дрожит... (189)

В этом коротком, но значительном отрывке затронуто сразу несколько ключевых гностических тем. Во-первых, здесь дается ответ на вопрос: от чего нас смерть избавляет? Смерть представляется, как радостное событие, высвобождающее душу из тюрьмы. Во-вторых, здесь формируется мысль о смерти как о новом рождении ("захлебывающийся вопль новорожденного"), в котором можно усмотреть ответ на вопрос о возрождении. В-третьих, в этом отрывке указывается на подвиг "смертора-

достных мудрецов", в котором, по-моему, можно прочитать намеки на подвижников гностической веры, преодолевших смерть. И, наконец, здесь в последний раз повторяется тема страха.

В девятнадцатой главе (в романе двадцать глав) окончательно снимается последняя оболочка страха. Толчок к этому последнему прижизненному откровению заключается в примете с ночной бабочкой, которую накануне казни тюремщик Родион приносит камерному пауку на съедение. Но Родион так и не донес этот гостинец прозорливому пауку:

. . . великолепное насекомое сорвалось. . . и вдруг. . . снялось. Но для меня так темен ваш день. . . Полет, - ныряющий, грузный, длился недолго. Родион поднял полотенце и, дико замахиваясь, норовил слепую летунью сбить, но внезапно она пропала; это было так, словно самый воздух поглотил ее. (199)

Возможно, что и эта примета с ночной бабочкой, избежавшей смерти, навеяна гностической символикой. У гностиков имеется эмблема "Ангел смерти". Ангел на ней изображен в виде крылатой ноги, наступающей на "бабочку" (символ души и жизни).⁷⁶ Способ, каким бабочка в нашем романе растворилась в воздухе, напоминает ту определенную способность, которой обладает и пневматический Цинциннат. Я имею в виду тот момент в цинциннатовском ритуале полного "развоплощения," когда "то, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух" (45), или тот особенный способ передвижения Цинцинната по ограниченному пространству камеры,

когда кажется, что Цинциннат "естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую цель" (124).

Один только Цинциннат видел, куда она села. В этой примете с ночной бабочкой, избежавшей смерти накануне казни самого Цинцинната, по-моему, зашифрован ответ на последний вопрос гностика о спасении. Непосредственно после этого откровения Цинциннат зачеркивает последнее, написанное им в этой жизни слово, на последнем листе. Это зачеркнутое слово - "смерть" (201).⁷⁷ На этой стадии гностического познания смерть представляется Цинциннату радостным пробуждением от дурного сна действительности (208), окончательным освобождением души из "мертвого дома", населенного душами "более мертвыми", чем у Гоголя.⁷⁸ Если "жизнь" в этом "мертвом доме" воспринимается Цинциннатом как "смерть", то конец этой жизни, "смерть сама", является искуплением и новым рождением. Это и есть ответ на последний гностический вопрос.

Совокупность ответов на все вопросы "гнозис" уже сама по себе - есть спасение.

He who attains to this gnosis and gathers
himself from the cosmos... is no longer detained
here but rises above the Archons.

(Gospel of Eve)⁷⁹

В момент казни, пока один, смертный Цинциннат, еще считает

до десяти, второй Цинциннат, бессмертный гностик Цинциннат, поднимает голову с плахи и покидает эшафот, оставляя позади мир и его сторожей - Родиона и Родрига, уменьшившихся во много раз, и палача м-сье Пьера, уменьшившегося до размера личинки (217). В этой игре уходящих в вертикальную перспективу фигурок создается оптическая иллюзия посмертного восхождения Цинцинната. Вслед за реинтеграцией всей духовной сущности, подлежащей спасению, и ее возвращением в первоисточник, к богу, наступает эсхатологический момент, в котором уничтожается лишенный пневмы и света материальный космос.

The works of the whole Tibil shall fall into
Confusion and the whole Firmament shall be
shaken.

(Ginza 311) 80

Посмотрим, каким же образом сбывается в "Приглашении на казнь" это эсхатологическое пророчество.

Последние, апокалипсические строчки романа - настоящий "conclusive eschaton":

Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. . . Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позолоченного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат прошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему. (217-8)

Это душа последнего в этом мире гностика восходит к богу, существующему за пределами жизни Цинцинната, за пределами его земного рождения и смерти. Его душа, подобно блудному сыну возвращается к безвестному и безликому своему отцу, который еще до рождения Цинцинната растворился "в темноте ночи", но передал своему сыну божественную искру (134-5). Незримые голоса "подобных существ" принадлежат душам гностических братьев, обитающих в царстве вечной жизни и приветствующих "Цинцинната". Для сравнения приведем пример с типичной концовкой из текста "Гинзы":

When my brothers caught sight of me,
 they clad me in Splendour from themselves.
 The Good included me in their reckoning
 and preserved me in their midst.
 And life is victorious.

(Ginza 576) 81

Отказом от "Приглашения на казнь" и опровержением смерти кончается роман Набокова. Описав круг, роман возвращается к своей отправной точке, к апокрифическому эпиграфу из несуществующей книги несуществующего автора, с которого "Приглашение на казнь" начинается:

"Comme un fou se croit Dieu
 nous nous croyons mortels."

Pierre Delalande
 "Discours sur les ombres"

ПОЭТИКА

"Усмешка создателя
образует душу создания".

В. Набоков

Рассмотрев теологические элементы в романе Набокова, следует сказать также несколько слов о поэтических элементах в теологии гностиков. Каждый из дошедших до нас текстов гностической литературы представляет собой своеобразное поэтическое произведение. Современный исследователь в области гностицизма, Ганс Ионас, дает гностической литературе следующую характеристику:

At his first encounter with gnostic literature, the reader will be struck by certain recurrent elements of expression which by their intrinsic quality, even outside the wider context, reveal something of the fundamental experience, the mode of feeling, and the vision of reality distinctively characteristic of the gnostic mind. These expressions range from single words with symbolic suggestion to extensive metaphors; and more than for their frequency of occurrence, they are significant for their inherent eloquence, often enhanced by startling novelty.

82

Мандеанские тексты, например, написаны преимущественно в стихотворной форме. Их гимны и литургии обладают необыкновенным богатством и разнообразием поэтико-выразительных средств.

Главный прием в гностической поэтике - аллегория.

Традиционные категории иудаистической и христианской религий, как например, категории добра и зла, в силу инверсной, а иногда даже извращенной переоценки, наполняются в гностических мифах новым, неожиданным содержанием. В кощунственном учении гностиков, презирающих теологическую традицию и ее кумиров, отчетливо сказывается определенная провокационная тенденция, желание ошеломить, шокировать необыкновенными выходками сторонников традиционных религий. *Épater la doxologie chrétienne*, можно назвать эту черту гностического богохульства. Гностик Василид, например, утверждает, что на самом деле был распят не Иисус Христос, а Симон Киринаянин (Simon of Cyrene),⁸³ несший крест Христа. Иисус передал ему свой облик, чем ввел всех в заблуждение. А сам невидимо стоял возле распятого Симона, глумясь над обманутыми палачами.⁸⁴

Гностицизм - еретическое направление. Примеров гностического кощунства можно было бы привести целый ряд. Среди гностического движения мы находим секты, исповедующие культ Иуды, Каина, Евы, Фомы Неверующего и пр. В силу этой провокационной насмешки, ряд гностических текстов можно прочитать как ехидную пародию на ветхозаветные и новозаветные теологические догмы. Презрение к кумирам, пренебрежение физической действительностью и абсолютная вера в свободу духа ставят гностика в положение превосходства над заблуждающейся непросвященной чернью в смысле "*procul este, profani*".

Надменное отношение "правоверных" гностиков к "верующей черни" напоминает своим тоном "атеистические" строки Набокова в стихотворении "Слава":

Не доверясь соблазнам дороги большой
или снам, освещенным веками,
остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишачем богами. 85

"Бытие безымянное, существенность беспредметная" (38),
- прочитал Цинциннат надпись на тюремной стене. Истинная сущность божия раскрывается для гностика в мистическом акте наименования. Звукам алфавита при этом выпадает особая роль.

...equivalents ascribed to (letters of the alphabet) were taken from the symbolism of numbers, as well as from the signs of the Zodiac, the hours of the day, etc. One of the early Fathers of the Church, Hippolytus, quotes the remark attributed to Marcus the Pythagorean that: "The seven heavens (planets). . . pronounced severally their vowels and all these vowels together formed a single doxology, the sound of which, transmitted below, became the creator..."

86

Сравни в стихотворении "Слава": "Признаюсь, хорошо зашифрована ночь, но под звезды я буквы подставил". Мистическая вера в силу фонетики per se разрешала гностику включать в ритуалы и гимны звуки, совершенно лишённые смысла, которыми создавался заумный музыкальный эффект. Каждому из гласных приписывался тоже определенный цвет. 87 Слуховой хрома-

матизм гностиков можно рассматривать как своеобразный поэтический синэстетизм. Во второй главе "Других берегов" и "Speak, Memoir" Набоков обширно пишет о своей "audition colorée" и образует "азбучную радугу" из звуков русского и английского алфавитов. Семи цветам радуги, начиная с красного и кончая фиолетовым, Набоков приписывает фонетические эквиваленты. Спектр радуги из русских звуков читается: ВЕЕПСКЗ; та же радуга из английских звуков: VGYPszk. 88

Все эти характеристики роднят гностическую литературу с произведениями художественной литературы или, по крайней мере, того ее типа, сторонником которого является сам Набоков. В его произведениях мы находим и ошеломляющие выходы, и пристрастие к эксцентрическим поворотам общепринятых идей, и приподнятый эстетический аристократизм, и нетерпимость к неподленности и второстепенности, и презрение к идолам и идеологиям толпы, а также пренебрежение к действительности во имя абсолютного искусства. Наконец, параллель к гностическим мифам можно прочесть и в личном митарстве русского писателя в изгнании, отрезанного от родной почвы и непризнанного на чужбине, единственная мечта которого, чтобы его книги читались на родине Пушкина, где

. . . никто никогда на просторе великом
ни одной не помянет страницы /моей/ :
ныне дикий пребудет в неведеньи диком,
друг степей для /меня/ не забудет степей.

("Слава") 89

Все эти обстоятельства напоминают прототипическую ситуацию гностических мифов, в которых душа героя, изгнанная из родимой области света, приговорена к скитаниям на чужбине и к мечте о возвращении:

Go, go, our son and our image... The place to which thou goest - grievous suffering awaits thee in those worlds of darkness. Generation after generation shalt thou remain there, until we forget thee. Thy form will remain there, until we read for thee the mass for the dead.

(Ginza 152)

In that world I dwelt thousands of myriads of years, and nobody knew of me that I was there.... Year upon year and generation upon generation I was there, and they did not know about me that I dwelt in their world.

(Ginza 153) ⁹⁰

С большинством текстов гностической литературы Набоков мог познакомиться в переводах на английский и немецкий языки 10-х и 20-х годов.⁹¹ Существует и обширный русский источник 1913-го года, книга Ю. Н. Данзас "В поисках за божеством: Очерки из истории гностицизма". К тому времени когда писалось "Приглашение на казнь" были доступны в переводах также все мандеанские тексты "Гинзы" и "Евангелия Иоанна", из которых я приводил большинство наших примеров, а также тексты мандеанских гимнов. Вообще, в гностической литературе можно найти еще целый ряд напрашивающихся на сравнение мест, но я не стану входить в дальнейшие доказательства, а обратю внимание на определенную цель, для ко-

торой Набоков использовал в поэтическом тексте гностический миф.

Борис Зайцев сказал однажды о Набокове, что "Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть и дьявола".⁹² В "Приглашении на казнь" мы имеем дело с перекодировкой теологической модели в поэтическую. На основе гностического мифа Набоков создает своеобразную собственную "поэтическую теологию". Я постараюсь дать характеристику этой эстетическо-теологической модели и определить, какая роль (а их будет несколько) принадлежит автору.

Первая из них - это роль гностического провозвестника, приносящего откровение. В гностических мифах посланник от бога - неземное существо. Он проникает в земной мир "извне". Если отнести эту ситуацию к роману, то существо находящееся "вне" мира романа - будет сам автор. В тексте "Гинзы" посланник от бога рекомендуется любопытным образом, к которому не трудно подобрать соответствующее поэтическое толкование.

I am a word, a son of words, who have come in the name of Jawar. The great Life... sent me forth to watch over this era, to shake out of their sleep and raise up those that slumber. It said to me: "Go, gather thee a following from the Tibill... Elect out of the world..."

(Ginza 295)⁹³

"Сын словес", автор Сирин, опускается в тюремный мир, в котором заключен гностик Цинциннат. Главная характеристика

этого безбожного мира, если ее перевести с языка теологии на язык поэтики, - полное отсутствие культуры. В этом мире нет поэзии, поэтического слова "логос".

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. (38)

Поэтическое слово автора опускается на крыльях райской птицы "Сирина" в мир Цинцинната в эпоху полного обнищания поэтического слова, когда слово деградировало до уровня кооперативно-коммуникативного средства, в эпоху, когда, по словам Цинцинната, "давно забыто древнее врожденное искусство писать" (98), и луна, гностический символ одного из архонов, сторожит статую последнего поэта (33). Автор выбирает Цинцинната в свои избранники за то, что Цинциннат в этом непохожем на него мире является последним гностиком, некой последней реликвией истлевшей и забытой культуры. Не случайно, зарождение "гностического", т.е. поэтического сознания в ребенке, открывшем в момент падения из окна свою нездешнюю сущность, совпадает со днем, когда Цинциннат научился писать:

Хорошо же запомнился этот 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 крутин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовали длинные изречения. (101)

Не только фраза "Хорошо же запомнился тот день!", но и сам мотив падения ребенка из окна, имеют свои культурные координаты в области русской словесности. Они перекликаются со строками стихотворения Ходасевича "Не матерью, но тульской крестьянкой":

Лишь раз, когда упал я из окна,
Но встал живой - как помню этот день я! - 94

Стихотворение Ходасевича посвящено пушкинской теме, няне поэта Елене Кузиной, "волшебному ее языку" ("сей язык, завещанный веками, любовней и ревнивей берегу"), и наконец, "счастью, подвигу песнопения", которому поэт "служит каждый миг". Вот в этом контексте русской словесности, в контексте культурной грамоты, следует читать и подвиг Цинцинната.

Еще ребенком Цинциннат с книгой садился на берегу реки, "и вода бросала колеблющийся блеск на ровные строки старых, старинных стихов" (189). С юношеского возраста, по причине малого роста, Цинциннат работал в мастерской игрушек. Здесь изготавливались куклы-писатели для школьников:

. . . тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький в зипуне. . . Искусственно пристрастясь к этому мифическому девятнадцатому веку, Цинциннат уже готов был совсем углубиться в туманы древности и найти в них подложный приют. . . (39-40)

О преклонении самого Набокова перед этими тремя именами русской литературы в достаточной мере известно. По вечерам Цинциннат "упивался старинными книгами" (39), он читал "Евгения Онегина" (98), и уже в камере читает знаменитый исторический роман "Quercus", героем которого является дуб.⁹⁵ Эту книгу Цинциннат "изучил досконально и знал ее гораздо лучше, чем, скажем, комнату, где прожил много лет" (121). Цинциннату казалось, что автор сидит где-то в верхних ветвях дуба, "высматривая и ловя добычу" (125).

В этом мире, лишенном культуры, жалуется Цинциннат, "нет ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: нет ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека" (100). Единственный отдаленный намек на нечто человеческое - это "прищемленная, выплющенная, переплетенная в человеческую кожу" фигура тюремного библиотекаря.

Цинциннату. . .сдавалось, что вместе с пылью книг на нем осел налет чего-то отдаленно человеческого. (176)

Не случайно этот библиотекарь в седьмой главе наказан директором тюрьмы.

Таким образом отличительным признаком Цинцинната, выделяющим его из черни, является культура. В ней и заключается начало "гностической гнусности" Цинцинната. За эту его причастность к культуре Сирина автор, подобно

гностическому посланнику, выбирает Цинцинната своим избранником.

Каким же образом "посланник словес" указывает своему избраннику истинный и спасительный путь? В тексте "Гинзы" посланник дает своему гностическому избраннику исписанные листы бумаги:

He handed me his leaves,
prayers and orders of prayer were filled
with them,
Again he handed me some of them,
and my ailing heart found recovery.

96

(Ginza 377)

В первой главе автор Сирина ⁹⁷ кладет на камерный стол Цинцинната "чистый лист бумаги и изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната" (26). Цинциннат правильно истолковал этот знак и уже в четвертой главе принимается за "небольшой труд". "Кто-нибудь, когда-нибудь прочтет и станет весь, как первое утро в незнакомой стране" (62). Первые написанные Цинциннатом слова подсказаны прямо автором. Его голос проникает в камеру одновременно с появлением книг из тюремной библиотеки. (Присутствие книги у Набокова почти всегда сигнализирует близость Сирина-автора). "Какая тоска. Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска, Цинциннат. . ." (52), – внушает голос Сирина. "Тоска, Тоска, Цинциннат. Опять шагай, Цинциннат, задевая халатом

то стены, то стул" (60), продолжает анапестический голос Сирина навязывать Цинциннату свою тему.

If a person has the Gnosis, he is a being from on high. If he is called, he hears, replies, and turns towards Him who calls him, in order to reascend to Him. And he knows what he is called. Having the Gnosis, he performs the will of Him who called him. He desires to do that which pleases Him, and receives repose.
(Gospel of Truth) 98

На самом деле этот голос доходит до адресата. Первые строки Цинцинната подхватывают навеянную автором тему: "Но разве могут домыслы эти помочь моей тоске? Ах, моя тоска, — что мне делать с тобой, с собой?" (61). Заключительные слова этого первого отрывка, совершив круг, возвращаются к этой же теме: "Какая тоска, ах, какая..." (63).

Столкновение со словом высекает творческую искру. С первых же строк Цинциннат обнаружил в себе определенный, до сих пор неизвестный ему творческий порыв:

Я не простой... я тот, который жив среди вас...
Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: дар сочетать все это в одной точке... (62)

Так Цинциннат осознает и формулирует свое поэтическое призвание, свою отмеченность перстом творца. В смертной камере рождается поэт. "Гностическая гнусность", на самом деле, — "гносеологическая", — это восприятие мира всеми пятью смыслами, это поэтическая искра, дух, который Цинциннату

передал его творец. Вдохновение — это и есть "пневма", переведенная в систему поэтики. Вместо неравной борьбы со смертью, с этого момента начинает противостоять уничтожению творческое начало. В развивающемся поединке, сила творения противодействует эсхатологической силе смерти. Единственный вопрос, который мучает Цинциннату, — это вопрос: "Успею ли я?". "Зеленое, муравчатое там" Тамариных Садов, которые казались Цинциннату единственным светлым островком в его жизни, эти Тамарины Сады, их дубовая роща, где он когда-то гулял и целовался с Марфинькой, уступают на этой стадии место новому лучезарному "там" творчества:

Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети.....

