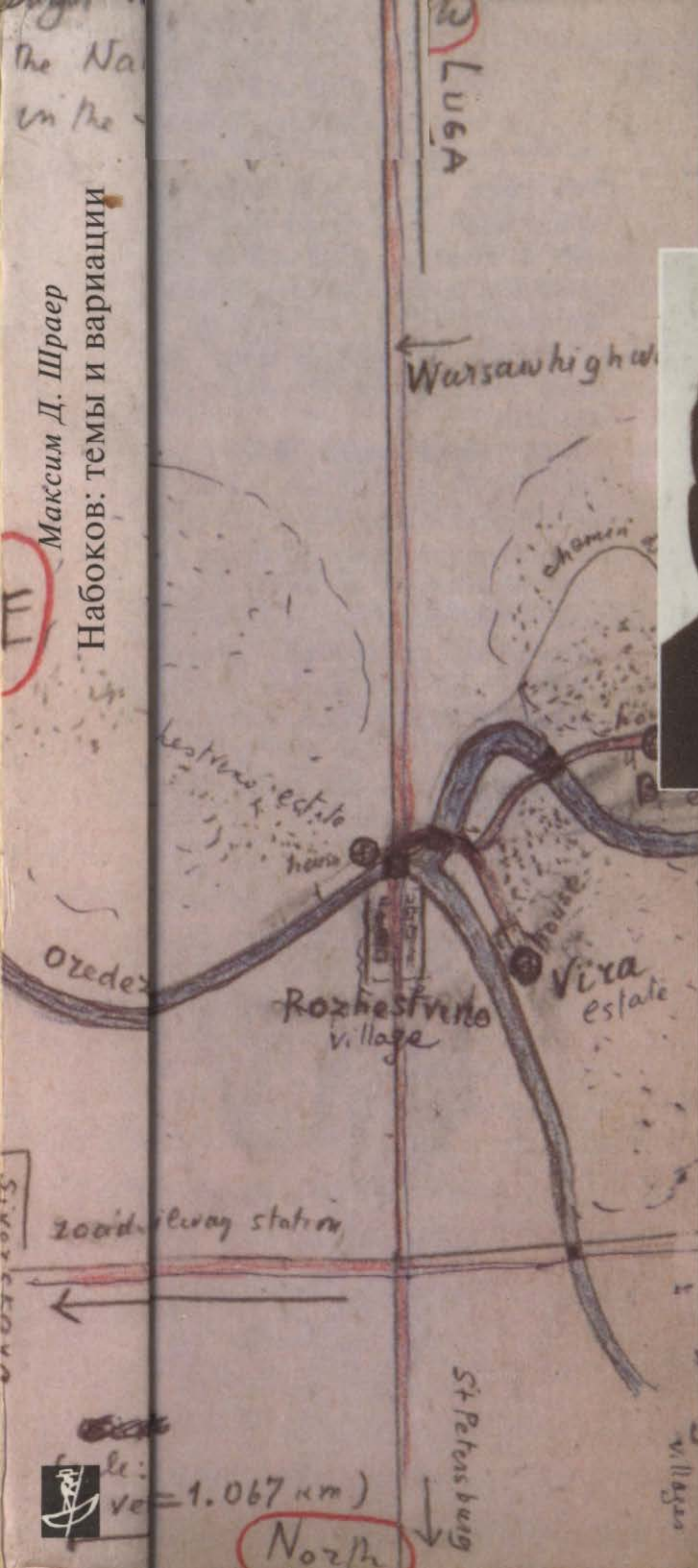


Максим Д. Шраер  
Набоков: темы и вариации



современная  
западная  
русистика



# Набоков: темы и вариации

Максим Д. Шраер



scale: 1.067 km

North

**СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА**

**MAXIM D. SHRAYER**

**NABOKOV:  
THEMES AND VARIATIONS**



Academic project  
St.-Petersburg  
2000

**МАКСИМ Д. ШРАЕР**

**НАБОКОВ:  
ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ**



Академический проект  
Санкт-Петербург  
2000

ББК 83.31

Редакционная коллегия серии  
«Современная западная русистика»:  
Б. Ф. Егоров (председатель),  
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

Перевод с английского *Веры Полищук* при участии автора

Extracts from works of Vladimir Nabokov are reprinted by permission of the Estate of Vladimir Nabokov. All rights reserved.

Extracts from works Ivan and Vera Bunin are reprinted by permission of the Estate of Ivan Bunin and Leeds Russian Archive. All rights reserved.

Parts of the book, modified for the publication in Russian, are reprinted by permission of the University of Texas Press.

The translation of this book has been made possible by a subvention grant from Boston College.

ISBN 5-7331-0197-0



ISBN 5-7331-0197-0

© Maxim D. Shroyer, 2000. All rights reserved  
Оформление и дизайн серии  
© Гуманитарное агентство  
«Академический проект», 2000

*Моим родителям — Эмилии Шраер (Поляк)  
и Давиду Шраеру-Петрову — посвящается*



## ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Переводчик, который одновременно является исследователем, должно быть, испытывает некоторое приятное удивление, когда ход работы чем-то напоминает одну из ситуаций, описанных в переводимой книге. А раз уж речь идет о Набокове, невольно проникаешься духом его многозначительных совпадений. И точно: сотрудничество с Максимом Д. Шраером, пишущим по-английски не только вот уже третье литературоведческое исследование, но и замечательные стихи и прозу, на каком-то этапе стало казаться мне отражением того, как в 1940-е годы с писателем-билингвой Набоковым сотрудничал американский переводчик П. Перцов (что и описано в одной из глав этой книги). Прибавим к этому и другие радости «волшебной ловитвы»: поиск в густом лексическом лесу единственного верного слова, скользкий чешуйчатый хвост ускользающей ссылки и наконец, победоносный звук охотничьего рога, возвещавший о том, что автор добыл для книги еще одно неопубликованное письмо или иную архивную редкость.

Поскольку во время работы над этим переводом 5-томное собрание сочинений Набокова русского периода, задуманное издательством «Симпозиум», еще не вышло целиком, все ссылки на русские произведения Набокова даются в тексте в двойном варианте. Во-первых, я ссылаюсь на те два тома нового собрания сочинений, которые уже успели появиться в печати, во-вторых, на четырехтомник 1990 года. (*Набоков В.* Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Правда, 1990.) Это издание (как известно многим исследователям Набокова) далеко не идеально и его никак нельзя назвать полным собранием сочинений, поэтому ряд ссылок на произведения, не вошедшие в него (стихи и роман «Камера обскура») даются по другим источникам (см. список условных сокращений).

В ряде особо оговоренных в сносках случаев, например, цитат из неопубликованных произведений, в скобках дается дословный перевод — М. Д. Шраера или мой. В случае цитирования английских версий русских произведений Набокова в скобках также дается дословный перевод. По желанию автора все цитаты из романа «Пнин» в тексте даются по переводу Геннадия Барабтарло с участием Веры Набоковой (к сожалению, этот перевод в России публиковался всего один раз, в 1989 году, в журнале «Иностранная литература»). В главе «Еврейские вопросы в жизни и творчестве Набокова» автор предпочел давать цитаты из роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» в собственном переводе, поскольку ни один из опубликованных не передает еврейский выговор эпизодического персонажа, авторского представителя Зильберманна, что принципиально важно для темы данной главы. Все дословные переводы цитат из автопредисловий



Набокова и его интервью сопровождаются ссылками на опубликованные переводы этих текстов, если таковые имеются. Большинство цитат из мемуаров, опубликованных на Западе и переизданных в России, даны со ссылками на оба издания.

Мне хотелось бы поблагодарить Максима Д. Шраера за бесконечное терпение в совместной работе над переводом, послужившей мне отличной школой и оказавшей «электризирующее воздействие» (как в одной из глав его книги сказано о присуждении в 1933 году Нобелевской премии Бунину) на мои собственные научные изыскания.

*Вера Полищук*

## ACKNOWLEDGEMENTS/ БЛАГОДАРНОСТИ

Я бы хотел выразить благодарность следующим организациям за финансовую поддержку: Boston College; The Kennan Institute for Advanced Russian Studies; The Lucius N. Littauer Foundation.

Эта книга никогда бы не была написана без помощи замечательных библиотекарей и архивариусов, с которыми мне довелось работать. Я бы хотел поблагодарить их и перечислить их имена: Richard D. Davies (Лидский Русский Архив), Frederick W. Bauman, Alice L. Birney, Brent L. Kendrick и Mary Wolfskill (Библиотека Конгресса США), Milena Klímová, Jiří Váček, и Helena Musátová (Славянская библиотека, Прага), Stephen Crook и Rodney Phillips (Коллекция Берг, Нью-Йоркская Публичная Библиотека), Vincent Giroud (Библиотека Байнеке, Йельский университет).

Мне бы также хотелось поблагодарить моих петербургских коллег Б. Ф. Егорова и А. Е. Барзаха, а также моих коллег по кафедре Славянских и Восточных языков Бостон Колледжа: M. J. Connolly, Lawrence G. Jones, Cynthia Simmons, Margaret Thomas.

Д. В. Набоков любезно предоставил мне доступ к архивным материалам своего отца в Библиотеке Конгресса и Нью-Йоркской Публичной Библиотеке. Vincent Giroud дал мне разрешение на публикацию надписей на книгах Набокова и Бунина, а также материалов из архивов А. Седых и Р. Гуля. Richard D. Davies предоставил мне разрешение на публикацию целого ряда материалов из архива И. А. и В. Н. Буниных (Лидский русский архив), включая письма В. В. Набокова И. А. Бунину. Stanley J. Rabinowitz любезно позволил мне процитировать материалы из архива З. Шаховской в Центре по Изучению Русской Культуры (Амхерст Колледж). Katherine Reagan предоставила мне разрешение опубликовать надпись Набокова на экземпляре романа «Отчаяние», хранящемся в Библиотеке редких книг Корнельского университета.

Мне бы хотелось выразить особую благодарность переводчице большинства глав этой книги Вере Полишук. Большой знаток Набокова и автор прекрасных исследований, Вера Полишук стойчески перенесла все мои попытки поправить ее изяшный стиль и внести меру авторского контроля и дословности в ее переводческие ре-

шения. Главы I, II, III, IV, а также Интерлюдии 1 и 4, были переведены В. Полищук. Кроме того, в своих примечаниях В. Полищук дополнила и обогатила мои собственные выкладки и заключения. Интерлудию 3 перевел (изначально для публикации в журнале «Таллинн») мой эстонский коллега, набоковед Григорий Утгоф. Главы V и VI и интерлюдии 2 и 5 были переведены на русский язык мною и доложены на конференциях в России, Франции и Эстонии; я один несу ответственность за их стилистические несовершенства.

В заключение, мне бы хотелось поблагодарить моих дорогих друзей Максима Мусселя и Катю Царапкину, без которых поездки в Россию походили бы на пребывание одного из набоковских «представителей» в «музейной обстановке / в синей гостиной с видом на Неву», и не были бы паломничеством в страну моего детства.

\* \* \*

Ранние варианты глав II, III и IV вошли в мою книгу «The World of Nabokov's Stories» (1999), и я благодарен University of Texas Press за разрешение на их перевод и публикацию. Ранние варианты остальных работ, включенных в эту книгу, были первоначально опубликованы в следующих журналах и сборниках, редакторам и составителям которых я приношу глубокую благодарность:

«Nabokov's Textobiography»: *Modern Language Review* 94. 1 (January 1999), 132—149.

«Mapping Narrative Space in Nabokov's Short Fiction»: *The Slavonic and East European Review* 75. 4 (October 1997), 624—641.

«Nabokov's Dialogue with Chekhov: From "Lady with a Lap Dog" to "Spring in Fiaita"»: *Maxim D. Shroyer, The World of Nabokov's Stories*. Austin, 1999, 192—237.

«О концовке набоковского „Подвига“»: *Литературное обозрение* 2 (1999): 57—62.

«Vladimir Nabokov and Ivan Bunin: The Poetics of Rivalry»: *Maxim D. Shroyer. The World of Nabokov's Stories*. Austin, 1999, 240—292.

«A Dozen Notes to Nabokov's Short Stories»: *The Nabokovian* 40 (Spring 1998): 42—63;

«Poetry, Exile, and Prophetic Mystification in "Vasilii Shishkov"»: *Maxim D. Shroyer. The World of Nabokov's Stories*. Austin, 1999, 161—189.

«Jewish Questions in Nabokov's Art and Life»: Julian W. Connolly, ed., *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*. Cambridge, 1999, 73—91.

«Nabokov: Letters to the American Translator»: *AGNI* 50 (Fall 1999): 127—145.

«Nabokov's Sexography», *Russian Literature* (в печати).

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга — результат моих десятилетних опытов чтения Владимира Владимировича Набокова (1899—1977). Путеводной звездой для меня всегда были слова самого писателя, сказанные в интервью 1971 года: «главное, о чем я прошу у серьезного критика — это быть достаточно пронизательным, чтобы понять, что каким бы термином или тропом я ни пользовался, моя цель — не в том, чтобы создать показную остроту или гротескную недоговоренность, а в том, чтобы выразить мои чувства и мысли с наивысшей правдивостью и ясностью»<sup>1</sup>. Тексты Набокова сопротивляются всем формам теоретического насилия. Мир Набокова — мир-словарь, мир-бабочка, мир-футбольный мяч и, порой, мир-храм — почти идеально герметичен. Даже самые мощные теории культуры как правило отступают после нескольких попыток взять тексты Набокова приступом. Фрейдисту-тяжеловесу никак не вскарабкаться на пик Лолиты. У кабинетного структуралиста голова начинает идти кругом. Радикальная феминистка с раздражением отбрасывает книгу Набокова, продолжая привычно развенчивать «писателей-женоненавистников» (наподобие Генри Миллера). Читая Набокова, бахтинист вынужден признать, что полифония — форма авторской игры, а не тип архитектоники вселенной. А особенно тяжело приходится исследователям (нео-)марксистского образца, которым невдомек, как Набоков мог одновременно поддерживать рьяный американский антикоммунизм времен Холодной Войны и создавать такие последовательно анти-тоталитарные и глубоко либеральные произведения, как «Bend Sinister» (1947).

Как это ни странно, из всех направлений современного литературоведения, Набокову бы, вероятно, более других приглянулся Новый Историзм (New Historicism). Скорее идеально эклектический подход, чем стройная литературоведческая доктрина, Новый Историзм рассматривает текст как некую прибойную полосу между волной литературы и сушей истории<sup>2</sup>. Гуляя по атлантическому пляжу в отлив, купальщик находит не только раковины моллюсков, крабы и клешни и задыхающихся медуз, но и морское стекло, вставные челюсти и обрывки размокших газет. Точно так же и критик, анализируя текст, с особым вниманием относится к возможности то-

го, что предполагаемый продукт авторского воображения окажется завуалированной цитатой из истории, или наоборот, что цитируемый исторический документ — не что иное, как литературная мистификация автора. Один из глашатаев Нового Историзма, Х. Арам Виизер (H. Aram Veiser), так выразил свое кредо: «Степень, до которой тексту удастся стереть собственную общественную функцию, соответствует степени, до которой [текст] гарантирует свою автономию как поэтический, чисто культуральный, нерыночный объект»<sup>3</sup>. Хотя Набокова бы несомненно насторожил привкус квазимарксистского детерминизма в риторике некоторых представителей Нового Историзма, он бы, вероятно, отдал должное тому, что этот подход ставит индивидуальный талант выше общественных функций писателя.

Даже поверхностный взгляд на основные вехи набоковедения убеждает в том, что многих исследователей Набокова не устраивают как структуральные представления об автономном эстетическом распорядке литературы, так и социально-детерминистические взгляды на текст как отпечаток современной ему идеологии, равно как их комбинации в различных направлениях постструктурального дискурса. Вышесказанное вовсе не означает, что те или иные выкладки Ж. Дерриды, Ф. Джеймсона, Ж. Женетта, В. Изера, Ю. Кристевой, Ж.-Ф. Лиотара, Х. Сиксу, С. Фиша и других современных теоретиков культуры неприменимы к текстам Набокова. Дело скорее в том, что читать Набокова с той или иной литературной теорией в руках — значит лишать себя значительной доли наслаждения (термин «наслаждение» употреблен мною здесь не столько в том герменевтическо-игровом смысле, который придавал ему Ролан Барт («le plaisir du texte»)<sup>4</sup>, а в смысле набоковского «наслаждени[я], одновременно чувственного и интеллектуального» — a pleasure which is both sensual and intellectual)<sup>5</sup>. Тексты Набокова сами подсказывают читателю теории своего восприятия. Успех прочтения Набокова, а также степень наслаждения, во многом зависят от того, насколько читатель способен отдаться тексту. В этой связи, большой интерес представляют неопубликованные заметки Набокова к «Лекциям о стиле и рассказах» (Lectures on Style and Short Stories). Летом 1941, через год после переезда в Новый Свет, Набоков преподавал в Стэнфордском университете курс по литературному мастерству. В этом курсе будущие американские литераторы изучали под руководством Набокова рассказы Уилки Коллинза, Генри Джеймса, Томаса Харди, Р. Л. Стивенсона, Джозефа Конрада, Саки (Мунро) и Чехова. В последней лекции Набокова, озаглавленной «Большая увертюра. Философия художественного

творчества» (*Great Overture. The Philosophy of Fiction*), выражены — наиболее прямым и незашифрованным текстом — теоретические представления Набокова об акте чтения. Они сводятся к тому, что текст заведомо содержит модель своего прочтения:

«Материал художественного текста обязательно включает сознание читателя. Из всех человеческих отношений, с которыми может иметь дело художественное произведение, отношения с читателем самые важные и довлеющие над всем остальным [...]. Любая попытка составить представление о материале [художественного произведения] отдельно от читателя, как будто бы художественный текст создавался в вакууме и произносился в пустоту, неизбежно приводит к провалу [...]. У писателя есть представление о читателе, и в этом отношении представление о читателе можно уподобить одному из персонажей книги. Но этот идеальный читатель есть на самом деле двойник писателя — и не имеет ничего общего с теми читателями, которых автор может, по всей видимости, вообразить с определенных точек зрения — времени, расы, местных интересов, и т. д. Иначе говоря, читатель, которого себе представляет настоящий писатель, есть сам писатель или кто-то подобный ему, т. е. способный так же как и он воспринимать впечатления» [мой дословный перевод — *М. Д. Ш.*]<sup>6</sup>.

Таким образом, читатель Набокова испытывает двойное наслаждение. Это одновременно наслаждение узнавания и наслаждение любви. Наслаждение от узнавания авторского замысла и авторского взгляда на бытие и небытие бывает сильнее всего в те минуты чтения, когда занавесь текста раздвинулась, и мы подмечаем (вместе с самопародийным двойником в последнем завершённом романе Набокова), «что может быть потусторонность / Приотворилась в темноте»<sup>7</sup>. Замечательно и то, что в мире Набокова «потусторонность» не только предполагает «недоговоренность» и склонность автора к метафизическим загадкам, но и рифмуется со словом «влюбленность».

В конце романа «Дар» (1937—1938; полный текст, 1952), когда влюбленные наконец-то остались одни, Зина Мерц предсказывает Федору Годунову-Чердынцеву огромное будущее в литературе, а потом задает вопрос, который имеет прямое отношение не только к конкретной любви этих персонажей, но и к отношениям набоковского читателя с самим Набоковым: «Это все чудесно, — сказала Зина. — Это мне все страшно нравится. Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе, — когда слишком поздно спохватится... Но любишь ли ты меня?»<sup>8</sup> Ответ Году-

нова-Чердынцева вдохновил уже нескольких писателей и кинематографистов и дал название (через «Четыре четверти» Евгения Габриловича) прекрасному фильму Ильи Авербаха «Объяснение в любви» (1978), где главных героев зовут «Зиночка» и «Филиппок». Что же означают высказывание Годунова-Чердынцева, который настолько подзревает привычные слова о любви в неизбежной фальши, что отказывается сам их произнести? «То, что говорю, и есть в некотором роде объяснение в любви», — отвечает Годунов-Чердынцев<sup>9</sup>. В этом диалоге из концовки «Дара» сформулирована модель взаимоотношений набоковского читателя и Набокова-автора, и эта модель во многом описывает мои собственные опыты прочтения Набокова. Этапы прочтения и осмысления Набокова сродни тем ступеням, через которые перепрыгивает влюбленный (идеальный) читатель, следуя по пятам автора, для которого сама литература — «объяснение в любви».

\* \* \*

В эту книгу вошли мои избранные работы о Набокове. Они были ранее опубликованы в журналах и сборниках статей, и часть их вошла в мою книгу «The World of Nabokov's Stories» (Мир рассказов Набокова, 1999). В ранние варианты моих работ были здесь внесены значительные поправки, а в некоторых случаях работы расширены за счет включения новых архивных материалов.

Хотя мною рассматривается весь литературный корпус Набокова — романы, рассказы, стихи, переводы, автобиографии, письма, эссе и литературоведческие работы — значительное место здесь уделено рассказам Набокова. На то есть несколько причин. Прежде всего, лучшие рассказы Набокова представляются мне вершинами прозы двадцатого столетия. Если «Лолита» входит в список десяти лучших романов века, то, на мой взгляд, «Весна в Фиальте» должна войти в подобный список лучших рассказов. (Кроме того, я убежден, что рассказ — высшая проверка литературного мастерства прозаика; сочинители замечательных рассказов часто становятся прекрасными романистами — как Лев Толстой или Ф. Скотт Фитцджеральд, в то время как не всякий хороший романист способен сочинять замечательные рассказы — к примеру, Иван Гончаров или Самуэль Беккет). Рассказы Набокова — идеальный предмет для изучения динамики двуязычного творчества писателя. Их почти семьдесят, и они писались на протяжении четырех десятилетий, в разных странах и даже на разных континентах. Сама форма рассказа, в особенности русского рассказа, более жестка, консервативна и палимпсестна, чем роман. Поэтому всякое новаторство Набокова, вся-

кая его реплика в диалоге с предшественниками, гораздо яснее проявляется на фоне всей традиции рассказа.

В шести главах этой книги анализируются творческие и биографические траектории, без которых мне трудно представить судьбу Набокова. В первой, вводной главе речь пойдет о некоторых мотивных закономерностях у Набокова. Во второй главе обсуждается диалог Набокова с его основным учителем в русле русского рассказа, А. П. Чеховым. В третьей главе рассматриваются, отчасти на материалах архивных изысканий, четыре десятилетия литературных и личных отношений Набокова с И. А. Буниним, его предшественником, современником и соперником в эмиграции. Основная тема четвертой главы — Набоков и культура русской Диаспоры; в этой главе делается попытка оценить поэзию Набокова (или ее невозможность) в контексте начала Второй Мировой войны и конца первой эмиграции в Европе. Пятая глава рассматривает еврейскую тему Набокова на пересечении путей его биографии (Набоков был женат на еврейке Вере Евсеевне Слоним) и его поэтики. Наконец, в шестой главе разбирается динамика темы любви в творчестве Набокова. Любовь у Набокова — и земная и божественная, семейно-буржуазная и запретная, любовь, в которой соперничают невинная Ева и inferнальная Лилит. Как заметила в 1989 году Эллен Пайфер (Ellen Pifer), у Набокова «любовь в самом прямом смысле та сила, которая обращает людей к „иным мирам“»<sup>10</sup>.

За каждой из первых пяти глав следуют интерлюдии — короткие разборы тех сторон жизни и творчества писателя, которые, как мне кажется, не получили достаточного освещения в литературе. Среди них вопросы о роли пространства в поэтике Набокова, об идеальной концовке в произведениях Набокова, о взаимоотношениях Набокова с писательницами, а также о самопереводе Набоковым своих русских вещей на английский.

Набоков был композитором в высшем смысле этого слова. Он не только строил свои тексты как музыкальные партитуры, в которых, кроме мелодий и гармоний, есть указания на то, как исполнять, то есть, читать, эти произведения. Набоков зашифровывал в своих текстах главные тайны бытия, тайны любви и смерти. В страницах этой книги, в этих «темах и вариациях», лишь некоторые разгадки и решения божественных кроссвордов и трансцендентальных задач композитора Набокова.

*М. Д. Ш.*

Бостон, Массачусеттс  
декабрь 1999



# Список условных сокращений

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ НАБОКОВА

- BS — Bend Sinister. New York: Vintage Books, 1990.  
CE — Conclusive Evidence: A Memoir. New York: Harper and Row, 1951.  
Glory — Glory. New York: Vintage Books, 1991.  
LATH — Look at the Harlequins! New York: Vintage Books, 1990.  
Lolita — The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel, Jr. New York: McGraw-Hill Book Company, 1991.  
LL — Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1980.  
LRL — Lectures on Russian Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981.  
PP — Poems and Problems. New York: McGraw-Hill Book Company, 1970.  
PSS — Переписка с сестрой. Ann Arbor: Ardis, 1985.  
SL — Vladimir Nabokov: Selected Letters. 1940—1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. London: Vintage, 1989.  
SM — Speak, Memory; An Autobiography Revisited. New York: Vintage Books, 1989.  
SO — Strong Opinions. New York: Vintage Books, 1990.  
Stories — The Stories of Vladimir Nabokov. New York: Vintage Books, 1997.  
Wilson Letters — The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971 / Ed. and intr. by Simon Karlinsky. New York: Harper & Row, 1979.
- ACC — Собрание сочинений американского периода. СПб.: Симпозиум, 1997—1999.  
Звезда, 1996 — Набоков. Неопубликованное в России // Звезда. 1996. №11.  
Книга — Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии / Сост. А. А. Долинин и Р. Д. Тименчик. М.: Книга, 1989.  
Круг — Круг. Поэтические произведения. Рассказы / Сост. и прим. Н. И. Толстой. Л.: Художественная литература, 1990.  
ЛЗЛ — Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.  
ЛРЛ — Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.  
Набоков, Правда — Собрание сочинений. В 4-х томах. М.: Правда, 1990.  
Пнин — Пнин / Пер. с англ. Геннадия Барабтарло при участии В. Е. Набоковой. Ann Arbor: Ardis, 1983.  
PCC — Собрание сочинений русского периода. СПб.: Симпозиум, 1999  
Стихи — Стихи. Ann Arbor: Ardis, 1979.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ, РАБОТЫ О НАБОКОВЕ

Бунин — Бунин И. А. *Собрание сочинений. В 9 томах. М.: Художественная литература, 1965—1967.*

Бунин, «О Чехове» — Бунин И. А. *О Чехове. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова., 1955.*

Звезда, 1999 — Набоков. К столетию со дня рождения // Звезда. 1999. №4.

Одоевцева. — Одоевцева И. *На берегах Невы. На берегах Сены., М.: Согласие, 1998.*

Чехов — Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. М.: Наука, 1974—1985.*

Boyd RY — Boyd B. *Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.*

Boyd AY — Boyd B. *Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991.*

Garland — The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995.