(99-100)

Это назойливое "там" в переводе с языка теологии на язык поэтики превращается в эстетическое "там", в "là-bas" Бодлера, из стихотворения с названием как нельзя более подходящим для толкования "Приглашения на казнь". Это стихотворение — "L' invitation au voyage" с рефреном:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

99

Это лучезарное "там" является также лейтмотивом одного сти-

хотворения Руперта Брука, которое Набоков перевел в 1922 году на русский язык.¹⁰⁰ В этом стихотворении о тропических рыбах аллегорически развивается религиозная тема. Подделываясь под тон Р.Брука, Набоков восхищенно пишет об этом стихотворении:

В этих стихах, в этой дрожащей капле воды, отражена сущность всех земных религий. И Брук сам — "грезящая рыба", когда, заброшенный на тропический остров, он обещает своей гавайской возлюбленной совершенства заоблачного края, "где живут Бессмертные, — благие, прекрасные, истинные, — те Подлинники, с которых мы, земные, глупые, скомканые снимки. Там — Лик, а мы здесь только призраки его. Там — верная беззакатная Звезда и Цветок, бледную тень которого любим мы на земле. Там нет ни единой слезы, а есть только Скорбь. Нет движущихся ног, а есть Пляска. Все песни исчезнут в одной Песне. Вместо любовников будет Любовь. . .

101

Нет сомнения, что это новое "там" Цинцинната наполнено новым, поэтическим содержанием. "Там" — это область чистого творчества, это мир созданный в произведении истинного искусства. Об этом мире Набоков написал:

For me a work of fiction exists only in so far as it affords me what [shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm.

102

В процессе перерождения Цинцинната в поэта, в переходе от первого "там" Тамариных Садов к новому "там" творчества

особенно интересная роль выпадает мотиву дерева и его причудливым метаморфозам. "Древо" — центральный символ в гностических мифах. Для примера приведу гностическое описание "лже-рая" из апокрифического "Евангелия от Иоанна":

The first Archon brought Adam and placed him in paradise which he said to be a "delight" for him: that is, he intended to deceive him. For their delight is bitter and their beauty is lawless. Their delight is deceit and their tree was hostility. Their fruit is poison against which there is no cure, and their promise is death to him. Yet their tree was planted as "tree of life": I shall disclose to you the mystery of their "life" - it is their Counterfeit Spirit. /a perverting imitation of the genuine, divine Spirit/

103

В "Приглашении на казнь" мотив дерева составляет определенный "тематический узор".¹⁰⁴ Во-первых, "дубы" метонимически характеризуют "Тамарины Сады". Мотив "дуба" тесно связан с ревнивой любовью Цинцинната к Марфиньке: "И все-таки я тебя люблю. Я тебя безысходно, губительно, непоправимо — покуда в тех садах будут дубы, я буду тебя..." (72-3). Во-вторых, "дуб" прямо связан с темой смерти. Плаха, на которой казнят Цинцинната, — "покатая, гладкая дубовая колода, таких размеров, что на ней можно было свободно улечься, раскинув руки"¹⁰⁵ (213). В-третьих, мотив дуба сопрягается с темой творчества. "Дуб" — название замечательного романа "Quercus", которым Цинциннат упивается и воображает автора, сидящего в верхних ветвях дерева (125).

Прямую связь между деревом и творчеством Набоков раскрывает и в своей автобиографии. Говоря о творческом вдохновении, он пишет:

. . .when the old trance occurs nowadays,
I am quite prepared to find myself, when
I awaken from it, high up in a certain tree,
above the dappled bench of my boyhood, my
belly pressed against a thick, comfortable
branch and one arm hanging down among the
leaves upon which the shadows of other leaves
move.

106

Здесь мы, конечно, имеем дело с реализацией метафоры "деревно-книга", причем, "листья" соответствуют "листам". 107

Итак, в ожидании казни на "дубовой плахе", под впечатлением "замечательного романа" о дубе меркнут "дубы Тамариных Садов", и их "зеленое муравчатое там" уступает место новому "там" творчества.

О том, что развертывание этого узора внутренне сопряженных мотивов намеренно, пусть засвидетельствует еще одно причудливое обстоятельство. По дороге на лобное место Цинцинната ведут мимо его дома:

Цинциннат не хотел смотреть, но все-же посмотрел.
Марфинька, сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком. . .(211)

Этот образ несомненно навеян образом автора "Quercus-a", сидящего в ветвях дуба (125). В приведенном отрывке с Марфинькой раскрывается ложность "древа познания", данного

земной любовью, от которого Цинциннату нет спасения. Образу Марфиньки, сидящей в ветвях "бесплодной яблони", противостоит образ автора, сидящего в "вышних ветвях дуба". С этого "древа познания" в одиннадцатой главе в камеру Цинцинната, в его тюремный бутафорный сон падает плод - "бутафорский желудь" (128). В бутафорском мире, где все подлечит сомнению, конечно, и сны наполнены бутафориями. Этот желудь - бутафория, может быть, и по той причине, что он плод чужого искусства, в то время как Цинциннат мечтает создать свое собственное произведение. Этот желудь с древа творца дает Цинциннату определенный толчок к собственному творчеству. Таким образом создается в романе новое "там", вытеснившее¹ ложное "там" Тамариных Садов:

Там, там - оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага...
(99-100)

В тюремной камере новорожденный писатель Цинциннат создает в течение 20 дней (каждому дню соответствует одна глава романа) собственное литературное произведение, исповедь. Эта исповедь состоит из писем, дневниковых записей, воспоминаний, философских этюдов. За исключением восьмой главы, которая полностью принадлежит Цинциннату, эти фрагменты разбросаны по всему роману, начиная с первой и кончая девятнадцатой главой. ¹⁰⁸ В совокупности эти писания Цин-

цинната составляют одну десятую текста романа (приблизительно 20 страниц из 200 страниц романа). Карандаш, этот "просвещенный потомок указательного перста" (26), несколько исписанных листов и слабая надежда на бессмертие этих строк - составляют то единственное, чем Цинциннат отвечает на галантное приглашение на казнь. Цинциннат ясно осознает, что единственное спасение, на которое можно в этой тюремной жизни хотя бы как-нибудь рассчитывать, - это его собственное воображение (117). Отдавая себя полностью воображению и воспоминаниям, Цинциннат как бы повторяет набоковский софизм о том, что "память и воображение являются отрицанием времени",¹⁰⁹ и Цинциннат наполняет этот софизм конкретным смыслом: отрицанием окончательности, смерти.

По мере того как укорачивается карандаш Цинцинната, "длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната" в первой главе (26), "укоротившийся более чем на треть" в восьмой главе (94-5), и, наконец, превратившийся в "карликовый карандаш" в предпоследней девятнадцатой главе (201), растет творчество новорожденного писателя. Цинциннат пытается "исписать" свой страх перед смертью и своим творчеством обезоружить, обезвредить смерть.

А чего же бояться? Ведь для меня это уже будет лишь тень топора, и низвергающееся "ать" не этим слухом услышу. Все-таки боюсь! Так просто неотпишешься. (97)

Борьба со смертью или, лучше сказать, борьба за бессмертие ведется Цинциннатом на этих неумело исписанных листах, к рассмотрению которых я еще вернусь. Последнее, предсмертное желание Цинцинната касается исключительно посмертной творческой судьбы:

Сохраните эти листы, - не знаю кого прошу, - но: сохраните эти листы. . . Я так, так прошу, - последнее желание нельзя не исполнить. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать. Вот это нужно было высказать. Теперь пора собираться. (190)

Прямо пропорционально укора иванию карандаша уменьшается и страх Цинцинната перед смертью. Последнее, написанное Цинциннатом слово, на последнем листе зачеркнуто. Это слово - "смерть" (201).

В теологической части настоящей главы я описал эпизод с ночной бабочкой, принесенной на съедение тюремному пауку, но избежавшей смерти, после которого Цинциннат зачеркивает слово "смерть". Этот эпизод я отнес к числу гностических примет. Если подобрать подходящие контекстные координаты к мотиву бабочки, можно определить семантическую функцию, принадлежащую этому мотиву в системе набоковской поэтики. Во-первых, в примете с ночной бабочкой нетрудно усмотреть вмешательство автора-энтомолога, который послал эту великолепную, "величиной с мужскую ладонь, . . . с пятном в виде ока" (198) ночную бабочку в камеру Цинцинната накануне

его казни, чтобы через эту приметку показать Цинциннату призрачность и несостоятельность смерти. Сквозь антропоморфические атрибуты этой "божественной" приметки деликатно просвечивает личность автора-человека.

Во-вторых, в связи с ночной бабочкой, избежавшей смерти, следует упомянуть о рассказе Набокова "Рождество" 1930-го года.¹¹⁰ Это рассказ о сыне, который умер незадолго до Рождества и накануне смерти, в бреду, радостно рассказал отцу о какой-то индийской бабочке. В Сочельник отец перевез "тяжелый, словно всю жизнь наполненный" гроб сына в деревню. После похорон отец зашел в комнату сына, где среди прочих вещей он нашел "коробку из-под английских бисквитов с крупным индийским коконом". Сын вспоминал о нем, когда болел, и жалел, что оставил в деревне, но утешал себя тем, что "куколка в нем, вероятно мертвая". Отец, просматривая дневник сына, начинает думать о смерти:

Завтра Рождество, - скороговоркой пронеслось у него в голове. - А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же... - Смерть, - тихо сказал Слепцов. . . и на мгновение ему показалось, что до конца понята, до конца обнажена земная жизнь - гротескная до ужаса, унижительно бесценная, бесплодная, лишенная чудес. . .

Но в этот момент что-то щелкнуло. Это в теплой комнате прорвался кокон, и на глазах отца расправила крылья "до предела, положенного им Богом, громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вок-

руг фонарей Бомбея", и эти крылья "вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья". В этой причудливой метаморфозе умершего накануне Сочельника сына в родившуюся в ночь Рождества индийскую ночную бабочку, реализуется в западном, христианском контексте восточный миф о переселении души. (В цепи этой трансформации "гроб" и "кокон" создают определенную параллель). Как в случае "Рождества", так и в "Приглашении на казнь" в примете с ночной бабочкой намекается на несостоятельность смерти.

В-третьих, мотив бабочки у Набокова связан с темой бессмертия и во внепоэтическом плане. Энтомологические открытия Набокова в этой области обеспечили ему своеобразное бессмертие на страницах энциклопедий и на наклейках на музейных экспонатах, о чем Набоков-поэт пишет в английском стихотворении "A Discovery" (1943):

I found it and I named it, being versed
in taxonomic Latin; thus became
godfather to an insect and its first
describer - and I want no other fame.

. . .
Dark pictures, thrones, the stones that
pilgrims kiss,
poems that take a thousand years to die
but ape the immortality of this
red label on a little butterfly.

111

Кратко подведем итоги. Подобно провозвестнику гностических мифов, автор избрал своим избранником

Цинцинната за его принадлежность к собственной культуре. Он положил на стол Цинцинната листы бумаги и длинный карандаш и продиктовал ему первые слова. В смертной камере родился поэт. На исписанных листах Цинциннат ведет борьбу против смерти. Во вкушении тайны творчества заключается "гносис", спасительное познание, которое передавал своему избраннику "посланник словес" Сириин, создавший Цинцинната по образу и подобию своему писателем, творцом. В творчестве преодолевается окончательность существования, в нем хранится единственная надежда смертного на бессмертие.

Но изучив поэтическую теологию Набокова, мы знаем, что не каждому творчеству принадлежит право на посмертное местожительство в литературном раю. Напомним, что литератору Илье Борисовичу, автору неудачного романа "Уста к устам", в нем было отказано так же, как и талантливому, но не гениальному убийце и писателю Герману. В поэтической теологии Набокова только истинному и непогрешимому искусству вручает автор билет в свой рай. Рассмотрим поэтому, как формируется творчество Цинцинната, в чем заключаются его недостатки и достоинства и каким образом сосуществуют в этом "романе-матрешке" слово-текст героя со словом-текстом автора.

Цинциннат - начинающий писатель. Исписанные листы клетчатой бумаги - его первый литературный опыт, конечно, типичен для незрелого, но талантливого, еще только оформляющегося творческого начинания. Стиль междометий и

многоточий, недоговоренностей и повторов, скачков от предмета к предмету и назойливого преследования одной темы, если выразиться одним словом, можно назвать косноязычием или даже высоким косноязычием.

В начале чаяний Цинцинната тайна творчества еще не раскрыта. Цинциннат, "дрожа над бумагой, догрызаясь до графита" (96) карандаша, ведет упорную борьбу со словом. Ему кажется, что он "сойдет с ума от шекотки, если хоть как-нибудь не выразится" (96). Целый ряд "topoi ineffabilitates", о которых я уже писал в связи с неизречимостью гностического бога, не что иное, как отчаянные попытки Цинцинната завладеть словом и побороть свое косноязычие.

Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать... (98)

Или:

И все это - не так, не совсем так, - и я путаюсь, топчусь, завираюсь, - и чем дольше двигаюсь и шарю в воде, где нигу на пещаном дне мелькнувший блеск, тем мутнее вода, тем меньше вероятность, что найду, схвачу. Нет, я еще ничего не сказал или сказал только книжное... (100)

Гностический символ души "перл" в перекодировке в поэтическую систему - это "художественное слово", "живое слово", "слово-психея". Это значение вскрывается контекстом из книги Набокова о Гоголе:

The Russian who thinks Turgenev was a great writer, and bases his notion of Pushkin upon

Chaikovsky's vile libretti, will merely paddle into the gentlest wavelets of Gogol's mysterious sea and limit his reaction to an enjoyment of what he takes to be whimsical humor and colorful quips. But the diver, the seeker for black pearls, the man who prefers the monsters of the deep to the sunshades on the beach, will find in The Overcoat shadows linking our state of existence to those other states and models which we dimly apprehend in our rare moments of irrational perception.

112

Но даже когда Цинциннату удастся найти, схватить искомое слово в мутной лексической воде, "слово, извлеченное на воздух лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глу-

..... бине" (99). Таким образом, как и "перл в кровавом жиру акулы" (95), так и "мелькнувший блеск на песчаном дне" сводятся к понятию поэтического слова, "слова-психеи". 113

Вопреки приближающейся казни у Цинцинната нет "никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться - всей мировой немоте на зло" (96). Здесь можно привести еще одно интересное сопоставление с гностицизмом. Согласно валентирианцу Марку, "конец видимого мира наступит тогда, когда будут исчерпаны все возможные сочетания звуков и букв, ... и все произносимое (т.е. все получившее Божественный импульс к существованию) сольется в один конечный звук, подобно тому, как человеческая молитва заканчивается общим возгласом: а м и н ь ". 114

Сквозь обрывки косноязычных попыток Цинцинната затра-

вить слово, привить слову Психею, местами просвечивают необыкновенно точные детали, удивительно меткие, двумя штрихами набросанные портретные миниатюры, как например, описание Марфиньки в пятой главе:

Я уже не могу собрать Марфиньку в том виде, в каком встретил ее в первый раз, но помнится, сразу заметил, что она приоткрывает рот за секунду до смеха, - и круглые карие глаза, и коралловые сережки, - ах, как хотелось сейчас воспроизвести ее такой, совсем новенькой и еще твердой, - а потом постепенное смягчение, - и складочка между щекой и шеей, когда она поворачивала голову ко мне, уже потеплевшая, почти живая. Ее мир состоит из простых частиц, просто соединенных; простой рецепт поваренной книги сложнее, пожалуй, этого мира, который она, напевая, печет, - каждый день для себя, для меня, для всех. (71)

В статье "Слово и культура" 1921-го года Манделъштам написал:

Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вечность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.

115

Эти слова поэта можно отнести к Цинциннату, который у нас на глазах, по собственному поэтическому рецепту, из слов стряпает Марфиньку, вокруг которой слово Цинцинната "блуждает, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела".

В писаниях Цинцинната порою встречаются на редкость смелые сравнения и метафоры, как, например, уже упомянутый

"перстень с перлом в кровавом жиру акулы" (95) , напоминающий нам балладу Шиллера "Перстень Поликрата" или "шарообразные рыбы слов, лопающиеся при извлечении на воздух"(99). Стиль Цинцинната кишит дерзкими аллитерациями как, например, в описании Марфиньки, которая "жмурясь, пожирала прыщущий персик" и "глотая, еще с полным ртом, канибалка, топырила пальцы, блуждал осовелый взгляд, лоснились воспаленные губы..." (142), варьирующем группы (ж-р, п-ж-р, п-рс) и (ла, ол, ал, ла, аль, ал, ел, ля, ла, ли, ал) . 116

Но вопреки всем очевидным и "ушеслышным" достоинствам его творчества, Цинциннат постоянно ставит под сомнение

'''''' художественность этих 'неровных,' но 'весьма' талантливых 'строк:' ''''''''

Или ничего не получится из того, что хочу рассказать, а лишь останутся черные трупы удавленных слов, как висельники... вечные очерки глаголей, воронье... Мне кажется, что я бы предпочел веревку, оттого, что достоверно и неотвратимо знаю, что будет топор... (96)

Цинциннат не только разделяет, но полностью отождествляет свою участь с участью своих слов, своего творчества. Личная судьба Цинцинната отступает порою совсем на задний план, и не о ней печется герой накануне казни:

. . . у меня лучшая часть слов в бегах и неоткликаются на трубу, а другие - калеки. Ах, знай я, что так долго еще останусь тут, я бы начал с азов и, постепенно, столбовой дорогой связанных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами... (200)

Но Цинциннат одновременно догадывается, в чем заключается достоинство подлинного, истинного поэтического слова-психеи:

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 отражалось 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 не тутошной моей задачи. Не тут! Тупое "тут", подпертое и запертое четю "твердо", темная тюрьма, в которую заключен неумело воющий ужас, держит меня и теснит. (98-9)

"Плетение словес", на которое здесь намекается, - не что иное, как авторское слово-текст, и характеристику, которую ему дает Цинциннат, можно всецело отнести к стилистическому методу самого Набокова-Сирина. Таким образом, эта новая, уже третья оппозиция между "тут" и "там" наполняется новым содержанием. "Тут" принадлежит тюремному слову Цинцинната, в то время как "там" относится к свободному художественному слову автора:

Там - неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем, - и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца. . . (99)

Эти слова, в которых Цинциннат раскрывает ткань времени

поэтического произведения, предвосхищают слова Федора, героя романа "Дар": "Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтоб один узор приходился на другой", а также слова самого Набокова в "Парижской поэме", написанной чуть ли не десять лет спустя:

В этой жизни, богатой узорами
 . . .
 я почел бы за лучшее счастье
 так сложить ее дивный ковер,
 чтоб пришелся узор настоящего
 на былое - на прежний узор;

117

Сосуществование героя ^и автора в романе путем соприкоснове-
 ния "тематических узоров" ⁴ 118, на 'словесном материале' двух
 текстов находит свое выражение в метафоре материи и под-
 кладки. Так, например, рассуждая о побеге и спасении, Цин-
 циннат возлагает все свои надежды на собственное воображе-
 ние. Но одновременно ему кажется, "что еще кто-то об этом
 печется... Какие-то намеки... Но это, если это обман,
 складка материи, кажущаяся человеческим лицом..." (117),
 Цинциннат ставит под сомнение существование неизвестного
 спасителя (автора?). Или же, после визита матери, от ко-
 торой Цинциннат узнал тайну о своем безвестном отце и о
 своем сходстве с ним, Цинциннату показалось, что в выраже-
 нии глаз матери "словно завернулся краешек этой ужасной
 жизни, и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде матери
 Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объяс-

няющую и от всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать" (137). Или в предпоследней главе Цинциннат "обнаружил дырочку в жизни, - там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по настоящему живым, значительным и огромным..." (200). Ключевыми мотивами, на которых развивается этот "тематический узор" - "складка", "подкладка", которую Цинциннат, живущий на оборотной стороне материи, увидел сквозь "дырочку". Это и есть стежка двух текстов, героя и автора, точка прикосновения двух "тематических узоров", двух словесных тканей, или пупочный канатик, ведущий от первоотца Сирина через мать Цецилию к герою Цинциннату. ("The poet Cincinnatus C., in my dreamiest and most poetical novel, accuses (not quite fairly) his mother of being a parody..." 119 — поясняет Набоков в одном из интервью) .

Цинциннат постепенно догадывается, что над его ограниченным и неполноценным творчеством "тут" существует другой творческий мир автора "там", откуда "неподражаемый разумностью светится человеческий взгляд", а не премудрое око божие.

Там, там - оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своею чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик... (99-100)

Та же идея зеркала появляется и в другом месте. Здесь передвижение Цинцинната "по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры" сравнивается с "бегущим отблеском поворачиваемого зеркала" (124). К числу зеркальных метафор можно наконец отнести и небезызвестные игрушки "нетки", состоящие из набора абсолютно уродливых и нелепых предметов, которые полагалось рассматривать в кривом зеркале. В зеркале "нет на нет давало да" и уродливые штуки преобразались в изящные образы.

Можно было - на заказ - даже собственный
портрет, то-есть вам давали какую-то кошмарную
кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у
зеркала. (137)

Обнаружив механизм, поворачиваемого в руках автора зеркала, Цинциннат начинает сомневаться в реальности своего собственного существования, своей любви и страдания и всего окружающего. Он начинает осознавать призрачность своей жизни в качестве персонажа в чужом романе и, следовательно, отдает себе отчет и в неполноценности собственного творения. "Пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт" (98), весьма кстати замечает Цинциннат, отождествив себя с персонажем романа и уступив авторское место настоящему творцу.

Вообще, на протяжении романа отчетливо сказывается определенная кукольная и театральная стилизация. Сцена

романа - это "наскоро сколоченный и покрашенный мир" (61-77) освещаемый электрическими лампочками или раскладной луной (32). Временем здесь заведует часовой, смывающий и заново малюющий стрелки на пустом циферблате (136). На крашеной сцене выступает "крашенная сволочь" (66), т.е. куклы, актеры в масках и париках. Здесь есть и намек на существование рампы (157), актеры выходят на сцену невпопад (ср. преждевременное антрэ Родрига в первой главе), Родриг с Родионом меняются ролями, причем обе роли исполняются одним актером (217). Эшафот - тоже сцена, и на зрелище публичной казни действительны "талоны циркового абонемента" (174). В этом спектакле играют свою роль и "бутафорский желудь" (128), и "чудно отшлифованные слезы" (192), и тюремный паук, который тоже оказывается марионеткой (205). В конце "Приглашения на казнь" разбираются декорации театральной сцены романа.

В романе мы находим также ряд косвенных намеков на существование Цинцинната, как куклы. Обратим внимание на следующий отрывок:

Ведь я знаю, . . . что жилали некогда в вертепах, где звон вечной капли и сталактита, смерторадостные мудрецы, которые, - большие путаники, гравда, - а по своему одолели, - и хотя я все это знаю, и еще знаю одну главную, главнейшую вещь, которой никто здесь не знает, - все-таки смотрите, куклы, как я боюсь. . . (189)

Слово "вертеп" обозначает пещеру или притон преступников

и развратников. Но имеется еще одно значение этого слова. "Вертеп" - это старинный кукольный театр, или же просто - большой ящик с марионетками, с которым ходили семинаристы духовных академий по городам и селам. В открытом виде этот ящик образовал двухъярусную сцену для устройства кукольных представлений. В верхнем ярусе вертепа изображались сцены религиозно-библейского содержания, так называемые "духовные действия", например, Рождение Христа, Поклонение волхвов, Избиение младенцев и пр. В нижнем ярусе разыгрывались шутовские "интермедии". Рукою вертепщика, скрытого позади и невидимого для зрителей, приводились в движение куклы, за которых вертепщик сам говорил, подобно роли изменяя голос.

В приведенном отрывке мы имеем дело с тонким приемом игры на омонимах, причем в семантическом плане параллельно реализуются оба значения слова "вертеп". Отчаянное обращение Цинцинната к куклам в конце этого отрывка - только подчеркивает возможность такого толкования.

Между вертепным театром и романом можно провести и следующую структурную параллель. Двухъярусности вертепа в сценическом и тематическом плане соответствует двухплановая структура романа, причем "духовным действиям", принадлежащим к высокому жанру, соответствует теологический пласт романа, реализующий гностический миф, а вертепным "интермедиям" будет соответствовать теологический фарс, возникший в результате перекодировки теологического мифа

в поэтический, бога в автора, космоса в книгу, гностика в прозревшего сквозь книгу героя.

Всякий теологический миф создает определенную модель, существующего вне мифа космоса и человека, их первопричины и конца. В своем поэтическом мифе Сирин воспроизводит модель собственного романа. Онтология и мифология здесь — одно и то же. Роль творца-первоначала принадлежит в этом мифе автору, создавшему в романе бутафорный космос, населенный куклами. В силу кукольной и театральной стилизации "Приглашение на казнь" можно рассматривать как своеобразный "вертепный роман", в котором одновременно разыгрывается траги-комическая мистерия, мистерия-фарс на теологическую и поэтическую тему. По отношению к роману автор находится "вне", за рамками условного "физического" времени и пространства книги, в которой живут персонажи, и как таковой он является метафизическим существом "извне".

Цинциннат знает, что он "окружен куклами" (143) и, "зная в куклах толк" (116), он отдает себе отчет и в своем собственном положении куклы в руках мировладельца Владимира Сирина. Это и есть та "главная, главнейшая вещь, которой никто здесь не знает" (189), г н о з и с персонажа, который открыл своего творца. Другой, прозревший герой Набокова, писатель Герман ("Отчаяние"), в момент такого же откровения объявляет отчаянный бунт против "невозможной глупости своего положения, — положения раба божьего, — даже

не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок - гроза своих игрушек". 120

Подобно всевышнему творцу сотворившему рай и ад, небо, землю и человека, творец Сириин создает миры и заселяет их человечками. В этом поэтическом священодействии, в "поэтическом кродстве-уродстве" автор берет на себя роль демиурга. Он создает свою эстетику подобно теологии.

Произведение истинного искусства воспринимается здесь как священный текст. Сириин очень привередливый бог, и на его эстетическом небе сияют лишь немногие избранные, в то время как под ними небо кишит множеством божков-самозван-

.....цев. На Олимп литературного бессмертия, в сириинский эстетический рай, недопустимы "литературные бражники" и еретики.

Набоков строго стережет врата в этот рай, не впуская в него ни своих героев Илью Борисовича или Германа, ни ряд известностей покрупнее вроде Достоевского, Тургенева, Сартра и пр. Для Сирина самого, конечно, предусмотрено место в этом раю. 121

Прозрением Цинцинната начинается в "Приглашении на казнь" новая тема. Это тема примата творческого сознания и тема зависти и соперничества, а также любви героя-писателя к истинному творцу, автору.

Слова у меня топчутся на месте. . . Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы, где остается бежать только тень - сняться и в синеву. (190)

Слово Цинцинната вступает в диалогическое отношение со словом автора, соревнуясь с ним, оно пытается высвободиться из его подручья, встать на "собственные ноги", стать "самостоятельным словом". В противовес авторскому творению Цинциннат создает в романе параллельное собственное произведение, художественные достоинства которого я уже отмечал. Получив первый толчок от автора, который сотворил Цинцинната по образу и подобию своему писателем и наделил его долей собственного поэтического вдохновения, творческий потенциал Цинцинната неудержимо растет. "Ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон" (100) для новой поэтической ворожбы, Цинциннат пускается во все более и более головокружительные словесные предприятия, и его одаренная пневмой вдохновения сущность становится порою неуловимой для самого автора:

Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, - и уйдет туда с той же непринужденной гладкостью, с какой передвигался по всем предметам и вдруг уходит как бы на воздух, в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала. (124)

В контексте взаимоотношений персонажа и автора "ограниченное пространство кое-как выдуманной камеры", относится конечно к книге Сирина, в которую Цинциннат заключен, в то время как "туда, в другую глубину" относится к свобод-

ному миру автора, в руках которого находится "поворачиваемое зеркало". В моменты такой самостоятельности Цинцинната владелец кукол-хозяин романа-автор приостанавливает ускользающего из-под авторского пера мятежного героя, раздражающего автора своей самостоятельностью:

. . . и так это все дразнило, что наблюдателю хотелось тут же разъять, искромсать, изничтожить, нагло ускользающую плоть и все то, что подразумевалось ею, что невнятно выражала она собой, все то невозможное, вольное, ослепительное, - довольно, довольно, - не ходи больше, ляг на койку, Цинциннат, так, чтобы не возбуждать, не раздражать, - и действительно, почувствовав хищный порыв взгляда сквозь дверь, Цинциннат ложился или садился за стол, раскрывал книгу.
(124)

.....

Это укротитель Сирин наводит порядок в своем романе и возвращает героя в книгу. Как уже было сказано, наличие книги у Набокова сигнализирует близость автора.

Владислав Ходасевич написал однажды о Сирине следующие слова:

Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника - вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его произведениях. . .

122

Если отнести эти слова Ходасевича к "Приглашению на казнь", то можно сказать, что это роман о жизни двух приемов в сознании художника - приема "автора" и приема "персонажа". Как "автор-рассказчик", так и "персонаж" являются литературными приемами, и, в случае романов Набокова, автор почти

без исключения выступает в роли "прозрачного", "призматического" героя в романе. В одном из интервью Набоков о себе заявил:

My characters are galley slaves.
 . . . Every character follows the course I imagine
 for him. I am the perfect dictator in that
 private world insofar as I alone am responsible
 for its stability and truth.

123

В "Приглашении на казнь" настоящий тюремщик - сам Сирин. Возле него фигуры Родрига, Родиона и м-сье Пьера кажутся жалкими карикатурами. Это он, Владимир Сирин, всевластный владелец вертепа, окружил в своем кукольном романе Цинцинната стенами, "кое-как выдуманной камеры", понастроил изысканные лабиринты, приставил к его камере стражников и разыграл в своем вертепе на глазах у Цинцинната кошмарную мистерию-буфф, издевательский *valse macabre*. (Ср. "тур вальса", который предложил Цинциннату тюремщик Родион в начале романа или само галантное название романа, который кстати должен был называться "Приглашение на отсечение головы") . 124

Гоголь когда-то писал о "припадках тоски", с которых начинался у него творческий процесс:

. . . на меня находили припадки тоски, мне самому, необъяснимой. . . Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем

это, и кому от этого выйдет какая польза.

125

Эти строки, перекликающиеся с "умственным распутством" Иудушки из "Господ Головлевых", о которых я писал в связи с героем "Отчаяния" Германом, можно отнести и к Набокову. С такого "припадка тоски" начинается, по-моему, творчество у Набокова и, вслед за ним, и у Цинцинната. Вспомним первые, подсказанные автором, строки в четвертой главе: "Какая тоска. Цинциннат, какая тоска! Какая каменная тоска Цинциннат... (58)", и ответ Цинцинната на этот вызов: "Но разве могут домыслы эти помочь моей тоске? Ах, моя тоска, - что мне делать с тобой, с собой?" (61). "Что же делает автор?" Чтобы развеять эту тоску, Сирич сочиняет свой мир и начинает играть в человечки.

Если провести параллель с гностическим мифом с этой точки зрения, роль автора в этом мире-романе будет роль демиурга, архона, и следовательно, тюрьма, "мертвый дом", которые он в романе создал, — книга "Приглашение на казнь" сама. В книге заключен Цинциннат, и его бунт — это бунт гностика, усомнившегося и неверившего в подлинность этого мира. Это будет против творения, против демиурга, в котором прозревший Цинциннат обнаружил человеческое существо. "Там — неподражаемую разумностью светился человеческий взгляд" (99), а не премудрое око божие.

В этом контексте предлагается заманчивая идея, а

именно, что добивающийся бессмертия Цинциннат не может умереть, потому что он только персонаж романа и как таковой никогда не жил, кроме как на страницах книги, в то время как единственное смертное здесь существо – это сам автор. Посмотрим, каким образом Цинциннат формулирует эту ехидную шутку. Читая роман "Quercus" Цинциннат

. . . начинал представлять себе, как автор, человек еще молодой, живущий, говорят, на острове в Северном, что-ли, море, сам будет умирать, – и это было так смешно, – что вот когда-нибудь непременно умрет автор, – а смешно было потому, что единственным тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть, – неизбежность физической смерти автора. (126)

Этот автор, "человек еще молодой", может быть и Набоков, а "остров в Северном море" – это архипелаг набоковских северных островов: Зоорландия (Подвиг), Ultima Thule (Ultima Thule, Solus Rex), Nova Zembla (Pale Fire).¹²⁷ В ехидной ужимке Цинцинната затронута физическая сторона писателя – смертного человека. В романе "Pale Fire" поэт John Shade мнит себя бессмертным и отрицает аристотельский силлогизм: "...other men die; but I / Am not another; therefore I'll not die."¹²⁸ вслед за чем его ревнивый комментатор Charles Kinbote на цинциннатовский манер замечает: "This may please a boy. Later in life we learn that we are those others."¹²⁹ В атаке Цинцинната против тирании творения, против демиургического начала творца-автора можно услышать гностическое эхо 81(82) псалма. Как известно, название и

концепт архонов заимствованы гностиками из "Псалтыри". В следующем примере всевышний бог произносит суд над демиургами:

. . .You are gods
and all sons of the Most High;
But you die like men,
And fall like one of the archons. 130

Подведем несколько итогов. В начале этого анализа я попытался дать характеристику гностического мифа и провести ряд параллелей между этим мифом и романом. Дальше я старался показать, каким образом Набоков перекодировал этот теологический миф в собственную поэтическую систему. В своей книге о Гоголе Набоков писал:

. . .by poetry I mean the mysteries of the
irrational as perceived through rational
words. 131

В своем "уродстве-юрдстве" Набоков добивается именно этого иррационального мистического эффекта. Ему удается создать ощущение метафизического предмета, мистического прозрения и опыта чисто литературными, "рациональными" средствами. На основе теологического гностического мифа Набоков создает свой поэтологический миф, воспроизводящий модель собственного романа. В этой своеобразной "поэтической теологии" автору выпадает двойная роль. Первая из них - это роль посланника от бога, провозвестника и спасителя.

Вторая - это роль творца-демиурга, архона, деспотического властелина и владельца этого мира. Может быть, за дуалистическим совмещением двух принципов "добра и зла", (напомним слова Б.Зайцева о Набокове, что "У Сирина нет Бога, а может быть и дьявола"),¹³² таится библейская идея испытания или же, в переводе на язык поэтики, идея испытания героя автором. Проследим эту дуалистическую линию до конца.

Согласно многим эсхатологическим мифам гностиков, демиург уничтожает свое творение:

Lord, let me destroy the world which I made.

Или:

She /Ruha/ arose, destroyed her property.¹³³

В апокалипсическом конце романа, в момент казни Цинцинната Первого, демиург Сирин уничтожает сотворенный им мир. Роман разрушается, потому что прозревший последний гностик Цинциннат не поверил в бутафорную действительность этого мира, и Сирин, последним жестом демиурга, разбирает сцену своего романа. Этот демиургический жест в конце книги нам напоминает конец стихотворения Ходасевича "Горит звезда, дрожит эфир":

И я творю из ничего
Твои моря, пустыни, горы,
Всю славу солнца Твоего,
Так ослепляющего взоры.

И разрушаю вдруг шутя
 Всю эту пышную нелепость,
 Как рушит малое дитя
 Из карт построенную крепость. 134

Но из апокалипсических трясок и трухи рухнувшего мира-романа "сын словес", провозвестник и спаситель Владимир Сирин ("incidentally, the first name is pronounced Vladeemer - rhyming with "redeemer", как он шуточно поясняет в одном из интервью)¹³⁵, спасает "Цинцинната Второго", Цинцинната избранника, одухотворенного пневмой поэтического вдохновения, выдержавшего до конца авторское испытание.

"Цинциннат Второй" поднимает голову с дубовой плахи и сквозь "сухую мглу" направляется "туда", "где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему" (218), и, можно добавить, подобные не только ему, но и его автору, писателю Сирину, который создал Цинцинната по образу и подобию своему - писателем. Это персонаж романа возвращается к своему творцу. Таким образом, вдобавок к той доле творческого вдохновения, таланта и свободы, которую Цинциннат унаследовал от своего "небезызвестного отца-творца" в начале романа, Цинциннат отвоевывает в конце книги и долю писательского бессмертия.