Johnson — D. Barton Johnson. *Worlds in Regression: Some Novels By Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985.*

Pro et contra — Владимир Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: Издательство РХГИ, 1997.

## АРХИВЫ

Бунин, Лидс — Архив Ивана и Веры Буниных, Лидс.

Набоков, БК — Архив Владимира Набокова. Отдел рукописей и манускриптов. Библиотека Конгресса США,

Набоков, Берг — Архив Владимира Набокова. Коллекция Берг. Нью-Йоркская Публичная Библиотека.

Шаховская, БК — Фонд Зинаиды Шаховской. Отдел рукописей и манускриптов. Библиотека Конгресса США.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. С. 140. Дарственная надпись Набокова на экземпляре сборника «Возвращение Чорба» (Берлин, 1930), подаренного Бунину. Berg Collection, The New York Public Library.

2. С. 143. Дарственная надпись Бунина на экземпляре романа «Жизнь Арсеньева. Истоки дней» (1930), подаренного Набокову. Частная коллекция. Факсимиле любезно предоставлено Ричардом Д. Дэйвисом (Лидский Русский архив).

3. С. 166. Дарственная надпись Набокова на экземпляре романа «Отчаяние» (Берлин, 1936), подаренного Бунину. Rare Book and Manuscript Collection, Carl A. Kroch Library, Cornell University.

4. С. 193. Иван Бунин. Канны, 1934. Лидский Русский архив.

5. С. 194. Владимир, Вера и Дмитрий Набоковы. Берлин, 1935. Фотография любезно предоставлена Э. Проффер.

6. С. 199. Себастьяно дель Пьомбо. «Женский портрет (Доротея)». Staatliche Museen zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz. Gemäldegalerie.

7. С. 200. Могила матери Набокова, Е. И. Набоковой. Прага, Ольшанское кладбище. Фото © М. Д. Шраер.

8. С. 273. Письмо Набокова П. Перцову. 1 августа 1941 г. Manuscript Division, Library of Congress.

# Глава 1

## ТЕКСТОБИОГРАФИЯ НАБОКОВА

Жизнь каждого мало-мальски стоящего человека представляет собой непрерывную аллерию. Лишь очень немногим взорам доступна тайна подобной жизни — жизни фигуральной, иносказательной, как Священное писание. Остальным она понятна не больше, чем Библия по-древнееврейски. Лорд Байрон изображает из себя фигуру романтического художника, но он не фигурален. Шекспир вел аллегорическую жизнь. Его произведения служат комментариями к ней.

*Дж. Китс, из письма к Джорджу и Джорджине Китс, 14 февраля — 3 мая 1819<sup>9</sup>.*

«Странно: я сам решил, в предыдущем письме к тебе, не вспоминать, не говорить о прошлом, особенно о мелочах прошлого» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159)\*.

Так начинается второй абзац рассказа Набокова «Письмо в Россию», написанного в 1925 году в Берлине и получившего в английском переводе заглавие «A Letter that Never Reached Russia» («Письмо, которое так и не дошло до России»)². Набоковский эпистолярный рассказчик, русский писатель-эмигрант, обращается к своей возлюбленной, с которой он не виделся уже восемь лет. Пользуясь приемом остранения, он рассказывает ей о том, чего она никогда не увидит — о том, чем наполнена одна из его берлинских ночей: как мчится «с великолепным грохотом» (Набоков, Правда, I, 307; РСС, I, 160) ярко освещенный трамвай, о том, как «бриллиантами зыблется стена кинематографа» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 160), о «blissful, melancholy sensation» («блаженном меланхолическом ощущении») изгнания (в русском оригинале рассказа этих слов нет). В кратком предисловии к английскому переводу (1969) Набоков объ-

---

\* В английской версии эта фраза звучит несколько иначе: «Yes, I know that I have sworn, in my previous letter to you, not to mention the past, especially the trifles of our shared past» («Stories», 137). «Да, я знаю, я клялся в предыдущем письме к тебе, не поминать прошлого, особенно мелочей нашего с тобой общего прошлого» — *Прим. переводчика.*

яснил все изменения в тексте своим стремлением свести к минимуму двусмысленность. Даже если этот рассказ объемом приблизительно в тысячу слов и был изначально задуман как письмо реального русского изгнанника к реальной, хотя и далекой возлюбленной, оставшейся в России, он так и не дошел до адресата в почтовом конверте. Таким образом, Набоков будто бы говорит американскому читателю: вы теперь и есть адресат этого реального письма, превратившегося в художественное произведение. Ирония английского заглавия заключается в том, что, разумеется, письмо так и не попало в Россию — ни в холщовом мешке вместе с прочей иностранной почтой, ни в виде рассказа, опубликованного в России. В 1970-е годы Набоков мог лишь мечтать о том, что его произведения станут доступны российской читающей публике. Он знал, что когда-нибудь этот день наступит. Однако, с его произведениями, включая и «Письмо в Россию», жители (бывшего) Советского Союза смогли ознакомиться только в конце 1980-х гг.<sup>3</sup>

Нарушая данное им обещание не берeditь прошлого, набоковский эпистолярный рассказчик продолжает: «Ведь нам, писателям, должна быть свойственна возвышенная стыдливость слова, а меж тем я сразу же, с первых строк, пренебрегаю правом прекрасного несовершенства, оглушаю эпитетами воспоминание, которого коснулась ты так легко. Не о прошлом, друг мой, я хочу тебе рассказать» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159).<sup>\*</sup> Верно, что нигде, кроме как в первом абзаце, не говорится о том общем прошлом, которое объединяет рассказчика с его далекой возлюбленной, оставшейся в России. Как он сам объясняет, к воспоминаниям его побудило письмо, в котором возлюбленная напомнила ему об их тайных свиданиях в заснеженном предреволюционном Петербурге. Ее игривое напоминание попало в цель, и память повела писателя в странствие по событиям восьмилетней давности — а затем случилось нечто неожиданное. Память выстроила цепочку воспоминаний о том, как «славно целовались [они] за спиной воскового гренадера» «в пыльном, маленьком, похожем на табакерку музее Суворова», об ослепительных «серебрян[ых] пожар[ах] Таврического сада», о том, как солдат втыкал штык «в соломенный живот чучела, посреди улицы» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159). Оставшаяся часть рассказа, посвященная описанию одной-единственной незабвенной берлинской ночи Веймарской эпохи, по сути, не что иное как оправдание того, почему писатель предпочитает «прекрас-

---

<sup>\*</sup> В английской версии этот абзац почти идентичен русскому оригиналу; единственное уточнение — это замена слова «писателям» на «we authors in exile» («Stories», 137) — «нам, писателям-изгнанникам». — *Прим. переводчика.*

ное совершенство» «прекрасному несовершенству» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159). Что означает его желание «оглушить эпитетами» идеализированные воспоминания, которые, кажется, нет нужды эстетизировать, для того чтобы они удержались на плаву в потоке времени? Во втором, ключевом абзаце «Письма в Россию» Набоков выдвигает вопрос, пронизывающий все его творчество. Этот вопрос — соотношение сырой глины жизненного материала, увлажненной памятью, и конечного результата творчества, формы художественного произведения — и есть предмет моих изысканий.

Ярко выраженная (авто)биографичность и подчеркнутость литературного приема — не позволяют употреблять обобщенные жанровые категории применительно к пятидесяти восьми русским и десяти английским рассказам Набокова (добавим сюда и написанный по-французски рассказ «Mademoiselle O»). И все же, что же такое «Письмо в Россию»? Просто небольшой рассказ с эпистолярным фасадом? Или реальное неотправленное (или возвращенное отправителю) письмо, которое теперь читается как рассказ? Или, может быть, эссе в жанре художественно-документальной прозы, посвященное эпистемологическому акту, позволяющему писателю достичь состояния потустороннего озарения? Дело осложняется еще и тем, что сцена свидания влюбленных в музее Суворова холодным зимним утром повторяется во всех вариантах автобиографии Набокова, как в английских «Заключительное свидетельство» («Conclusive Evidence») (1951), «Говори, память» («Speak, Memory») (1966), так и в русской версии «Другие берега» (1954). В «Говори, память»: «Постепенно из больших музеев мы переходили в маленькие, в Музей Суворова, например, где помню совершенно тихую комнату, полную дряхлых доспехов, гобеленов и рваных шелковых знамен, в которой восковые солдаты в париках, ботфортах и зеленых мундирах держали над нами караул (АСС, V, 518). В «Других берегах»: «Постепенно из больших и знаменитых музеев мы переходили в маленькие, в Музей Суворова, например, где, в герметической тишине одной из небольших комнат, полной дряхлых доспехов и рваных шелковых знамен, восковые солдаты в ботфортах и зеленых мундирах держали почетный караул над нашей безумной неосторожностью» (Набоков, Правда, IV, 262)

Что же такое этот ранний эпистолярный рассказ? Фрагмент будущей автобиографии? Генеральная репетиция пьесы, поставленной Набоковым лишь четверть века спустя?

Жанровый статус набоковских рассказов еще более изменчив, чем статус романов. Чарльз Ньюман (Charles Newman) метко определил их автора как «the protean novelist of our time — not merely because

he had spanned several cultures, or turned traditional formulae to contemporary uses — but because he had succeeded in developing structures in which once disparate poetic, philosophical, theatrical and documentary voices are enjoyed under the name of the novel» («Протей-романист наших дней — не потому только, что он впитал несколько культур и приспособил традиционные формы к современному употреблению — но и потому, что преуспел в развитии структур, в которых ранее не сочетавшиеся потоки поэтического, философского, драматургического и документального повествования слились в едином русле, а именно в русле романа» — перевод дословный)<sup>4</sup>. Среди рассказов Набокова встречается множество форм повествования: тут и письмо («Адмиралтейская игла», 1933), и некролог («Памяти Л. И. Шигаева», 1934), и литературная полемика («Василий Шишков», 1939), и медитация («Слово», 1923), и путеводитель («Путеводитель по Берлину», 1925), и эссе на литературные темы («Набор», 1935), и политическая сатира («Истребление тиранов», 1938), и фельетон («Хват», 1932), и воспоминания («Мадемуазель О», 1936), и так далее. Какой же смысл таится в этом жанровом разнообразии? Изучение связей между рассказами Набокова и всеми остальными формами его прозы — предмет отдельного большого исследования. Мне хотелось бы предложить модель, позволяющую прояснить связь рассказов Набокова с его репеской и автобиографическим наследием.

С моей точки зрения, рассказы Набокова — это промежуточный, художественный этап трехступенчатой метаморфозы. Той информации, которая появляется в его письмах, изначально придается историческое правдоподобие; затем эта же информация преобразуется в художественную прозу в рассказах и преподносится как вымысел; и, наконец, вновь вернувшись к исходному состоянию, эта информация предстает в виде воспоминаний о реальных исторических событиях в мемуарах Набокова. Хронологически написание рассказов приходится на среднюю треть жизни писателя, с 1920 по 1950 гг., а после 1951 г. он не завершил ни одного рассказа — как по-русски, так и по-английски. Как раз в этом году в США вышел первый вариант его автобиографии, «Conclusive Evidence»<sup>5</sup>. В этой главе я прослеживаю три этапа (письмо, рассказ, автобиография) развития трех тем, которые пропитывают все творчество Набокова, а именно — тему первой любви, тему художественного творчества и тему памяти. Прежде чем перейти к конкретным примерам, обратимся к письмам Набокова и сформулируем два определения.

Набоков оставил обширное эпистолярное наследие<sup>6</sup>. Его русские письма, написанные с 1920 по 1950 г., лишь часть из которых

была опубликована и исследована, можно условно разделить на две группы. К первой относится повседневная деловая переписка (несущая обычную коммуникативную функцию) — например, письма издателям или просьбы помочь с визами (в довоенный период, когда у Набокова был нансеновский паспорт). Во вторую группу входят письма, в которых прослеживаются черты, сближающие их с «дружеским посланием». Этот кодифицированный постнеоклассический литературный жанр, характерный для своего времени, в истории русской культуры ассоциируется, среди прочего, с Арзамасским кружком (1808—1825)<sup>7</sup>. Набоковские «литературные» письма, в отличие от дружеских посланий пушкинской поры, никогда не предназначались для хождения в списках и последующей публикации, и, как известно, Набоков рьяно охранял свою личную жизнь от посторонних вмешательств. Тем не менее — вероятно, потому, что эстетика Набокова так тесно связана с Золотым Веком, — набоковские литературные письма сходны с «дружескими посланиями» 1800—1820-х гг. своей *эстетической установкой* (Юрий Тынянов, который ввел в современное литературоведение термин «установка», проявлял большой интерес к роли писем как лаборатории писателей<sup>8</sup>). Главное, что объединяет литературные письма Набокова с «дружескими посланиями» арзамасцев — это предпочтение, отдаваемое эстетической функции, ее превосходство над функцией сугубо коммуникативной, преобладающей в набоковской деловой переписке<sup>9</sup>. Для Набокова, как и для арзамасцев, литературное письмо — это произведение искусства, демонстрирующее разные степени сознательного художественного структурирования.

Литературные письма 1920-х гг. давали Набокову возможность опробовать некоторые из его художественных находок — как на уровне индивидуальных авторских тропов, так и на уровне повествовательной структуры рассказа. Как заметил Уильям Миллс Тодд III-й (William Mills Todd III), дружеское послание позволяло Пушкину «...поупражняться в повседневном, но тем не менее искусно выстраиваемом творчестве. Когда в 1820-х гг. Пушкин стал профессиональным литератором, он использовал свои эпистолярные достижения в работе над более значительным и более доступным широкой читательской публике произведением — „Евгением Онегиным“». Для Набокова, который был ровно на сто лет моложе Пушкина, литературные письма 1920-х гг. стали эпистолярным этапом художественного развития, ведущего через рассказы к автобиографии.

Сама форма трехступенчатого художественного развития Набокова уникальна — ей почти нет аналогов в русской литературе.



Чтобы не быть голословными, обратимся к биографии набоковских литературных учителей — Чехова и Бунина<sup>10</sup>. В отношении писем Чехов был предшественником Набокова: он также рассматривал их как наброски и записи к своим будущим произведениям, многие из которых так и остались невоплощенными. Чехов последовательно использовал письма как черновики будущих рассказов и пьес. Характерный пример встречается в его письме 1888 г. к сестре, М. П. Чеховой, где он перечисляет детали и образы, из которых складывается картина приморского курорта, напоминающего одновременно и Ялту и Ниццу:

«Глядя на берег с парохода, я понял, почему это он еще не вдохновил ни одного поэта и не дал сюжета ни одному порядочному художнику-беллетристу. Он рекламирован докторами и барынями — в этом вся его сила. Ялта — это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мешански-ярмарочным. Коробообразные гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные, наглые татарские хари, турнюры с очень откровенным выражением чего-то гнусного, эти рожи бездельников-богачей с жадной грошовых приключений, парфюмерный запах вместо запахов кедров и моря, жалкая, грязная пристань, грустные огни вдаль на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают, — все это в общем дает такое унылое впечатление и так внушительно, что начинаешь обвинять себя в предубеждении и пристрастии» (Чехов. Письма 2:295—296).

Некоторые из этих набросков к будущему рассказу воплотились в 1895 году в «Ариадне», остальные проявились в 1899 г. в «Даме с собачкой». Оставив в стороне сходства, легко заметить принципиальное различие в том, как оба писателя использовали переписку в качестве испытательной площадки будущих произведений. Для Чехова, который вел весьма обширную корреспонденцию, практически каждый эпистолярный акт представлял собой попытки наметить очертания будущих произведений в писательской лаборатории. Напротив, письма Набокова в русские годы весьма отчетливо подразделяются на две группы, уже названные выше — сугубо деловые и литературные письма. Разница еще и в том, что для Чехова литературные письма были не столько *этапом* творческого процесса, сколько привычной и повседневной частью его писательской деятельности как таковой. Обыкновенно он много раз повторял, варьировал и перерабатывал одни и те же тропы и мотивы; они с равной же вероятностью могли зародиться как в его письмах, так и в его рассказах. А вот относительно Набокова можно с уверенностью

утверждать, что его русские литературные письма представляли собой четко очерченный первый этап трехступенчатой модели развития. Таким образом, перед нами ситуация, когда языковая находка (будь то эпитет, метафора или каламбур) рождается в ходе эпистолярного акта, затем получает вторую жизнь в художественном произведении (рассказе) и, наконец, перерождается вновь как воскрешенное воспоминание.

Поскольку Чехов умер сравнительно молодым, в сорок четыре года, можно только предполагать, как были бы связаны его письма, художественные произведения и мемуары (если бы он написал таковые). Напротив, эпистолярные, художественные и мемуарные компоненты ярко представлены в творчестве Бунина, прожившего очень долгую жизнь. Перу Бунина принадлежит богатый спектр мемуаров, от автобиографических воспоминаний, написанных в 1930-е гг. до поздних «Воспоминаний» 1950-х гг. В отличие от писем Чехова и Набокова, бунинские письма намеренно лишены художественности, даже когда речь в них заходит о литературных темах, таких, как, например, его злобные замечания в адрес Блока или Набокова. Бунин прибегал к переписке лишь как к средству связи и передачи информации, это был коммуникативный, но отнюдь не творческий акт. Письма его деловиты и точны. В завещании 1942 года Бунин недвусмысленно высказался против посмертной публикации своих писем: «Все мои письма (ко всем, кому я писал во всю мою жизнь) не печатать, не издавать. [...] Я писал письма почти всегда дурно, небрежно, наспех и не всегда в соответствии с тем, что я чувствовал» (Бунин 9:480)<sup>11</sup>. Единственное, пожалуй, исключение, как со стилистической, так и с жанровой точки зрения, — переписка Бунина с Ольгой Жировой, которой он сочинял трогательные и нежные письма, нередко в шуточной поэтической форме:

Пишу тебе два mots,  
Спасибо за письмо,  
За чудную картинку,  
Где Ваня кормит свинку<sup>12</sup>.

Что касается его мемуаров, то они — полная противоположность набоковским. Посвященные главным образом конкретным встречам с другими писателями, мемуары Бунина создавались прежде всего с целью свести счеты с прошлым; с композиционной и риторической точки зрения это полемические диатрибы. В них не отыскать и следа того стиля, по которому узнаются рассказы Бунина; нет в них и обсуждения таких ключевых вопросов бытия, как природа времени, любовь или память — то есть центральных тем набоковских воспоминаний.

Чтобы показать, как Набоков превращает письма в лабораторию писательского творчества, где синтезируются будущие произведения, многие из которых так и не были созданы, сравним два письма, отправленных Набоковым летом 1923 года из городка Солей-Понт (Soleil-Pont) в Провансе. Он поехал в Прованс работать батраком, чтобы на время оставить позади Берлин и переживания, связанные с расторгнутой помолвкой со Светланой Зиверт. В первом письме, от 25 мая 1923 г., адресованном его недавней невесте, Набоков пытается выяснить свое место в жизни все еще желанной и любимой женщины. Он признает, что трудно отстраниться от воспоминаний о блаженном счастье. А затем следует восхитительный эпистолярный трюк, поднимающий письмо на уровень художественного текста. Чуть выше в письме Набоков сознается, что так устал после целого дня прополки, что не может писать «литературно». Тем не менее, он все же выбирает «прекрасное совершенство» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159). Он описывает необычайно жаркий южный вечер, кипарисы и пальмы, квакающих и чмокающих лягушек, заглушающих сад, и «большого растрепанного соловья, которого можно иногда видеть перед окном на верхних ветках на фоне луны...»:

«Знаешь, какая есть свобода? Я ведь сейчас могу тебя назвать всеми теми именами, которыми когда-то называл, могу сказать тебе самые нежные вещи — и ты ничего не можешь сделать — приходится читать. Вот моя свобода...

Но я тебе не скажу всего этого, всего, что поет и плещется в памяти. Не это главное, не это нужно. А что нужно, я сам не знаю — мне казалось сперва, что я тебе напишу очень много, очень полно... И вдруг все затуманилось — ничего не могу сказать тебе, кроме того, что сейчас вечер, необыкновенная жара, кипарисы, пальмы и все такое... Потом всю ночь будут квакать и захлебываться лягушки, заглушая и сад, и большого растрепанного соловья, которого можно иногда видеть перед окном на верхних ветках на фоне луны...» (25 мая 1923 г.)<sup>13</sup>.

Точно так же, как лягушки «заглушают» пение соловья в набоковском письме, его автор предпочитает «заглушать эпитетами» (говоря словами «Письма в Россию») еще бередящие душу воспоминания о далекой возлюбленной. В другом письме, отправленном матери Набокова из Солей-Понт тремя неделями позже, 19 июня 1923 г., описание провансальского летнего вечера усложняется и насыщается тропами: «Сейчас — вечер, трогательные тучки. Я гулял по плантации за пробковой рощей, ел персики и абрикосы, смотрел на закат, слушал, как чмокал и свистел соловей — и у его песни и у заката был вкус абрикосов и персиков» (SL, 3). У литера-

турного соловья из этих двух писем, вероятнее всего, был вполне реальный прототип. Хотя во втором письме тон приметно меняется, оно продолжает развивать серию взаимосвязанных образов, к которым Набоков позже прибегнет в fiction-тексте. Соловьиное пение и закат, вкус абрикосов и персиков — все это уже свидетельствует о совершенстве языка и экономии поэтических средств, которыми отличаются лучшие произведения Набокова.

Неудивительно, что эта серия образов, собранных и зафиксированных Набоковым летом 1923 г. в письмах, проявилась в романе «Подвиг» (1932). Главный герой, русский эмигрант, как и его автор, отправляется поработать на ферму на юге Франции. В пассаже, описывающем вечера Мартына на ферме, исследователь писем Набокова без труда опознает знакомые образы: «По вечерам, перед тем, как завалиться спать, он шел покурить и погрезить к пробковой роце за фермой. Где-то недалеко прерывисто и сочно свистали соловьи, а с бассейна уже доносился гуттаперчевый, давящийся квох лягушек» (Набоков, Правда, II, 267). Более того, в этой же главе речь идет о письме, которое Мартын отправил своей возлюбленной в Лондон, «пытая судьбу» (Набоков, Правда, II, 268). И вот ее ответ: «Да не мучь ты меня, — писала Соня. — Ради Бога, довольно. Я не буду твоей женой никогда. И я ненавижу виноградники, жару, змей и, главное, чеснок. Поставь на мне крест, удружи, миленький» (Набоков, Правда, II, 268).

Эти два письма из Прованса — типичный пример эпистолярного искусства Набокова, с помощью которого он открыл в себе сочинителя. Они могли бы воплотиться в каком-нибудь рассказе, но вместо того превратились в один из романских эпизодов. Другие литературные письма Набокова 1920-х гг. сыграли роль испытательных площадок для отдельных тропов и целых описаний, позже вошедших в его рассказы. В связи с этим особый интерес представляют письма Набокова Бунину. Переписка эта продолжалась восемнадцать лет, и говорит об изменении литературных и личных взаимоотношений двух писателей (об этом см. гл. 3). Первое письмо Набокова Бунину, написанное в 1921 году, задает тон начальной стадии переписки. Набоков, тогда еще почти неизвестный молодой поэт, строит письмо как объяснение в любви<sup>14</sup>. Исповедальный тон и мотивы любви играют здесь решающую роль, поскольку позже Набоков включит фрагмент этого письма в свои рассказы, написанные в форме послания любимой женщине. Рассмотрим подробнее второе письмо Набокова от 1922 года. Он описывает то мгновение, когда он сочинил «Как воды гор, твой голос горд и чист», стихотворение, позже опубликованное с посвящением Бунину: «Это было в

дождливую ночь. Я возвращался к себе. Ветер трепал деревья вдоль черной улицы, блестящей местами, как мокрая резина, и с коротким плотным звуком падали каштаны»<sup>15</sup>. С некоторыми изменениями это описание вновь появляется уже как фрагмент литературного текста в 1924 году в рассказе «Благодсть». Рассказ построен как обращение главного героя, скульптора, к его подруге, которая оставила его и, вероятно, больше не вернется. Он ожидает возлюбленную возле Бранденбургских ворот. Она так и не появляется, а между тем вечер переходит в дождливую ночь, рассказ же подходит к концу и завершается мастерским описанием мозаичной гармонии Веймарского Берлина: «Черные стекла были в мелких, частых каплях дождя, будто сплошь подернутое бисером звезд ночное небо. Гремели мы вдоль улицы, обсаженной шумными каштанами, и мне все казалось, что влажные ветви хлещут по окнам. А когда трамвай останавливался, то слышно было, как стучались наверху об крышу срываемые ветром каштаны: ток — и опять, упруго и нежно: ток... ток... Трамвай трезвонил и трогался, и в мокрых стеклах дробился блеск фонарей, и я ждал с чувством пронзительного счастья повторения тех высоких и кротких звуков» (Набоков, Правда, I, 378; РСС, I, 114—115).

В этом рассказе эхом отзывается ряд мотивов и тропов из письма Бунину 1922 г. Налицо совпадение цвета (черная улица, черные окна); повторяется блеск уличных фонарей<sup>16</sup>. Один из центральных мотивов рассказа «Благодсть» — стук падающих каштанов — маркирует биение молодого сердца и оказывается зачином ряда повторяющихся мотивов. Моменты сильного счастья, когда избранные герои Набокова (среди них Иванов из рассказа «Совершенство», Пнин из одноименного романа) переживают то, что Набоков называет «cosmic synchronization» (SM, 218), «космической синхронизацией», часто сопряжены с сердечными приступами или болью в сердце. Сердце бьется сильнее, ощутив трепет потусторонности.

Возлюбленная рассказчика «Благодсти» не получит его страстное послание. Это связывает ее с далекой русской адресаткой из рассказа «Письмо в Россию». Написанный меньше чем год спустя после «Благодсти», этот эпистолярный рассказ также перекликается со вторым письмом Набокова Бунину — в описаниях цвета, огней и звуков ночного Берлина — и особенно той нотой предельного счастья, которой рассказчик завершает письмо: «Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое — вызов» (Набоков, Правда, I, 308; РСС, I, 162). Примечательно, что рассказ «Письмо в Россию» был впервые опубликован в газете «Руль» с подзаголовком «Из второй главы романа „Счастье“»<sup>17</sup>. Набоков задумал автобиографический

роман, «some important elements of which were later to be reslanted in „Mashen'ka”» (Stories, 647) («некоторым элементам которого суждено было позже быть перенесенными иной форме в „Машеньку“»). Он так и не написал этот роман, но можно предположить, что в нем должен был присутствовать эпистолярный пласт, которого нет в «Машеньке».