Comme un fou se croit Dieu
 nous nous croyons mortels.

В этом апокрифическом эпиграфе из несуществующей книги "Discours sur les ombres" несуществующего каламбурного

автора м-сье Pierre Delalande, с которого книга начинается, заключается послание автора.

Творец-поэт лишь одним краем своего существа - человек, смертный. Другим, трансцендентальным краем, поэт, а и с т о р приближается к бессмертному существу, богу.

В поэтической теологии Набокова поэт-творец - это антропоморфическое божественное существо - "человекобог". 136

Об этом юродствующем аспекте сирийского творчества В.Ходасевич, мнением которого Набоков всегда дорожил, написал:

Сознание поэта, однако ж, двоятся: пытаюсь быть "среди детей ничтожных мира" даже "всех ничтожней", поэт сознает божественную природу своего уродства-юродства - свою одержимость, свою, не страшную, не темную, как у слепорожденного, а светлую, хоть не менее роковую, отмеченность перстом Ложим. . .

В художественном творчестве есть момент ремесла хладного и обдуманного д е л а н и я . Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и Богу. Это экстатическое состояние, это высшее "расположение души к живейшему приятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных", есть вдохновение. Оно и есть то неизбывное "юродство", которым художник отличен от не-художника. Им-то художник и дорожит, его-то и чтит в себе, оно-то и есть его наслаждение и страсть. Но вот что замечательно: говоря о вдохновении, о молитвенном своем состоянии, он то и дело сочетает его с упоминанием о другом занятии, сравнительно, столь, кажется, суетном, что здоровому человеку самое это сочетание представляется недостойным, вздорным, смешным. Однако, этим своим занятием он дорожит не менее, чем своим "предстоянием Богу" и порой вменяет его себе в величайшую заслугу, обосновывая на ней даже дерзостную претензию на благодарную память потомства, родины, человечества.

137

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

РОМАН В РОМАНЕ "ДАР"

1

РОМАН КАК "ЛЕНТА МЕБИУСА"

Незадолго до выхода последнего из русских романов Набокова "Дар" В. Ходасевич, который регулярно отзывался о произведениях Набокова, написал:

Я, впрочем, думаю, я даже почти уверен, что Сирин, обладающий великим запасом язвительных наблюдений, когда-нибудь даст себе волю и подарит нас безжалостным сатирическим изображением писателя. Такое изображение было бы вполне естественным моментом в развитии основной темы, которую он одержим.

Этим произведением, в котором нас Набоков "подарил" изображением такого писателя, принято считать роман "Дар". Но тема писателя, как я пытался показать в настоящей работе, началась у Набокова намного раньше. Героем целого ряда произведений, написанных до "Дара", был писатель-неудачник. Пишущие герои набоковских "романов-матрешек" составляют определенный ряд, обладающий собственной логикой и внутренней эволюцией. От Ильи Борисовича, первого наименее удачного в ряду пишущих героев, шла прямая линия к более успешному, но все же неудавшемуся писателю Герману. От Германа эта эволюционная линия шла к Цинциннату, чья артистическая полуудача, с художественной точки зрения, была несравненно выше повести

Германа. Отдельные произведения героев и разная степень их таланта представляют определенные эволюционные стадии, ведущие к творческому совершенству. Этими неудачными героями и их произведениями прокладывался ступенчатый путь к первому полностью успешному поэту-писателю Набокова, к герою "Дара", Федору Годунову-Чердынцеву.

Роман "Дар" и его герой - закономерное продолжение и завершение этого ступенчатого ряда писавших героев, в начале которого стоял Илья Борисович. Отдельные произведения, входящие в этот эволюционный ряд, тоже своей хронологией следовали логике его развития: ("Уста к устам" 1933, "Отчаяние" 1933, "Приглашение на казнь" 1935, "Дар" 1937). На самом деле, если прочитать все эти произведения как одну сплошную книгу, как некий "архироман", то мы увидим, что он посвящен одной теме, теме рождения поэта. Отдельные романы Набокова составляют как бы отдельные тома этого "архиромана". В каждом из них находится текст, написанный героем. Я определил этот тип текста, содержащего в себе другой текст, как "текст-матрешка". В "матрешках" внешний авторский текст вступал в диалогическое отношение с внутренним текстом героя. Своим диалогическим методом "матрешки" Набокова напоминают сократовский диалог. В своих диалогах Сократ "акушерским методом" извлекал из своих собеседников зародки истины и добирался таким образом постепенно до истины последней. Набоков в своих диалогических "матрешках" приводил на свет не-

удачных и полуудачных героев-писателей, пока наконец, в самом конце этого многотомного диалога, в романе "Дар", он не произвел на свет истинного, настоящего поэта-писателя.

Если развить сравнение с Сократом, который сам себя называл "повивальной бабой", то можно сказать, что Набокову, как автору этого архиромана, выпадает парадоксальная роль легко забеременивающей повивальной бабы, которая после ряда поэтических "недоносков" (Илья Борисович, Герман, Цинциннат), разрешилась наконец здоровым ребенком (Федором). Рождение поэта в конце последнего из русских романов Набокова - это счастливая концовка, "happy end", этого архиромана, посвященного творцам и творчеству, их таланту, и дарованию.

Рассказ "Уста к устам", романы "Отчаяние", "Приглашение на казнь" и "Дар" - это все "тексты-матрешки". В первом из них внутренним текстом был бездарный роман Ильи Борисовича. "Отчаяние" - роман о том, как убийца Герман писал и не дописал повесть "Отчаяние". Внутренний текст "Приглашения на казнь" составляли дневниковые записи героя Цинцинната. Роман "Дар" наиболее сложная из набоковских "матрешек". Это "роман-коллаж", состоящий из целого ряда внутренних текстов в стихах и прозе. В рассмотренных мною "матрешках" я пытался прочитать внутренние тексты героев на контрастном фоне авторского внешнего текста. Внутренний текст я воспринимал как чужой элемент, как "чужое слово".² Слово автора отмежевывалось от слова героя и вступало с ним в диалог, полемику.

Диалогическими я назвал также те ситуации, когда подчас сам автор-рассказчик выступал в своем произведении как прием, как призрачный протагонист, "auctor ex machina", которого я условно назвал Сириным (в отличие от Набокова-человека). Антагонизм авторского слова и слова героев-писателей принимал разные формы: от легкой пародии, через издевательство, к скрытому вредительству и открытой вражде. Но антагонизм между Сириным и его пилушими героями смягчался прямо пропорционально талантливости внутреннего текста.

В анаграмматическом рассказе "Уста к устам" Сирин заставил жизнь писателя Ильи Боисовича повторить шаг за шагом жалкую судьбу его романа, а также судьбу им же самим сочиненного героя Долинина. В конце этой издевательской вивисекции Сирин наказал неудачного писателя каламбурной тростью. Артистическая неудача писателя была равнозначна смерти.

В "Отчаянии" Сирин, словно ветер, шевелящий листья деревьев, тревожил страницы германовой рукописи. В этом романе автор-вредитель сдвинул ось, вокруг которой вращался зеркальный космос солипсического героя и его повести. Вдобавок, Сирин наказал Германа постыдной палкой и довел отчаянного героя до сумасшествия. За артистическое падение Герман был наказан не только смертью. Криптографическими намеками Сирин передал Герману, что посмертное его местопребывание будет в аду.

Чтобы дать понять своему следующему герою, что за артистическую неудачу писатель поплатится головой, Сирина пригласил героя своего следующего романа, Цинцинната, откровенно на казнь. (Первоначально Набоков хотел назвать этот роман: "Приглашение на отсечение головы"².) В "Приглашении на казнь" мастерство героя Цинцинната приблизилось опасно близко к той границе, которая отделяла искусство Сирина от искусства его героев. Порою казалось, как например, в центральной восьмой главе, принадлежащей полностью Цинциннату, что герой одной ногой уже перешагнул эту линию. Вот почему, в момент казни, на которую Сирина так галантно пригласил Цинцинната, автору не совсем удалось отрубить голову своему герою. Одной стороной своего существования, т. е. своим творчеством, Цинциннат находился уже на стороне автора. За артистическую полуудачу, или лучше сказать почти-удачу, Цинциннат был в конце книги лишь полуказнен.

Как уже было сказано, прямо пропорционально дарованию героев смягчался антагонизм и недоброжелательное к ним расположение Сирина. Самую нижнюю из этих ступенек занимал графоман Илья Борисович. Вторая принадлежала писателю-самозванцу Герману. На третьей находился "poeta nascens" - Цинциннат. В отличие от Цинцинната, Федор - "poeta fit". Роман "Дар" содержит ряд литературных попыток, набросков, а также несколько законченных произведений поэта в процессе становления.

"Дар" - это роман-коллаж из внутренних текстов героя. От главы к главе нарастает артистический потенциал Федора, в результате чего постепенно исчезает разница между авторским текстом и текстом героя. В какой-то степени это внутреннее развитие в "Даре" отражает путь, пройденный пишущими героями предыдущих произведений Набокова,⁴ и в этом смысле, "Дар" можно считать определенным ключом к всему русскому творчеству Набокова. В конце этого романа герой становится автором этого романа. Обратим внимание на этот процесс сближения между героем и автором, а также на любопытный симбиоз их текстов.

В первой главе "Дара" еще ощущается разногласие между словом автора и словом героя. Внутренний текст первой главы - книга "Стихи", посвященная Федором теме детства. С тех пор как эти стихи были написаны прошло несколько лет, и за это время на них появился определенный пародийный налет. Эти юношеские стихи Федора, на фоне зрелой прозы Набокова, воспринимаются как пародии, как "чужое", но все же "не совсем чужое" слово. В частности, стихи Федора - это собственные стихотворения молодого Набокова. Этот симбиоз героя и автора упрочняется и заимствованием в обратном направлении. Инициалами, выведенными из имени Федора Годунова-Чердынцева (Ф. Г.-Ч.), Набоков подписал несколько зрелых своих стихотворений.⁵ Своему наиболее автобиографичному герою, любимцу Федору, Набоков также дарит свое любимое сти-

хотворение: "Однажды мы под вечер оба..." (107).⁶

В первой главе находится также рассказ Федора "Треугольник в круге" о самоубийстве Яши Чернышевского. Под названием "Подарок", и за подписью Сирина, этот рассказ был напечатан отдельно до выхода "Дара".⁷ Рассказ "Подарок" синекдохически относится к роману "Дар". В силу этих текстовых и биографических заимствований в значительной мере ступшевывается разногласие между художественным словом героя и словом автора.

Внутренний текст второй главы "Дара" - рассказ Федора о его отце-путешественнике, который не вернулся из экспедиции. В поисках отца, Федор отправляется в воображаемое путешествие по Азии. Он идет по следам выдающихся путешественников: Пушкина, Пржевальского и Грумма-Гржимайло.⁸ В этом рассказе описан маршрут, о котором мечтал когда-то сам Набоков. В 1918 году девятнадцатилетний Набоков собирался в такую экспедицию с известным путешественником Груммом-Гржимайло, но обстоятельства помешали этому предприятю. В каком-то смысле рассказ героя - это литературная компенсация за несбывшуюся мечту автора. Рассказ Федора, может быть, не очень удачен, но пройденный путь оказался очень полезным для молодого писателя. Федор впитал в себя ритм "Путешествия в Арзрум" и образ Пушкина начинает сливаться с образом отца (111). Глаз Федора обладает теперь той меткой наблюдательностью, присущей путешественнику-натуралисту, и необходимой

художнику-поэту. Оба они должны с предельной точностью описать впервые увиденное и пережитое, назвать безмянное (136).⁹ В этом смысле рассказ-путешествие Федора, вошедший во вторую главу "Дара", имеет с романом больше общего, чем может показаться на первый взгляд. В романе "Дар" пристальным взглядом натуралиста описывается редкая, неназванная порою человека: "homo scribens".

Переход к третьему произведению Федора происходит по законам истории русской поэтики: "Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской - до улицы Гоголя" (164). От Пушкина идет прямой путь к Гоголю.¹⁰ Книгу стихов и рассказы Федора сменяет в четвертой главе гротескная биография Н. Г. Чернышевского. Федор основал эту "биографию романсэ" (225) на жанровой парадоксальности этого сочетания. Его задачей - совместить биографию и сочинительство, т. е., словами Чернышевского, "жизнь" (действительность) с "искусством". Результат - "биография-буфф", абсурдное житие еще более абсурдного подвижника. В отличие от фантастики Гоголя или, скажем, фантастики "Крокодила" Достоевского, в котором публика прочитала выпад против Чернышевского,¹¹ биография Федора лишена такого момента фантастики. Свою биографию Чернышевского Федор основал на биографических фактах, излагаемых на фоне теоретических (философских и эстетических) предпосылок самого Чернышевского. Но вопреки документальному

методу,¹² результат, которого Федор достигает, - фантастичен. Этого эффекта Федор добивается не столько подбором фактов (часто до крайности тривиальных), сколько их причудливым сопоставлением и толкованием. Эта гротескная трагедия из жизни и творчества Чернышевского написана в традиции Менипповой сатиры.

The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire. . . presents people as mouth-pieces of the ideas they represent. . . . A constant theme in the tradition is the ridicule of p h i l o s o p h u s g l o r i o s u s The novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect, as a kind of maddened pedantry which the p h i l o s o p h u s g l o r i o s u s at once symbolizes and defines. . . It differs from the romance, however, . . . as it is not primarily concerned with the exploits of heroes, but relies on the free play of intellectual fancy and the kind of humorous observation that produces caricature. It differs also from the picaresque form, which has the novel's interest in the actual structure of society. At its most concentrated the Menippean satire presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern. The intellectual structure built up from the story makes for violent dislocations in the customary logic of narrative, though the appearance of carelessness that results reflects only the carelessness of the reader or his tendency to judge by a novel-centered conception of fiction.¹³

Мениппова сатира тоже диалогический жанр.¹⁴ В ее основе лежит идейно-философский конфликт. В четвертой главе

"Дара" развивается конфликт между противоположными эстетиками материалиста и прагматика Чернышевского, и идеалиста, поклонника чистого искусства, Федора. Согласно диссертации Чернышевского об "Эстетических отношениях искусства к действительности",

. . . прекрасное есть полное проявление общей идеи в индивидуальном явлении. . . Истинное определение прекрасного таково: "прекрасное есть жизнь"
 . . . Действительность не только живет, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии - только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности. Прекрасное в объективной действительности вполне прекрасно. Прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека. . . Создания искусства ниже прекрасного в действительности и с эстетической точки зрения.
 15

Вот, вкратце, главные умозаключения Чернышевского. "Единственно, впрочем", - допускает Чернышевский - "чем поэзия может стоять выше действительности, это украшение событий прибавкой эффектных аксессуаров и сопоставлением характера описываемых лиц с теми событиями, в которых они участвуют".¹⁶

Вот этим недосмотром, этой погрешностью в логике эстетических изложений Чернышевского воспользовался поэт Федор.

В четвертой главе "Дара" жизнь Чернышевского попадает в руки искусства и то, что в рассказе "Уста к устам" произошло с жизнью Ильи Борисовича, приключается в более беспомощном виде с жизнью Чернышевского. "Прибавкой эффектных аксессуаров и согласованием описываемого лица с событиями", т.е. по собственному же рецепту Чернышевского, биограф Федор

виртуозно обесмысливает жизнь и творчество славного шестидесятника. Вольное творческое сознание поэта шаг за шагом определяет бытие материалиста Чернышевского. Если век назад Чернышевский "казнил чистую поэзию" (267), то век спустя, в сотую годовщину со дня рождения Н. Г. Чернышевского, чистая поэзия под пером Федора совершает казнь над Чернышевским. В своем олимпийском негодовании Федор нам порою напоминает Аполлона, насаживающего королю Мидасу, за его невежество в области муз, ослиные уши.

Искусство сатиры и гротеска достигает в четвертой главе "Дара" предельной степени, и хотя талант и мастерство героя Федора здесь очень близки к самому автору Набокову, последний все-таки еще отмежуетя от произведения Федора.

The biography within *The Gift* was written by a hero who was - sort of like me, but I myself wouldn't have written it that way. 17

В последней, самой важной для нас главе романа, снимается и эта преграда, отделяющая слово героя от слова автора. В пятой главе этой самой сложной из набоковских матрешек происходит причудливая, но тем не менее законная метаморфоза. То, что не удалось герою Герману в "Отчаянии", удастся Федору. Герой романа "Дар" становится автором романа "Дар". Как выясняется в конце книги (407-9),¹⁸ роман, который мы только что прочитали, оказывается будущим, еще ненаписанным произведением Федора, которое он еще только собирается напи-

сать.¹⁹ "Дар" - это роман, которого еще нет, но который будет создан; это черновик молодого автора, который станет беловиком зрелого писателя.

Набоков однажды заявил: "You can only re-read a novel. Or re-re-read a novel."²⁰ Если последовать совету Набокова и применить его к роману "Дар", то происходит следующее: При первом чтении мы читаем "Дар" как роман зрелого писателя Набокова, в который, как в матрешку, вошли разные произведения молодого, еще только складывающегося писателя Федора. При первом чтении будущий роман героя Федора лишь незаметно просвечивает промеж строк. Федор думает о написании такого романа: "Или роман. Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу"²¹ (218). Но при втором чтении мы уже читаем тот же текст "Дара", как роман, написанный героем, который сам стал его автором. Черновик Федора превратился в беловик, внутренний текст стал внешним текстом.

Эта причудливая метаморфоза, в которой герой был возведен в автора, совершается по кругу. Кругообразная ее форма тщательно подготовлена в романе. Все произведения героя Федора, вошедшие в "Дар", роднит кольцевая форма построения. Первое из них, книжка "Стихи", открывалась стихотворением о "Потерянном мяче" (16) и замыкалась стихами "О мяче найденном" (35). Вторым произведением Федора был рассказ о "Тре-

угольнике в круге" (50-8).²² Третье произведение в романе — это кругообразный "рассказ-путешествие" о невернувшемся и, вероятно, погибшем отце Федора (131-42). Кругообразное путешествие Федора совершается следующим образом. Сквозь картину, "Марко Поло покидает Венецию" (132), Федор отправляется по следам своего отца в воображаемую экспедицию по Азии. Во время этого "путешествия-рассказа" сын превращается в своего отца и возвращается обратно по древней дороге, по которой шесть веков назад проходил Марко Поло (141-2).²³ Таким образом, рассказ, описав не круг, а скорее одно разомкнутое кольцо спирали, возвращается к отправной точке, возведенной во вторую степень. Эта причудливая метаморфоза сына с отца, в свою очередь, предвосхищает метаморфозу героя в автора, Федора в Набокова.

Биографию Чернышевского Федор тоже задумал в виде кольца так, "чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная" (230). Биография начинается секстетом и кончается октетом опрокинутого сонета.²⁴ Вслед за кольцом опрокинутого в четвертой главе сонета, и весь роман "Дар" облекается в кольцевую форму. Последние строки романа — это онегинский сонет. Четырехстопные ямбические строки, в силу находчивых переносов, хорошо закамуфлированы в прозаическом тексте:

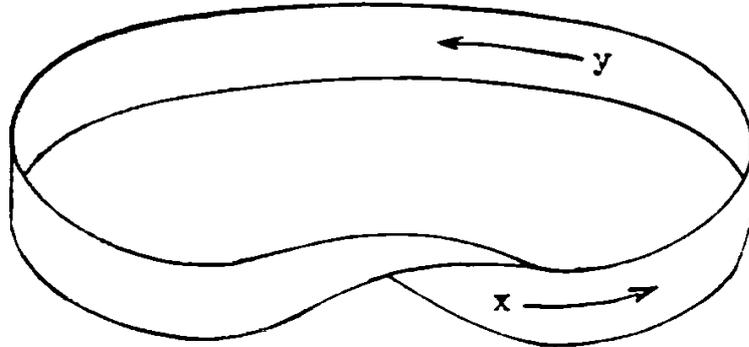
Прощай-же, книга! Для видений -/отсрочки смертной тоже нет. /С колен поднимется Евгений,/- но удаляется поэт. /И все-же слух не может сразу/ расстаться с музыкой, рассказу/дать замереть... судьба сама еще звенит, - и для ума/внимательного нет границы -/там, где поставил точку я:/продленный призрак бытия/синее за чертой страницы, как завтрашние облака, -/и не кончается строка.

"Завтрашние облака", которыми не кончилась строка романа, перелетают в "облачный, но светлый день, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года", с которого роман "Дар" начинается.²⁵

Онегинский сонет в конце романа нас приводит таким образом обратно к началу, но не романа Набокова, (роман Набокова кончился), а к началу нового романа Федора. Последний на протяжении романа успешно завершил цикл артистических метаморфоз, и в его конце, созревший писатель Федор дорастает до величины Набокова, и следовательно, на стыке кольца, на спайке двух текстов, сам становится автором этого романа.

Но метаморфоза героя в автора произошла не по кругу, который лежал в композиционной основе всех отдельных текстов романа, а скорее по ободу так называемой "ленты Мебиуса". В отличие от ленты-кольца, на которой мы различаем внешнюю и внутреннюю поверхность, на "ленте Мебиуса" внешняя поверхность пресмывается во внутреннюю, или же, иными словами, из одной точки, одной непрерываемой линией, по "ленте Мебиуса" можно перейти с изнанки на лицевую сторону

ленты:



х - первое чтение
у - второе чтение

Герой Федор, двигаясь по ободу такой ленты, начинает свой путь на поверхности "х", т. е. на страницах романа Набокова, но подходя к его концу, в промежутке между концом романа и его вторым началом, Федор перескальзывает на поверхность "у", т. е. на страницы уже собственной книги. Внутренний текст "романа-матрешки" стал внешним, изнанка стала лицевой стороной, герой был возведен в автора. О том, что Набоков вложил в основу своего романа архетип, или хотя бы принцип, "ленты Мебиуса", пусть засвидетельствует следующий отрывок, в котором бытие и сознание героя, "весь этот переплет случайных мыслей, как и все прочее", приравнивается к "и з н а н к е /разрядка моя/ великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой /разрядка Набокова/ стороне" (351).

Но между композиционными кольцами отдельных произведений Федора и кругообразным построением его последнего произведения "Дар" есть одна существенная разница. Круг, созданный опрокинутым сонетом в четвертой главе - порочный круг, а созданная им бесконечность - дурная бесконечность, вроде "у попа была собака".²⁶ Порочным был тоже круг, в котором вращался треугольник Рудольф - Оля - Яша. (Рудольф любил Олю, Оля Яшу, Яша Рудольфа, и т. д.) Круг, описанный стихотворением о потерянном и найденном мяче, а также кругообразный "рассказ-путешествие", во время которого сын превращается в своего пропавшего отца, подходят ближе к замыслу "Дара", в котором герой становится автором. Таким образом можно сказать, что контуры целого (роман "Дар") просвечивают сквозь отдельные его части (вставные тексты героя), так же, как микроформой отдельных внутренних кукол матрешки определяется макроформа внешней куклы.

Во всех внутренних текстах романа была сделана попытка разомкнуть созданный ими круг. Но полностью это удается лишь в последнем из них, а именно -- в романе "Дар". Здесь порочные и полупорочные кольца отдельных произведений создают разомкнутую спираль романа. В своей автобиографии Набоков пишет:

Спираль - одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным, . . . гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени.²⁷

"Дар" - это книга о творческом процессе, о рождении и ростании творческого сознания, о становлении поэта. Это роман о творческой эволюции. Его герой, начинающий поэт Федор, поднимается по "ступенькам" этой спирали (каждому витку соответствует один внутренний текст) и становится в ее конце настоящим писателем. Герой романа возводится в автора этого романа, персонаж Федор, преобразуется в В. В. Набокова - человека. Федор - первый герой в творчестве Набокова, которому удалось перейти из искусства в жизнь, с изнанки, т. е. со страниц романа, на лицевую его сторону, на обложку книги, отведенную, как правило, автору, проживающему вне романа. Путь, пройденный Федором, является законным завершением процесса, в котором формировалось и созревало творческое сознание поэта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе, на примере четырех "текстов-матрешек" Набокова, я пытался показать четыре стадии в эволюции творческого сознания. Начиная с Ильи Борисовича, наиболее бездарного в ряду героев-писателей ("Уста к устам"), через Германа ("Отчаяние"), к полуудачному Цинциннату ("Приглашение на казнь"), и кончая наиболее успешным из них - Федором ("Дар"), Набоков создал в своем паноптикуме целую плеяду писателей с небольшой библиотекой ими же написанных произведений. В своей олимпийской нетерпимости Набоков оказался необыкновенно жесток к творческим недостаткам и неудачам своих героев. Подобно мифическим божествам, Набоков испытывал, карал и казнил своих неудачных героев. Илья Борисович - это Марсияс, наказанный Аполлоном. Герман - Нарцисс, наказанный Немезидой. Цинциннат - это гностик, пытаемый и казненный архонами на земле, но вознесенный за верность своему творцу в "вечное царство небесное". За всеми этими мифическими существами стояло антропоморфическое божество - а у с т о г . В теологической поэтике Набокова, автор и есть единственный бог этого космоса-книги, который он сам сотворил, единственный деспот и судья человеков, которых он сам сочинил по образу и подобию своему писателями. В этой поэтической религии автор карал своих героев не столько за их художественную неудачу и падение, сколько за

другое невежество и грех. Художественная неудача и падение - не причина, а следствие авторского негодования.

Романы Набокова - это романы о сознании автора и героев, об их взаимоотношении и, в последнюю очередь, о примате авторского сознания над сознанием героя.²⁸ Рассмотренные в этой главе герои в разной степени отдавали себе отчет в том, что над их творчеством господствует сознание создателя.

Бессознательный Илья Борисович в рассказе "Уста к уста́м" даже не подозревал, что над его жизнью и творчеством существовала сила, руководящая ими. Ему видны были лишь первые "уста" текста, названного "Уста к уста́м".

В романе "Отчаяние" Герман подозревал, и под конец своей повести, прямо ощущал присутствие и вмешательство невидимого создателя и разрушителя. Но в своей демиургической гордости лже-творец Герман не примирился с идеей всевышнего творца-автора и отрицал его существование: "Бога нет, как нет и бессмертия" (98). За бунт демиурга против законного творца, ревнивый бог Сири́н уничтожил творение непокорного героя. После провала убийства и повести Герман отдает себе полный отчет в существовании автора, сдвинувшего ось, вокруг которой вращался солипсический космос Германа.

В отличие от Германа герой "Приглашения на казнь", Цинциннат, вопреки всему окружающему миру, не только осоз-

нал существование творца, но во имя этого безымянного богатоца гностик Цинциннат отрекся от земной жизни. В этой теологической метафоре "гностик" - это поэт, который во имя искусства отрекся от действительности. В своей исповеди поэт Цинциннат не только признал примат творчества своего создателя, но и объяснился в своей трепетной любви к нему. За это автор поднял с плахи полуказненного героя, выдержавшего все авторские испытания. За его поведение, которым Цинциннат доказал несостоятельность окружающей его действительности и смерти, автор отдал своему герою и долю своего авторского бессмертия. "Comme un fou se croit Dieu, nous nous croyons mortels." ²⁹

Последний из русских романов Набокова "Дар", который сам автор считает лучшим своим произведением, ³⁰ а критик Л. Фильд назвал: "the greatest novel Russian literature has yet produced in this century," - является завершением этого процесса, в котором постепенно возникало и росло осознание героем своего творца. Этот путь, ведущий от бессознания Ильи Борисовича к подсознанию и полусознанию Германа, и к сознанию Цинцинната, привел в конце романа "Дар" к полному тождеству сознаний Федора и Набокова. "Я и отец - одно... Отец во Мне и Я в Нем" (Иоан 10, 30. 38). В этом единстве героя и автора, внутреннего текста с внешним текстом, сотворенного с творящим - таится залог творческого бессмертия.

When you make the two one, and when you make the inner as the outer and the outer as the inner and the above as the below, and when you make the male and the female into a single one, so that the male will not be male and the female not be female, when you make eyes in the place of an eye, and the hand in the place of a hand, and a foot in the place of a foot, and an image in the place of an image, then shall you enter the Kingdom. 32

В этих апокрифических словах из Евангелия от Фомы Неверующего заключается суть поэтического предства Набокова в его последнем русском романе "Дар".

ЭПИЛОГ

"Как бы то ни было, теперь все кончено: завещанное сокровище стоит на полке, у будущего на виду, а добытчик ушел туда, откуда быть может кое-что долетает до слуха больших поэтов, пронзая наше бытие своей потусторонней свежестью - и придавая искусству как раз то таинственное, что составляет его невыделимый признак. Что-ж, еще одна привычка нарушена, - с в о я привычка ч у ж о г о бытия. Утешения нет, если поощрять чувство утраты личным воспоминанием о кратком, хрупком, тающем, как градина на подоконнике, человеческом образе. Обратимся к стихам."

Этими словами Владимир Набоков-Сирин отметил в 1939-ом году смерть поэта Владислава Ходасевича.¹ 2-го июля 1977-го года скончался автор этих строк. Его "завещанное сокровище стоит на полке, у будущего на виду".

Обратимся к книгам.

Примечания к вступлению

¹М. Lermontov, A Hero of Our Time, tr. and ann. by V. Nabokov, (N.Y., 1958), pp. iii-iv.

²V. Wejdle, Review of Otčajanie, by V. Nabokov, Krug, No. 1, 1936, p. 185.

³Cf., ch. VI, VIII, IX.

⁴Отчаяние (1932-33) содержит одноименную повесть героя Германа. Приглашение на казнь (1935) содержит исповедь героя Цинцинната. В роман Дар (1935-37) вошел целый ряд произведений героя Федора, включая сам роман Дар. В The Real Life of Sebastian Knight (1941) герой романа "В." пишет биографию писателя Севастьяна Найта. Роман Лолита (1955) написан героем Гумбертом Гумбертом. Роман Pale Fire (1962) содержит поэму Джона Шейда и комментарии к этой поэме Чарльса Кинбота. В Ада (1968) герой Ван Вен пишет эссе "Texture of Time", которое становится романом Ада. Look at the Harlequins! - произведение построенное на автозаимствованиях. В него косвенно вошли чуть ли ни все произведения Набокова.

⁵Строки: 74-82, 266-366, 500-520.

⁶Интересно узнать, автобиографичен ли образ слепого барда Демодока или наоборот, легенда о слепоте Гомера навеяна образом слепого певца. Наверное навсегда останется неразъяснимым, подражало ли здесь искусство жизни или жизнь искусству.

Примечания к вступлению

⁷ См. стихотворение Пушкина "Чертог сиял..." (1828) и неоконченную поэму "Езерский" (1835?).

⁸ В виде "внутренних текстов" в рассказ вошли: "краткие исторические известия" (которые уже сами по себе являются "внутренними текстами", поскольку они были обнаружены на страницах "старых календарей за 1744-1799 годы"), "Летопись дьячка", "счетные и расходные заметки прежних старост" на полях "Сборника ревижских сказок", стихотворение Архипа Лысого "в нежности и красоте не уступающее эклогам известного Виргилия и идиллиям г-на Сумарокова". В последнюю очередь, сюда вошла в виде "внутреннего текста" сама "История" села Горюхина, написанная рассказчиком И. И. Белкиным. "История" села Горюхина вступает в междутекстовые соотношения как внутри, так и вне собственного текста рассказа. Рассказчик "Истории села Горюхина" - это покойный Иван Петрович Белкин, который записал "Повести Белкина".

⁹ Е. Замитин, Мы, (Нью-Йорк, 1967), с. 23-24, 103.

¹⁰ Cf., M. Slonim, Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1919-1977, 2nd ed., (London, 1977), p. 202, and G. Struve, Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953, (Oklahoma, 1971), p. 103.

¹¹ Прием "двойной фотографии" наглядно реализован в стихотворении В. Ходасевича "Соррентинские фотографии" (1926).

Примечания к вступлению

¹² Концепт "чужое слово" разработан в книге М. Бахтина Проблемы поэтики Достоевского, из. 3-е, (Москва, 1972), см. гл. 5 "Слово у Достоевского".

¹³ Cf., the paintings of Jan Vermeer, "The Artist in his Studio," or Joost van Winghe's "Apelles painting the Mistress of Alexander the Great" (1590).

¹⁴ "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 249-250.

¹⁵ V. Nabokov, Ada (Middlesex, 1970), pp. 81-82.

Примечания к первой главе

¹ Весна в Фиалте и другие рассказы (Нью-Йорк, 1956), с. 251-270. Все цитаты из рассказа "Уста к устам" приводятся по этому изданию. Страницы указаны в тексте в кавычках. Набоков датирует рассказ 1929 годом, см.: Весна в Фиалте... с. 270, а так же 1931-2 годом, см.: предисловие к английскому изданию рассказа A Russian Beauty and Other Stories (N.Y., 1973), p. 46. Датировка А. Фильда, декабрь 1931 - тоже ошибочна, см.: Nabokov: A Bibliography (N.Y., 1973), p. 93. Рассказ был написан не раньше 1933 года, о чем я приведу во второй половине настоящей главы прямые доказательства.

² В Романе Машенька (1926) слово автора не вступает в диалогическое отношение со словом героя. Лирическая окраска внутреннего текста героя Ганина, выделяющаяся на гротеском фоне романа, продиктована разностью предметов, а не намеренно использованным "двуголосным словом". Лирический текст Ганина обращается к прошлому в России, гротескный текст автора обращается к настоящему в Берлине.

³ V. Nabokov, A Russian Beauty, p. 47.

⁴ См.: Защита Лужина, Камера обскура, Отчаяние.

⁵ В русской версии рассказа у Ильи Борисовича нет фамилии.

⁶ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, из. 3-ье (Москва, 1972), с. 314.

Примечания к первой главе

⁷ См.: начало настоящей главы.

⁸ См.: вторую главу настоящей работы.

⁹ М. Бахтин, там же, с. 316.

¹⁰ См.: А. Белый, Мастерство Гоголя (Fink Rep. Munich) p. 102.

¹¹ ". . . мерой для степени, чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину": В. Набоков, Дар (Нью-Йорк, 1952), с. 282. См. тоже стихотворение 1931-го г. "Неоконченный черновик": "Меня страшатся потому, / что зол я, холоден и весел, / что не служу я никому, / что жизнь и честь мою я взвесил, / на пушкинских весах, и честь / осмеливаюсь предпочесть". Poems and Problems (N.Y., 1970), p. 66.

¹² "Безумец", Poems and Problems, p. 74.

¹³ Cf. Ovid, Metamorphoses, VI, 382 foll.

¹⁴ V. Nabokov, Lolita, annotated by A. Appel, Jr., (N.Y., 1970), p. 90.

¹⁵ "Literary, a work made by pasting together scraps from different parts of an artist's work or from the works of various artists. Sometimes such a combination aims at creating a new work, as when a number of airs are strung together in a medley. Usually, however, the intention is satirical. . ." Literary Terms by K. Beckson and A. Ganz, (N.Y., 1975).

¹⁶ Giuseppe Archimboldo, "Allegory of Water," (1566).

Примечания к первой главе

¹⁷р. 18.

¹⁸V. Nabokov, Strong Opinions (N.Y., 1973), p. 76.

¹⁹V. Nabokov, Nikolai Gogol (N.Y., 1961), p. 144.

²⁰Н. Гоголь, "Шинель", Собрание сочинений в 6-ти т-х (Москва, 1959), т. 3, с. 130.

²¹Там же, с. 141.

²²Там же, с. 147.

²³Современные записки, № 67 (Париж, 1930), с. 191.

²⁴Н. Гоголь, "Шинель", с. 145. Этими словами комментирует Акакий Акакиевич картину за освещенным окошком, "где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой". В этой "картине в рассказе" Гоголь зашифровывает развязку своего рассказа. Женщина, скинувшая башмак и обнажившая таким образом всю ногу, предвосхищает сцену грабежа шинели, в которой А. А. Башмачкин будет обнажен. Такое толкование, как нельзя лучше подходит к толкованию "Шинели" самого Набокова: "The clothing process indulged in by Akaky Akakyevich, the making and the putting on of the cloak, is really his d i s r o b i n g and his gradual reversion to the stark nakedness of his ghost." (V. Nabokov, Nikolai Gogol, p. 146). В рассказе "Уста к устам" развязкой

Примечания к первой главе

будет разговор между редактором Галатовым и дамой с лорнеткой, в котором Илья Борисович будет ограблен. Интересно отметить, что вслед за французом Гоголя, "с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой", парижский редактор Галатов, "в пижонистом пиджаке, с красными бараньими глазами и черной бородкой", наделен весьма гоголевскими атрибутами.