Наконец, вот пример образа, который впервые появляется в письме к Бунину и затем проходит путь до рассказа «Порт» (1923). В письме к Бунину 1921 г. Набоков использует такую метафору: «черная улица, блестящая местами как мокрая резина»<sup>18</sup>. В рассказе «Порт» одинокий русский эмигрант Никитин попадает в порт на юге Франции и, когда он блуждает по городу в районе доков в поисках работы, ему попадается «негр в колониальной форме» (Набоков, Правда, I, 290; РСС, I, 115—116). Его лицо, поблескивающее каплями пота, уподоблено мокрой резине: «лицо, как мокрая галоша» (Набоков, Правда, I, 290; РСС, I, 115—116). Образ ночной берлинской улица проделал долгий путь и претерпел метаморфозы.

Письма Бунину позволяют проследить зарождение набоковской трехступенчатой модели развития, где автобиографическая информация движется от литературных писем сквозь рассказы и романы к автобиографии. Разумеется, было бы абсурдно полагать, что *только* информация, зафиксированная в литературных письмах Набокова, позднее заполнит собой его биографии. Деловые письма (а несколько писем Бунину 1930-х гг. касаются исключительно деловых вопросов, как то поиск переводчика на английский), неизбежно несут в себе осадок автобиографической информации: имена, даты, названия, цены и так далее. Однако литературные письма построены совершенно по иному поэтическому принципу: фактической информации в них приданы художественные очертания. Вот, например, открытка, отправленная Набоковым Бунину в 1939 г. из Лондона. Набоков описывает английскую весну: «Тут весна, — газон и сырость — всюду цветут анютины глазки, желтые с черным, личиками необыкновенно похожи на Гитлера, — обратите внимание при случае»<sup>19</sup>. В «Говори, память» Набоков вспоминает «...тот ветреный берлинский день (где, конечно, никто не мог избежать знакомства с вездесущим портретом фюрера), когда я с ним [сыном писателя Дмитрием] остановился около клумбы бледных анютиных глазок: на личике каждого цветка было темное пятно вроде кляксы усов, и по довольно глупому моему наущению, он, страшно развеселясь, что-то такое сказал об их сходстве с толпой подпрыгивающих маленьких Гитлеров» (АСС,

V, 580). Или же возьмем случай, который Набоков упоминает во всех вариантах автобиографии: «In the summer of 1929, every time I walked through a village in the Eastern Pyrenees, and happened to look back, I would see in my wake the villagers frozen in various attitudes my passage had caught them in, as if I were Sodom and they Lot's wife» (SM, 131). («Летом 1929 года, когда я собирал бабочек в Восточных Пиренеях, не было кажется случая, чтобы, шагая с сачком через деревушку, я оглянулся и не увидел каменеющих по мере моего прохождения поселян, точно я был Содом, а они жена Лота» (ACC, IV, 208).

Первое упоминание ветхозаветной истории Лотовой жены (Быт. 19:26) встречается в письме Бунину 1929 года, отправленному из Пиренейской деревни: «Живем в прелестной глуши, мы единственные „чужие“ в этой деревне и когда мы проходим по главной улице, жители, по мере нашего прохождения, превращаются в соляные столпы. Я пять часов ежедневно карабкаюсь по горам, вечером пишу. Это книжка о шахматах, о русском шахматисте»<sup>20</sup>.

Мотив озадаченных местных жителей, с удивлением вззирающих на ловцов бабочек («странных людей, прибывших издалека»), появившихся в их захолустье, эхом отозвался в среднем, художественном этапе развития Набокова, а именно в рассказе «Пильграм» (1930). Какая невероятная художественная память! У Набокова явно не было доступа к своему собственному письму 1929 года, которое хранилось в парижском архиве Бунина, и тем не менее он почти буквально воспроизвел мифологическую метафору, изобретенную им за двадцать лет до написания автобиографии. Здесь перед нами нечто большее, нежели совершенная работа памяти. И это большее — набокковская убежденность, что однажды наколдованное художественное открытие вечно пребудет на кончиках пальцев художника.

Рассказ «Адмиралтейская игла», созданный в порыве вдохновения 23 мая 1933 года в Берлине, очень важен для понимания эпистолярного прошлого и автобиографического будущего набокковских рассказов. Написанный в форме письма, рассказ изобилует культурными и историческими аллюзиями. В отличие от «Письма в Россию», с которым его объединяет общий автобиографический пласт, «Адмиралтейская игла» наделена сложным разработанным сюжетом, который развивается одновременно на двух уровнях. Тема рассказа связана с соотношением автобиографической прозы и тех событий, которые положены в ее основу. В «Адмиралтейской игле» прошлое заключено в оболочку русского романа, написанного неизвестным автором-эмигрантом и опубликованного в одной из балтийских стран накануне Второй Мировой войны. Внимание глав-

ного героя, русского профессионального писателя, привлекает название романа, позаимствованное из вступления к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». Взяв книгу в библиотеке и прочитав ее, он тотчас пишет автору возмущенный отзыв. Хотя на обложке книги стоит мужское имя, Сергей Солнцев, письмо главного героя начинается с обращения к женщине: «Вы меня извините, сударыня, я человек грубый и прямой, а потому сразу выпалю: не обольщайтесь, — сие письмо исходит вовсе не от поклонника Вашего таланта» (Набоков, Правда, IV, 411). Он предполагает, что автор книги — дама, каким-то образом узнавшая о частных подробностях его любовного романа от русской женщины по имени Катя, его первой возлюбленной, с которой он не виделся уже шестнадцать лет — «возраст невесты, старого пса или советской республики» (Набоков, Правда, IV, 412), как он сам выражается. Теперь же, когда молодой язвительный писатель-эмигрант читает посредственную и приукрашенную историю своей первой любви, искаленные воспоминания толкают его на путь литературной мести. И он мстит!

Две основные тематические линии набоковского рассказа — это тема первой любви, одна из центральных во всем творчестве Набокова, и тема убогого и бездарного искусства, которое опошляет и принажает бережно хранимые воспоминания об идеализированном прошлом. В середине своей гневной тирады герой срывает циничную маску и выпускает воздух «из резинового толстяка и грубияна, который, туго надутый, паясничал в начале [этого] письма», и теперь он прямо обращается к своей возлюбленной, минуя личину «дорожд[ой] романистк[и] в гамаке». Тонем, полным нежной горечи и самоиронии, он говорит: «Катя, отчего ты теперь так напакостила? Давай поговорим спокойно и откровенно. [...] Крепко же я любил тебя, если я все еще вижу тебя такой, какой ты была шестнадцать лет тому назад, и с мучительными усилиями стараюсь вызволить наше прошлое из унижительного плена, спасти твой образ от пытки и позора твоего же пера!» (Набоков, Правда, IV, 418—419).

Если перевести на язык автобиографии коллизию, описанную с таким трогательным правдоподобием в воспоминаниях главного героя и с таким вульгарно-пренебрежительным отношением к недоговоренности и трепетности языка русской романтической любви в романе Солнцева, получится примерно следующее. Что бы произошло, если бы реальная первая возлюбленная Набокова, Люся Шульгина, Тамара «Других берегов» и «Говори, память» и отчасти Машенька первого набоковского романа произвела на свет субъективную, политизированную и дурно написанную хронику их любви, которая корежит и «иска[жает]» совершенные воспоминания са-



мого Набокова<sup>21</sup>? Это всего лишь предположение, но оно помогает глубже понять задачи Набокова-мемуариста в «Других берегах» и «Говори, память». Одна из самых замечательных глав во всей книге, «Тамара» (11 глава «Других берегов» и 12 глава «Говори, память») читается как рассказ, который двадцать лет спустя спорит с собственным прото-биографическим прошлым, искаженным в романе «Кати» — который также, разумеется, выдумка Набокова. Это парадигматическая ситуация соответствует трехступенчатой модели развития набоковского творчества. Остается лишь отыскать соответствия между «Адмиралтейской иглой» и автобиографией. В «Говори, память» Набоков говорил о своей переписке с Тамарой: «Счастливец писатель, которому удалось вставить в труд свой подлинное любовное письмо, облечь его податливой плотью, словно чистую пулю, и в безопасности сохранить между созданных им характеров» (АСС, V, 530). В «Адмиралтейской игле» герой подводит итог тому, как Катя умудрилась искалечить их общее прошлое: «Гарнир Ваш, положим фарш и соус тоже Ваши, но дичь (опять почти каламбур), дичь, сударыня, не Ваша, а моя, с моей дробинкой в крылышке» (Набоков, Правда, IV, 412). Охотничья образность, опробованная в рассказе и вновь пушенная в ход в «Говори, память», свидетельствует о том, какое большое значение Набоков придавал эпистолярному прошлому своих рассказов и мемуаров. Он сожалеет о том, что не воспроизвел полностью свою переписку с Тамарой в художественных произведениях. Это создало бы более насыщенный литературный фон — такой, как в «Адмиралтейской игле» — для конструирования автобиографии. В рамках данной работы я не буду анализировать роман «Машенька» и его автобиографический срез. Несомненно, это и была первая полномасштабная попытка Набокова превратить прошлое и историю своей первой любви в художественный текст. В «Говори, память» он несколько раз упоминает о том, что писание «Машеньки» «relieved me of that fertile emotion» (SM, 244—245) («...утолило плодovито[e] томлени[e]»); (АСС, V, 526). Но в «Других берегах» он более точен: «Впоследствии, в полуавтобиографической повести, я почувствовал себя вправе связать это [Набоков пишет о необыкновенных закатах 1917 года, которые упоминает в своих дневниках Александр Блок] с воспоминаниями о Тамаре» (Набоков, Правда, IV, 266)<sup>20</sup>. Наконец, в предисловии к переводу «Машеньки» на английский язык, он делает любопытное предположение: «читатель моих „Других берегов“ (начатых в сороковых годах) не может не заметить некоторых совпадений между моими и ганинскими воспоминаниями. Его Машенька и моя Тамара — сестры-близнецы [...] Я не заглядывал в „Машеньку“, ко-

гда, спустя четверть века, писал двенадцатую главу автобиографии, а теперь, когда в нее заглянул, был поражен тем, что, несмотря на выдуманные эпизоды [...] настойка личной реальности в романтизированном рассказе оказалась крепче, чем в строго-правдивом автобиографическом изложении» (Pro et contra, 67).

Письма Набокова к Люсе Шульгиной, несомненно, представляли бы огромный интерес для этого исследования, но, судя по всему, они не сохранились. Тем не менее, ссылки Набокова на переписку с возлюбленной как в «Адмиралтейской игле», так и в автобиографиях, можно дополнить за счет других его литературных писем.

Два письма, оба адресованных сестре Набокова, Елене Сикорской (Helene Sikorski), урожденной Набоковой, дают нам ключи к расшифровке «Адмиралтейской иглы» и автобиографий. Они были написаны после того, как брат и сестра возобновили переписку, прерванную Второй Мировой войной. В первом из них, датированном 26 ноября 1945 года, Набоков сообщает сестре, что «здорово растолстел, стал похож на поэта Апухтина» (SL, 61; PSS, 26)<sup>22</sup>. В «Адмиралтейской игле» герой говорит о себе: «И я оставляю на Вашей совести мои лермонтовские глаза и породистый профиль, благо теперь ничего не разобрать, ввиду неожиданного ожирения» (Набоков, Правда, IV, 413) (В английской версии рассказчик говорит о себе, что «corpulent» — «дородный», хотя и противопоставляет эту «piquant» [«пикантную»] и «zesty» [«молодецкую»] дородность образу «the poet Apukhtin, the fat pet of the ladies» — «поэта Апухтина, тучного любимца дам»; Stories, 348; Набоков, Правда, 411). Доза самоиронии, заключенной в этом пассаже, становится особенно очевидна в конце рассказа, когда набоковский рассказчик напоминает два некогда популярных стихотворения Апухтина. Обе цитаты появляются вскоре после того, как рассказчик сбросил маску и выпустил воздух из подставного надувного толстяка. Теперь он начинает сомневаться в своих «мучительн[ых] усилия[х] [...] вызволить [их] прошлое из унижительного плена, спасти [Катин] образ от пытки и позора [ее] же пера» (Набоков, Правда, IV, 418—419). Он не уверен, что достиг цели, ибо «[его] письмо смахивает на те послания в стихах», которые Катя обыкновенно «жарила наизусть» (Набоков, Правда, IV, 419). В русском оригинале приводятся две цитаты из Апухтина, но без указания на источник. Первая — это слегка измененные строки из стихотворения «Письмо» (1882): «Увидя почерк мой, вы, верно, удивитесь»<sup>23</sup>. Вторая — из стихотворения «Ответ на письмо» (1885): «Здесь море ждет тебя, широкое, как страсть, и страсть, широкая, как море»<sup>24</sup>. В английской версии рассказа, произведенной на свет в 1970-е гг., автор двух цитат уже назван:

«But I shall refrain from closing, like Apukhtin does, with invitation...» (Stories. P. 353) («Но я не стану, как Апухтин, завершать письмо приглашением...»)

В то время, когда создавался русский оригинал рассказа «Адмиралтейская игла», Набоков уж никак не отличался тучностью. На фотографиях того времени, так же, как и в воспоминаниях очевидцев, он предстает весьма стройным, худощавым, атлетически сложенным. Откуда же тогда ассоциация с Апухтиным? Потому ли, что Набоков не хотел, чтобы читатель отыскивал сходство между рассказчиком и самим автором? Но почему тогда он не переработал свое реальное прошлое до неузнаваемости, преобразая его в художественный текст? Несколько ключей к этой загадке можно отыскать в его письмах сестре Елене. Апухтин, чья тучность обычно приходит на ум наряду с несколькими страстными стилизованными стихотворениями, такими как «Ночи безумные, ночи бессонные» (1876), представлял полную противоположность и внешности, и зрелых стихов Набокова. В «Говори, память» он вспоминает «shameful gleanings from Apukhtin's and Grand Duke Konstantin's lyrics of the *tsiganski type*» (SM, 225) («постыдные поскребыши из „цыганского“ пошиба лирики, принадлежавшей Апухтину и Великому Князю Константину»; АСС, V, 509), присутствовавшие в его первом стихотворении. И, наоборот, в 1945 г., когда Набоков в письме сравнивал себя с Апухтиным, он уже задумал сочинить автобиографию. Кроме того, он к этому времени сильно поправился, после того, как бросил курить<sup>25</sup>. Ассоциация с Апухтиным оттачивается в дружеском послании сестре, прежде чем попасть в автобиографию. Итак, перед нами многоступенчатая трансформация. Сначала ассоциации с Апухтиным и отсылки к его стихам судьбоносно возникают в тексте рассказа «Адмиралтейская игла». Затем обстоятельства жизни самого Набокова лишь подтверждают и усиливают двойную иронию идентификации в послевоенном письме сестре<sup>26</sup>. Далее, в «Говори, память» он говорит об Апухтине в связи со своими первыми шагами в стихосложении. Наконец, в 1970-е гг., переводя на английский свой рассказ 1933 года, Набоков усиливает апухтинский мотив.

В конце 1940-х гг. Набоков вернулся к тому материалу, который ранее вкраплял в прозу. Один из результатов такого возвращения к прошлому зафиксирован в его письме к сестре Елене от 6 декабря 1949 года. Набоков описывает поездку на велосипеде за книгой в имение дяди: «Это было в конце лета, холодным темным вечером, и в велосипедном фонарике горел карбид; возможно, середина августа, определенно 1914 года» (ПСС, 58). Во всех вариациях истории первой любви Набокова («Адмиралтейская иг-

ла», роман «Машенька», глава «Тамара» в автобиографиях) читатель встречается описание того, как юные влюбленные катят на велосипеде по аллеям парка. В «Говори, память» Набоков вспоминает, как «on dark evenings [he] would load the lamp of [his] bicycle with magical lumps of calcium carbide, and [...] ride cautiously into the darkness» (SM, 33) («темными дождливыми вечерами [он] заряжал велосипедный фонарик магическими кусками карбида и [...] осторожно углублялся во мрак»; АСС, V, 515)<sup>27</sup>.

Если бы уцелели настоящие письма Набокова Тамаре, написанные перед революцией и из Крыма в 1917—1918 гг., пост-эпистолярное прошлое и прото-биографическое будущее его русских рассказов, несомненно, предстало бы перед исследователем куда более отчетливо. Тем не менее, даже не принимая в расчет письма, сравнивать мутации и формирование определенных ключевых мотивов и отдельных образов в «Адмиралтейской игле» и автобиографиях Набокова — плодотворное занятие. В рассказе уделяется много внимания описанию и критике литературной среды, которая окружала Катю. В романе Солнцева Ольга и Леонид, за чьими именами стоят Катя и главный герой, вращаются «каком-то изысканном культурном бомонде» (Набоков, Правда, IV, 413). Главный герой спешит исправить искаженные воспоминания:

«В среде — пускай светской, — к которой Катя принадлежала, вкусы были, по меньшей мере, отсталые. Чехов считался декадентом, К. Р. — крупным поэтом, Блок — вредным евреем, пишущим футуристические сонеты об умирающих лебедях и лиловых ликерах. Какие-то французские и английские стихи ходили в списках по рукам и списывались снова [...] баловнем среди них было стихотворение бедного Луи Буйе, писавшего в середине прошлого века. Катя, упиваясь рокотом, декламировала его...» (Набоков, Правда, IV, 414)\*.

---

\* В английской версии рассказа этот пассаж выглядит несколько иначе: «The upperclass milieu — the fashionable set, if you will — to which Katya belonged, had backward tastes, to put it mildly. Chekhov was considered an “impressionist”, the society rhymester Grand Duke Constantine, a major poet, and the arch-Christian Alexander Blok a wicked Jew who wrote futuristic sonnets about dying swans and lilac liqueurs. Handwritten copies of album verse, French and English, made the rounds... The darling among them was a piece by poor Louis Bouilhet, who wrote in the middle of last century... Reveling in his cadences, Katya would declaim his alexandrines...» (Stories, 351). «В высшем свете — изысканном бомонде, если угодно — к которой принадлежала Катя — вкусы были, мягко говоря, отсталые. Чехов почитался „импрессионистом“, светский рифмоплет Великий Князь Константин — крупным поэтом, а Александр Блок, самый что ни на есть христианин, — вредным евреем, пишущим футуристические сонеты об умирающих лебедях и лиловых ликерах... Баловнем среди них было стихотворение бедного Луи Буйе, писавшего в середине прошлого века. Катя, упиваясь рокотом, декламировала его александрийские стихи» (Перевод дословный — В. П.).

Рассказчик Набокова вносит поправки также и в то, что автор докучливого романа пишет о песнях, которые Катя обыкновенное пела на вечерах; не оперные арии, а цыганские романсы, столь «модные» в их кругу. Рассказчик признается, что «цыганщин[а]» (Набоков, Правда, IV, 415) даже подтолкнула его к сочинению стихов. У Тамары в «Говори, память», как и у Кати в рассказе, «огромн[ый] запа[с] второстепенных стихов» (АСС, V, 514) В то же время отношения Набокова с Тамарой были не такими «литературными», как у рассказчика с Катей. В этом, может быть, и кроется причина того, что Набоков включает воспоминание о популярности цыганских романсов не в главу «Тамара», но в предшествующую ей (глава II в «Говори, память»). Набоков восстанавливает перед читателем то напряженное мгновение, когда он сочинил свое первое стихотворение. Как и рассказчик в «Адмиралтейской игле», Набоков пишет его, зачарованный своей первой любовью и цыганскими песнями. Сравним приведенное ниже автобиографическое описание с пассажем из рассказа:

«On the veranda where our relatives and friends assembled, [the gramophone] emitted from its brass mouthpiece the so-called *tsiganskie romansy* beloved of my generation. These were more or less anonymous imitations of gypsy songs — or imitations of imitations.... When silence returned, my first poem was ready.. It was indeed a miserable concoction, containing many borrowings besides its pseudo-Pushkinian modulations.. Worst of all were the shameful gleanings from Apukhtin's and Grand Duke Konstantin's lyrics of the *tsiganski type*. They used to be persistently pressed upon me by a youngish and rather attractive aunt, who could also spout Louis Bouilhet famous piece» (SM, 225).

«На веранде, где собрались наши родственники и знакомые, из его [граммофона] медной трубы изливались цыганские романсы, столь любимые моим поколением. То были более-менее анонимные имитации цыганских песен — или имитации имитаций [...] Когда тишина вернулась, мое первое стихотворение было готово. [...] Стряпня и впрямь получилась жалкая, содержащая, помимо псевдопушкинских интонаций, множество заимствований. [...] Хуже всего были постыдные поскребыши из „цыганского“ пошиба лирики, принадлежавшей Апухтину и Великому Князю Константину. Меня ими старательно закармливала молодая и довольно симпатичная тетушка, умевшая также отбарабанить знаменитое [стихотворение] Луи Буйе...») (АСС, V, 508—509).

Как множественные параллели, так и разночтения еще раз свидетельствуют о том, насколько велика роль рассказов, художественно перерабатывающих реальное прошлое Набокова и в то же

время подготавливающих последующую реставрацию этого прошлого в автобиографической прозе. Временами, однако, какой-нибудь из образов проделывает путешествие из рассказа в автобиографию почти без всяких изменений за все годы странствий. Один из примеров — замечательно живая и натуралистическая деталь облика Кати. В «Адмиралтейской игле» рассказчик вспоминает, как они собирали землянику: «Жарко наваливалось солнце, — и это солнце, и земляника, и катино чесучовое платье, потемневшее под мышками...» (Набоков, Правда, IV, 415). В «Говори, память», в главе «Тамара» Набоков обращается к лету своей первой любви: «And there she was, my happy Tamara, on the points of her toes, trying to pull down a racemosa branch in order to pick its puckered fruit, with all the world and its trees wheeling in the orb of her laughing eye, and a dark patch from her exertions in the sun forming under her raised arm on the raw shanting of her yellow frock» (SM, 265): «И вот вижу ее, мою счастливую Тамару, привстающую на цыпочки, чтобы потянуть книзу ветку черемухи со сморщенными ягодами, и весь мир и его деревья играют у нее в смеющемся взоре, и от ее веселых усилий на жарком солнце расплывается темное пятно по желтой чесуче платья под ее поднятой рукой» (АСС V, 521—522). В «Других берегах»: «...и вот — вижу ее, привставшую на цыпочки, чтобы потянуть книзу ветку черемухи со сморщенными ягодами, и дерево и небо и жизнь играют у нее в смеющемся взоре, и от ее веселых усилий на жарком солнце расплывается темное пятно по желтой чесуче платья под ее поднятой рукой» (Набоков, Правда, IV, 265)

Разумеется, нет смысла гадать, была ли эта зорко подмеченная деталь изначально сохранена в памяти и увезена вместе с набоковским багажом или же выдумана гораздо позже. Полезно перечитать интервью Набокова 1967 года, в котором писатель применил идею Платона к искусству памяти. Интервьюер, Альфред Аппельмладший (Alfred Appel Jr.), попросил Набокова «высказаться [...] о значении автобиографических намеков в произведениях, которые не являются автобиографическими в прямом смысле этого слова». Вот ответ Набокова: «Я сказал бы, что воображение — это форма памяти. [...] Воображение зависит от ассоциативной силы, а ассоциации питаются и подсказываются памятью» (АСС, III, 605)

Таким образом, деталь, темное пятно под мышкой Кати или Тамары, претерпевает те же метаморфозы и сначала является в рассказе как продукт воображения, а затем, в автобиографиях, как воспоминание, продукт памяти. Прочитав Набокова: «когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент

не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобиться творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (АСС, III, 605—606).

В «Адмиралтейской игле» продолжает формироваться метафизический мотив, который переходит из рассказов в автобиографию. Эпистолярный герой подчеркивает, что он и его возлюбленная любили придавать своим недавним впечатлениям вид будущих воспоминаний: «Я полагаю даже, что по смутному наитию мы заранее кое к чему готовились, — учась вспоминать и упражняясь в тоске по прошлому, дабы впоследствии, когда это прошлое действительно у нас будет, знать, как обращаться с ним и не погибнуть под его бременем» (Набоков, Правда, IV, 414—415). Таким образом, в «Адмиралтейской игле» намечены две литературные траектории одного и того же набора воспоминаний, превращенных в две прото-биографии. Одна из них состряпана графоманом, другая сотворена истинным «мастером воспоминаний». Мотив настоящего, уже видимого как цепь будущих воспоминаний, играет важную роль в таких рассказах как «Путеводитель по Берлину» и «Тяжелый дым» (1935)<sup>28</sup>. В «Путеводителе по Берлину» Набоков высказывает предположение, что «смысл писательского творчества» в том, чтобы «изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен» (Набоков, Правда, I, 338; РСС, I, 178). Речь идет о маленьком мальчике, который глазеет на людей и предметы в берлинском пивном зале. Память ребенка пока еще распахнута настежь перед окружающим миром, и, «что бы ни случилось с ним в жизни, он навсегда запомнит» (Набоков, Правда, I, 340; РСС, I, 179) живые и неповторимые детали в их хаотическом взаимодействии. Отсутствие между ними внутренней связи — всего лишь видимость, на самом же деле им уже придана форма «будуще[го] воспоминани[я]» (Набоков, Правда, I, 340; РСС, I, 179). В «Тяжелом дыме», где описываются муки рождения стихотворения, герой также говорит о проблеске будущего воспоминания — о проблеске, который нисходит на него в момент «страшно[й] ясно[сти]» (Набоков, Правда, IV, 344), близкой к тому, что Набоков называл «космической синхронизацией»:

«Страшно ясно, словно душа озарилась бесшумным взрывом, мелькнуло будущее воспоминание, мелькнула мысль, что точно так же, как теперь иногда вспоминается манера покойной матери при слишком громких за столом ссорах делать плачущее лицо и хватать-

ся за висок, вспоминать придется когда-нибудь, с беспощадной, непоправимой остротой, обиженные плечи отца, сидящего за рваной картой, мрачного, в теплой домашней куртке, обсыпанной пеплом и перхотью; и все это животворно смешалось с сегодняшним впечатлением от синего дыма, льнувшего к желтым листьям на мокрой крыше» (Набоков, Правда, IV, 344)

«Говори, память» — в большой мере путеводитель по истории ее создания. Превращения «будущих воспоминаний» в автобиографический материал — лейтмотив всей книги. Вот, например, игра, которой Набоков забавлялся в Крыму вместе с подругой: «The idea consisted of parodying a biographic approach projected, as it were, into the future and thus transforming the very specious present into a kind of paralyzed past as perceived by a doddering memoirist» (SM, 248); «Идея ее состояла в пародировании биографического подхода, так сказать спроецированного в будущее и тем самым преобразующего весьма нарочитое настоящее в подобие парализованного прошлого, воспринимаемого старчески словоохотливым мемуаристом» (АСС, V, 529). С помощью иронии, одновременно шуточной и ясновидческой, этот пассаж кристаллизует ключевой момент. По своей структуре, теме и метафизике автобиография Набокова совершенно оригинальна с точки зрения жанра, она в самом деле поднимает факты и детали, как исторические, так и вымышленные, на уровень искусства. Разумеется, биографический метод, который Набоков пародировал, будучи молодым поэтом, неизбежен в любой автобиографии. Однако автобиография Набокова — это прежде всего не жизненный отчет, а попытка проследить то, что он сам называл «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (см. предисловие к «Другим берегам»; Набоков, Правда, IV, 133). Поэтому-то, когда один и тот же мотив проявляется в письмах, рассказах и автобиографии, он до неузнаваемости размывает, а порой и стирает условную границу между фиктивной сущностью искусства и биографическими очертаниями жизни.

В рассказе «Встреча» (1931) главный герой пытается вместе с приехавшим из Совдепии братом припомнить кличку пуделя, принадлежавшего девочке, которую они знали еще в детстве: «Помнишь, — Тихотский приходил к нам на дачу с пуделем. Как звали пуделя?» «В памяти, в какой-то точке памяти наметилось легкое движение, будто что-то очень маленькое проснулось и зашевелилось. [...] Все исчезло, — но в то мгновение, как мозг перестал напрягаться и снова и уже яснее дрогнуло что-то, как мышшь, выходящая из щели, когда в комнате тихо, появилось легко, беззвучно



и таинственно живое словесное тельце... „Дай лапу, Шутик“, Шутик! Как просто. Шутик» (Набоков, Правда, 374—375)\*.

Почти двадцать лет спустя, в 1948 году, Набоков написал 7-ю главу своей автобиографии, которую опубликовал как самостоятельный рассказ «Колетт» («Colette») в журнале «Нью-Йоркер»<sup>29</sup>, а позже включил в сборник «Nabokov's Dozen» (1958) под другим заглавием, «Первая любовь» («First love»). В конце этой главы Набоков описывал анатомию одного чудесного воспоминания: «И вот тут-то случается чудо. Процесс воссоздания этой ручки и микрокосма в ее глазке побуждает память к последнему усилию. Я снова пытаюсь вспомнить кличку Колеттиной собаки [Колетт — девочка-француженка, с которой юный Набоков познакомился на пляже в Биаррице] — и с дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих песков прошлого, где каждый вдавленный след наполняется водой и закатом, победно летит, летит, отзываясь и вибрируя: Флосс, Флосс, Флосс!» (АСС, V, 444).

\* \* \*

15 апреля 1937, в двенадцатую годовщину свадьбы, Набоков отправил жене письмо исключительной художественной красоты и нежности. В Париже был апрель. Вера Набокова все еще оставалась в Берлине вместе с сыном, надеясь вскоре воссоединиться с мужем<sup>30</sup>. Письмо написано по-русски, но местами в нем попадаются французские и английские фразы, а также частный интимный код, что не редкость в письмах Набокова жене. Приведем лишь несколько строк, чтобы показать тот тон глубокой нежности, который пронизывает все письмо: «Жизнь моя, любовь моя, it is twelve years today [сегодня исполняется двенадцать лет]. И сегодня же вы[шли] „Despair“ и „Dar“ в СЗ [«Современных записках»] My love, my love, как давно ты не стояла передо мной в халатике и Боже мой! И сколько нового будет в моем маленьком, и сколько рождений (слов, игр, всяких штучек) я пропустил. [...] Умер бедный Ильф, и как-то думаешь о делении сиамских близнецов<sup>31</sup>. Люблю тебя, люблю тебя. [...] Целую тебя, мое счастье, усталенькая моя»<sup>32</sup>.

---

\* В русской версии пудель принадлежит Тихотскому, и ни о какой девочке не упоминается. В английской версии, созданной уже после «Говори, память», Набоков внес небольшое, но весьма значимое изменение: «Tikhotski used to visit us at the dacha with a girl and a poodle» (Stories, 310). «Тихотский обыкновенно приходил к ним с девочкой и пуделем». Таким образом, тематическая линия воскрешенного воспоминания, которая тянется от рассказа «Встреча» к «Говори, память», продолжается и уточняется (и утончается). Эта поправка неоспоримо доказывает связь двух образов. (Прим. переводчика).

Два месяца спустя, работая над одним из своих лучших русских рассказов, Набоков поделился с главным героем, своим русским «представителем» по имени Василий Иванович, опытом обращения к далекой возлюбленной. Разумеется, налицо некоторые жанровые и структурные различия между эпистолярным обращением Набокова к жене и монологом Василия Ивановича, обращенным к «то[й] чужо[й] жен[е], которую он восьмой год безвыходно любил» (Набоков, Правда, IV, 420), — монологом, то и дело прерываемым фашиствующими молодчиками и девицами. И все же совпадения поразительны. Одна из уникальных особенностей «Облака, озера, башни» (1937) состоит в особом сплаве голосов героя и рассказчика в нескольких кульминационных точках повествования, когда мир иной проглядывает сквозь просветы обыденной реальности<sup>33</sup>. Их голоса сливаются в призыве к возлюбленным, одна из которых — недостижимая любовь Василия Ивановича, а другая — возлюбленная рассказчика, к которой, собственно, и обращен весь рассказ. Вот пример: «Бывало, на дальнем склоне или в лесном просвете появится и как бы замрет на мгновение, как задержанный в груди воздух, место до того очаровательное, такое полное выражение нежной, благожелательной красоты, — что, кажется, вот бы остановить поезд и — туда, навсегда, к тебе, моя любовь...» (Набоков, Правда, IV, 422).

В других местах в рассказе читателю также встречаются формы и формулы страстного монолога, сходные с теми, которые звучат в письме Набокова к жене: «Моя любовь» (Набоков, Правда, IV, 423), «Любовь моя! Послушная моя!» (Набоков, Правда, IV, 425). Переключка между письмами Набокова к его жене и рассказом «Облако, озеро, башня» — это еще одно подтверждение эпистолярного прошлого в набоковских рассказах. Эта переключка также указывает на то, что обращения к «жене» в письмах и рассказах уже предвосхищают автобиографию.

В предпоследней главе «Говори, память» и «Других берегов» Набоков делает блистательный художественный ход, один из тех, которые отличают его как изобретательного автобиографа-новатора. С довольно нейтральной, даже о(т)страненной интонацией, он описывает свой растущий успех в 20-е гг. Затем, внезапно, волшебное вмешательство всего лишь трех слов полностью меняет направление всего автобиографического повествования: «К 1928 году стали приносить кое-какие деньги немецкие переводы моих книг, и весной 1929 года *мы с тобой* поехали ловить бабочек в Пиренеях» (АСС, V, 559) (курсив мой — М. Д. Ш.) Это «ты и я» — слиток двух личных местоимений, всегда требующих смыслового контекста —

первое в серии обращений, которые достигают крещендо в последней главе, когда на свет появляется сын Набокова Дмитрий, и семья Набоковых уезжает из Европы в Новый Свет. Эта глава начинается и заканчивается обращением Набокова к жене — то ли длинное любовное послание, то ли литературный монолог, перенесенный на бумагу. Вот начало главы: «They are passing, posthaste, posthaste, the gliding years — to use a soul-rending Horatian inflection. The years are passing, my dear, and presently nobody will know what you and I know. Our child is growing; the roses of Paestum, of misty Paestum, are gone [...]. We shall go still further back, to a morning in May, 1934 [...]. There I was walking home, at 5 a. m., from the maternity hospital near Bayerischer Platz, to which I had taken you a couple of hours earlier» (SM, 295). Вот русский перевод: «О, как гаснут — по-степи, по-степи, удаляясь, годы! — если прибегнуть к душераздирающей горациевой интонации. Годы гаснут, мой друг, и, скоро уже никто не будет знать, что знаем ты да я. Наш сын растет; розы Пестума, туманного Пестума, отцвели; [...] Заглянем еще дальше, в майское утро 1934 года [...] Я проходил [...] возвращаясь домой в пять часов утра из больницы Байришер Плац, куда отвез тебя двумя часами раньше» (АСС, V, 571).

В этой главе Набоков касается почти всех своих важнейших эстетических, этических и метафизических убеждений. Он описывает свои размышления о любви: «drawing radii from [his] love — from [his] heart, from the tender nucleus of personal matter — to monstrously remote points of the universe» (SM, 296; «Когда я думаю о своей любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного толчка личного чувства к чудовищно ускользящим точкам вселенной» — АСС, IV, 294). Набоков особенно настаивает на том, что в вопросах веры он «a confirmed non-unionist» (SM, 296), «враг всяких объединений» (АСС, IV, 295). И самое главное, Набоков пишет о том, что память властна устоять под напором стремительного времени. В связи с этим далеко не случайны приведенные им — в первом предложении — строки из оды Горация. Набоков перифразирует начало оды Горация к Постуму (Ода 14, книга II), где античный поэт обращается к своему другу горько и торжественно: «Eheu fugaces, Postum, Postum, / labuntur anni» («Увы, о Постум, Постум! Летучие / Годы уходят»<sup>33</sup>). Тема оды Горация — быстротечность времени, близость и неизбежность смерти. В конце стихотворения Горацию представляется, как «вин самых тонких за ста запорами / Запас наследник выпьет достойнейший / И штучный пол окрасит соком / Гордым, какой и жрецам на диво»<sup>34</sup>. Набоков в последней главе также ведет речь о наследнике, о сыне, чье развитие стало ис-

точником множества «discoveries» (SM, 310), «открыт[ий]» (ACC, IV, 572) для родителей. Набоков увенчивает главу и всю автобиографию знаменитым описанием восхищения, переживаемого родителями, когда перед их сыном впервые открывается пароход, который увезет их через Атлантику: «a splendid ship's funnel, showing from behind the clothesline as something in a scrambled picture — Find What the Sailor Has Hidden — that the finder cannot unsee once it has been seen» (SM, 310), «выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того, как на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, что спрятал матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (ACC, IV, 302) Обладатель этой находки — не только пятилетний Дмитрий, но и сам Набоков, а также его читатель, и открытие — уникальная форма автобиографии, безукоризненно-прекрасного океанского лайнера искусства, рожденного из перепутанных бельевых веревок жизни. Упоминание одновременно и Горация, и Вергилия (розы Пестума из 4-й книги «Георгик») как знаковых текстов западной литературной традиции могут также означать, что Набоков ясно представляет себе тот самый сложный литературный синтез, результатом которого стал текст его автобиографии. Тем не менее, именно в «Говори, память» художественные искания Набокова предстают во всей целостности и разнообразии. Здесь сходятся воедино все нити его протейного творчества. Повторяющиеся монологи и обращения связывают автобиографию с жанром эпистолярного романа, и не только с его прошлым («Новая Элоиза» Руссо, «Страдания юного Вертера» Гете, незаконченный «Роман в письмах» Пушкина), но и с возрождением жанра, произошедшим благодаря современникам Набокова («Zoo, Письма не о любви, или Третья Элоиза» Шкловского)<sup>35</sup>. Несколько глав автобиографии («Мадемуазель О.»; «Первая любовь») были написаны как самостоятельные рассказы, и почти все публиковались в журналах в виде рассказов («Тамара»; «Жизнь в Тринити-Лейн»)<sup>36</sup>. То, что главы автобиографии получили самостоятельное существование как рассказы, предполагает, что модернист Набоков понимал: смысл жанра не в его неоклассической жесткости формы, но в постоянной готовности воспринять и впитать новации. Другими словами, Набоков экспериментирует с совмещением эпистолярного и автобиографического в таких рассказах как «Благодать», «Письмо в Россию», «Адмиралтейская игла» или в послевоенном «That in Alerro Once» (1943). И все эти эксперименты стали фундаментом, на котором писатель выстроил свою автобиографию. Прежде чем взяться за нее в 1940-е гг. (первые попытки, от которых мало что уцелело, датирова-

ются 1935 годом), Набоков отрететировал обращение к возлюбленной в нескольких рассказах, включая «Облако, озеро, башню» и даже «Весну в Фиальте»<sup>37</sup>. В этом рассказе 1936 года в ходе повествования от первого лица главный герой восклицает: «Так что же было мне делать, Нина, с тобой, куда было сбыть запас грусти, который исподволь уже накопился от повторенья наших как будто беспечных, а на самом деле безнадежных встреч! (Набоков, Правда, IV, 318). В конце «Говори, память», самой явной автобиографии Набокова, автор признается в любви своей жене, матери своего сына, своей Музе, своей России, Мнемозине и Лорелее<sup>38</sup>. Знаменитое стихотворение Генриха Гейне «Лорелея» значимо здесь не только как одна из парадигм любовной лирики романтизма, но и потому, что в «Адмиралтейской игле» набоковский рассказчик приводит последнюю строчку из пророческого стихотворения Осипа Мандельштама «Декабрист» (1917), в котором обыгрывается это же произведение Гейне. Набоков наделяет аллюзию на стихотворение Мандельштама двойной иронией: «А в конце книги ты заставляешь меня попасться красным во время разведки и с именами двух изменниц на устах — Россия, Ольга, — доблестно погибнуть от рук чернокудрого комиссара» (Набоков, Правда, IV, 419). Вот последние строки «Декабриста»: «Все перепуталось и сладко повторять / Россия, Лета, Лорелея»<sup>39</sup>.

Изучение поэтики рассказов Набокова помогает нам отчетливее представить себе не только анатомическое строение его искусства, но и его генезис и эволюцию. Мне хотелось бы завершить эту главу пассажем из «Других берегов», где Набоков высказывает гениальное, хотя и несколько закодированное наблюдение о развитии писательского творчества. В 1-й главе «Других берегов» он пишет о своем развитии в детстве и утверждает, что выучил буквы и цифры одновременно, в один миг осознав, что он — это он, а его родители — это его родители, чей возраст определенным образом соотносится с его собственным. «Все это, — замечает Набоков, — соответствует теории онтогенетического повторения пройденного, филогенетически же, в первом человеке осознание себя не могло не совпасть с зарождением чувства времени» (Набоков, Правда, IV, 137)<sup>40</sup>. С соответствующими изменениями, эволюционный закон Генриха Геккеля (Heinrich Haeckel), на который ссылается Набоков, приложим к жизни самого писателя в литературе. Рассказы — это этап, через который такой писатель, как Набоков, проходит с тем, чтобы овладеть более крупными и просторными литературными формами. В самом деле, автобиография Набокова построена как анализ развития его творчества, его рос-

та как художника. Тот факт, что последний из рассказов Набокова, «Ланс», был написан в год выхода в свет его автобиографии, позволяет предположить, что писатель подвел черту своим собственным достижениям русского периода<sup>41</sup>. Двигаясь от рассказов к американским романам, Набоков открыл литературную форму, которая воплощает не только личностную историю жизни автора, автобиографию, но и литературную историю его текста в процессе создания: *текстобиографию*.

*Перевод с английского Веры Полищук*

## ИНТЕРЛЮДИЯ ПЕРВАЯ: ФОРМЫ ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ НАБОВОА

Определение нарратива как текстового массива, характеризующего уникальными выражениями двух параметров, временного и пространственного — общее место литературоведения. На Западе отправной точкой развития анализа пространственных параметров художественного текста стали работы Джозефа Франка (Joseph Frank)<sup>1</sup>. Кроме того, с тех пор как термин Михаила Бахтина «хронотоп» стал известен критикам, представления о том, что нарратив обладает двумя характеристиками, некоей разновидностью времени и некоей разновидностью пространства, глубоко укоренилось в стратегиях современного литературоведения<sup>2</sup>. В этой интерлюдии я обращаюсь к характеристикам и формам времени и пространства в рассказах Набокова.

Любой нарратив стремится (вос)создать подобие «реального» пространства. Любой нарратив, который разворачивается на Земле и несет в себе хотя бы какие-то черты репрезентативности, неизбежно обладает неким трехмерным пространством, соотносящимся с трехмерным пространством людского бытия. Поэтому перед писателем встает фундаментальная дилемма, которую не все осознают в полной мере. Как передать живое, развернутое трехмерное пространство с максимальной точностью и адекватностью при помощи слов, напечатанных на двумерной бумаге? Творчество Набокова в целом и особенно его рассказы резко выделяются на общем фоне русской прозы двадцатого века тем, как именно в них изображается пространство. Набоков описывает нарративное пространство с помощью *картографирования*, по аналогии с тем, как передается физическое пространство данной территории при нанесении его на географическую карту. *Mutatis mutandis*, Набоков пользуется приемами картографов. Поскольку обычная карта — плоская (двумерная), а физическое пространство объемно (трехмерно), картографам приходится прибегать к разнообразным приемам подмены и условным обозначениям, включая цвет и его интенсивность, чтобы передать на карте третье измерение. Повышение рельефа изображается с помощью контурных линий или оттенков коричневого цвета, а понижение — с помощью зеленого; водные пространства — оттенками синего. Чем интенсивнее цвет, тем ниже / выше картографируемая точка. Передача трехмерного пространства двумерным неизбежно приводит к некоторым искажениям. Чтобы свести их к минимуму, картографы используют карты небольшого формата, достигая, таким образом, большей точности и детальности.

Набоков выстраивает пространство в прозе сходными способами. Ученый, энтомолог-морфолог Набоков совершенно явно влияет на Набокова-писателя и на то, как он передает пространственные характеристики<sup>3</sup>. Изошренность его лексики и синтаксиса, равно как и семантической интонации, звуковой оркестровки и ритма, соотносится с цветом, интенсивностью и другими приемами картографирования пространства.

Исследуя проблему передачи пространства в прозе Набокова, следует в первую очередь рассмотреть два взаимосвязанных вопроса. Первый имеет непосредственное отношение к передаче трехмерного пространства на определенном отрезке текста — абзаца или эпизода в рассказе. Примеры подробных и искусно созданных карт заснеженного парка, ночного Берлина и летнего русского леса будут приведены ниже.

Второй вопрос касается того, как весь нарратив в целом служит путеводителем по своему собственному текстовому пространству. Опыт прочтения подобного текста можно сопоставить с тем, как человек ориентируется в пространстве (городе, регионе, стране) с помощью путеводителя.

Первая группа примеров иллюстрирует различные лингвистические приемы, посредством которых Набоков преодолевает плоскость, двумерность нарративного пространства и усиливает восприятие многомерности. Первый из примеров взят из рассказа «Рождество» (1924), раннего шедевра из сборника «Возвращение Чорба». Главный герой Слепцов привозит гроб с телом сына-подростка в усадьбу, чтобы похоронить его в фамильном склепе. Наутро после приезда Слепцов идет через парк, где все напоминает ему об умершем сыне: «Перед крыльцом чуть *вздувались над гладким снегом* белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк, где каждый черный сучок окаймлен был серебром, и елки *поджимали* зеленые лапы под пухлым и сверкающим грузом... Он заметил даже, что оснеженный *куст похож на застывший фонтан*, и что на склоне сугроба — песьи следы, шафранные пятна, *прожегшие наст*. Немного дальше *торчали столбы мостика*» (Набоков, Правда, I, 320—321; РСС, 164) (курсив мой — М. Д. Ш.)

Я выделил курсивом те места, где язык передает трехмерность изображаемого пространства. Набоков подбирал такие метафорические конструкции, которые бы подчеркивали вертикальное движение или направленность изображаемого вверх. Английская версия рассказа, обычно позволяющая проверить намеренность того или иного приема или тропа в оригинале, в точности соответствует русской и даже передает прилагательное «гладкий» как «level»



(здесь, «ровный»), как бы подразумевая, что снег — это некий «уровень», над которым «вздуваются» «купола клумб». Когда Набоков (глазами Слепцова, ведущего читателя за собой через нарративное пространство рассказа) сравнивает оснеженный куст с «застывшим фонтаном», он тем самым достигает такого же эффекта трехмерности. Фонтан мгновенно порождает ассоциацию с движением вверх, и это качество переносится на куст, который сам по себе четких пространственных ассоциаций не вызывает.

Аналогичная техника использована в рассказе «Письмо в Россию» (1925). В письме далекой русской возлюбленной герой-эмигрант пытается описать свое отношение к сумеречному миру ночного Берлина. Он признается, что ночью «особенно чувствуешь неподвижность предметов» (Набоков, Правда, I, 306; РСС, I, 159). Герой совершает обычную ночную прогулку и — чтобы создать контраст с тишиной и неподвижностью окружающего его мира — ему необходимо подчеркнуть трехмерность того, что он описывает в письме: «дома — как туманы, на трамвайной остановке стоит стеклянный, налитый желтым светом, столб» (Набоков, Правда, I, 307; РСС, I, 160) Метафорическое сравнение домов с туманами достигает примерно такого же результата как описанное выше уподобление куста замерзшему фонтану. В обоих случаях обычные пространственные образы (куст, дом) заменены иными, остранными, рассмотренными как бы извне. В английской версии сравнение «дома — как туманы» не сохранено, но в точности переведено описание столба, и вновь вертикальный поток света, падающий от уличного фонаря сравнивается со «стеклянным столбом» и представлен в остранным виде, еще более усиленном в английской версии, где «желтый свет» фонаря характеризуется также как «liquid» («жидкий»).

Следующий пример подчеркивает набоковскую способность блестяще и тонко передать природное пространство, русский лес. В рассказе «Обида» (1931) встречается такое описание:

«Сначала ехали лесом. Скользящие по синеве великолепные облака только прибавляли блеска и живости летнему дню. Ежели снизу смотреть на вершины берез, они напоминали пропитанный светом прозрачный виноград. По бокам дороги кусты дикой малины обращались к жаркому ветру бледным исподом листьев. Глубина леса была испещрена солнцем и тенью — не разберешь, что ствол, что просвет. Там и сям райским изумрудом вдруг вспыхивал мох; почти касаясь колес, пробегали лохматые папоротники» (Набоков, Правда, II, 346).

Этот нарративный путеводитель по лесу следует в рассказе за кратким вступлением, из которого мы узнаем, что главного героя,

мальчика по имени Путя, везут в соседнюю усадьбу на чьи-то именины. Путя чувствует себя отчужденным от окружающих (сестры, кучера). Как и в других случаях отчужденности героев в рассказах Набокова (сравним его, например, с Василием Ивановичем из рассказа «Облако, озеро, башня»), внимание героя переключается на пейзаж. Невозможно установить, чье же сознание рисует лес таким отчетливо трехмерным: как это часто бывает с героями-избавленными Набокова, рассказчик делится с персонажем остранным взглядом на мир. Не каждое описание леса в литературе представляет его настолько объемным, как в рассказе Набокова «Обида». Когда Достоевский в 3-й части 8-й книги «Братьев Карамазовых» рассказывает о том, как Дмитрий Карамазов едет через рошу в Чермашне, ничто в языке описания, помимо самого слова «лес», не указывает на трехмерность описываемого лесного массива. В набоковском описании пространства леса ощущение трехмерности изображаемого усиливается сразу несколькими способами. Пассаж начинается с упоминания облаков, что сразу же создает вертикальную перспективу (мы поднимаем глаза к небу). Слово «снизу» порождает взгляд вверх, на этот раз касающийся верхушек берез. Лес в описании представлен как объемное пространство, наполненное и/или пронизанное светом (листва похожа на «пропитанный светом прозрачный виноград», «глубина» леса «испещрена солнцем и тенью»). Наконец, папоротники, отличающиеся длинными узорчатыми плоскими листьями, зафиксированы как нечто движущееся («пробегали»), тем самым этот образ освобождается от статичности, свойственной плоским поверхностям; прилагательное «лохматые» по ассоциации порождает образ — по крайней мере, в русском языке — длинноухих охотничьих собак, бегущих за упряжкой и коляской.

Ряд рассказов Набокова, включая и такие шедевры 1930-х гг. как «Пильграм» (1930) и «Облако, озеро, башня», построены как путеводители по своему собственному нарративному пространству. Главный герой «Пильграма» составляет путеводитель по привелегированному пространству своих ежедневных «невозможных» грез о путешествии в те края, где можно ловить бабочек: «Географический образ мира, *подробнейший путеводитель* (где игорные дома и старые церкви отсутствовали) он бессознательно составил себе из всего того, что нашел в энтомологических трудах, в ученых журналах и книгах, а прочел он необыкновенно много и обладал отличной памятью. Динь в Южной Франции, Рагуза в Далмации, Сарепта на Волге, — знаменитые, всякому энтомологу дорогие места...» (Набоков, Правда, II, 404) (Курсив мой — М. Д. Ш.)<sup>4</sup>.

Наконец, есть одно произведение, стоящее особняком в творчестве Набокова именно потому, что сам этот текст настойчиво ведет читателя по своему нарративному пространству. Форма его задана еще в самом заглавии — «Путеводитель по Берлину» (1925). Строго говоря, это и не рассказ, а, скорее, серия виньеток, объединенных не фабулой, а общей сквозной темой, темой достопримечательностей Берлина. И тем не менее «Путеводитель по Берлину» позволяет лучше распознать, как Набоков творчески решает проблему описания нарративного пространства в рассказах<sup>5</sup>.

«Путеводитель по Берлину» — это набоковский путеводитель по улицам Берлина 1920-х гг. Как и любая туристическая карта или путеводитель, этот текст предполагает, что читатель (турист) не знаком с описываемым пространством. Однако экскурсии от одной достопримечательности к другой отобраны по особому принципу: это прогулка по Берлину русского эмигранта. Непосредственный адресат путеводителя обозначен в тексте как «приятель» (Набоков, Правда, I, 336; РСС, I, 176). В небольшой виньетке — вступлению к основному тексту путеводителя — рассказчик предстает перед нами на пороге пивной со своим «приятелем и постоянным собутыльником» (Набоков, Правда, I, 336; РСС, I, 176). Они устраиваются за столом, и только после этого следует основной текст рассказа, собственно маршрут прогулки. Путеводитель состоит из маленьких главок, каждая из которых посвящена какому-то объекту в пространстве: «Трубы», «Трамвай», «Работы», «Эдем» и «Пивная». Не всякого туриста удовлетворит экскурсия, предложенная путеводителем; и, разумеется, в конце рассказа «приятель» отказывается завершить маршрут, прочерченный для него рассказчиком. Последняя часть прогулки описывает пивную, где сидят оба персонажа, и мы узнаем, что «приятель» остался недоволен экскурсией. «Это очень плохой путеводитель, — мрачно говорит мой постоянный собутыльник. — Кому интересно знать, как вы сели в трамвай, как поехали в берлинский Аквариум?» (Набоков, Правда, I, 339; РСС, I, 180) Приятель рассказчика не улавливает принцип, по которому рассказчик отобрал материал для своего путеводителя. Ему не приходит в голову взглянуть на «легенду», то есть на условные обозначения, этой карты берлинского пространства, и вычислить герменевтические коды, заложенные в текст и объясняющие, как пользоваться путеводителем.

В картографировании Берлина в этом рассказе использованы два кода. Первый пародирует некоторые Дантовские мотивы и структурные принципы «Божественной комедии». Второй предлагает взгляд на искусство (в частности, на искусство описания про-

странства), который есть альтернатива *остранению* Виктора Шкловского.