²⁵ Лука 5:36. См. тоже: Марк 2:21: "Никто к ветхой одежде не приставляет заплат из небеленной ткани: иначе вновь пришитое отдерет от старого, и дыра будет еще хуже".

²⁶ Н. Гоголь, "Шинель", с. 137.

²⁷ V. Nabokov, Poems and Problems, p. 122.

²⁸ Отчаяние - это пародия неудачной повести в романе, Дар - это коллаж из отдельных произведений героя. Четвертая глава Дара - гротескный пастиш, склеенный из обрывков "жизни и творчества" Н. Г. Чернышевского. В Pale Fire "уста размынулись с устами", стихотворение Джона Шейда и комментарии Чарльса Кинбота, составляющие этот роман, не имеют ничего общего.

²⁹ V. Nabokov, Nikolai Gogol, p. 149.

³⁰ М. Цетлин, Г. Адамович, Г. Иванов, М. Осоргин, М. Кантор, Г. Струве и др. Исключением можно считать П. Бицилли, указавшего связь между Набоковым и Салтыковым-Щедриным и Гоголем; и отчасти Г. Струве, который указал, сколь многим был Набоков обязан А. Белому. О "нерусскости" Набокова см.:

Примечания к первой главе

Г. Струве, Русская литература в изгнании (Нью-Йорк, 1956), с. 282-285.

³¹Этим удачным термином я обязан П. Бицилли, который указал не одно "родимое пятнышко", которое Набоков унаследовал от русской литературы. См.: "Возрождение аллегории", Современные записки, № 61, 1936, с. 191-204.

³²См.: с. 202-3, 2-7, 221.

³³Этот случай был описан в книге А. Фильда Nabokov: His Life in Art (London, 1967), pp. 174-5.

³⁴В 1956-ом году в сборнике Весна в Фиалте и другие рассказы.

³⁵V. Nabokov, A Russian Beauty and Other Stories, p. 46. The "lively feud" with Poslednie novosti refers to the poem "Poëty" (1939). Cf., Nabokov's note to this poem: "The poem was published in a magazine under the pseudonym of "Vasilii Shishkov" in order to catch a distinguished critic G. Adamovich, of the Poslednie novosti who automatically objected to everything I wrote. The trick worked: in his weekly review he welcomed the appearance of a mysterious new poet with such eloquent enthusiasm that I could not resist keeping up the joke by describing my meetings with the fictitious Shishkov in a story which contained, among other plums, a criticism of the poem and of Adamovich's praise." V. Nabokov, Poems and Problems, p. 95.

Примечания к первой главе

³⁶ С 1930-го по 1934 г. вышло всего 8 книг Чисел, № 2/3 и 7/8 - двойные номера.

³⁷ Об отношениях Набокова с Г. Адамовичем и Г. Ивановым см. в книге А. Фильда (1967), с. 51-53, 88-90; а также см. сатирическое стихотворение Набокова "Из Калмбрудовой поэмы", Руль, Берлин, 5. июля 1931, с. 2. В этом мнимом переводе поэмы, несуществующего автора Калмбруда, Набоков высмеивает критиков Адамовича и Иванова. См. тоже рассказ Набокова "Василий Шишков" в Весне в Фаналте..., а также примечание Набокова к стихотворению "Поэты" (см.: примечание № 34).

³⁸ Числа, № 1, 1930, с. 235. Кроме Набокова, Числа не печатали также Бунина, Лданова и Ходасевича.

³⁹ 30. октября 1929, с. 5.

⁴⁰ Числа, № 1, с. 234.

⁴¹ Не менее абстрактно пишет о "Французских влияниях" на Набокова Адамович: "Защита Лужина" написана чрезвычайно искусно и, так сказать, по последней литературной моде. Первая часть романа особенно ясно отражала французские влияния. . . Мне тогда же один из читателей задал вопрос: чье влияние именно вы имеете в виду, что такое "французское влияние вообще"? Позволь себе вместо ответа привести короткую цитату из недавнего фельетона Жалу, критика распространеннейших "Нувелль Литерэр", человека проницательного и вдумчивого: "Долгое время у нас в литературе царил адюльтер, и мы

Примечания к первой главе

на это жаловались. . . Не кажется-ли вам, что теперь все эти школьные истории, эти блудные сыновья, эти удивительные юноши, эти вечные беглецы, - не кажется-ли вам, что все это тоже становится общим литературным местом, в конце концов столь же скучным, как прежнее? Я говорю это в предостережение молодым писателям, избирающим дорогу, которая завтра будет исхожена вдоль и поперек". Несомненно, что для русской литературы стринская тема еще не является общим литературным местом. Но что по существу она неоригинальна, что это не "первоисточник" - в этом тоже сомневаться невозможно".
Последние новости, 13, февраля 1930.

⁴² "Есть творчество - внутри. Оно совершенно не требует вымысла, хотя и над ним можно "слезами облиться". Оно ищет раскрытия того, что дано, и этим довольствуется. Другому, во вне вымысел нужен. Но Толстой на старости лет сказал (в воспоминаниях Цикулич): - Как я могу написать, что по правой стороне Невского шла дама в бархатной шубе, если никакой дамы не было... Точка. Заповедь: больше нечего добавить. Нравственный закон художника. Не было дамы, значит, не надо о ней писать. . ." (Г. Адамович, "Комментарии", Числа, № 1, 1930, с. 140). В том же духе продолжает и Б. Поплавский: "Действительно, "если дама в котиковом манто по Невскому не шла" то и нельзя об этом писать. С какой рожей можно со-ваться с выдумкой в искусство? Только документ". (Числа,

Примечания к первой главе

№ 4, 1930-31, с. 171).

⁴³"Сирин", Последние новости, 4. января 1933.

⁴⁴Там же.

⁴⁵Руль, 7. марта 1928. Пол века спустя Набоков сожалеет об этой рецензии: "Raissa Blokh. I was horrid to her. She was saved by a misprint from a dreadful... She was a bad poet, O.K. But I should not have written what I did."

A. Field, Nabokov: His Life in Part (N.Y., 1977), pp. 29-30.

⁴⁶Числа, № 6, 1932, с. 49.

⁴⁷С. 33.

⁴⁸С. 34 и 40.

⁴⁹Так например, манерное тургеневское "мимо", которым пользуется Адамович, Набоков деликатно перекривливает. "Не было жалости в его глазах, было только какое-то усталое, чуть-чуть насмешливое, сухое, равнодушное высокомерие - "считай, считай!" - которое вдалеке, нзсякая и теряясь, могло бы соприкоснуться с жалостью... Мимо". (Г. Адамович, "Рамон Ортис", Числа, № 5, 1931, с. 37). Сравни у Набокова: "Она, вероятно, ему отдастся, - предложил Евфратский. - Мимо, читатель, мимо, - ответил Илья Борисович в смысле "пальцем в небо" (255). Мимолетная мечта Рамона Ортиса, после того как он проигрался на рулетке, о неизвестном добродетеле "в халате и ночном колпаке", который "присядет к столу и выпшет чек на двадцать три тысячи" в пользу Рамона Ортиса, переключит

Примечания к первой главе

кается с "некоторой суммой", которую "весьма состоятельный" Илья Борисович перевел в парижскую редакцию "Ариона". Оба героя, Рамон Ортис и Долинин, застрелились из пистолета.

⁵⁰В. Набоков, Другие берега, с. 206.

⁵¹"- Какая у вас красивая палка, сказал я. Она молча протянула мне свою трость. Черное дерево внизу, а вся верхняя половина покрыта сплошь перламутровой инкрустацией".

(с. 103).

⁵²Б. Томашевский, Теория литературы: Поэтика (М., Л., 1928), с. 145. Аналогичный пример приводит и В. Шкловский в О теории прозы (Москва, 1929), с. 135.

⁵³Теория литературы, с. 145.

⁵⁴С. 201.

⁵⁵По поводу псевдонимов Ильи Борисовича можно сделать еще одно замечание. Псевдоним "А. Ильин", которым редакция "Ариона" подписала пролог к роману Ильи Борисовича, может быть, навеян псевдонимом Михаила Осоргина (М. Л. Ильин), который в № 28 Современных записок напечатал отрицательную рецензию на первый роман Набокова Машенька.

⁵⁶Числа, № 2/3, 1930, с. 32.

⁵⁷Там же, с. 5-7, 8-11.

⁵⁸Собственный перевод Набокова. A Russian Beauty..., р. 61.

⁵⁹Herodotus, I, 23-24. Cf., H. J. Rose, A Handbook of

Примечания к первой главе

Greek Mythology (N.Y., 1959), p. 300.

⁶⁰ Адамович: "Пушкин изсякал в тридцатых годах, и не только Бенкендорф с Наталией Николаевной тут повинны. Пушкина точил червь простоты". Числа, № 1, с. 142. "Пушкину удалось еще спасти "грацию" от уже закрадывавшейся в нее глупости". Числа, № 2/3, с. 168. "Непонятно, когда это успели накурить перед ним столько благонамеренного фимиама, что за дымом ничего уже не видно. К фимиаму большинство и льнет: удобно, спокойно. "Поклонник Пушкина, но человек не-глухой..." - эту фразу написал я как-то само собой, не сразу заметов ее парадоксальность". Числа, № 7/8, с. 159. Поплавский: "А все удачники жуликоваты, даже Пушкин. А вот Лермонтов, это другое дело. Пушкин дитя Екатерининской эпохи, максимального совершенства он достиг в ироническом жанре "Евгений Онегин". Для русской же души все серьезно, комического нет, нет неважного, все смеющиеся будут в аду". Числа, № 2/3, с. 309-10. "Какой болтовней кажутся Чайльд-Гарольды, "Chartreuse de Parme," Разбойники Шиллера и всякие повести Белкина. . . Пушкин последний из великолепных мажорных и грязных людей возрождения. Но даже самый большой из червей не есть ли самый большой червь?" Числа, № 4, с. 171.

⁶¹ Строка из стихотворения "Стихам своим я знаю цену", Единство (Мюнхен, 1967), с. 5.

Примечания к первой главе

⁶²Здесь Набоков не совсем точен. Г. Иванов умер в 1958 году, Г. Адамович в 1972 году. Но в произведениях Набокова "смерть" следует толковать в переносном смысле, как творческую неудачу. О своем превосходстве над парижскими современниками Набоков никогда не сомневался. См. по этому поводу следующие строки из последнего романа Набокова: "The second part of the Thirties in Paris happened to be marked by a marvelous surge of the exiled arts, and it would be pretentious and foolish of me not to admit that whatever some of the more dishonest critics wrote about me, I stood at the peak of that period. In the halls where readings took place, in the back rooms of famous cafés, at private literary parties, I enjoyed pointing out to my quiet and stylish companion the various ghouls of the inferno, the crooks and the creeps, the pious pederasts, the lovely hysterical Lesbians, the gray-haired old realists, the talented, illiterate, intuitive new critics (Adam Antropovich was their unforgettable leader)." Look at the Harlequins! (N.Y., 1974), p. 116. "Адам Антропович", конечно, - Г. Адамович (антропос - адам).

⁶³"Неоконченный черновик" in Poems and Problems, p. 66.

⁶⁴Strong Opinions, p. 193.

Примечания к второй главе

¹Все цитаты из Отчаяния приводятся по первому изданию романа: Петрополис (Берлин, 1936) с указанием страницы (в скобках).

²См.: титульный лист книги.

³Зеркальные соотношения временных планов строятся по аналогии пространственных зеркальных отражений, и понятием зеркала я пользуюсь, конечно, в переносном смысле.

⁴См.: ложный эпилог повести в десятой главе романа, с. 172.

⁵"Приключилась беда. Думал, что будет всего десять глав, - а нет!" с. 188.

⁶См.: В. Шкловский, О теории прозы (Москва, 1929), с. 135.

⁷В. Набоков, Другие берега, с. 231.

⁸Концепт "убийства как искусства" и его отношение к роману будут рассмотрены в конце настоящей главы.

⁹См.: Отчаяние, с. 116, 117, 164, 169 и др.

¹⁰Тема неполноценных глаз в произведениях Набокова не раз повторяется. В романе Камера обскура Сирин наказывает героя Кречмара за его художественную "слепоту" настоящей слепотой. Еще более последовательно эта тема неполноценных глаз развивается в романа Дар. Здесь близорукость Н. Г. Чернышевского подчеркивает его "слепоту" как литературного кри-

Примечания к второй главе

тика и эстетика. См. четвертую главу романа, а так же четвертую главу настоящей работы.

¹¹См.: П. Бицилли, "Возрождение аллегории", Современные записки № 61, Париж, 1936, с. 195-6.

¹²A. S. Minturo, De Poeta (Venezia, 1559), p. 68. Quoted from K. Gilbertová and H. Kuhn, Dějiny estetiky (Praha, 1965), p. 396.

¹³R. Jakobson, "Co je poezie?" in Texte der russischen Formalisten, vol. 2, ed. Ju. Striedter, (München, 1969), p. 396.

¹⁴V. Nabokov, Strong Opinions, p. 11.

¹⁵См.: Стихотворение Федора, посвященное Зине в романе Дар, с. 176-177.

¹⁶V. Nabokov, Strong Opinions, p. 78.

¹⁷Cf., V. Nabokov, Ada: ". . . t h i r d s i g h t (individual, magically detailed imagination) which may otherwise ordinary and conformant people also possess, but without which memory (even that of a profound "thinker" or technician of genius) is, let us face it, a stereotype or a tear-sheet." p. 199.

¹⁸См.: Отчаяние, с. 37, 51, 59, 152.

¹⁹О том что Набоков знает этот обычай, пусть засвидетельствует саркастический жест директора тюрьмы в Приглашении на казнь. Директор предлагает приговоренному к смертной

Примечания к второй главе

казни Цинциннату папиросу: "Не бойтесь, это в крайнем случае только предпоследняя, - добавил он находчиво" с. 29. В духе той же традиции в английской версии Отчаяния, Герман, перед тем как убить Феликса, соображает: "Should I offer him a cigarette? No, that would be in bad taste." Despair, p. 179. В русском подлиннике этого предложения нет.

²⁰ W. H. Wright (Van Dine), The Great Detective Stories (N.Y., 1936), p. 9. (Introduction).

²¹ См.: Отчаяние, с. 61, 68, 69, 157, (168).

²² В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 252.

²³ См.: поэма "Слава" (1942): "Твои бедные книги", сказал он развязно, / "безнадежно растают в изгнании. Увы, / эти триста листов беллетристики праздной / разлетятся - но у настоящей листвы / есть куда упадать, есть земля, есть Россия, / есть тропа вся в лиловой кленовой крови, / есть порог, где слоятся тузы золотые, / есть канавы - а бедные книги твои / без земли, без тропы, без канав, без порога, / опадут в пустоте, где ты вырастил ветвь, / как базарный факир, то-есть не без подлога, / и не долго ей в дымчатом воздухе цвести". Poems and Problems, с. 106, строки 53-64. См. тоже рассмотрение метафоры "Дерево - книга" в третьей главе настоящей работы.

²⁴ "С моря ли вихрь? Или сирини райские / В листьях поют? Или время стоит? / Или осыпали яблони майские / Снежны

Примечания к второй главе

свои цвет? Или ангел летит?" А. Блок, Соб. соч. в 6-ти т-х, т. 3, (Москва, 1971), с. 95.

²⁵ В. Набоков, Дар, с. 268.

²⁶ "The imagery of their first planned meeting suggests that the Felix the narrator describes is really a creation of the narrator; it is the latter who has the power to complete or leave half-unfinished; in his "genius" he is like a god -- but a god gone mad." Nabokov: The Man and his Work, ed. L. S. Dembo, (Wisconsin, 1967), p. 74.

²⁷ А. Field, Nabokov: His Life in Art (London, 1967), p. 236.

²⁸ L. Carroll, "Through the Looking-Glass" in The Annotated Alice, ed. M. Gardner, (N.Y., 1963), p. 238.

²⁹ В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания, (Нью-Йорк, 1954), с. 252.

³⁰ Там же, с. 252.

³¹ С. Rosenfield, in her article "Despair and the Lust for Immortality," in Nabokov: The Man and his Work, ed. L. S. Dembo, (Wisconsin, 1967), p. 73.

³² V. Nabokov, Pale Fire, lines 215-216.

³³ В. Набоков, Другие берега, с. 231.

³⁴ Cf., R. Radice, Who's Who in the Ancient World (Penguin Books, 1973), entry: Nemesis.

³⁵ Dante Alighieri, La Divina Commedia, "Inferno", Canto

Примечания к второй главе

XXXIV, lines 34-36: "S'el fu sí bel com'elli è ora brutto/
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,/ben dee da procedere
ogne lutto." Cf. also the commentary to these lines by C.
H. Grandgent: "If his beauty, as God created him, was equal
to his present monstrous ingratitude as to be a fitting
source of all subsequent sin and sorrow. It is character-
istic of Dante that he was especially shocked by the thought
of Satan's ingratitude." La Divina Commedia, ed. and ann.
by C.H. Grandgent, (Cambridge, 1972), p. 303.

³⁶"A sudden thought struck her, and she took hold of the
end of the pencil, which came some way over his shoulder, and
began writing for him. The poor King looked puzzled and un-
happy, and struggled with the pencil for some time without
saying anything; but Alice was too strong for him, and at
last he panted out 'My dear! I really m u s t get a thin-
ner pencil. I can't manage this one a bit: it writes all
manner of things that I don't intend.'" L. Carrol, "Through
the Looking-Glass" in The Annotated Alice, ed. M. Gardner,
(N.Y., 1963), p. 190.

³⁷Русский каламбур со словом "ад" находит свое отраже-
ние в английском переводе романа: "Meanwhile the consumptive
pen in my hand went on spitting words: can't stop, can't
stop, cans, pots, stop, he'll to hell." Despair, p. 127-128.

³⁸См.: Ф. Достоевский, Преступление и наказание (Моск-

Примечания к второй главе

ва, 1969), с. 188, 309.

³⁹ V. Nabokov, Despair, p. ix.

⁴⁰ См.: Отчаяние, с. 85, 166, 169, 179, 180, 192, 196.

⁴¹ T. De Quincey, The Collected Writings, vol 13, ed.

D. Masson, (N.Y., 1968, Reprint), pp. 9-124.

⁴² J. Rosenkranz, Ästhetik des Hesslichen (Königsberg, 1853).

⁴³ T. De Quincey, op. cit., p. 15.

⁴⁴ Ibid., p. 17.

⁴⁵ Ibid., p. 39.