Сам ход прогулки по Берлину в рассказе Набокова напоминает о путешествии Данте в «Божественной комедии». Дантовские коды также использованы и в других «берлинских» произведениях Набокова. Так, в «Короле, даме, валете» (1928) Франц уподобляет свой переход из вагона третьего класса в вагон второго тому, как душа покидает Ад, проходит через Чистилище и попадает в Рай (Набоков, Правда, I, 121). Данте ведет за собой поэт Вергилий. Рассказчик в «Путеводителе по Берлину», который ведет своего приятеля по городу — тоже писатель, как можно заключить из нескольких его замечаний о природе художественного творчества. Не отсылают ли части берлинской прогулки к частям и местам действия «Божественной комедии»?

Первая часть экскурсии по Берлину сосредотачивается на канализационных трубах: «Перед домом, где я живу, лежит вдоль панели *огромная черная труба*, и на аршине подальше — другая, а там — третья, четвертая: *железные кишки улиц*, еще праздно, еще не спущенные в *земляные глубины*, под асфальт» (Набоков, Правда I, 336; РСС, 176) (Курсив мой — М. Д. Ш.). Нетрудно заметить значимость inferнальной образности в первом абзаце виньетки. В русском оригинале она выражена ярче, поскольку маркированное выражение «земляные глубины» легче прочитать как отсылку к Дантову Аду, первой части путешествия с Вергилием. В английской версии пассаж почти полностью совпадает с русским оригиналом — за вычетом «земляных глубин», замененных на «into the ground, deep under the asphalt» («Stories», 155) — «в землю, глубоко под асфальт». Позже читатель также узнает о мальчиках, ползающих «на четвереньках сквозь эти круглые туннели» (Набоков, Правда I, 336; РСС, 176) и об освещенном трамвае, отраженном в рельсах как «оранжев[ая] зарниц[а]» (Набоков, Правда I, 336; РСС, 176); туннели из труб описаны как «таинственная глубина» (Набоков, Правда I, 336; РСС, 176).

В то время как в тексте «Труб» описаны мальчики, на четвереньках ползущие по inferнальным кишкам земли, во третьей главе, под названием «Работы», мы находим пародийную аллюзию на пытки, которым подвергаются людские души в Аду: «Но, быть может, прекраснее всего — бланжевые, в потеках и извилинах, туши, наваленные на грузовик, и человек в переднике, в кожаном капюшоне с долгим затыльником, который берет тяжкую тушу на спину и, сгорбившись, несет ее через панель в румяную лавку мясника» (Набоков, Правда, I, 338; РСС, I, 179). Мотивы

Дантова Ада, погруженные здесь в контекст Веймарского Берлина, где достиг расцвета экспрессионистический кинематограф с его смесью ужаса и абсурда, здесь находят отражение в остраниченном изображении лавки мясника<sup>6</sup>. Позднее, продвижение в сторону Рая подчеркнуто и еще одной пародийной посылкой: «Молодой пекарь в колпаке промахнул на трехколесном велосипеде: есть что-то ангельское в человеке, осыпанном мукой» (Набоков, Правда, I, 338; PCC, I, 179).

Хотя «Путеводитель по Берлину» не содержит эквивалента Чистилищу Данте (возможно, чтобы не обнажать гипертекстуальной интенции автора), пародийные аллюзии на Данте достигают наивысшей точки развития в предпоследней виньетке, «Эдеме», описывающей берлинскую пародию на Рай. Фактически «Эдем» — это последняя часть экскурсии, ее главная цель. Рай в набоковском путеводителе по Берлину расположен в знаменитом Берлинском зоосаде. Картографируя Эдем, Набоков снова вводит в текст сильную дозу иронии — даже более явно выраженной в английской версии, чем в русском оригинале: «If churches speak to us of the Gospels, zoos remind us of the solemn, and tender, beginning of the Old Testament. The only sad part is that this artificial Eden is all behind the bars, although it is also true that if there were no enclosures the very first dingo would savage me. It is Eden none the less, insofar as man is able to reproduce it, and it is with good reason that the large hotel across from Berlin Zoo is named after that garden» («Stories», 158). «Если церкви говорят нам о Евангелиях, то зоологические сады напоминают нам о торжественном и нежном начале Ветхого Завета. Жаль только, что этот искусственный рай — весь в решетках, но правда, не будь оград, лев пожрал бы лань. Все же это, конечно, рай, — поскольку человек способен рай восстановить» (Набоков, Правда, I, 338—339)\*.

Пародийные аллюзии на Данте проясняют те критерии, по которым Набоков подбирает достопримечательности для своей экскурсии по Берлину. Виньетка «Эдем» не только дает нам дантовский код в сжатом виде, но и связывает его с другим кодом, а именно с отсылками к Виктору Шкловскому. В критике уже отмечались связи между эпистолярным романом Шкловского «Зоо, Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) и произведениями Набокова<sup>7</sup>. Пространство Берлинского зоосада чрезвычайно важно для структурного и мифопоэтического пластов обоих текстов.

---

\* В английской версии фраза о собаке динго заняла место следующей: «не будь оград, лев пожрал бы лань» (Набоков, Правда, I, 339). — *Прим. переводчика.*

Оба автора, колеблющийся советский попутчик Шкловский и эмигрант Набоков жили в Берлине в 1920-е гг. Оба, как выясняется из текста, часто посещали и Берлинский зоосад, и берлинские пивные. «Zoo» Шкловского был опубликован в Берлине издательством «Геликон» и не мог остаться незамеченным Набоковым, который в то время постоянно рецензировал эмигрантские издания. Весьма вероятно, что «Путеводитель по Берлину», опубликованный в «Руле», одной из ведущих эмигрантских газет, 24 декабря 1925 года, был запоздалым ответом Набокова на прошение Шкловского в конце «Zoo». В заключительной части этого произведения Шкловский пишет письмо во ВЦИК и просит позволения вернуться в Россию, которое он и получил осенью 1923 года (об этом см. ниже в интерлюдии второй). Позиция Шкловского — позиция возвращенца — какими бы сложными ни были его личные обстоятельства — для Набокова была этически неприемлема. Можно также предположить, что «приятель и постоянный собутыльник» в набоковском рассказе — это не эмигрант, а, скорее, один из тех русских писателей, кто временно жил в Берлине в начале 1920-х гг. и писал о чуждом западном мире (Виктор Шкловский, Алексей Толстой, Илья Эренбург и др.)<sup>8</sup>. В главке «Пивная» «приятель» восклицает: «Скучный, чужой город. И жить в нем дорого» (Набоков, Правда, I, 340; РСС, I, 180)

Тем не менее, поверхностная связь «Путеводителя по Берлину» с «Zoo» указывает на более существенные аспекты диалога Набокова со Шкловским и его основополагающим определением искусства как остранения, впервые предложенным в работе «Искусство как прием» (1917). Шкловский писал: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно*»<sup>9</sup>.

Согласно представлениям Шкловского о литературной эволюции, художник выполняет функцию изменения, разложения, искажения формы, реагируя на более раннюю форму. Странность, инаковость — вот цель нового искусства. Если Набоков и полемизировал со Шкловским, то приведенный ниже пассаж касается той же проблемы, о которой говорил Шкловский, а именно того, каким образом художник описывает воспринимаемые им объекты, включая и изображаемое им пространство. В 3-й части «Путеводителя по Берлину», где рассказчик едет в трамвае, Набоков при-

ходит к такому заключению: «Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почувют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, — в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада» (Набоков, Правда, I, 338; РСС, I, 178)

Для Шкловского «Искусства как приема» творческое сознание писателя служит орудием остранения; такой писатель оценивает свое новаторство по вехам культуры прошлого. Для Набокова, автора «Путеводителя по Берлину», главное орудие остранения — время, а не сам художник. Объекты данного пространства, Берлина 1920-х гг., превращаются в остраненные благодаря течению времени, которое и придает им качества остраненности. С точки зрения 1990-х, читатель/турист, обратившийся к набоковскому путеводителю, неизбежно и порой невольно ощущает «затрудненность» формы в анатомически-подробном описании трамвая, фартука булочника, обычного пиджака — объектов, бесконечно знакомых жителям 1920-х гг. и описанных Набоковым с максимальным правдоподобием, но для нас в 1990-е уже незнакомых. Таким же представляется процесс чтения «путеводителя по Берлину» сегодня. Что бы произошло, если бы мы сегодня попробовали осматривать достопримечательности Берлина, пользуясь настоящим путеводителем, изданным в 1920-е годы? Для Набокова «ласков[ые] зеркал[а] будущих времен» — лучшие помощники писателя, поскольку последующие поколения почувют и оценят усилие, затраченное автором на картографирование пространства повествования.

Взгляд Набокова на остранение еще более отчетливо выражен в последней главке, «Пивная», где в самом конце рассказа читатель видит интерьер пивной глазами мальчика:

«Там, в глубине, ребенок остается на диване один. Ему оттуда видно зальце пивной, где мы сидим, — бархатный островок бильярда, костяной белый шар, который нельзя трогать, металлический лоск стойки, двое тучных шоферов за одним столиком и мы с приятелем за другим. Он ко всему этому давно привык, его не смущает эта близость наша, — но я знаю одно: что бы ни случилось с ним в жизни, он навсегда запомнит картину, которую в детстве ежедневно видел из комнатки, где его кормили супом — запомнит и бильярд, и вечернего посетителя без пиджака, отодвигавшего белым углом локоть, стрелявшего кием по шару, — и сизый дым сигар, и

гул голосов, и отца за стойкой, наливавшего из крана кружку пива» (Набоков, Правда, I, 340; PCC, I, 181)\*.

В английской версии в текст возвращается образ «ласковы[х] зеркал», уже появлявшийся ранее в наиболее важном для набоковской концепции пассаже; в русском оригинале этого образа нет. Тем не менее, вспомним, что, представляя пространство пивного зала, рассказчик отмечает зеркало, которое висит над головой ребенка (голова — локус человеческой памяти), предвосхищает заключительный абзац рассказа. Пивная, увиденная глазами наблюдательного ребенка, согласно остранению по Шкловскому была бы замещением обычной (и ожидаемой) перспективы взрослого посетителя пивной на свежее восприятие описываемых объектов невинным ребенком. В конце набоковского «Путеводителя по Берлину» рассказчик, русский писатель, живущий в Берлине, признается, что только что взглянул на пивную глазами ребенка и что фактически он всего лишь фиксирует описание пивной — такой, как ее видит ребенок, окажись он на месте рассказчика. Собеседник рассказчика не понимает, почему ему так интересен интерьер пивной: «Не понимаю, что вы там увидели» (Набоков, Правда I, 340; PCC, I, 181). Вместо прямого ответа лишённому воображения приятелю рассказчик обращается с кратким и метким заявлением к читателю, конечному адресату «Путеводителя по Берлину»: «И как мне ему втолковать, что я подглядел чье-то будущее воспоминание?» (Набоков, Правда I, 340; PCC, I, 181)<sup>10</sup>.

Точно так же, как любой старый путеводитель по любой местности, городу или стране становится остраненным по отношению к пространству, которое уже не существует в том виде, в котором его застал автор такого путеводителя, набоковский «Путеводитель по Берлину» — будущее воспоминание о пространстве настоящего. Он обладает тем же внутренним свойством — он становится выверенным изображением пространства для будущего само-остранения. Итак, идея в том, чтобы откартографировать какое-либо

---

\* В английской версии Набоков внес важное добавление в последнюю фразу: «He will remember... the blue-gray cigar smoke, and the din of the voices, and my empty right sleeve and scarred face, and his father behind the bar, filling a mug for me from the tap» («Stories», 160) («... он навсегда запомнит... сизый дым сигар, и гул голосов, и мой пустой правый рукав и лицо в шрамах, и отца за стойкой, наливавшего мне из крана кружку пива» — дословный перевод, курсив мой. — В. П.). Это добавление уточняет образ рассказчика, чью биографию читатель волен достроить сам, опираясь на «пустой рукав» и «лицо в шрамах». Перед нами, судя по всему, такое же стремление Набокова освободиться от читательского потенциального ассоциирования рассказчика с самим автором, описанного в 1-й главе «Текстобиография Набокова» в связи с «апухтинским» образом тучного литератора. (Прим. переводчика).



пространство в мельчайших подробностях и затем подвергнуть его воздействию времени, главному орудию остранения — вот в чем состоит набоковская поправка к теории литературной динамики Шкловского.

Любая карта или путеводитель создаются с учетом тех путешественников, которые ими воспользуются. Только декоративная карта-украшение может содержать бессмысленные детали. Карта всегда отражает и реальность местности, которую она зашифровывает, и указания на то, как именно ею воспользуется путешественник. Карта позволяет читать пространство реальное по пространству картографированному. Все то же самое можно сказать и о карте нарративного пространства. Единственное различие — это то, что структура карты физического пространства включает определенное количество кодов, которые помещены в сводной таблице условных обозначений. Это позволяет нам прочесть карту, расшифровать запечатленное в ней пространство, чтобы путешествовать по данной местности с помощью карты. Напротив, карты пространства повествования у Набокова никогда заранее не снабжают читателя-путешественника ключом-легендой, списком условных обозначений. Это, в свою очередь, означает, что перед читателем нарративной карты стоит двойная задача. Он должен вычислить частные (обычно угаиваемые) коды, вплетенные автором в текст, и прочесть пространство данного текста с помощью этих кодов-ключей.

Есть много примеров того, как Набоков использует различные коды в картографировании пространства в рассказах. Некоторые из них мы уже рассматривали выше: код трехмерности в «Рождестве», «Письме в Россию» и «Обиде»; пародийный Дантовский код в путеводителе по пространству Берлина. Показательные примеры того, как проза Набокова содержит ключи к прочтению описываемого пространства, можно найти в замечательном рассказе 1930-х гг. «Совершенство» (1932).

В некоторых отношениях «Совершенство» — вершина набоковского искусства картографирования пространства, поскольку в этом тексте и очертания описываемого пространства, и коды, на которых строится карта, соотносятся с очертаниями и кодами сознания и памяти главного героя. Картографирование — самая суть поэтики рассказа, на что намекается в первых строках («Итак, мы имеем две линии» [Набоков, Правда, II, 411]) и о чем напрямую говорится в третьем абзаце. Главный герой, Иванов, в России получил образование географа, но теперь, в Берлине, с трудом зарабатывает на жизнь как репетитор в эмигрантских семьях:

«По образованию он географ, но знания его неприменимы: мертвое богатство, великолепное поместье родовитого бедняка. Как прекрасны, например, старинные карты. Дорожные карты римлян, подобные змеиной коже, длинные и узорные, в продольных полосках каналобразных морей; александрийские, где Англия и Ирландия, как две колбаски; карты христианского средневековья, в пунцовых и травяных красках, с райским востоком наверху и с Иерусалимом — золотым пупом мира — посредине» (Набоков, Правда, II, 411).

Из-за того, что Иванов не находит профессионального применения своему образованию, картографирование превращается в основу его внутренней жизни. Поскольку вездесущий рассказчик показывает нам мир глазами своего представителя, в рассказе большинство описаний пространства — это карты, составленные Ивановым. Точно так же, поскольку Иванов ежедневно предпринимает воображаемые путешествия по пространству, известному ему из книг по географии, читатель отправляется в путь вслед за ним. Сознание героя рассказа строится на пространственных ассоциациях. Например, вот как Иванов во время прогулки по балтийскому лесу объясняет эволюцию человеческого разума своему ученику, русско-еврейскому мальчику Давиду: «Мы должны любить лес, — говорил Иванов, стараясь развлечь воспитанника. — Это первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чаши дремучих наитий на светлую поляну разума. Черника, кажется, поспела, разрешаю попробовать» (Набоков, Правда, II, 417). В этом пассаже примечательны сразу несколько деталей. Во-первых, гуляя по лесу и объясняя Давиду его пространство, Иванов описывает эволюцию человеческого разума двойным образом: аллегорически как выход из темного леса невежества на ярко освещенную опушку рассудка и буквально — как постепенное совершенствование пейзажа, от непроходимой чаши леса со спутанными ветвями до открытой опушки. Что еще более примечательно, Иванов совершает прямой метонимический переход от пространственного образа человеческого разума как лесной опушки на опушку реального леса, по которому они в этом эпизоде рассказа гуляют с Давидом. Память Иванова обладает феноменальной способностью двигаться путем пространственных ассоциаций, порождаемых самим актом картографирования, из пространства настоящего времени, данного момента, в пространство любого отрезка прошлого, карты которого хранятся в его памяти. Например, когда Иванов получает предложение сопровождать Давида на морской курорт в Померании, в его сознании начинает вырисовываться морской пейзаж, и от него Иванов переключается на воспоми-

вание своей последней поездки на Балтийское море в Эстонию: «Последний раз он видел море восемнадцать лет назад, студентом. Мерикюль и Гунгербург. Сосны, песок, далекая, бледно-серебристая вода, — пока дойдешь до нее, пока она сама дойдет до колен... Это будет все то же море, Балтийское, но с другого бока» (Набоков, Правда, II, 414)

Отсюда, в примечательном порыве ностальгических воспоминаний о картах прошлого, Иванов обращается тропами своей памяти к пространству, где он в последний раз купался, а именно на речку Лугу, которая протекает к югу от Петербурга и неподалеку от Выры, имения Набоковых. «А плавал я в последний раз не там, а в реке Луге. Мужики выбегали из воды, — раскорякой, прикрываясь руками с грубым целомудрием. Стуча зубами, надевали рубахи прямо на мокрое тело. Хорошо купаться под вечер, да еще когда расширяются тихие круги теплого дождя. Но я люблю чувствовать присутствие дна» (Набоков, Правда, II, 414).

Память Иванова подобна хранилищу карт разных местностей, реальных и вымышленных, пространств, по которым он путешествовал, и воображаемых пространств.

Читатель узнает, что Иванов давно болен: «неуклюжий, но старательной стук давно больного сердца» (Набоков, Правда, II, 414). Картографирование играет важную роль в изображении его сердечных приступов. Как мне кажется, эти приступы не просто описаны, но и изображены путем картографирования, переданы в категориях пространства с параллельными отсылками к физическому пространству, которое окружает Иванова и даже становится причиной его приступов. Когда Иванов первый раз видит Балтийское море на немецком курорте в Померании<sup>11</sup>, карта его сердечных приступов обрисована с помощью сложной системы пространственных ассоциаций:

«Когда, через четверть часа ходьбы, они спустились к морю, Иванов мгновенно почувствовал сильнейшее сердечное недомогание. В груди было то тесно, то пусто, и среди плоского, сизого моря в ужасном одиночестве чернела маленькая лодка. Ее отпечаток стал появляться на всяком предмете, а потом растворился в воздухе... Домой пришлось идти в гору, сердце отлучалось и спешило вернуться, чтобы отбухать свое и вновь удалиться, и сквозь эту боль крапива у заборов напоминала Гунгербург» (Набоков, Правда, II, 415).

И вновь пространственное перемещение совершается в пределах одного предложения — на этот раз от осознания Ивановым своей боли к самой карте морского побережья. «Ужасное» одиночество лодки перекликается с одиночеством ноющего сердца ге-

роя (Давид не подозревает о том, в каком состоянии его репети-тор-гувернер). Сердечный спазм метонимически переносится на лодку, с которой в этот момент сливается сознание Иванова. Отпечатывание местоимения «её», относящегося к слову «лодка», «на всяком предмете», на который бы Иванов ни посмотрел, представляет собой случай двойного картографирования. Маленькая лодка становится условным значком в этой двойной карте. В английском варианте Набокову пришлось прибегнуть к местоимению «its»: «Its imprint began to appear on whatever he looked at» (Stories, 342) — что из-за отсутствия у английских глаголов и существительных категории рода несколько уменьшило художественное воздействие этого предложения. Как физический значок на карте, лодка становится центром остального пространства морского ландшафта; эта лодка занимает точно такое же положение на карте сердечных спазмов Иванова. Наконец, еще один пример пространственного перенесения, на этот раз сквозь память, с карты ноющего сердца на возникшую в памяти карту Гунгербурга, эстонского курорта, где Иванов в последний раз видел Балтийское море еще до революции, студентом университета. Нынешняя карта реального морского ландшафта сначала уступает место карте сердечных спазмов в сознании героя, а затем связывает ее со сходной картой, хранящейся в памяти Иванова («то же море...» [Набоков, Правда, II, 414]). Позднее боль Иванова, на этот раз — результат солнечных ожогов, описана через пространственный образ «симметрич[ного] архипелаг[а] огненной боли» (Набоков, Правда, II, 416).

Подобно Тимофею Пнину из одноименного романа (1957), Иванов в рассказе «Совершенство» способен испытывать уникальные состояния слияния прошлого и настоящего в пространстве памяти. Эти моменты сходны с тем, что сам Набоков называл «космической синхронизацией» (определенной в «Говори, память» как «способность думать о нескольких вещах одновременно»); они случаются с героями Набокова во время сердечных спазмов<sup>12</sup>.

Два других героя Набокова, Лик и Граф Ит, также испытывают повторяющиеся боли в сердце, боли, которые подчеркивают предчувствие иных миров. Сильные боли в сердце актера Лика сопровождают появление идеальных видений, которые, согласно черновой фразе из рукописи рассказа «Лик», «ему только снились», видения «бесконечно-воздушн[ого] мир[а]» — эта фраза также вычеркнута в рукописи<sup>13</sup>. Хотя Лик и не принадлежит к группе персонажей-избранников Набокова (Иванов в «Совершенстве», Василий Иванович в «Облаке, озере, башне» или Пнин в одноимен-

ном романе), способных разделить со своим творцом встречи с потусторонностью, его сердечные приступы все-таки позволяют обозначить эту связь. Как и Иванов, Лик одновременно и напуган морем, и зачарован его просторами. Сердечные спазмы Лика пронизывают его видение пространства (морского побережья), лежащего за пределами его комнаты в отельчике:

«Он раздавил пьяного, красного комара на стене и потом долго сидел на постели, боясь лечь, боясь сердцебиения. Близкое присутствие моря за окном томило его, словно это огромное, липко-блестящее, лунной перепонкой стянутое пространство, которое он угадывал за лимонной рощей, было сродни булькающему и тоже стянутому сосуду его сердца, и как оно, болезненно обнаженное, ничем не было отделено от неба, от шаркания людских ног, от невыносимого давления музыки, играющей в ближнем баре» (Набоков, Правда, IV, 370).

Подобно существованию Иванова — а Лик тоже худой, одинокий, нищий русский эмигрант, который спит нагишом и страдает болями в сердце — жизнь актера наполнена предчувствиями той потусторонней бездны, которую читатель так и не найдет в тексте «Лика», но увидит в «Совершенстве».

Иванов достигает высшей точки «космической синхронизации» в тот момент, когда он тонет из-за обширного инфаркта в конце рассказа. Давид, его ученик, в шутку притворился тонущим, и Иванов бросился в воду его спасать. Он уже давно плохо себя чувствовал; страх за жизнь Давида и холодная вода стали причиной смертельного приступа. Последний абзац «Совершенства» описывает то, что происходит в сознании Иванова, после того, как он пересекает границу между этим миром и миром иным. Последнее предложение, самое длинное в рассказе и одно из самых длинных во всей прозе Набокова — это итог искусства ступенчатого ассоциативного картографирования физического пространства, которое окружает Иванова, пространства его сердечной боли и пространства его воспоминаний. Здесь космическая синхронизация позволяет выстроить наслаивание разнообразных карт в некоем потустороннем порядке. В последний миг — миг абсолютной ясности — сознание Иванова становится идеальной картой всего его бытия, всех маршрутов, которыми он путешествовал, как здешних, так и потусторонних. Если читателю удастся разобраться в «легенде» этой карты, то ключевым кодом окажется смерть:

«Ровный, матовый туман сразу прорвался, дивно расцвел, грянули разнообразные звуки — шум волн, хлопанье ветра, человеческие крики — и Давид стоял по шиколотки в яркой воде, не знал,

что делать, тряся от страха и не смел объяснить, что он барахтался в шутку, а поодаль люди ныряли, ощупывали до дна воду, смотрели друг на друга выпученными глазами и ныряли опять, и возвращались ни с чем, и бежал человек с красно крестной повязкой на рукаве [...] и Балтийское море искрилось от края до края, и поперек зеленой дороги в поредевшем лесу лежали, еще дыша, срубленные осины, и черный от сажи юноша, постепенно белея, мылся под краном на кухне, и над вечным снегом Новозеландских гор порхали черные попугайчики, и, шурясь от солнца, рыбак важно говорил, что только на девятый день волны выдадут тело» (Набоков, Правда, II, 419).

Описывая в рассказах различные формы пространства с помощью техники «картографирования», Набоков продолжает ту традицию русской прозы, которая придавала огромное значение изображению пространства, в котором развивается действие произведения и взаимодействуют персонажи. К этой традиции, которая находит яркое воплощение в произведениях Льва Толстого и Тургенева, также принадлежат Чехов и Бунин — два писателя, сыгравших решающую роль в становлении Набокова как художника. Нельзя не признать и существование противоположной традиции, в русле которой изображение описываемого пространства играло весьма незначительную роль. Достоевский (за вычетом нескольких петербургских городских пейзажей и интерьеров квартир и домов) и такие писатели XX века как Зинаида Гиппиус, Федор Сологуб или Евгений Замятин (произведения которых Набоков хорошо знал) ограничиваются лишь упоминанием пространства, где происходило действие. А Толстой, Бунин и Набоков наоборот детальнейшим образом разрабатывают карты нарративного пространства. У Достоевского функция пространства в лучшем случае почти сведена к нулю, как в театральных декорациях минималистов — это лишь фон для запутанного клубка сюжетных линий, а в худшем — вообще не представлена в поэтике текста<sup>14</sup>. У Набокова нарративное пространство картографировано с таким пристальным вниманием не только потому, что в нем обитают путешествующие по этому пространству персонажи, но и потому, что само пространство, а не только населяющие его люди, превращается в предмет искусства.

*Перевод с английского Веры Полищук*

## Глава 2

### НАБОКОВ И ЧЕХОВ: ОТ «ДАМЫ С СОБАЧКОЙ» К «ВЕСНЕ В ФИАЛЬТЕ»

«Я вчера начал читать Чехова, — сказал ему Джон, шевеля бровями. — Очень благодарю вас за совет. Милый, человеческий писатель». «О, еще бы», — ответил Мартын и быстро подумал: «Неужто и впрямь будет драка?» (Набоков, Правда, II, 238.)

*Набоков, «Подвиг»*

Дорогой Братец Кролик, спасибо за книгу моего предшественника. Его дух наверняка опешил бы от всех этих ляпов в ужасающих переводах, которые ты осенил своим предисловием. Нетрудно было предположить, что оно вызовет у меня резкое неприятие. Неужели ты и впрямь считаешь, что Чехов стал Чеховым, потому что он писал о «социальных явлениях» и «становлении нового индустриального среднего класса», о «кулаках» и «поднимающихся крепостных» (как будто речь идет о море)? А я-то думал, что он писал о вешах, над которыми кроткий король Лир хотел с дочерью поразмыслить в тюрьме.

*Из письма Набокова Эдмунду Уилсону.  
29 февраля 1956 г.<sup>1</sup>*

Набоковское признание, что он — продолжатель чеховской традиции в русской литературе XX века, говорит о многом. Эти слова произнесены тем же Набоковым, который отрицал генетические связи между своим собственным творчеством и произведениями таких великих модернистов как Марсель Пруст и Франц Кафка, и который, как правило, неохотно вступал в обсуждение своей литературной генеалогии. Выступая перед студенческой аудиторией в 1947 году в Корнеле, Набоков лишь Пушкина и Чехова удостоил высшей оценки, «А»; это на полбалла выше Толстого и заметно выше

Гоголя («В-») и Достоевского («С-»)<sup>2</sup>. В корнельских лекциях Набоков так охарактеризовал Пушкина и Чехова: «Итак, Чехов наряду с Пушкиным — чистейшие писатели в смысле той совершенной гармонии, которой дышат их сочинения» (ЛРЛ, 324). Позже, в Швейцарии, отвечая на ширившийся поток исследований его произведений, и в частности, на статью Саймона Карлинского (Simon Karlinsky) «Набоков и Чехов: малая традиция», Набоков писал в «Anniversary Notes» («Юбилейных заметках»): «I do love Chekhov dearly. I fail, however, to rationalize my feelings for him. I can easily do so in regard to the greater artist, Tolsto[i], with the flash of this or that unforgettable passage..., but when I imagine Chekhov with the same detachment all I can make out is a medley of dreadful prosaisms, ready-made epithets, repetitions, doctors, unconvincing vamps, and so forth; yet it is his work which I would take on a trip to another planet» («Я нежно люблю Чехова. Тем не менее, рационально объяснить эти чувства мне не удастся. Я с легкостью могу проделать это в отношении куда более великого художника, Толстого, прибегнув к вспышке того или иного незабываемого пассажа... но, когда я столь же отвлеченно думаю о Чехове, то все, что мне вспоминается — это какая-то мешанина из ужасных прозаизмов, готовых эпитетов, повторений, докторов, неубедительных роковых женщин и так далее; и все же именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету»). (SO, 286—287) (Перевод дословный — В. П.).

Исследователь русской литературы, вероятнее всего, не согласится с некоторыми оценками, которые Набоков дал чеховским достижениям, как, например, с таким высказыванием: «Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений» (ЛРЛ, 327). С другой стороны, набоковед не может позволить себе просто довериться приведенному выше утверждению Набокова о своей чеховской литературной родословной, не углубляясь в подробное сопоставительное исследование многослойных отзывов Набокова о Чехове. Эта задача трудна прежде всего потому, что, хотя о Чехове написано огромное количество работ, лишь немногие исследователи точно сформулировали, в чем именно заключается уникальность его достижений в русской прозе, и особенно его место как по отношению к классикам XIX века, так и к модернистам XX века (с чеховской драматургией дело обстоит чуть-чуть лучше)<sup>3</sup>.

Основная работа по сравнению Набокова и Чехова была проделана единолично Саймоном Карлинским<sup>4</sup>. Он придает большое значение той профессиональной подготовке, которую получили и



Чехов, и Набоков в области биологических наук. В двух статьях Карлинский показывает, что оба писателя представляют альтернативную традицию «биологического гуманизма» (biological humanitarism), противоположную гуманизму идеологическому, который преобладает в русской культуре<sup>5</sup>. Карлинский настаивает на том, что в произведениях Чехова и Набокова невозможно найти какие бы то ни было общепринятые философские, социологические или теологические теории и суждения, которые можно легко перефразировать и выразить в общедоступных терминах. В ходе сопоставления Карлинский выявляет в рассказах Набокова многочисленные чеховские элементы как на уровне сюжетных ходов и мотивов, так и в области деталей и характеристик<sup>6</sup>. Согласно Карлинскому, Набоков научился у Чехова заканчивать свои рассказы на незавершенной и неожиданной ноте — например, так, как в рассказе «Подлец» (1927), главный подтекст которого — «Дуэль» Чехова (1891)<sup>7</sup>.

В ходе работы над русскими рассказами Набоков прошел через многостороннее ученичество у Чехова, и во многих из них таятся чеховские подтексты. Так, например, ранний рассказ «Рождество» гипертекстуализирует одновременно рассказы Чехова «Тоска» (1886) и «Враги» (1887), с их бездной скорби отца по умершему сыну. А вот повествовательный тон рассказа «Говорят по-русски» (1923) приводит на ум те рассказы Чехова, где рассказчик, от чьего лица ведется повествование, раскрывает секрет главного героя и обращается к читателю как к доверенному другу («Агафья», 1886; «Мой разговор с почтмейстером», 1885; «Сон», 1885; «Шуточка», 1886). Первые несколько абзацев рассказа «Любовь» (1886) задают интонацию, которая прослеживается в «Благости» и в особенности в «Письме в Россию» Набокова, — рассказах, обращенных к возлюбленным рассказчиков. Но самое большое количество чеховских аллюзий содержится в фельетонных рассказах Набокова, относящихся к началу и середине 1930-х годов. Неудавшаяся встреча двух бывших друзей в рассказе «Толстый и тонкий» (1883) отражается во «Встрече» Набокова, где двум братьям, преуспевающему советскому толстяку-инженеру и бедствующему русскому эмигранту, не удается найти общий язык после многих лет разлуки. Ужас и недоумение ребенка, с таким психологическим правдоподобием описанное в рассказах о Путье Шишкове — «Обида» и «Лебеда» — восходит к замечательному рассказу Чехова «Устрицы» (1884). «Оповещение» (1934) Набокова перекликается с теми ироническими эпизодами у Чехова, когда герои не могут достучаться друг до друга в минуты наивысшей радости или скорби; именно такая структурная модель

лежит, помимо других, в основе чеховского рассказа «Враги». Даже у рассказа «Тетта Incognita», возможно, пародирующего приключенческую прозу рубежа веков, можно отыскать чеховскую параллель — рассказ «В море» (1883; переработан в 1901), который тоже напоминает русскую стилизацию под западный триллер. Наконец, нельзя не упомянуть о многочисленных вариациях, разыгранных Набоковым на тему чеховского «интеллигента». В корнельских лекциях Набоков говорил, что чеховский интеллигент был человеком, «сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы;... погрузившим свою захолустную жизнь в туман утопических грез; точно знающим, что хорошо, ради чего стоит жить, но при этом все глубже тонущем в грязи надоевшего существования, несчастным в любви, безнадежным неудачником в любой области, добрым человеком, неспособным творить добро» (ЛРЛ, 329). Как это приложимо к героям таких рассказов Набокова как «Совершенство», «Облако, озеро, башня» или «Василий Шишков»? И Иванов, и Василий Иванович близки чеховскому Алехину из рассказа «О любви» (1898). Как Иванов и Василий Иванович, Алехин безнадежно любит замужнюю женщину, быть с которой ему не суждено; оба персонажа Набокова страдают и живут идеализированными воспоминаниями.

Чтобы наглядно показать (говоря словами из воображаемого диалога Годунова-Чердынцева и Кончеева в романе «Дар»), «довольно божественн[ую] [...] связь» (Набоков, Правда, III, 306) между Чеховым и Набоковым, Карлинский анализирует рецепцию обоих писателей, и это позволяет ему вывести любопытную формулу. Творчество Чехова и Набокова вызывало отрицательное, а иногда даже и враждебное отношение со стороны современных им направлений критики. На Чехова обрушивались радикальные критики 1880-х (Н. Михайловский, А. Скабичевский), а позже, на рубеже веков, символисты (З. Гиппиус, Д. Мережковский); Набокову изрядно доставалось от пост-радикальной и пост-символистской эмигрантской критики в 1920—1930-х гг. Эта параллель особенно четко прослеживается на фоне поддержки со стороны ведущих старших писателей-современников — Чеховым восторгались Лев Толстой, Н. Лесков и В. Короленко, а Набоковым — А. Куприн, М. Алданов и Е. Замятин.

Почему же Чехов и Набоков подвергались столь сходным по тону и сущности нападкам со стороны критиков как радикальных, так и консервативных, как атеистически, так и религиозно настроенных? Оба писателя отличались независимостью суждений. Оба отстаивали принцип: политика писателя — это его творчество, а не

наоборот. И Чехов, и Набоков опровергали традиционный российский миф о том, что писатель непременно должен быть оракулом и страдальцем. Они противостояли социальному и культурному коллективизму, тому, что в России называется «групповщиной», и предпочитали индивидуальный подход и индивидуальную акцию. Оба отвергали организованную религию, а свои собственные верования и метафизику считали делом глубоко частным. Наконец, по отношению к современному обществу и культуре оба разделяли обычное отвращение художника к буржуазной *пошлости* и самодовольству, смертельным врагам творчества. Чехов всю жизнь был убежден в необходимости «по капле выдавливать из себя раба», а Набоков призывал: «нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце» (ЛЗЛ, 476). Так два великих художника сформулировали свое кредо<sup>8</sup>. Множество подтверждений близости взглядов Набокова и Чехова на искусство и жизнь — в их письмах и дискурсивных произведениях.

Из писем Чехова: «„Город будущего“ выйдет художественным произведением только при следующих условиях: 1) отсутствие подлинноверных словоизвержений политико-социально-экономического свойства...»<sup>9</sup> (Чехов, Письма 1:241); «Во всех наших журналах царит кружковая, партийная скука. Душно!»<sup>10</sup> (Чехов, Письма 2:183); «Солидарность и прочие шутки я понимаю на бирже, в политике, в делах религиозных (секта) и т. п., солидарность же молодых литераторов невозможна и не нужна [...] Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем, не понадобится тогда и искусственное взвинченной солидарности. Настойчивое же стремление к частной, профессиональной, кружковой солидарности, какой хотят у вас, породит невольное шпионство друг за другом, подозрительность, контроль...» (Чехов, Письма 2:261)<sup>11</sup>; «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (Чехов, Письма 2:280)<sup>12</sup>; «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор... Я хотел бы быть свободным художником и — только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех видах... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых —

это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником» (Чехов, Письма 3:11)<sup>13</sup>; «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением акафиста, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет» (Чехов, Письма 5:20)<sup>14</sup>; «Иногда бывает: идешь мимо буфета III класса, видишь холодную, давно жаренную рыбу и равнодушно думаешь: кому нужна эта неаппетитная рыба? Между тем, несомненно, рыба эта нужна и ее едят, и есть люди, которые находят ее вкусной. То же самое можно сказать о произведениях Баранцевича. [К. Баранцевич, беллетрист, популярный во времена Чехова. — М. Д. Ш.]. Это буржуазный писатель, пишущий для чистой публики, едзящей в III классе. Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны и немножко чужды и неудобоваримы... Он фальшив... потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы» (Чехов, Письма 5:311)<sup>15</sup>.

Из писем Набокова: «Зина, Зина, [Зинаида Шаховская] я все-таки боюсь, что вы на ложном пути, и что вы не отдаете себе отчета в том, что к писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религия, или „Духовные запросы“ и отзыв на современность. Будем прежде всего сочинителями, Зина! Уверяю вас, что одно только важно: это, простите за выражение, искусство. Я думаю, что все остальное приложится, а если нет — tant pis... Заметили ли вы поганенькую добролюбовщину и елейность нашей эмигрантской критики? Это, конечно, только жалкий анахронизм по отношению к дикому, ликующему мещанству (или „ученому марксизму“), до которого в России (со времени бездарного Белинского еще) докатилось наливное яблочко русской мысли. И точно так же, как мне противна вся советская беллетристика (Леонов и лубочный А. Толстой включительно) с ее правительственным фаршем, так же, читая французов, я в рот не беру ничего такого, что есть хоть капля католицизма (посему Клодель и Морьяк для меня безнадежно отравлены)»<sup>16</sup>. «Хочу повторить в свое оправдание, что единственное важное, это то, хорошо ли написана книга или плохо, а что до того, прохвост ли автор или добродетельный симпатяга — то это совершенно не интересно»<sup>17</sup>; «Читал в „Возрождении“ „Испанские впечатления“ отца Иоанна [брата З. Шаховской иеромонаха Ио-

анна Шаховского, впоследствии православного архиепископа Сан-Францисского; о. Шаховской был послан в Испанию в качестве духовника русских, сражающихся в армии Франко]. Признаться, они огорчили меня. Мне совершенно наплевать, кто кого в Испании победит, но легкость обращения русских летчиков в христианство вызывает во мне сильные сомнения»<sup>18</sup>.

Взгляды Набокова на мещанство и *пошлость* суммированы в его лекции «Пошляки и пошлость» («Philistines and Philistinism») (ЛРЛ, 384—389). Широко известно чеховское определение воспитанного человека: это не тот, кто заметит, что сосед за столом пролил соус на скатерть, а тот, кто сделает вид, что не заметил. Сравним слова Чехова со следующей репликой Набокова: «Его [обывателя] можно назвать „благовоспитанным“ и „буржуазным“. Благовоспитанность предполагает галантерейную, изысканную вульгарность, которая бывает хуже простодушной грубости. Рыгнуть в обществе — грубо, но рыгнуть и сказать: „Прошу прощения“ — не просто вульгарно, но еще и жеманно. Понятие „буржуазный“ я заимствую у Флобера, а не у Маркса» (ЛРЛ, 384). Буржуа для него — «самодовольный мещанин, величественный обыватель» (ЛРЛ, 384), и смысл, вкладываемый Набоковым в это слово, весьма близок к чеховскому пониманию пошлости и мещанства.

Близость убеждений Чехова и Набокова отчасти объясняет, почему критики так сходно реагировали на обоих писателей. Вместо того чтобы продолжать перечисление параллелей, остановимся и разберем один случай восприятия Чехова и Набокова в критике, случай, показательный для всего спектра критических обвинений, выдвигавшихся против этих писателей. Исследователям Чехова и Набокова наверняка известно имя критика, который успел за свою жизнь самолично атаковать обоих. Зинаида Гиппиус (1869—1945), талантливая поэтесса и прозаик, повела «крестовый поход» против Чехова вскоре после его смерти в 1904 году и продолжала критиковать его произведения в течение всей своей жизни в эмиграции<sup>19</sup>. Вскоре после первых набоковских публикаций в 1920-е гг. Гиппиус, которая часто писала под псевдонимом Антон Крайний (возможно, в пику Чехову, которого считала лишенным крайностей, слишком «нормальным» человеком и писателем, воплощением «статистики»), стала не менее враждебно отзываться и о Набокове<sup>20</sup>. Ее попытки критики Чехова и Набокова были так же неуместны, как и безосновательны. Будучи символистом и христианским метафизиком, Гиппиус, тем не менее, соглашалась с предшествовавшими обвинениями утилитарных критиков-материалистов 1880-х гг., которые утверждали, что произведения Че-

хова бездуховны и потому будто бы чужды русской литературе<sup>21</sup>. По словам Карлинского, «Достоевский и Чехов для Гиппиус были полнейшими противоположностями в русской литературе — Достоевский воплощал ее теплоту, духовность и человечность, Чехов же — холод смерти, пустоту и безразличие»<sup>22</sup>. Фактически, именно отзывы Гиппиус вместе с критическим разбором Льва Шестова («Творчество из ничего», 1904) и брошюрой «Чехов и Горький» Дмитрия Мережковского (1906) сформировали определенный образ Чехова в сознании значительной части русской интеллигенции, и этот образ оставался неизменным вплоть до второй половины XX века. Анна Ахматова не выносила произведений Чехова, повторяя несправедливые обвинения Гиппиус<sup>23</sup>. Характерное заявление по этому поводу сделал в американском интервью и Иосиф Бродский, один из «ахматовских сирот»: «I'm just punning here, but he's not a metaphysician; he is a physician, in every sense of the word... What Chekhov lacks is mental aggression, for me, I don't like him as a prose writer» («Я просто каламбурю, но он не метафизик, но физик во всех смыслах слова... На мой вкус, Чехову недостает умственной агрессии, я не люблю его как прозаика» [У Бродского в дословном переводе каламбур выглядит так: «Он не метафизик, а врач»])<sup>24</sup>. Разумеется, Бродский не «просто каламбурит», говоря о якобы отсутствующем в произведениях Чехова метафизическом измерении. Он предпочитает его отрицать. И, по-моему, трудно усмотреть недостаток «умственной агрессии» в таких рассказах как «Палата № 6» (1892), «Степь» (1888) и «Гусев» (1890)

История того, как складывалось враждебное отношение Гиппиус к Набокову, поистине завораживающе интересна, поскольку она берет начало в те годы, когда Гиппиус активно участвовала в нападениях на Чехова и его наследие. Прочитав первый сборник стихов Набокова, изданный частным образом в 1916 году, она сказала отцу писателя, В. Д. Набокову, что его сын «никогда писателем не будет» (Набоков, Правда, IV, 264)<sup>25</sup>. Гиппиус упорно отказывалась признавать Набокова вплоть до начала Второй Мировой войны. В течение 1920—30-х гг. она то и дело позволяла себе резкие замечания о писателе. Вместе с Дмитрием Мережковским она была ядром парижского кружка литераторов, известного как «Зеленая лампа», некоторых участников которого самое имя Набокова заставляло передергиваться<sup>26</sup>.

Самый характерный пример проявления слепой враждебности З. Гиппиус к Набокову — это ее статья 1930 года, озаглавленная «Литературные размышления» и опубликованная во втором номере парижского эмигрантского журнала «Числа», который всю свою

недолгую жизнь был оплотом ненавистников Набокова. Статья Гиппиус посвящена защите Георгия Иванова. Толчком к «защите» Иванова послужило негодование многих эмигрантских писателей по поводу его мстительной, враждебной и оскорбительной рецензии на Набокова в «Числах», и Гиппиус провела отчетливую параллель между своими собственными нападками на Чехова и резким отзывом Иванова о Набокове<sup>27</sup>:

«В прежние времена такие (и более резко высказанные) „мнения“ спокойно появлялись во всех толстых журналах, до „Вестника Европы“ включительно, во всех газетах до „Речи“. Свобода мнений признавалась, и даже если дело шло не о каком-то Сирине, но о Л. Андрееве или Чехове. На ум бы не пришло сказать, что, положим, „Речь“ запятнала свои страницы мнением Икса о Л. Андрееве, как о „не очень умелом фокуснике“, а „День“ опозорил себя мнением Игрека о Чехове, „этой воплощенной неподвижности“.

Иные времена, иные места, — и посмотрите: сравнительно мягкая, только прямая, заметка Г. Иванова, да еще о таком посредственном писателе, как Сирин, вызывает... бурю негодования. Самые благожелательные к „Числам“ рецензенты не удержались от упоминания о „пятне“. Даже Ходасевич не удержался, а он, при его тонком литературном чутье, уж, конечно, не очарован столь неприятно „сделанным“ романом, как „Защита Лужина“»<sup>28</sup>.

Гиппиус удалось впрыснуть в эти два коротких абзаца немало яда. Она перенесла на Чехова весьма неточные и злые суждения Иванова о Набокове, одновременно утверждая подспудно, что Набоков продолжает начатую Чеховым традицию в русской литературе, или, как полагала сама Гиппиус, анти-традицию. Гиппиус, естественно, была не одинока; она выражала мнение, преобладавшее в ее культурном окружении, сначала — в кругах декадентов рубежа веков, тех самых декадентов, которых Чехов называл «здоровеннейшими мужиками»<sup>29</sup>, считая искусственной их эстетизированный душевный надрыв, а позже — мнение своего собственного парижского кружка, членов которого Набоков обрисовал как «mystagogues, [who] combined intellectual talent and moral mediocrity [and thirsted] for a creed as a jailed drug addict thirsts for his pet heaven» (SM, 284) («жрецов, [сочетавших] интеллектуальную талантливость с нравственной посредственностью и жажда[вших] веры, как попавший за решетку наркоман жаждет возврата в свой маленький рай» (ACC, V, 561—562))<sup>30</sup>.

Зинаида Гиппиус была не единственной из влиятельных литературных фигур того времени, которые отвергали Чехова. По мень-

шей мере трое из ее современников, позже оказавшиеся в эмиграции — философ-экзистенциалист Лев Шестов, поэт и критик Георгий Адамович и писатель-философ Дмитрий Мережковский — тоже неверно истолковали литературную традицию, которую начал Чехов и продолжал Набоков. На самом деле сложно подыскать хоть какое-то объяснение, кроме коллективного помутнения критического зрения, таким высказываниям как «певец безнадежности» (Л. Шестов в эссе «Творчество из ничего»)³¹ и «все наши традиции на нем обрываются» (Г. Адамович в эссе «Сирин», 1930).

Как могли «анти-чеховцы» (позже превратившиеся в анти-набоковцев) не разглядеть, что Чехов — это как раз то самое звено, которое связывает классическую традицию Гоголя, Толстого, Тургенева, Салтыкова-Щедрина и даже Достоевского в русском XX веке?³² Как могли Гиппиус и Адамович в 1920—30-х гг. не понять, что проза Набокова — это высочайший синтез, а не художественный и духовный тупик, в который он якобы завел русскую литературную культуру?

Критики нападали на Чехова и Набокова, считая их чуждыми великим традициям русской литературы, Чехова — «сумрачным» писателем, лишенным человеческой теплоты и духовности, Набокова — циничным человеком Запада, воспользовавшимся русским языком лишь как инструментом. Анти-чеховцы отказывались признать, что Чехов положил основу новому направлению русской прозы, которое, если применить по отношению к Набокову термин Джона Бёрта Фостера-мл. (John Burt Foster Jr.), можно назвать «*covert modernism*» («*скрытым модернизмом*»)³³. В противоположность *открытому модернизму* Андрея Белого или Федора Сологуба, новаторов, порвавших с традиционными языковыми и повествовательными структурами во имя поисков новых художественных средств для отражения катаклизмов русской истории, скрытый модернист Чехов 1880—1900-х гг. продолжал следовать языковым и повествовательным традициям русской прозы XIX века.

Двойной статус Чехова как звена между прозой русского реализма 1850—1880-х гг. и беллетристикой раннего русского модернизма до сих пор не привлекал достаточного внимания исследователей. С одной стороны, будучи наследником (и младшим современником) классиков, Чехов продолжал строить свое повествование на психологическом и структурном принципе, который Рене Жирар (René Girard) называет «*triangular desire*» («треугольное желание»)³⁴. Этот принцип, яркими примерами которого служат «Крейцера соната» Л. Толстого (1889) или «Степной король Лир» Тургенева (1870), требовал трехстороннего конфликта (будь то



супружеская измена, соперничество или война), задуманного автором так, чтобы задать повествованию направление. Структуры треугольного желая определяли поэтику Чехова на всем протяжении его писательской карьеры. На нем построено большинство его произведений, начиная с ранней повести «Драма на охоте», (1885) и кончая поздней новеллой «Дом с мезонином» (1896), от раннего рассказа «Живой товар» (1882) до позднего «Анна на шее» (1895), продолжающего тему супружеской измены, тему «Анны Карениной» (1877). С другой стороны, самое мощное повествовательное новаторство Чехова в жанре русского рассказа состоит в том, что он рапспахнул сюжет, ввел открытую концовку. Открытая концовка заключала в себе удар чеховского скрытого модернизма по конвенциям классической литературной традиции, навязывавшей необработанному материалу жесткие структурные рамки. Чехов позволил самому сырому материалу искусства предлагать форму, в которую он будет отлит автором. Чехов отказался от сюжетной завершенности, позволяя читателю самому додумывать и решать, какой должна быть концовка — и это-то и оказалось его радикальным новаторством.

Наглядным примером того, как действует на читателей чеховская открытая концовка, служит письмо, отправленное Чехову в октябре 1903 года его почитательницей С. П. Ремизовой. Попытаемся отстраниться от неизбежной иронии всей ситуации и сосредоточиться на смысле читательского отзыва:

«Вы оставили своих героев, так сказать, в самую критическую пору их жизни, когда надо принять какое-нибудь решение, а какое? Вот трудный вопрос. Писать продолжение этого рассказа Вы, пожалуй, не захотите, так будьте добры, черкните несколько слов, как бы Вы поступили, будучи на месте Гурова [...] как бы Вы разрешили эту запутанную историю [...]» (Чехов, 10:426)<sup>35</sup>.

Открытый финал соответствовал точке зрения Чехова, что искусство, как и сама жизнь, не выстраивало никаких готовых сюжетов, смешивая все — повседневное и возвышенное, трагическое и смешное<sup>36</sup>.

Ряд выдающихся модернистов, включая Александра Блока и Андрея Белого, подчеркивали, что именно Чехову принадлежит ключевое место в истории русского модернизма<sup>37</sup>. В некрологе Андрей Белый особо отмечал, что Чехов — это связующее звено между «отцами» и «детьми»<sup>38</sup>. Белый писал, что Чехов сочетает в себе толстовскую «отчетливость и лепку образов» с символистским «неуловимым дуновением Рока», таким, которое ощутимо в пьесах Мориса Метерлинка<sup>39</sup>. Белый также сопоставляет Чехова еще

с одним из выдающихся западных модернистов, Кнудом Гамсунном: «Но, как у Гамсуна, за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость, как бы непосредственного значения, что и Рок — иллюзия»<sup>40</sup>. Белый не только сравнивает творчество Чехова с мостом, перекинутым от классической литературы XIX века («отцы») к модернизму века XX («дети»), но и утверждает, что Чехов, как любой великий художник, был выше сковывающих условностей всех направлений и школ. Обращаясь к противопоставлению Чехова символизму и реализму, Белый писал: «Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действительность — глубочайший и основной призрак жизни. Сравнительно недавно открылся реализм символизма или символизм реализма. Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле»<sup>41</sup>.

Чеховский синтез классического и современного продолжается в творчестве Набокова. В этом и заключалась главная сложность для критиков, писавших о Чехове и Набокове. Анти-набоковцев, подобных Гиппиус и Адамовичу, раздражало и озадачивало то, что они не могли как следует разобраться в точной природе набоковских художественных и духовных исканий — как в свое время им это не удалось по отношению к Чехову. Более того, многим критикам не удавалось выявить и обозначить взаимоотношения человеческого и трансцендентного в творчестве обоих писателей<sup>42</sup>.