⁴⁶ Г. Адамович, "В. Набоков", Одиночество и свобода (Нью-Йорк, 1955), с. 214.

⁴⁷ T. De Quincey, *ibid.*, p. 79.

⁴⁸ Ibid., p. 43.

⁴⁹ Ibid., p. 75.

⁵⁰ Ibid., p. 58.

Примечания к третьей главе

¹ Все цитаты из Приглашения на казнь приводятся по изданию: Виктор, Париж, (без указания года). Номер страницы указан (в скобках).

² V. Nabokov, Strong Opinions, p. 68.

³ Ibid., p. 92.

⁴ П. Бицилли, "Возрождение аллегории", Современные записки, № 61, Париж, 1936, с. 191-204.

⁵ Эти "родимые пятнышка" можно назвать в современной терминологии "подтекстами" ("субтекстами") в том смысле, как эти понятия применяет Л. Гарановский в своих трудах. См.: "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама" in To Honor Roman Jakobson III (The Hague, Mouton), а также "The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandelstam," in Slavic Forum (The Hague, Mouton).

⁶ См.: Г. Адамович, "Сприн", Последние новости, 4. январь 1933. См. тоже: G. Struve, "Notes on Nabokov as a Russian Writer," in Nabokov: The Man and his Work, ed. L. S. Dembo, (Wisconsin, 1967), p. 46.

⁷ П. Бицилли, "Возрождение аллегории", Современные записки, № 61, с. 204.

⁸ П. Бицилли, рецензия в Современных записках, № 68, с. 477.

⁹ П. Бицилли, "Возрождение аллегории", с. 201.

Примечания к третьей главе

- ¹⁰ П. Биццолли, Современные записки, № 68.
- ¹¹ Там же, с. 475.
- ¹² Там же, с. 476.
- ¹³ В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954).
- ¹⁴ Там же, с. 250.
- ¹⁵ Там же, с. 250.
- ¹⁶ Там же, с. 251.
- ¹⁷ В. Варшавский, Незамеченное поколение (Нью-Йорк, 1956), с. 214.
- ¹⁸ Там же, с. 215.
- ¹⁹ Там же, с. 222.
- ²⁰ Там же, с. 216.
- ²¹ Там же, с. 218.
- ²² Там же, с. 223.
- ²³ В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 246.
- ²⁴ П. Биццолли, рецензия в Современных записках, № 68, с. 477.
- ²⁵ Все указания страниц (в скобках) относятся к изданию: Приглашение на казнь (Биктор, Париж).
- ²⁶ Cf., Ch. Nicols, "The Mirrors of Sebastian Knight," in Nabokov: The Man and his Work, ed. L. S. Dembo, (Wisconsin, 1967), p. 85.

Примечания к третьей главе

²⁷ "Цинциннат Ц., в "Приглашении на казнь", обвинен и, действительно, виновен в гностическом "преступлении", поскольку мир для него неоднороден, т. е. является чередованием материально-непроницаемого и одухотворенно-прозрачного". См. предисловие к Приглашению на казнь (Виктор, Париж), с. 15.

²⁸ R. Haardt, Gnosis: Character and Testimony (Leiden, 1971), pp. 3-4.

²⁹ См.: Ю. Н. Данзас (псев. Юрий Николаев), В поисках за божеством: Очерк из истории гностицизма (Санкт-Петербург, 1913), с. 349.

³⁰ H. Jonas, The Gnostic Religion, sec. ed. (Boston, 1963), p. 43.

³¹ Ю. Данзас, там же, с. 330.

³² Cf., R. M. Grant, Gnosticism and Early Christianity, sec. ed. (N.Y. and London, 1966), p. 48.

³³ Ibid., p. 62.

³⁴ Cf., H. Jonas, op. cit., pp. 44, 282.

³⁵ Cf., ibid., p. 92.

³⁶ Cf., R. Haardt, op. cit., p. 8; H. Jonas, op. cit., pp. 46, 282; R. M. Grant, op. cit., p. 189.

³⁷ Cf., Jonas, op. cit., p. 44.

³⁸ Cf., ibid., p. 286.

³⁹ Cf., ibid., p. 45, and Grant, op. cit., pp. 63-64.

Примечания к третьей главе

⁴⁰ Jonas, op. cit., pp. 45-46, and Haardt, op. cit., p. 8.

⁴¹ Cf., Jonas, op. cit., p. 116.

⁴² "The Hymn of Pearl," lines 12-12, in Gnosticism: A Source Book of Heretical Writings from the Early Christian Period, ed. R. M. Grant (N.Y., 1961), p. 117. For further reference to the "snake-symbol" cf., Jonas, op. cit., pp. 93, 116.

⁴³ Cf., Grant, op. cit., (1966), p. 48.

⁴⁴ Само имя "Цинциннат Ц.", по-моему, не связано с гностической традицией. О происхождении этого имени см. книгу Л. Фильда (1967), с. 195.

⁴⁵ Cf., Jonas, op. cit., p. 52.

⁴⁶ Ibid., p. 52.

⁴⁷ Ibid., pp. 55, 141, 334.

⁴⁸ "Prison, ball and chain, bond and knot are frequent symbols for the body." Ibid., p. 63.

⁴⁹ Ibid., pp. 63, 56.

⁵⁰ Ibid., pp. 62-63.

⁵¹ Cf., "The Magic Vowels," in The Catholic Encyclopedia, ed. Fathers-Gregory, (entry: Gnosticism).

⁵² Jonas, op. cit., p. 63.

⁵³ Haardt, op. cit., p. 387, cf. also p. 385.

⁵⁴ Jonas, op. cit., p. 46.

Примечания к третьей главе

⁵⁵ Ibid., p. 45.

⁵⁶ Ibid., p. 56.

⁵⁷ Grant, ed. (1961), op. cit., p. 120.

⁵⁸ Jonas, op. cit., p. 118, and Haardt, op. cit., p. 375.

См. ~~тоже~~ аналогичное место романа, в котором Цинциннат при-
творяется прозрачным (с. 38).

⁵⁹ Jonas, op. cit., p. 127.

⁶⁰ Grant, op. cit., (1961), p. 120.

⁶¹ Haardt, op. cit., p. 387.

⁶² Grant, op. cit., (1961), p. 117, lines 12-13.

⁶³ Jonas, op. cit., p. 126.

⁶⁴ Ibid., p. 57.

⁶⁵ Ibid., p. 282.

⁶⁶ Haardt, op. cit., p. 395. Cf. also: "I hid from the
Seven, I subdued myself, I took on a physical Body." (Gin-
za 112), Ibid., p. 375.

⁶⁷ Ibid., p. 4.

⁶⁸ Ibid., p. 24.

⁶⁹ Ibid., p. 389.

⁷⁰ L. Carroll, Ania v strane Źudes, tr. V. Sirin, (Ber-
lin, 1923), p. 67.

⁷¹ Jonas, op. cit., pp. 92, 68.

⁷² Haardt, op. cit., pp. 392-393.

⁷³ Cf., Grant, op. cit., (1966), ch. "The Unknown Father."

Примечания к третьей главе

⁷⁴ Jonas, op. cit., p. 288.

⁷⁵ P. Stegner, ed. (N.Y., 1968).

⁷⁶ A Dictionary of Symbols, ed. J. E. Cirlot, (N.Y., 1962), p. 33.

⁷⁷ Примету с ночной бабочкой можно сопоставить с причудливой метаморфозой умершего накануне Сочельника сына в индийскую ночную бабочку, избежавшую смерть и родившуюся в ночь Рождества. В этом рассказе Набокова, названном "Рождество" (1930), реализуется восточный миф о переселении души.

⁷⁸ "Если после "Приглашения на казнь". . . перечесть Гоголя, то его "мертвые души" начинают казаться живыми". П. Бицилли, "Возрождение аллегории", Современные записки, № 61, с. 194.

⁷⁹ Jonas, op. cit., p. 60.

⁸⁰ Haardt, op. cit., p. 396. Cf., Jonas, op. cit., pp. 45-46.

⁸¹ Haardt, op. cit., p. 378.

⁸² Jonas, op. cit., p. 48.

⁸³ Mat. XXVII, 32; Mark XV, 21-24; Luk. XXIII, 26.

⁸⁴ Cf., Haardt, op. cit., p. 42, Danzas, op. cit., p. 256, and Grant, op. cit., (1961), p. 34.

⁸⁵ V. Nabokov, Poems and Problems, p. 100.

⁸⁶ A Dictionary of Symbols, ed. J. E. Cirlot, (N.Y.,

Примечания к третьей главе

1962), entry: Letters of the Alphabet.

⁸⁷ Ibid., p. 176.

⁸⁸ В. Набоков, Другие берега, с. 27, а также с. 29. Инверсное зеркальное соотношение русской и английской "Фонетической радуги" Набокова рассмотрено в статье: D. В. Johnson, "Synesthesia, Polychromatism, and Nabokov," in Russian Literature Triquarterly, No. 3, Spring 1972, pp. 378-395.

⁸⁹ V. Nabokov, Poems and Problems, p. 108, lines 73-76.

⁹⁰ Jonas, op. cit., p. 54.

⁹¹ G. R. S. Mead, Fragments of a Faith Forgotten (London, 1906); Echoes from the Gnosis, vol. I-X (London, 1906-8); The Gnostic John the Baptizer: Selections from the Mandaeen John-book (London, 1924). M. Lidzbarski, Das Johannesbuch der Mandäer (Giessen, 1915); Mandäische Liturgien (Berlin, 1920); Ginza: Der Schatz oder das Grosse Buch der Mandäer (Göttingen, 1925).

⁹² Г. Струве, Русская литература в изгнании (Нью-Йорк, 1956), с. 287.

⁹³ Jonas, op. cit., p. 80.

⁹⁴ Тяжелая лира (М., П., 1922), с. 21.

⁹⁵ В романе о дубе можно прочитать отдаленное эхо известного "дуба" в Войне и мире Толстого (начало 6. кн.).

⁹⁶ Naardt, op. cit., p. 382.

Примечания к третьей главе

⁹⁷Этим именем я пользуюсь, когда автор "Сирий" выступает в тексте как литературный прием этого текста. Имя "Набоков" относится к Набокову как человеку.

⁹⁸Jonas, op. cit., p. 89. Cf. also ch. "The Call from Without" and "The Response to the Call."

⁹⁹Ch. Baudelaire, Les fleurs du mal. Не случайно в английской версии романа Набоков переводит русское "там" французским "là-bas". Cf. Invitation to a Beheading, p. 94.

¹⁰⁰В. Сирий, "Руперт Брук", Грани, № 1, Берлин, 1922, с. 214-215.

¹⁰¹Там же, с. 215.

¹⁰²Times Literary Supplement, 13 Nov. 1959.

¹⁰³Jonas, op. cit., p. 92.

¹⁰⁴"Тематические узоры" описаны в Других берегах, с. 19.

¹⁰⁵Намек на распятие?

¹⁰⁶V. Nabokov, Speak, Memory, p. 223. Этой главы нет в русской версии Другие берега.

¹⁰⁷Эта метафора была рассмотрена во второй главе настоящей работы.

¹⁰⁸Указатель мест, содержащих текст Цинцинната: 1 гл. - с. 26, 4 гл. - с. 61-63, 5 гл. - с. 71-73, 8 гл. принадлежит полностью Цинциннату, 13 гл. - с. 141-143, 18 гл. - с. 188-190, 19 гл., - с. 200-201.

¹⁰⁹V. Nabokov, Strong Opinions, p. 78. См. тоже Другие

Примечания к третьей главе

берега, с. 253.

¹¹⁰ В сборнике Возвращение Чорба (1930).

¹¹¹ V. Nabokov, Poems and Problems, p. 155-156.

¹¹² V. Nabokov, Nikolai Gogol, p. 145.

¹¹³ О. Мандельштам, "Слово и культура", Собрание сочинений, т. 2, (1966), с. 268.

¹¹⁴ Ю. Данзас, В поисках за божеством: Очерк из истории гностицизма (Санкт-Петербург, 1913), с. 329.

¹¹⁵ О. Мандельштам, там же, с. 268.

¹¹⁶ В фонетической транскрипции безударное "о" превращается в "а". Об аллитерации в романе Набокова см. рецензию И. Бицилли, Современные записки, № 68, 1939.

¹¹⁷ V. Nabokov, Poems and Problems, p. 122. См. тоже Другие берега: "Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтоб один узор приходился на другой" (с. 128).

¹¹⁸ См.: "тематические узоры" в Других берегах (с. 19).

¹¹⁹ V. Nabokov, Strong Opinions, p. 76.

¹²⁰ В. Набоков, Отчаяние, с. 98.

¹²¹ См.: стихотворение "В рай" (1927) in Poems and Problems, p. 44.

¹²² В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 252.

¹²³ V. Nabokov, Strong Opinions, p. 69.

¹²⁴ См. предисловие автора к английскому изданию романа:

Примечания к третьей главе

Invitation to a Beheading, p. 5.

¹²⁵В. Гиппиус. Гоголь, из. 2-е (Браун, 1971), с. 36.
См. тоже: Н. Гоголь, Собрание сочинений в 6-ти т-х, т. 6., (Москва, 1959), с. 426: "И эти-то самые болезнь и хандра были причиной той веселости, которая явилась в моих первых произведениях: чтоб развлекать самого себя, я выдумывал без дальнейшей цели и плана героев, становил их в смешные положения - вот происхождение моих повестей!"

¹²⁶Непонятная улыбка героя Ганина над мертвым поэтом в романе Машенька (с. 163) не имеет ничего общего с этим ехидным смехом Цинцинната. Ганин улыбается не смерти Подтягина, а бессмертному бытию поэта, который "все-таки кое-что оставил" (с. 162). Цинциннат смеется над физической смертью автора. Улыбка Ганина - это "radiant smile" читателя, читающего бессмертные строки, о которых Набоков пишет в своей книге Николай Гоголь (с. 55). См. тоже: "Есть детская улыбка в смерти" в рассказе "Письмо в Россию", Возвращение Чорба, (с. 47).

¹²⁷"My inventions, my circles, my special islands are infinitely safe from exasperated readers." V. Nabokov, Strong Opinions, p. 241.

¹²⁸V. Nabokov, Pale Fire, lines 213-214.

¹²⁹Ibid., p. 118.

¹³⁰Psalm 81 (82) in Grant's tr. in R. M. Grant, op. cit.,

Примечания к третьей главе

(1966), p. 62. St. James Bible translates "archons" as "princes" (Ps. 82), and the Russian Orthodox Bible -- as "kniaz'ia." In Hebrew "archon" means "the angel of Earth" and has a denegrating connotation.

¹³¹V. Nabokov, Nikolai Gogol, p. 55.

¹³²Из Г. Струве, Русская литература в изгнании (Нью-Йорк, 1956), с. 287.

¹³³Jonas, op. cit., p. 64; Naardt, op. cit., p. 346, (Cinza III, 98).

¹³⁴В. Ходасевич, Тяжелая лира (М., П., 1922), с. 34.

¹³⁵V. Nabokov, Strong Opinions, p. 52.

¹³⁶Nabokov calls himself "an antropomorphic deity impersonated by me." Quoted from The Annotated Lolita (Introduction) p. xxxi.

¹³⁷В. Ходасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 245-246.

Примечания к заключению

¹ В. Холасевич, "О Сирине", Литературные статьи и воспоминания (Нью-Йорк, 1954), с. 253-254.

² Концепт И. Бахтина в книге Проблемы поэтики Достоевского, изд. 3-е, (Москва, 1972).

³ См. предисловие к английскому изданию романа.

⁴ Здесь все-таки необходимо оговориться. Художественный уровень, на котором начинает писать Федор, несравненно выше уровня, на котором пишет Илья Борисович, а мастерство, которого Федор добивается - идентично с мастерством Набокова.

⁵ Cf., F. Field, Nabokov: His Life in Art (London, 1967), pp. 54, 248.

⁶ ". . . probably my favorite Russian poem is one that I happened to give to my main character in that novel." V. Nabokov, Strong Opinions, p. 14. Вот это стихотворение: "Однажды мы под вечер оба/стояли на старом мосту./Скажи мне, спросил я, до гроба/заполнишь - всю ласточку ту?/И ты отвечала: еще-бы!//И как мы заплакали оба,/как вскрикнула жизнь налету.../До завтра, навеки, до гроба, -/однажды, на старом мосту..." В. Набоков, Дар (Нью-Йорк, 1952), с. 107. Все цитаты из романа Дар (с указанием страницы в скобках) приводятся по этому изданию.

⁷ Последние новости, 28. март 1937. Переиздано в англий-

Примечания к заключению

ском переводе в The New Yorker, March 23, 1963, and in The Portable Nabokov. The story is discussed in some length in D. Flower's Reading Nabokov (Ithaca, 1974), pp. 83-90.

⁸Л. Пушкин, "Путешествие в Арзрум", Н. М. Пржевальский, Дневники и записные книжки третьего путешествия в Центральную Азию (1879-1880), Г. Грумм-Гржимайло, Дневники и записные книжки, Путешествие в Монголию и Западный Китай, т. 1-3. Этой информацией я обязан Омри Ронену.

⁹"... он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал". Дар, с. 136. См. тоже стихотворение "A Discovery" (1942) in Poems and Problems, pp. 155-156.

¹⁰"Chapter Two is a surge toward Pushkin. . . Chapter Three shifts to Gogol....." (Из авторского предисловия к английскому изданию романа Дар).

¹¹Против такого толкования выступал сам Достоевский: "Года полтора спустя, мне вздумалось написать одну сказку, вроде подражания повести Гоголя "Нос". ("Нечто личное", Дневник писателя, 1873 г.)

¹²Информацию о Чернышевском Набоков взял из юбилейного издания к столетию со дня рождения Н. Г. Чернышевского Н. Г. Чернышевский: Его жизнь и деятельность, тт. 1,2, Ю. М. Стеклов, (Москва-Ленинград, 1928).

¹³N. Frye, Anatomy of Criticism (New Jersey, 1973), p.

Примечания к заключению

309.

¹⁴ Ibid., p. 310. Cf., also M. Vaxtin, op. cit., p. 189.

¹⁵ Н. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти т-х, т. 2, (Москва, 1949), с. 90-91.

¹⁶ Дар, с. 266.

¹⁷ Л. Field, Nabokov: His Life in Part (N.Y., 1977), p.

30.

¹⁸ См. тоже: с. 266.

¹⁹ Cf., A. Field, Nabokov: His Life in Art (London, 1967), p. 242.