Скрытый модернизм Набокова немыслим без его предшественника Чехова. Будучи одной из наиболее значительных фигур среди «детей», Набоков продолжил начатый Чеховым поиск новых форм — форм, которые продолжают традицию русской классики и вступают с ней в диалог<sup>43</sup>. В пьесе Чехова «Чайка» (1896) один из главных героев, молодой писатель Треплев, пытающийся пробиться в литературу, рассуждает о необходимости создавать *новые формы*: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» (Чехов, 12—13:8)<sup>44</sup>. Несмотря на провал пьесы Треплева (текст в тексте), его металитературные размышления следует воспринимать серьезно, поскольку они являют собой одну из сторон литературной полемики конца XIX века. Мать Треплева, знаменитая актриса Аркадина, чье единственное эстетическое кредо — талант, определяет пьесу сына как «что-то декадентское» — и это отнюдь не случайное замечание. В пьесе также фигурирует любовник Аркадиной, популярный и коммерчески преуспевающий беллетрист Тригорин, мастер натуралистической прозы. В ходе развития «Чайки» Тригорин становится любовником

главной героини, Нины Заречной, молодой актрисы и возлюбленной Треплева. На аллегорическом уровне треугольник желания, изображенный в пьесе, — не что иное, как состязание между символизмом (как новым модернистским искусством) и натурализмом (традицией уходящей, но все еще значимой). К концу пьесы Треплев преуспел как писатель-модернист, но остается по-человечески несчастным. Хотелось бы поверить, что Треплев отыскал в своем искусстве то, что один из персонажей «Чайки», доктор Дорн, пожелал ему найти после провала «декадентской» пьесы Треплева:

«...Изображайте только важное и вечное... Если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту.. И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» (Чехов, 13: 18—19).

Доктор Дорн принадлежит к плеяде чеховских докторов, которым даровано разделять взгляды автора. Идеальное направление в поисках новых форм — это, говоря словами одного из недавних биографов Чехова, Михаила Громова, «золотая середина» между экспериментальными модернистскими порывами Треплева и реализмом профессионального беллетриста Тригорина, между метафизическим «высотами» искусства и популярными изобразительными целями беллетристики<sup>45</sup>. И Чехов, и Набоков — оба нашли свою «золотую середину» в скрыто-модернистской прозе.

\* \* \*

Сегодняшним исследователям творчества Набокова вопрос о контурах его космологии представляется не таким сложным, как современникам писателя в 1930-е гг. Теперь можно обратиться к авторским заявлениям Набокова, включая те, что он сделал в «Говори, память» и других дискурсивных произведениях и интервью: «since in my metaphysics I am a confirmed non-unionist and have no use for organized tours through anthropomorphic paradises, I am left to my own, not negligible devices when I think of the best things in life» (SM, 297) («Так как в метафизических вопросах я враг всяких объединений и не желаю участвовать в организованных экскурсиях по антропоморфическим парадизам, мне приходится полагаться на собственные свои не столь уж и слабые силы, когда думаю

о лучших своих переживаниях»; АСС V, 572—3); «I know more than I can express in words and the little I can express would not have been expressed, had I not known more» (SO, 45) («Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего»; АСС, III, 588).

Обратимся вкратце к истории вопроса — к записи и прочтению мира иного у Набокова. В своем предисловии к посмертному сборнику стихов Набокова, вышедшему в 1979 году, Вера Набокова писала:

«Теперь, посылая этот сборник в печать, хочу обратить внимание читателя на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о „потусторонности“, как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении „Влюбленность“» (Стихи, 3; Pro et contra, 348).

Мысли о том, что искусство Набокова метафизично, высказывались эмигрантскими критиками уже в 1930-е годы. Владимир Варшавский, пожалуй, отчетливее других выразил представление эмигрантов о метафизике Набокова в книге «Незамеченное поколение» (1956): «Временами жалеешь, что Набоков занимается литературой, а не метафизикой»<sup>46</sup>. Западные набоковеды обратили внимание на метафизику Набокова лишь в конце 1970-х годов; лишь к 1990-м их голоса стали слышны в исследовательском хоре. В первооткрывательской диссертации «Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov» («Космическая синхронизация и миры иные в произведениях Владимира Набокова», 1979) Джонатан Борден Сиссон (Jonathan Borden Sisson) показал, что посредством стихов и прозы Набоков делится с читателем трансрациональным знанием об иных мирах, существующих по ту сторону обыденной реальности<sup>47</sup>. В своем исследовании Сиссон уделил особенно много внимания тем художественным приемам, с помощью которых Набоков передает «эстетическое блаженство» («aesthetic bliss») — тотальный эффект, оказываемый его произведениями на читателя. Сиссон также проанализировал ключевое для Набокова понятие «космической синхронизации» («cosmic synchronization»). Космическая синхронизация, явление, которому у Набокова непосредственно предшествует сам акт творения, определено в его автобиографии как «a capacity of thinking several things at a time» (SM, 218) («способность думать о нескольких вещах одновременно»; АСС, V, 503). Космическая синхронизация позволяет Набокову и его читателям «perceive — or to seem

to perceive — all things in space and all moments in time simultaneously» («воспринимать — или думать, что воспринимаешь — все вещи в пространстве и все мгновения во времени одновременно»; АСС, V, 504). И это, в свою очередь, обеспечивает существование в произведениях Набокова «одновременных, но взаимоисключающих вымышленных миров, неким образом противопоставленных чтобы резко изменить привычное читательское восприятие. Тем самым автор приносит читательскому сознанию освобождение, стимулирует читателя к использованию всего своего сознания»<sup>48</sup>.

В книге «The Worlds in Regression» («Убывающие миры», 1985) Д. Бартон Джонсон (D. Barton Johnson) выдвинул гипотезу о том, что в произведениях Набокова действует самовоспроизводящая «двоемировая» модель, которая «описывает их основополагающую космологию»: «вымышленный мир внутри мира автора-персоны, который в свою очередь стремится к миру автора (реальному, с нашей точки зрения), состоящему в таком же соотношении со своим автором *ad infinitum*: миры в бесконечном убывании»<sup>49</sup>. Джонсон считает, что соотношение между метафизикой Набокова и приемами его искусства было зеркальным: в то время как выводимая из текста космология произведений Набокова может быть «проблеском личной космологии», «эстетическая космология может вести за собой личную»<sup>50</sup>. В 1989 году Элен Пайфер (Elen Pifer) значительно расширила наши представления о творчестве Набокова, назвав трансцендентное понимание любви ядром «вселенной Набокова»: «Любовь вполне буквально является силой, которая подвергает человека влиянию „иных миров“; любовь открывает ему миры других людей и даже еще более странную область „мира потустороннего“»<sup>51</sup>. Наконец, в 1991 году Владимир Е. Александров (Vladimir E. Alexandrov) в своей книге «Мир иной Набокова» («Nabokov's Otherworld») показал, что романы и дискурсивные произведения Набокова насыщены и движимы «интуитивной верой в существование иномирья»<sup>52</sup>. Оспаривая общепринятый взгляд на Набокова как на писателя в основном металитературного, Александров предположил, что металитературное служит моделью метафизических интуиций Набокова<sup>53</sup>.

В известной двухтомной биографии Набокова, вышедшей в 1990—1991 году и готовящейся к публикации в русском переводе, Брайан Бойд (Brian Boyd), подчеркивает, что метафизические искания занимали в творчестве Набокова привилегированное положение<sup>54</sup>. Как это ни парадоксально, даже наиболее образованные читатели до сих пор нередко представляют себе Набокова как блистательного, но бездушного фокусника, как литературного трюкача,

если не эстетизирующего порнографа. Не случайно, что среди американских писателей послевоенного периода своим учителем Набокова считают это так называемые постмодернисты: Дональд Бартлеме (Donald Barthleme), Роберт Кувер (Robert Coover), Стэнли Элкин (Stanley Elkin), Джон Хоукс (John Hawks) и другие<sup>55</sup>. Еще много критиков по инерции продолжают писать о Набокове как о мастере литературных игр, отказываясь признать метафизические горизонты его творчества. К примеру, известный канадский философ Ричард Рорти (Richard Rorty), писал: «Для Набокова различия между искусством, метафизикой и религией, как и различие между вымыслом и догадкой просто не имеют значения». Такие формулировки послужили дополнительным стимулом к моим исследованиям<sup>56</sup>.

Из всех заявлений самого Набокова о метафизике его творчества стихотворение «Влюбленность», то самое, о котором говорит в предисловии Вера Набокова, представляется мне наиболее важным. Оно написано главным героем последнего завершённого романа Набокова «Взгляни на арлекинов!» (1974), Вадимом Вадимычем (сравним с именем-отчеством самого Набокова). Как и его создатель, Вадим Вадимыч — писатель-эмигрант. «On the night of... a more oblique, more metaphysical little poem» («Ночью... я сочинил более косвенные, более метафизические стихи»; АСС, V, 120), которое он декламирует, сначала по-русски, молодой англичанке по имени Ирис:

Мы забываем, что влюбленность  
Не просто поворот лица  
А под купавами бездонность,  
Ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность  
Но пробуждением не мучь,  
И лучше недоговоренность  
Чем эта шель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность  
Не явь, что метины не те,  
Что может быть, потусторонность  
Приотворилась в темноте.

*(LATH, 25, Стихи, 317–318, АСС, V, 120).*

В тексте романа стихотворение дано в английской транслитерации, а за ним следует прозаический перевод Вадима Вадимыча, перемежаемый его замечаниями: «we forget — or rather tend to forget — that being in love does not depend on the facial angle of the loved one, but is a bottomless spot under the nenuphars, a swimmer's panic in the night. While the dreaming is good, do keep appearing to

us in our dreams... but do not torment us by waking us up or telling too much: reticence is better than that chink and that moonbeam... I remind you, that being in love is not wide-awake reality, that the markings are not the same, and that, maybe, the hereafter stands slightly ajar in the dark» (LATH, 25) («Мы забываем — или, лучше, склонны забывать, что влюбленность не зависит от угла, под которым нам видится лицо любимой, но что она — бездонное место под купавами... Пока сон хорош... продолжай появляться в наших снах, влюбленность, но не томи, пробуждая нас или говоря слишком много, — умолчание лучше, чем эта щель или этот лунный луч... Напоминаю, что влюбленность — не реальность, видимая наяву, что у нее иной крап... и что, может статься, загробный мир стоит, слегка приоткрывшись, в темноте»; АСС, V, 121)<sup>57</sup>.

Чтение Вадимом Вадимычем стихотворения «Влюбленность» есть самая что ни на есть набоковская ситуация, когда литературная личина, представитель Набокова выдает читателю полупрозрачный ключ к поэтике самого писателя. Стихотворение устанавливает связь между ограниченностью языка любви и метафизической природой любви. Влюбленность позволяет влюбленному увидеть проблески иной реальности («Влюбленность / не явь») с отчетливыми проявлениями иного времени и пространства («метины не те»). Тот, кто влюблен, может соприкоснуться с иным миром, который слегка приоткрывается ему («потусторонность / приотворилась в темноте»). Переводя стихотворение на английский и комментируя его, Вадим Вадимыч называет эту параллельную реальность влюбленности «hereafter». Этот эквивалент русскому слову «потусторонность» не вполне точен, поскольку он предполагает временную диахронию между реальностью («явь») и тем, что за ней следует, иным миром. В русском оригинале нет ничего подобного. «Потусторонность» — как раз область, которая существует одновременно с реальностью обыденного мира и влияет на нее. (Набоков обозначает это по-английски как «wide-awake reality»). Влюбленность же, по Набокову, позволяет избранным соприкоснуться с потусторонностью при жизни. Потусторонность, которую Александров точно перевел английским словом «otherworld» открывается («приотворилась») избранным — поэтам и влюбленным — лишь в виде проблесков и намеков<sup>58</sup>.

В первой и второй строфе также предполагается, что потусторонний мир — это источник, место обитания и объект любви. В первой строфе «бездонность под купавами» — это не просто место, поросшее лилиями, где ночной пловец от испуга не чувствует дна, но и призрачная потусторонняя реальность, которая «приотвори-

лась» избранному влюбленному. Во второй строфе влюбленность описывается как сновидение («снись, влюбленность»). Попытка постичь смысл сна приведет к тому, что спящий проснется и сон будет нарушен. Такое пробуждение от совершенного прекрасного сна сравнивается с болезненным ощущением, которое производит солнечный луч, пробившийся сквозь щель в шторах. Наконец, в стихотворении говорится о том, что язык (и прежде всего литературный язык как его особая разновидность) не способен адекватно передать трансцендентное переживание любви.

Я думаю, что инобытие Набокова — это прежде всего привилегированное пространство в текстуальной памяти. Потусторонний мир Набокова — совсем не то же самое, что загробный мир традиционных метафизических систем — мир, где обитают души умерших. Существовая одновременно с обыденной реальностью автора, потусторонний мир есть источник и адресат творчества. Онтологически потусторонность Набокова близка к зазеркалью, где героиня Льюиса Керролла обнаружила, что все повседневные законы бытия перевернуты<sup>59</sup>. В эстетическом отношении это область, где «false commonsense» («фальшивое здравомыслие») — враг литературного воображения — «must be shot dead», «right then, just before it blurts out the word *s, e, double-l*» (LL, 380) («как раз перед тем, как он выдохнет слово П, Р, О, Д, А, Т, Мягкий Знак, нужно выстрелить здравому смыслу в самое сердце»; ЛЗЛ, 476). В эмоциональном плане иномирная потусторонность — это область идеализированной вечной любви, которая невозможна в обыденном мире и к которой все же стремится весь сонм персонажей Набокова от Никитина в раннем рассказе «Порт» (1924) до Васеньки из позднего рассказа «Весна в Фиальте» (1936). В довершение всего, потусторонность Набокова — это антимир по отношению к реальности этого мира, и о ней трудно сказать что бы то ни было иначе как словами *самого писателя*. Даже сам Набоков не решается выразить повседневными словами свою «главную тайну»:

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,  
а точнее сказать я не вправе (Круг, 147).

The main secret, tra-ta-ta, tra-ta-ta, tra-ta  
— and I must not be overexplicit (PP, 110—111).

Уже в 1920-е годы в прозе и стихах Набокова становятся заметными элементы метафизики. В нескольких рассказах раннего периода проблески идеализированного иномирья проглядывают сквозь щели обыденного мира. Возможность встречи с потусторонностью отделяет героев-избранников Набокова от остальных



персонажей, которые их окружают. Набоков создает в рассказах уникальный тип главного героя, «представителя» автора. Именно поэтому Элен Пайфер назвала иные миры Набокова «solicitous» («участливыми») <sup>60</sup>. Писатель дарит избранным героям способность видеть потустороннюю красоту и любовь вопреки пошлости обыденного существования.

Память играет решающую роль в том, как потусторонний мир являет себя избранным героям. Персонажи-избранники Набокова соединяется со своими идеализированными воспоминаниями — о возлюбленных, об умерших, о далекой родине — в те мгновения, когда дверь в потусторонность «приотвор[ена]». В соответствии с набоковской моделью чтения, о которой говорилось в предисловии, когда идеальный читатель идентифицируется с опытом и переживаниями героя-избранника, его сознание соединяется с сознанием персонажа. Поскольку Набоков делился с некоторыми своими героями собственным опытом соприкосновения с иными мирами, читатель также окунается в него, и таким образом вступает в цикл, обозначенный Д. Б. Джонсоном как «бесконечно убывающие миры» <sup>61</sup>.

Изображая отблески иных миров в том виде, в каком их воспринимает герой, Набоков сталкивается с парадоксальной необходимостью найти предельно послушные и точные языковые и повествовательные приемы, чтобы зафиксировать необъяснимые и часто неуловимые переживания. Когда он описывает столкновение с инобытием в текстуальной памяти, он *пишет* текст потусторонности. Читатель, разделяющий с тем или иным персонажем ощущение потусторонности, сохраняет его в памяти. Когда читатель вспоминает тот или иной проблеск потусторонности, он перечитывает текст потусторонности Набокова и отчасти переписывает его в памяти.

Исследователям хорошо известно, что метафизика далеко не всегда обсуждается открытым текстом и не лежит на поверхности произведений Набокова. У Чехова метафизика преподносится в еще более завуалированной форме, так что ее замечаешь только при очень внимательном прочтении. Прежде всего у Чехова метафизические аспекты проявляются в тех эпизодах, где персонажи ищут освобождения от обыденной реальности, ищут идеальной любви, а также в проблесках бессмертия, которые они различают, потерпев неудачу. Заметим сразу, что у Чехова метафизические темы и выкладки не так распространены, как у Набокова. Прoblески потусторонности, редко перерастающие во что-то большее, нежели предположение или символ, связаны с тем, что на протяжении всего своего творчества Чехов исследовал трансценден-

тальный дар памяти. Ряд рассказов и пьес передают чеховское видение смерти как кульминации жизненных сил провидения и прозрения. Вот фрагмент из середины рассказа «Дама с собачкой»:

«В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели на туман внизу и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о вечном сне, о покое, который ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь также равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» (Чехов, 10:133).

Эти двое, прислушивающиеся к шуму моря — это Анна и Гуров вскоре после того, как они стали любовниками. Церковь в туманном отдалении намекает на размышления Чехова о традиционных христианских верованиях и в то же время — на его отход от институтов русского православия. Представление о потаенной области «вечного сна» выдает собственные неортодоксальные метафизические искания Чехова. Во многом сходные с потусторонними озарениями героев Набокова, чеховские метафизические проблески позволяют его персонажам соприкоснуться с идеализированными мечтаниями и общаться с недоступными возлюбленными, как живыми, так и мертвыми. Рассмотрим несколько примеров.

В рассказе «Гусев» (1890), одном из самых замечательных произведений Чехова, главный герой умирает на борту корабля, который возвращается с Дальнего Востока в Россию через Индийский океан. Следуя обычаю, матросы выбрасывают тело Гусева за борт в холщовом мешке. Рассказ заканчивается величественным описанием того, как тело погружается в океан — пространство, которое на мифопоэтическом уровне снимает оппозицию между жизнью и смертью. В то время как тело Гусева опускается все глубже и глубже, сознание рассказчика (до сих пор повествование ведется от третьего лица), сливается с точкой зрения и сознанием Гусева, который, как мы предполагаем, мертв: «Он быстро идет ко дну. Дойдет ли? До дна, говорят, четыре версты. Пройдя сажен восемь, — десять, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает, и, увлекаемый течением, уже несется в сторону быстрее, чем вниз» (Чехов 7:338). Затем следует пассаж, описывающий встречу Гусева с тропической рыбой и «ленивой» акулой (Чехов на-

стойчиво продолжает называть мертвого персонажа «Гусев», а не «тело Гусева»). В заключительном абзаце рассказа мне видится превосходный пример чеховской потусторонности, измерения, которое трансцендентально перевоплощает обыденное существование и не поддается переводу на язык повседневности:

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательно небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (Чехов, 7:339).

В забытьи, на смертном одре, Гусев видит безмятежные облака и переносится в свою родную деревню. Читатель, перед которым разворачивается чеховское описание того, как Гусев опускается на дно океанской стихии, вероятнее всего задумается над тем, в какую же область бытия или небытия попадает герой. Финал, текстовое отверстие, «окно в вечность», весьма сходное с концовкой «Гусева» мы встречаем в рассказе Набокова «Совершенство», где Иванов тоже опускается на морское дно (смерть, закрытый финал) и оказывается в прекрасном и совершенном мире ином (вечность, открытый финал)<sup>62</sup>. В обоих случаях такое построение финала заставляет читателя задуматься о вопросах бытия.

Лишь некоторым персонажам Чехова дано соприкоснуться с потусторонностью. Эти озарения чаще всего упоминаются автором как будто невзначай, как, например, в рассказе «Попрыгунья» (1892), где проблеск бессмертия («думала о том, что она никогда не умрет»; Чехов, 8:15) служит резким контрастом по отношению к прошлому окружению героини. В целом ряде произведений, включая рассказ «Ионыч» (1898), метафизические отголоски играют важную роль в кульминационных сценах. Главный герой, провинциальный доктор Старцев, соприкасается с потусторонностью лишь однажды, в середине рассказа, в ходе знаменитой кладбищенской сцены<sup>63</sup>. Героиня, Екатерина Ивановна (Котик), решив подшутить над доктором Старцевым, назначает ему свидание в 11 часов вечера на кладбище. Старцев разрывается между обывательским здравым смыслом и любовью к Котику. Вот как Чехов описывает переживания Старцева, пришедшего на кладбище:

«На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится ви-

деть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем» (Чехов, 10:31).

Старцев глубоко потрясен прозрением трансцендентного. И однако, когда он начинает думать об этом рационально, как врач и делец, связь с потусторонним миром рвется. Вместо этого Старцев воображает себя мертвым, и на смену «покою и тишине» приходят «глухая тоска небытия, подавленное отчаяние..» (Чехов, 10:31). О сложности метаморфозы, происходящей в сознании Старцева, говорят все последствия сцены на кладбище. Страшась смерти, Старцев приходит к тому, что каким-то образом уравнивает проблеск прекрасной неземной вечности с предзнаменованиями уродливого антропоморфного послесмертия; кроме того, он желает Котика и ощущает незримое женское присутствие на кладбище. На следующий день он делает Котику предложение, получает отказ, и с тех пор створки его чувств захлопываются навсегда. Вскоре он превращается в жадный, черствый и безразличный автомат, делающий деньги. Старцев неспособен удержать равновесие между манящей неопределенностью любви, с одной стороны, и мамоной, желанием буржуазного статус-кво, с другой. Под конец этой глубоко прочувствованной чеховской драмы случайные приливы потусторонних воспоминаний напоминают главному герою не о красоте и гармонии, в которую он мог бы влиться, но о роковой ошибке, которую он чуть было не совершил, поддавшись силе любви.

Чеховский опыт передачи читателю интимного восприятия потусторонности был чрезвычайно важен для Набокова, видевшего в Чехове родственную душу. Если вспомнить эссе Белого: «Чехов ничего не объяснял: *смотрел и видел*. Его символы тоньше, прозрачнее, менее преднамеренны»<sup>64</sup>. Оценка одного из величайших русских модернистов предвосхищает комментарий, предложенный самим Набоковым в Корнельских лекциях. Набоков рассказывал своим студентам о парадоксальных достижениях Чехова в литературе, в особенности парадоксальных для русского писателя, который в сравнении с западным собратом по перу обычно более озабочен тем, чтобы расставить точки над религиозными и этическими «i». Скрытый модернист, Чехов проявляет тенденцию, которая становится все сильнее в поздних его произведениях и которую Набоков определил как использование «the undercurrents of suggestion to convey a definite meaning» (LRL, 251) («подводных струй намека

и недосказанности для выражения определенного смысла» — перевод дословный). Чеховская аллюзивная коммуникация с читателем особенно заметно проступает в тех его рассказах, где персонаж переживает метафизическое откровение.

\* \* \*

Следы Чехова обнаруживаются в творчестве Набокова повсеместно. На протяжении всей своей двуязычной и двукультурной карьеры его отзывы о Чехове беспрерывно варьируются, принимая разные гипертекстуальные формы — от восхищения до легкой насмешки и полемики<sup>65</sup>. Отзвуки Чехова обнаруживаются в дискурсивных вещах Набокова, не только в его лекциях, но и в раннем русском эссе «Человек и вещи» (1928), прочитанном в Берлине в 1920-е гг.<sup>66</sup> Чехов не переставал занимать Набокова на протяжении его русского и американского периодов. С 1920-х до 1970-х гг. Набоков многократно возвращался к своему великому предшественнику — по разным поводам и в различной художественной форме. Например, в «Машеньке» старый поэт-эмигрант Подтягин носит имя «Антон» в сочетании с пушкинским отчеством «Сергеевич». В «Подвиге» Мартыну «льстила влюбленность англичан в Чехова» (Набоков, Правда, II, 266), а главный герой «Соглядатая» читает своим подопечным «Роман с контрабасом» (1886). Образ тюремщика Родиона в «Приглашении на казнь» напоминает Никитича из чеховской «Палаты номер шесть» (1892). В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» Себастьян рассказывает мистеру Гудману о своей галлюцинации: «С неба к нему быстро спускался монах в черной рясе» (АСС, I, 77) — отсылка к рассказу «Черный монах» (1894). Отсылки к Чехову можно обнаружить даже в американских произведениях Набокова, включая «Лолиту», где нимфетка изучает «Вишневый сад» (АСС, II, 282), и «Аду» («consumptive Anton» — «чахоточн[ый] Антон[...]»); АСС, IV, 479) и «Как-то раз в Алеппо» («я обращаюсь к вам, как та плаксивая дама у Чехова, снедаемая желанием быть описанной»; АСС, III, 206).

Предметом диалога Набокова с Чеховым была форма рассказа. Модель рассказа с открытым финалом, принесшая Чехову наибольшую известность, не до конца не устраивала Набокова. Он вступил в полномасштабный диалог с текстом, представляющим собой наивысшую точку чеховского мастерства в жанре рассказа. В этом рассказе Чехова есть и открытый финал и проблемски потусторонности в середине. «Даме с собачкой» (1899), эмблеме чеховской поэтики и определенно одному из десяти самых читаемых рассказов

в мировой литературе, в лекциях Набокова по русской литературе уделено немало внимания — столько же, сколько и «Шинели» Гоголя и гораздо больше, чем «Преступлению и наказанию» или «Идиоту» Достоевского. Набоков утверждает, что «в типично чеховской манере рассказ обрывается на полуслове вместе с естественным течением жизни» (ЛРЛ, 337). Он приходит к выводу, что «все традиционные правила повествования нарушены в этом чудесном рассказе» (ЛРЛ, 337). В добавление к этому, двое представителей-героев Набокова, Мартын («Подвиг») и Себастьян Найт, любят «Даму с собачкой».

Соблюдая точность, я должен сказать, что первая попытка Набокова вступить в полномасштабный диалог с Чеховым относится к 1927 году, когда он написал рассказ «Подлец». В финале главный герой, Антон Петрович, трусит и не выходит на собственную дуэль; он сидит в своей гостиничной комнате, поедая бутерброд с ветчиной (отчество Павлович заменено на Петрович — ср. Петр и Павел). В рассказе отсутствует разрешение конфликта, и концовка по-чеховски открытая. Позже, в предисловии 1966 года к английскому сборнику «Nabokov's Quartet» («Квартет Набокова») автор сознался, что «„An Affair of Honor“ renders, in a drab expatriate setting, the degradation of the romantic theme whose decline had started with Chekhov's magnificent story „The Duel“» (Stories, 645) («В рассказе „Подлец“ перепевается — в унылых эмигрантских декорациях — вымирание романтической темы, упадок которой наметился еще в великолепном рассказе Чехова „Дуэль“»). «Вымирания» и «упадка» оказалось недостаточно, чтобы вдохновить Набокова на создание шедевра. «Подлец» изобилует чеховскими изобразительными деталями и берет у Чехова структуру с открытым финалом, но рассказу недостает психологической глубины «Дуэли», а также эфемерной недосказанности чеховской трагедии на бегу. Только десять лет спустя Набоков опять вступил в многоступенчатый диалог с Чеховым, диалог, который вылился в творческое перечитывание и переписывание «Дамы с собачкой».