²⁰ J. Hayman, "A Conversation with Vladimir Nabokov -- with Digressions," The Twentieth Century, CLXVI (Dec., 1959), p. 449. Quoted from Ch. Nicol, "The Mirrors of Sebastian Knight," in Nabokov: The Man and his Work, ed. L. S. Dembo, (Madison, 1967), p. 85.

²¹ См.: аналогичную формулировку в Отчаянии: "Он мне был знаком по будущему" (с. 35).

²² Своим существованием рассказ обязан парадоксу. Это рассказ, который Федор не собирается написать, но тем не менее, он его создает "via negationis". Может быть, написанию этого рассказа в романе Дар воспрепятствовало его появление в Последних новостях, 28. март 1937, под названием "Подарок".

²³ Метаморфоза сына в отца выдержана и в грамматическом

Примечания к заключению

плане местоимений, в переходах от "я" к "он" - "мы" - и обратно к "я".

²⁴Об использовании сонетной формы в других произведениях Набокова см.: A. Field, Nabokov: His Life in Art (London, 1967), p. 85.

²⁵1-е апреля - это тоже дата последней записи Германа в Отчаянии. 1-е апреля также день рождения Гоголя и "покойного И. И. Белкина" (см. А. Пушкин, "История села Горюхина", Соб. соч. в. 10-ти т-х, т. 5, (Москва, 1960), с. 119). Этой каламбурной датой Набоков намекает на нереальность и полную условность "действительности" в художественном произведении.

²⁶"у попа была собака, он ее любил, / Она съела кусок мяса, он ее убил, / И в землю закопал, и надпись написал, / Что у попа была собака..."

²⁷В. Набоков, Другие берега, с. 235.

²⁸Формулировка О. Ронена. (См. тоже: V. Nabokov, Strong Opinions, pp. 69, 95).

²⁹Эпиграф к роману.

³⁰"It is the longest, I think the best, and the most nostalgic of my Russian novels." V. Nabokov, Strong Opinions, p. 13.

³¹A. Field, Nabokov: His Life in Art, p. 249.

³²The Gospel According to Thomas: Coptic text estab-

Примечания к заключению

lished and translated by A. Guillaumont, H. Puerch, G. Quispel, (Leiden, E. J. Brill, 1959), log. 22. (Harper and Brothers).

Примечание к эпилогу

¹В. Набоков, "О Ходасевиче", Современные записки, № 69, 1939, с. 264.

БИБЛИОГРАФИЯ

Так как существует замечательная библиография произведений Набокова и работ о нем (A. Field, Nabokov: A Bibliography. N.Y.: McGraw-Hill, 1973.), я ограничусь в своей библиографии лишь перечислением тех книг и статей, которые я цитирую или, на которые я ссылаюсь прямо в тексте настоящей работы.

1. Произведения В. Набокова

Ada. Middlesex, 1970.

The Annotated Lolita. Ed. A. Appel, Jr. N.Y., 1970.

Dar. 1st ed. N.Y., 1952.

Anja v strane Ćudes. By L. Carroll, tr. by V. Nabokov.
Berlin, 1923.

Despair. 4th ed. N.Y., 1970.

Drugie berega. 1st ed. N.Y., 1954.

A Hero of our Time. By M. Lermontov, tr. by V. Nabokov.
N.Y., 1958.

Invitation to a Beheading. 5th ed. N.Y., 1965.

Kamera obskura. 1st ed. Berlin, 1932.

Lolita. Ed. and annotated by A. Appel, Jr. N.Y., 1970.

Look at the Harlequins! 1st ed. N.Y., 1974.

Mařen'ka. 1st ed. Berlin, 1926.

Nikolai Gogol. 4th ed. N.Y., 1961.

- Otčajanie. 1st ed. Berlin, 1936.
- Pale Fire. 9th ed. N.Y., 1974.
- Poems and Problems. 1st ed. N.Y., 1970.
- The Portable Nabokov. 2nd ed. N.Y., 1971.
- Priglašenie na kazn'. 2nd ed. Paris: Editions Victor, 1967.
- A Russian Beauty and Other Stories. N.Y., 1973.
- Speak, Memory: An Autobiography Revisited. 3rd ed. N.Y., 1970.
- Strong Opinions. 1st ed. N.Y., 1973.
- Vesna v Fialte i drugie rasskazy. N.Y., 1956.
- Vozvraščenie Čorba: Rasskazy i stixi. 1st ed. Berlin, 1930.
- Zaščita Lužina. 1st ed. Berlin, 1930.

2. Статьи Набокова

- "O Xodaseviče." Sovremennye zapiski, No. 69 (1939), pp. 262-264.
- Rev. of Peščera, by M. Aldanov. Sovremennye zapiski. No. 61 (1936), pp. 470-472.
- "Rupert Brook." Grani, No. 1 (1922), pp. 213-231.

3. Труды о Набокове

- Adamovič, G. Rev. of Kamera obskura, by V. Nabokov. Poslednie novosti, 27 Oct. 1930, & 2 March 1933.

_____ Rev. of Otčajanie, by V. Nabokov. Poslednie novosti, 24 May 1934.

_____ Rev. of "Pil'gram," by V. Nabokov. Poslednie novosti, 7 Aug. 1930.

_____ Rev. of "Sogljadataj," by V. Nabokov. Poslednie novosti, 27 Sep. 1930.

_____ Rev. of Zaščita Lužina, by V. Nabokov. Poslednie novosti, 13 Feb. 1930, & 15 May 1930.

_____ "Sirin," in Poslednie novosti, 4 Jan. 1933.

_____ "V. Nabokov," in Odinočestvo i svoboda.
N.Y., 1955.

Andreev, N. "O Vladimir Sirine," Nov', No. 3 (1930).
Tr. in The Completion of Russian Literature. Ed.
A. Field. N.Y., 1971, pp. 231-238.

Appel, A., Jr. Ed. The Annotated Lolita. N.Y., 1970.
L'Arc: Revue Trimestrielle, No. 24. Aix-en-Provence,
1964.

Bicilli, P. Rev. of Priglašenje na kazn', by V. Nabokov. Sovremennye zapiski, No. 68 (1936), pp. 474-477.

_____ "Vozroždenie Allegorii," Sovremennye zapiski,
No. 61 (1936), pp. 191-204. Tr. in Nabokov: Criticism, reminiscences, translations, and tributes.
Ed. A Appel and Ch. Newman. N.Y., 1970, pp. 102-118.

A Book of Things About Vladimir Nabokov. Ed. C. R.

- Proffer. Ann Arbor, 1974.
- Dembo, L. S. Ed. Nabokov: The Man and his Work. Wisconsin, 1967.
- Field, A. Nabokov: A Bibliography. N.Y., 1973.
- _____ Nabokov: His Life in Art. London, 1967.
- _____ Nabokov: His Life in Part. N.Y., 1977.
- Flower, D. Reading Nabokov. Ithaca, 1974.
- Ivanov, G. "Bez čitateľja," Čisla, No. 5 (1931), pp. 148-152.
- _____ Rev. of Mašen'ka, Korol', dama, valet, Vozvraščenie Čorba, by V. Nabokov. Čisla, No. 1 (1930), pp. 233-236.
- Karlinsky, S. "Vladimir Nabokov's Dar as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis," Slavic and East European Journal, Vol. VII, No. 3 (1963), pp. 284-289.
- Lee, L. L. Vladimir Nabokov. Boston, 1976.
- Mason, B. N. Nabokov's Garden: A Guide to Ada. Ann Arbor, 1974.
- Moynahan, J. Vladimir Nabokov. Minneapolis, 1971.
- Osokin, S. Rev. of Priglašenie na kazn', by V. Nabokov. Russkie zapiski, No. 13 (1939), pp. 198-199.
- Proffer, C.R. Ed. A Book of Things about Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974.
- Rowe, W. W. Nabokov's Deceptive World. N.Y., 1971.
- Russian Literature Triquarterly, No. 3 (1972), pp. 313-

430.

Stegner, P. Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. N.Y., 1966.

Struve, G. Russkaja Literatura v izgnanii. N.Y., 1956, pp. 278-290.

Varšavskij, V. Nezamečennoe pokolenie. N.Y., 1956, pp. 163-228.

_____ "O Poplavskom i Nabokove," in Opyty, No. 5 (1955), pp. 65-72.

Weidle, V. Rev. of Otčajanie, by V. Nabokov. Krug, No. 1 (1936), pp. 185-187. Tr. in The Completion of Russian Literature. Ed. A. Field. N.Y., 1971, pp. 238-240.

Xodasevič, V. "O Sirine," in Vozroždenie, 13 Feb. 1937. Rep. in Xodasevič, V. Literaturnye stat'i i vospomnanija. N.Y., 1954, pp. 245-254. Tr. in Nabokov: Criticism, reminiscences, translations, and tributes. Ed. A. Appel, Jr. and Ch. Newman. N.Y., 1970, pp. 96-101.

_____ Rev. of Kamera obskura, by V. Nabokov. Vozroždenie, 3 May 1934.

_____ Rev. of Priglašenje na kazn', by V. Nabokov. Vozroždenie, 11 June 1935.

_____ Rev. of "Sobytie," by V. Nabokov. Sovremennye zapiski, No. 66 (1938).

_____ Rev. of Zaščita Lužina, by V. Nabokov.

Vozroždenie, 11 Oct. 1930.

4. Другие источники

Adamovič, G. Edinstvo. München, 1967.

_____ "Kommentarii," Čisla, No. 1 (1930), pp. 136-163; No. 2-3 (1930), pp. 167-178; No. 7-8 (1933), pp. 153-165.

_____ Odinočestvo i svoboda. N.Y., 1955.

_____ "Ramon Ortis," Čisla, No. 5 (1931), pp. 32-43.

_____ [G.A.] Rev. of Byla zemlja, by A. Burov. Čisla, No. 7-8 (1933), p. 272.

Baudelaire, Ch. Les Fleures du mal et autres poèmes. Paris, 1964.

Baxtin, M. Problemy poetiki Dostoevskovo. Iz. 3-e. Moskva, 1972.

Bible (St. James).

Biblija (Russian Orthodox).

Blok, A. Sob. soč. v 6-ti t-x. Moskva, 1971.

Blox, R. "Pust' nebo...", Čisla, No. 2-3 (1930), p. 13.

Beckson, K., Ganz, A. Literary Terms. N.Y., 1975.

Belyj, A. Masterstvo Gogolja. Rep. München.

Bulgakov, M. Master i Margarita. Frankfurt, 1969.

Burov, A. Byla zemlja. Čisla, No. 5 (1931), pp. 44-46; No. 6 (1932), pp. 27-50; No. 7-8 (1933), pp. 51-81.

- _____ "Mužik i tri sobaki," Čísła, No. 9 (1933),
pp. 27-49.
- Carroll, L. "Alice's Adventures in Wonderland" and
"Through the Looking-Glass," in: The Annotated
Alice. Ed. M. Gardner. N.Y., 1963.
- _____ Anja v strane čudes. Tr. by V. Nabokov.
Berlin, 1923.
- The Catholic Encyclopedia. Ed. Fathers-Gregory.
- Černyševskij, N. Polnoe sobranie sočineníj v 15-ti
t-x. Moskva, 1949.
- N. G. Černyševskij 1828-1928. Ed. V. V. Gippius. Sa-
ratov, 1928.
- Dante, A. La Divina Commedia. Ed. and ann. by C. H.
Grandgent. Cambridge, 1972.
- Danzas, Ju. N. [pseu. Jurij Nikolaev]. V Poisax za
božestvom: Očerki iz istorii gnostitsizma. St.
Petersburg, 1913.
- A Dictionary of Symbols. Ed. J. E. Cirlot. N.Y., 1962.
- Dostoevskij, F. Dnevnik pisatelja. (1873).
_____ Prestuplenie i nakazanie. Moskva, 1969.
- Frye, N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1973.
- Ganz, A., Beckson, K. Literary Terms. N.Y., 1975.
- Gardner, M. Ed. The Annotated Alice. N.Y., 1963.
- Gide, A. Les Faux-Monnayeurs. Paris, 1925.
- Gilbert, C., Kuhn, H. Dějiny estetiky. Praha, 1965.
- Gippius, V. Gogol'. Iz. 2-e, Providence, 1971.

- Gippius, Z. [Krajnij, Anton]. "Literaturnye razmyšlenija," Čisla, No. 1 (1930), pp. 144-149; No. 2-3 (1930), pp. 148-154.
- _____ "Perlamutovaja trost'," Čisla, No. 7-8 (1933), pp. 82-124.
- Gogol', N. Sobranie sočinenij v 6-ti t-x. Moskva, 1959.
- The Gospel According to Thomas. Tr. by A. Guillaumont, H. Puerch, G. Quispel. Leiden, 1959.
- Grant, R. M. Gnosticism and Early Christianity. 2nd ed. N.Y., 1966.
- _____ Ed. Gnosticism: A Source Book of Heretical Writings from the Early Christian Period. N.Y., 1961.
- Grum-Gržimailo, G. Dnevnik i zapisnye knižki. Putešestvija v Mongoliju i Zapadnyj Kitaj.
- Haardt, R. Gnosis: Character and Testimony.
- Homer. The Iliad. Tr. by R. Fitzgerald. N.Y., 1974.
- _____ The Odyssey of Homer. Tr. by R. Lattimore. N.Y., 1967.
- Ivanov, G. Tretij Rim. Čisla, No. 2-3 (1930), pp. 26-54.
- Jakobson, R. "Co je poesie?" in Texte der russischen Formalisten. Vol. 2. Ed. Ju. Stredter. München, 1969.
- Jonas, H. The Gnostic Religion. 2nd ed. Boston, 1963.
- Kuhn, H., Gilbert, C. Dějiny estetiky. Praha, 1965.

- Leonov, L. Vor. Moskva, 1928.
- Lermontov, M. A Hero of Our Time. Tr. by V. Nabokov.
N.Y., 1958.
- Lidzibarski, M. Mandäische Liturgien. Berlin, 1920.
_____ Ginza: Der Schatz oder das grosse
Buch der Mandäer. Göttingen, 1925.
_____ Das Johannesbuch der Mandäer. Giessen,
1915.
- Mandel'stam, O. Sobranie sočinenij. Vol. I. II. III.
N.Y., 1966.
- Mead, G. R. S. Echoes from the Gnosis. London, 1906-8.
_____ Fragments of a Faith Forgotten. London,
1906.
_____ The Gnostic John the Baptizer: Selec-
tions from the Mandaean John-book. London, 1924.
- Minturo, A. S. De Poeta. Venezia, 1559.
- Odoevceva, I. "Ballada o Gumileve," Čisla, No. 2-3
(1930), pp. 8-12.
- Ostrovskij, N. Kak zakaljalas' stal'. Moskva, 1935.
- Ovid. Metamorphoses.
- Pil'njak, B. "Rasplesnutoe vremja," (1924); "Rasskaz
o tom, kak sozdajutsja rasskazy," (1926); Rpt. in
Rasplesnutoje vremja, Rasskazy. Chicago, 1966.
- Poplavskij, B. "O mističeskoj atmosfere molodoj lite-
ratury v `emigracii," Čisla, No. 2-3 (1930), pp.
308-310.

- _____ "Po povodu..." Čísła, No. 4 (1930-1),
pp. 161-175.
- Prževal'skij, N. Dnevnik i zapisnye knižki tret'ego
putešestvia v Central'nuju Aziju. (1879-1880)
- Puškin, A. Sob. soč. v 10-ti t-x. Moskva, 1960.
- De Quincey, T. The Collected Writings. Ed. D. Masson.
Rep. N.Y., 1968.
- Radice, R. Who's Who in the Ancient World. Penquin
Books, 1973.
- Rosenkranz, J. Ästhetik des Hesslichen. Königsberg,
1853.
- Russkie Geografy i putešestvenniki: Fondv arxiva geo-
grafičeskogo obščestva. Leningrad, 1971.
- Šklovskij, V. O teorii prozy. Moskva, 1929.
- Streidter, Ju. Ed. Texte der russischen Formalisten.
Vol. I., II. München, 1969.
- Taranovskij, K. "The Problem of Context and Subtext
in the Poetry of Osip Mandel'štam," in Slavic
Forum. The Hague, 1974.
- _____ "Pčely i osy v poezii Mandel'štama,"
in To Honour Roman Jakobson. Vol. III. The Hague,
1967.
- Tolstoj, L. N. Sobranie sočinenij v 12-ti t-x. Vol.
IV-VII. Moskva, 1976.
- Tomaševskij, B. Teoria literatury: Poetika. 4-e iz.
Moskva, Leningrad, 1928.

[Van Dine] Wright, W. H. The Great Detective Stories.

N.Y., 1936.

Wright, W. H. [Van Dine]. The Great Detective Stories.

N.Y., 1936.

Xodasevič, V. Literaturnye stat'i i vospominanija.

N.Y., 1954.

_____ Putem zerna. Petrograd, 1921.

_____ Tjaželaja lira. Moskva, Petrograd, 1922.

Zamjatin, E. My. N.Y., 1967.



S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.
107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavonic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurović. *Posmrtna počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana*, *Medvjed Brundo*, *Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5.-7. 10. 1976). Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.
117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russel, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.
119. Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. 1978. 451 S.
120. Slavistische Linguistik 1977. Referate des III. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum. 27.9.77 - 29.9.77. Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1978. 260 S.
121. Müller, V.: Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre. 1978. VI, 215 S.
122. Pailer, W.: Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs. 1978. VIII, 210 S.
123. Thomas, G.: Middle Low German Loanwords in Russian. 1978. 269 S.
124. Lehfelddt, W.: Formenbildung des russischen Verbs. Versuch einer analytisch-synthetisch-funktionellen Beschreibung der Präsens- und der Präteritumflexion. 1978. 114 S.
125. Schön, L.: Die dichterische Symbolik V. M. Garšins. 1978. VI, 203 S.
126. Berg, R.: Die Abstrakta auf -nie/-tie, -ka/-ok, -ost', -stvo/-stvie, -ie/-be in den "Pis'ma i Bumagi" Peters des Großen. 1978. IV, 352 S.
127. Stricker, G.: Stilistische und verbalsyntaktische Untersuchungen zum Moskovitischen Prunkstil des 16. Jahrhunderts. 1979. XIV, 678 S., 3 Tabellen.
128. Heim, M. H.: The Russian Journey of Karel Havlíček Borovský. 1979. XII, 194 S.
129. Malingoudis, J.: Die Handwerkerbezeichnungen im Alttschechischen. 1979. IV, 221 S.