Сочиненный в Берлине в апреле 1936 года и вскоре опубликованный в «Современных записках», рассказ «Весна в Фиальте» принадлежит — по утверждению самого Набокова — к «ведущей тройке» его рассказов (вместе с рассказами «Облако, озеро, башня» и «Сестры Вэйн»)<sup>67</sup>. Набоков назвал «Весну в Фиальте» «образцовым» рассказом, в одном ряду с «Дамой с собачкой» и «Превращением» Кафки<sup>68</sup>. Я начну с рассмотрения Ялты и Ривьеры в жизни Чехова и Набокова; Ялта и Ривьера послужили местом действия обоих рассказов. После этого я проанализирую не только

основные структурные параллели, но и принципиальные различия, свидетельствующие о полемике Набокова с Чеховым. Следующим шагом в разборе будет анализ ключевых словесных мотивов, возникающих в тексте «Дамы с собачкой» и затем переосмысленных в «Весне в Фиальте». Вкратце сравнив повествователей в обоих рассказах, я перейду к подведению итогов набоковского поединка с Чеховым, к различиям в набоковском и чеховском понимании любви. Набоковская концепция любви как иномирного судьбоносного состояния подтолкнула его к тому, чтобы предложить альтернативу концовки «Дамы с собачкой», концовки, которая выражает чеховское понимание любви как состояния земного и настежь открытого жизни.

Ялта, крымский курорт, из которого выстроены декорации «Дамы с собачкой», помогает восстановить биографический фон диалога Набокова с Чеховым. Место действия «Весны в Фиальте» — вымышленный курорт, название которого Брайан Бойд расшифровывает как сочетание крымской Ялты с Адриатическим курортом Фиум (Fiume) (*Фи + альта*)<sup>69</sup>. В русском оригинале рассказа повествователь выдает читателю ключ к вымышленному названию городка: «Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты» (Набоков, Правда, IV, 305). В английской версии рассказа, опубликованной в «*Harper's Bazaar*» в 1947 году, название «Ялта» заменено. «I am fond of Fialta; I am fond of it because I feel in the hollow of those violaceous syllables the sweet dark dampness of the most ruffled of small flowers, and because of the alto-name of a lovely Crimean town is echoed by its viola» («*Stories*», 413) Дословный обратный перевод с английского: «Я люблю Фиальту; она приятна мне, потому что я чувствую во впадинке этих фиолетового оттенка слогов сладкую темную влажность самого мятого из маленьких цветов, и еще потому, что альтовое название прелестного крымского городка перекликается эхом в его фиалке». (Весь перевод Набокова-Перцова построен на непереводаемых нюансах двойной словесной игры; «*violaceous*» = и «фиалковый» и «фиолетового оттенка»; «*viola*» = и «мелкая фиалка», и «альт» — М. Д. Ш.).

Фиум (ныне Рижика [Rijeka]), город на Далматинской Ривьере, (в Хорватии) входит в число самых ранних воспоминаний Набокова. Летом 1904 года семья Набоковых останавливалась в курортном городке Аббация (Опатия), неподалеку от Фиума, на вилле с «белой башне[й] с бойницами» (АСС, V, 376)<sup>70</sup>. Тем же летом Набоковы жили и в Болье (Beaulieu) на французской Ривьере, что могло

привести к взаимоналожению двух пластов детских воспоминаний, об Адриатике и о французской Ривьере. После этого и вплоть до 1937 года, когда он перебрался на Лазурный берег почти на два года, Набоков бывал на Французской Ривьере лишь проездом. Были и еще более ранние воспоминания о Ницце 1903 года, потом отъезд в Болье в 1904 году и затем краткая остановка в Ницце в 1923 на обратном пути в Берлин после лета, проведенного в Соли-Понт (Sollies-Pont) в Провансе<sup>71</sup>. Таким образом, в момент написания «Весны в Фиальте» в 1936 году в Берлине Набокову приходилось полагаться на воображение вкупе с палимпсестом воспоминаний, где адриатический Фиум наложился на те части французской Ривьеры (Ниццу), которые он к этому времени успел повидать. И наоборот, в 1942 году, когда Набоков готовил к изданию и правил подстрочный перевод, выполненный с русского П. А. Перцовым (Peter A. Pertzoff), он уже изучил Ривьеру за время длительного пребывания там в 1937—38 гг., включая Канны, Кап Д'Антиб и Ментону<sup>72</sup>. В русском тексте название Ривьера не упоминается ни разу; определенные географические или этнографические указания тоже отсутствуют. Итак, Фиальта русского оригинала — это курорт вымышленный, сочиненный и составленный из обрывков разных воспоминаний. Напротив, в английском тексте мы находим ряд специфических подробностей, таких как прилагательное «далматинский», примененное к местному лавочнику или само слово Ривьера, порождающее ряд более или менее определенных ассоциаций. В английском тексте оно возникает дважды — там, где в оригинале отсутствует. Главная героиня в английской версии рассказа нежится «on a Riviera beach» («Stories», 424) («на ривьерском пляже»); позже Фиальта поделена на две части, одна из которых названа «the Riviera part of Fialta» («ривьерской частью Фиальты»). В английском языке слово Riviera обычно используется для обозначения Лазурного Берега (Côte d'Azur) во Франции. Однако слово «Ривьера» означает еще и любой район приморских курортов с теплым климатом и потому может относиться к адриатическому побережью Далмации и даже к крымским берегам.

Остальные географические указания в английской версии рассказа усиливают вымышленность, неопределенность местоположения Фиальты. В русском оригинале главный герой узнает о смерти возлюбленной на вокзале в Милане, который в переводе превращается в «Mlech» («Млех»). Такого географического названия нет ни в одном атласе или справочнике. В то же время «Млех» вполне может быть набоковским вариантом (Mleci/Mletci), что по-хорватски обозначает «Венеция»<sup>73</sup>. В другом пассаже главный герой про-



вожает своего брата в Вену, превращенную в английской версии в Позен (Posen, немецкое название польского города Познань). Ночной поезд, на котором герой прибывает в Фиальту, в английской версии превращается в «Capparabella express» («Stories», 413) («капарабелльский экспресс») (Капарабелла — название, придуманное Набоковым, но далеко не бессмысленное). Таким образом, английская версия, предлагая некоторую дополнительную информацию, заметно усиливает ту неопределенность места действия, которая уже задана в русском оригинале. Фиальту можно воспринять как вымышленный курорт где-то на юге Европы, на берегах Средиземного моря. Определенные архетипические черты, присущие любому средиземноморскому курортному городку — Ницце, Ментоне, Оспедалотти или Аббации — в английском тексте рассказа сплавлены так, что создается эффект чего-то неуловимо знакомого (разумеется, отчасти вызванный тем, что все курорты в Южной Европе в чем-то сходны между собой).

Как и у Набокова, морские курорты занимали особое место в жизни Чехова. Он четырежды побывал на Ривьере, в марте-апреле 1891, в сентябре 1894, зимой 1897—98 и в декабре 1900 года. Он каждый раз останавливался и в Ницце; но самое важное для диалога Чехова и Набокова путешествие относится к 1894. В этот год Чехов отправился из Вены в Аббацию, затем Триест, Фиум, Венецию, Милан, Геную и Ниццу (Фиум, Венеция и Милан фигурируют в русской и английской версиях «Весны в Фиальте»)<sup>74</sup>. Атмосфера ривьерских курортов отразилась в рассказе Чехова «Ариадна» (1895) и четыре года спустя в «Даме с собачкой».

В 1936 году, сочиняя Фиальту — узнаваемый, хотя и вымышленный курорт, Набоков воспользовался опытом своего предшественника по слиянию атрибутов крымского и средиземноморского побережья в языке и описаниях пространства рассказа. Художественный метод Чехова заключался в смешении его собственных воспоминаний с наслоениями коллективной памяти, хранящейся в языке. В июле 1888 28-летний Чехов отправился в Ялту, где он жил на даче своего издателя, Алексея Суворина. В письме к сестре, М. П. Чеховой, цитата из которого приведена ранее в главе «Текстобιοграфия Набокова», он описывает свои впечатления от Крыма<sup>75</sup>.

Самое интересное, помимо чеховской социальной критики, в этом письме — то, что оно было написано задолго до первой поездки Чехова в Ниццу, с которой он сравнивает Ялту. Художественная интуиция Чехова помогла ему понять, что Ялта как символ крымских курортов и Ницца как парадигма французской ту-

ристской Ривьеры должны иметь между собой много общего. Решение Набокова создать Фиальту, вымышленный приморский курорт, из сплава Ялты и Фиума, генетически родственно Ялте Чехова, напоминающей французскую Ривьеру. Читатель не может не заметить, что и время и пространство Фиальты сочетают в себе прошлое и настоящее; перед нами два города в одном и два «переплетенных» времени, линейное историческое и спиральное время памяти. Памятуя о предшествующем опыте Чехова, Набоков выдумал курорт, куда стекаются эмигранты-изгнанники, в жизнях которых смешались возвышенные воспоминания о России и повседневные европейские реалии<sup>76</sup>.

Композиция сюжета «Весны в Фиальте» отражает построение «Дамы с собачкой» и вступает с ней в диалог. Действие обоих рассказов происходит на популярном приморском курорте, сочетающем вымысел и реальность; оба рассказа построены на сходных треугольниках желаний, состоящих из семейной четы и любовника, который также женат. У Гурова и Васеньки (Виктора в английском варианте), героев-любовников двух рассказов, немало общего. Это люди средних лет, образованные и состоятельные, и образ жизни их таков, что им доводится путешествовать. Оба не лишены артистической жилки: о Гурове нам известно, что он учился оперному пению, а Васенька работает в кинофирме и ведет дела с актерами. Даже в области словесности у них есть нечто общее: читатель узнает, что Гуров изучал филологию в университете, а Васенька хорошо разбирается в литературе и выражает твердые суждения о современных авторах. Оба женаты и имеют детей. Семья Васеньки всегда присутствует «на ясном севере [его] естества» (Набоков, Правда, IV, 305—306). Проводив Анну, Гуров говорит себе: «Пора и мне не север» (Чехов 10:135). Позже, по возвращении в Гурова в Москву, его встречает зима («уже все было по-зимнему»; Чехов, 10:135).

Гурова и Васеньку также объединяет и некая общность в восприятии и ассоциациях. Так, например, рассмотрим общий для обоих рассказов мотив жалости/жалкости, который окрашивает встречи Гурова с Анной и Васеньки с Ниной. В «Даме с собачкой» Гуров перебирает подробности первого дня знакомства с Анной, думая при этом: «Что-то в ней есть жалкое все-таки» (Чехов, 10:130). Слово это больше не возникает в тексте рассказа, но внутренняя борьба Анны, то, как несчастна она из-за своей измены, действует на Гурова: «Его раздражал наивный тон, это покаяние, такое неожиданное и неуместное» (Чехов, 10:133). А вот как описывает свое состояние Васенька после того, как они с Ниной впервые занимались любовью: «и так как я еще не умел чувствовать ту

болезненную жалость, которая отравляла мои встречи с Ниной, я был, вероятно, совершенно весел (уж она-то наверное была весела)» (Набоков, Правда, IV, 312)\*. Редактируя перевод рассказа, Набоков исправил буквальный перевод, сделанный Перцовым, заменив слова «ту болезненную жалость, которая отравляла мои встречи с Ниной»<sup>77</sup>.

Хотя набоковская Нина, в противоположность чеховской героине, воспринимает эту измену с веселой беспечностью, ее структурная связь с Анной, тем не менее, очевидна. Прежде всего отметим фонетическое сходство их имен — три из четырех букв совпадают. Кроме того, обе бездетны. Наконец, внешнее сходство героинь также налицо: оба повествователя упоминают их небольшой рост и стройность.

И Чехов, и Набоков вводят в рассказ детальную характеристику обманутых мужей, фон Дидерица и Фердинанда. Кстати, имя Фердинанд (Набоков не приводит его фамилии) может быть частичной анаграммой фамилии «Дидериц» (ерд.. д/д.. дер). Дидериц — русский чиновник немецкого происхождения; такие персонажи — не редкость у Чехова (например, офицер Тузенбах в «Трех сестрах» или зоолог фон Корен в «Дуэли»; оба эти произведения Набоков отлично знал). Фердинанд — «венгер[ец], пишуш[ий] по-французски» (Набоков, Правда, IV, 312) («Franco-Hungarian writer» в английской версии). Однако, учитывая исторический фон рассказа (1917-й год + 17 лет, что прошли после большевистской революции = 1934-й год), можно предположить, что Фердинанд родился на рубеже веков в Австро-Венгерской империи, и потому оказывается тезкой убитого эрцгерцога Фердинанда. Итак, в рассказах Чехова и Набокова фигурируют: обманутые мужья, иностранцы по происхождению (немец, австро-венгр), русские жены (Анна, Нина) и их русские любовники (Гуров, Васенька).

Однако, несмотря на параллели, легко заметить частичный обмен нарративных функций между Гуровым и Ниной. Более того, сам характер Нины напоминает Гурова, а характер Васеньки — Анну. Гуров и Нина иницируют любовные связи с Анной и Васенькой, каждый из которых играет пассивную роль. Нина соблазняет Васеньку в ходе одной из их случайных встреч, устроенных судь-

---

\* В обратном переводе английской версии эта фраза звучит так: «and as I did not yet realize the presence of that growing morbid pathos which was to embitter so my subsequent meetings with Nina, I was probably quite as collected and carefree as she was» (Stories, 420) («и поскольку я еще не ощущал присутствия того растущего болезненного пафоса, которому суждено было отравлять мои последующие встречи с Ниной, я был также спокоен и беззаботен, как и она») — *Прим. переводчика.*

бой иль роком: «„Фердинанд фехтовать уехал“, — сказала она не-принужденно и посмотрев на нижнюю часть моего лица, и про себя что-то быстро обдумав (любовная сообразительность была у нее бесподобна), повернулась и меня повела, виляя на тонких лодыжках, по голубому бобрику...» (Набоков, Правда, IV, 311). В «Даме с собачкой» Гуров и Анна также становятся любовниками в гостиничном номере, но инициатива здесь принадлежит уже Гурову: «Пойдемте к вам... — проговорил он тихо. И оба пошли быстро. У нее в номере было душно, пахло духами» (Чехов, 10:131). И у Гурова, и у Нины на счету немало измен, начало которым они положили вскоре после помолвки/свадьбы, Гуров — будучи второкурсником в университете, а Нина — семнадцатилетней барышней. У нее было много любовников, и, по крайней мере чисто внешне, она не испытывает ни малейших угрызений совести. И Нина, и Гуров становятся общительными и оживленными в обществе лиц противоположного пола. Чеховский рассказчик подробно комментирует взаимоотношения Гурова с мужчинами и женщинами:

«В обществе мужчин ему было скучно, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, то чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя; и даже молчать с ними ему было легко. В его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их; он знал об этом, и его самого тоже какая-то сила влекла к ним» (Чехов, 10:128—129).

Нина также наделена неуловимой привлекательностью, которая приковывает к ней внимание мужчин, где бы она ни оказалась. Вот как Васенька описывает окружение Фердинанда и Нины:

«Тут были: живописец с идеально голой, но слегка обитой головой... поэт... благовоспитанный, с умоляющими глазами, педераст, и очень известный пианист... и молодцеватый советский писатель с ежом и трубочкой, свято не понимавший, в какое общество он попал; сидели тут и еще всякие другие господа, теперь спутавшиеся у меня в памяти, и из всех двое, трое, наверное, погуляли с Ниной. Она была единственной женщиной за столом...» (Набоков, Правда, IV, 314)\*. Кроме двух кратких сцен, где читатель видит Нину в обществе жены Васеньки, Елены, ни одна знакомая ей жен-

---

\* В английском переводе рассказа Набоков внес в этот перечень некоторые изменения; так, в компании Фердинанда появился «a humble business man who financed surrealist ventures (and paid for the *apéritifs*)» («смирренный делец, финансировавший затеи сюрреалистов (и плативший за аперитивы)»), а характеристика писателя звучит так: «a jaunty but linguistically impotent Soviet writer» («Stories», 421—422) («Советский писатель, бойкий, но в лингвистическом смысле беспомощный»).

щина не появляется рядом с Ниной в пределах рассказа. Особенно показательна композиция сцены в парижском кафе, облюбованном Фердинандом. Вскоре после того, как они стали любовниками, Нина и Васенька входят в кафе, где уже пьет Фердинанд со своей свитой. Таким образом, рассказчик, Васенька, получает возможность взглянуть на эту сцену в кинематографической перспективе, как изнутри (кадры с разных точек зрения), так и извне (чувство пространственной обобщенности):

«Когда мы вошли в кафе, там играл дамский оркестр; я мимоходом заметил, как в одной из колонн, облицованных зеркалами, отражается страусовая ляжка арфы, а затем тотчас увидел составной стол, за которым, посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд... Изменив заведениям очевидным, где профан склонен был бы искать как раз его, он облюбовал это приличное, скучноватое кафе и стал его завсегдатаем из особого ему крайне свойственного чувства смешного, находя восхитительно забавной именно жалкую приманку этого кафе: оркестр из полудюжины прядущих музыку дам, утомленный и стыдливый, не знающий, по его выражению, куда девать грудь в мире гармонии» (Набоков, Правда, IV, 313).

Целиком дамский оркестр, играющий для приятелей Фердинанда, среди которых Нина — единственная женщина за столом, усиливает ощущение единственности Нины в мире мужчин. Кроме того, сцена в кафе, возможно, отсылает к сцене из «Дамы с собачкой», к сцене в провинциальном театре, куда Гуров приходит, чтобы отыскать Анну. Там также упоминается плохой оркестр («под звуки плохого оркестра»), в том числе и звуки «обывательских скрипок» (Чехов, 10:139). Но гораздо важнее то, что в обеих сценах просматривается пространственная актуализация любовного треугольника, положенного в основу рассказа. Гуров, Анна и Дидериц, с одной стороны, и Нина, Васенька и Фердинанд, с другой, помещены автором в замкнутое физическое пространство. Между Гуровым и Анной и Ниной и Васенькой нарастает напряжение страсти, а брачная связь Анны и Дидерица, а также Нины и Фердинанда ослабевает.

Васенька, которого Набоков сделал несколько похожим на Анну, изображает себя человеком застенчивым и сдержанным. Жизнь его проходит «in a kind of continuous stumble» («как бы в постоянном спотыкании»); он испытывает некоторые угрызения совести и смутное ощущение преданности жене и детям<sup>78</sup>. Хотя Васенька и не говорит об этом отчетливо, похоже, что его связь с Ниной — первая и единственная измена жене. Анна, едва они с Гуровым стали

любовниками, признается ему, что это ее первая измена. Анна изначально воспринимает случившееся с отчаянием и говорит, что она «дурная женщина» (Чехов, 10:132—133). «Болезненная жалость», которая отравляет свидания Васеньки с Ниной, могла быть унаследована не только от гуровского восприятия Анны («что-то жалкое»), но и напрямую от Анны, которая не может увязать любовь к Гурову с болезненным чувством вины за свое падение. Свои отношения с Ниной Васенька воспринимает как нечто изначально обреченное и безнадежное («и все было по-прежнему безнадежно»; Набоков, Правда, IV, 321) — и в этом эхо слов самой Анны, что ей и Гурову вообще не следовало встречаться («мы навсегда прощаемся, это так нужно, потому что не следовало бы вовсе встречаться») (Чехов, 10:135).

В добавление к параллелям и различиям между главными героями двух рассказов, нюансы сложного диалога между «Дамой с собачкой» и «Весной в Фиальте» можно проследить, собрав воедино некоторые словесные параллели рассказов (см. Таблицу 1).

*Таблица 1*

**Параллели вербальных мотивов в рассказах «Дама с собачкой» и «Весна в Фиальте» (заглавные буквы и обозначения прямой речи здесь опущены).**

<b>Мотив</b>	<b>«Дама с собачкой»</b>	<b>«Весна в Фиальте»</b>
1. жалость	что-то в ней есть жалкое	болезненная жалость, которая отравляла мои встречи с Ниной
2. скука	а между тем здесь такая скука	весна в Фиальте облачна и скучна
3. судьба	это хорошо, что я уезжаю, — говорила Анна Гурову. — это сама судьба	еще меньше понимаю, чего от нас хотела судьба
4. лестницы; спуск и подъем по лестницам	и они оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь	и у поворота лестницы в гостинице... собиралась вниз, держа ключ в руке... и меня повела...; Нам понравилась старая каменная лестница, и мы полезли вверх, и я смотрел на острый угол Нининого восходящего шага
5. влажность/ цветы	его обдало запахом и влагой цветов	все мокро... сахаристо-сырой запах... самого мелкого из цветов
6. север, северное направление	пора и мне на север	дома... на ясном севере моего естества

7. чернильница	и была на столе чернильница, серая от пыли, со всадником на лошади, у которого была поднята рука со шляпой, а голова отбита	каменное подобие горы св. Георгия с черным туннелем у подножья, оказавшимся отверстием чернильницы, и со сработанным в виде железнодорожных рельсов жолобом для перьев
8. афиши	ему бросилась в глаза афиша с очень крупными буквами: шла в первый раз «Гейша»	к афишной доске, на которую были наклеены гусар, укротитель в усах и оранжевый тигр
9. сиреневый цвет	вода была сиреневого цвета	пахнуло... сиреневатой сизостью
10. телесное тепло	плечи, на которых лежали его руки, были теплы	от нее шло знакомое тепло

Помимо параллелей отдельных слов, фраз и образов, между двумя рассказами действует целая система ситуативных рифм (сцена в гостиничном номере, сцена в театре/кафе и др.) Даже смена времен года в «Весне в Фиальте» частично, с некоторыми изменениями повторяет чеховский рассказ. В «Даме с собачкой» любовники впервые встречаются осенью — и в Крыму, и на средиземноморских курортах это так называемый «бархатный сезон». На вокзале в Крыму Гуров ощущает приближение холодов и думает о скором возвращении в Москву: «уже пахло осенью, вечер был прохладный» (Чехов, 10:135). Все дальнейшие свидания Гурова и Анны происходят зимой в Европейской части России. Однако воспоминания о теплом ялтинском климате и о полутропической растительности создают контраст с решительно зимним московским пейзажем: «У старых лип и берез, белых от инея, добродушное выражение, они ближе к сердцу, чем кипарисы и пальмы, и вблизи них уже не хочется думать о горах и море» (Чехов, 10:135—136). В рассказе Набокова основное действие происходит, как явствует из названия, весной в вымышленном средиземноморском курортном городке Фиальте с ее кипарисами, горами (гора Св. Георгия) и теплым морем. Тем не менее, в тексте то и дело встречаются знаки, напоминающие о том, что диалог Набокова с Чеховым продолжается. Цель Набокова — сделать отзвуки «Дамы с собачкой» ощутимыми в своем рассказе, и в то же время отстраниться от чеховского текста. Когда Васенька, только что занимавшийся любовью с Ниной в первый (и, возможно, в последний) раз выходит на балкон, он ощущает как «пахнуло... бензином, осенним кленовым листом» (Набоков, Правда, IV, 311—312) — и это несколько иронически отсылает к чеховскому «пахло осенью». В английской версии — «a combined smell of dry

maple leaves and gasoline» («смешанный запах сухих кленовых листьев и бензина»), то есть слово «осенних» опущено, и тем самым скрыта отсылка к чеховскому тексту — отсылка, которую большинство англоязычных читателей все равно бы не почувствовали. Диалог Набокова со своим предшественником Чеховым касался вопроса о совершенной форме рассказа, он распространяется на все уровни текста: тропы, ритм, сюжет, структуру концовки и повествовательный строй<sup>79</sup>.

В то время как «Весна в Фиальте» построена на таком же основополагающем треугольнике желая, что и «Дама с собачкой», повествовательный строй в набоковском рассказе куда более сложен и приковывает внимание нарратолога. Четко прочерченное линейное нарративное время в повествовании Чехова уступает место спиральному времени Набокова<sup>80</sup>. Васенька, набоковский автобиографический рассказчик от первого лица, строит свое спиралеобразное повествование вокруг истории своих отношений с Ниной<sup>81</sup>. В этом спиральном нарративе составленная из разных курортов Фиальта служит связующим звеном, переходом к тому пласту времени (настоящему), к которому повествование каждый раз возвращается после очередного витка воспоминаний о прошлом. Подобная структура положена в основу и других произведений Набокова, в двух романах («Машенька», «Защита Лужина») и рассказах («Возвращение Чорба», «Круг»). Несколько произведений Набокова со спиральной структурой объединяют попытки их персонажей понять, как же устроена память. Действие «Дамы с собачкой» начинается в Ялте, где оно достигает первой кульминации, затем продолжается в Москве и приходит ко второй кульминации в С. (провинциальном городе, где живет Анна с мужем); потом действие возвращается обратно в Москву и приходит к открытому финалу. Ялта, единственное место, где Анна и Гуров были совершенно одни, наполняет идеализированными воспоминаниями каждое их последующее свидание и все то время, которое они проводят порознь. Ялта возникает в их мечтах, но не в реальных событиях, происходящих по возвращении на север. В «Весне в Фиальте» действие открывается в Фиальте, где Васенька и Нина встречаются в последний раз, и Фиальта становится последним пространственным пунктом их длительного (не-)романа; Нина погибает в автокатастрофе в окрестностях Фиальты. Большая часть повествования разворачивается в Фиальте в течение одного дня, а остальная история отношений Нины и Васеньки дана фрагментарно, в виде обрамленных вставок или серии экспозиций<sup>82</sup>. Нетрудно заметить, что все свидания Нины и Васеньки — случайность, «заслуг[а] судьбы» (Набо-



ков, Правда, IV, 307). В то время как на карту истории Гурова и Анны нанесены лишь три географических названия, встречи Васеньки и Нины происходят по всей Европе: сначала в России, затем во Франции, в Германии, на Ривьере и так далее. Васенька и Нина ни разу не пытаются условиться о встрече, но встречи эти происходят с регулярностью шанса. Напротив, после поездки Гурова в С. свидания любовников приобретают характер запланированной регулярности: Анна приезжает в Москву раз в два или три месяца и останавливается в одной и той же гостинице (знаменитом «Славянском базаре» в центре Москвы). У них даже устанавливается свой условный знак: поселившись в гостинице, Анна «посылала к Гурову человека в красной шапке. Гуров ходил к ней, и никто в Москве не знал об этом» (Чехов 10:141).

У Чехова вполне традиционный рассказчик, ведущий повествование от третьего лица, в кульминационных эпизодах обретает способность свободного непрямого дискурса («free indirect discourse»), то есть в эти моменты сознание рассказчика сливается с сознанием Гурова. Набоков восхищался чеховским повествователем, который почти не дает читателю подсказок, позволяя ему домысливать за автора. Он цитировал знаменитую концовку «Дамы с собачкой» в Корнельских лекциях (ЛРЛ, 335). Тем не менее, в «Весне в Фиальте» он создает узнаваемого набоковского рассказчика, который построен даже сложнее, чем в романе «Дар» (с этим произведением у «Весны в Фиальте» есть целый ряд связей). Меня в первую очередь занимает вопрос о том, как рассказчики Чехова и Набокова получают информацию, а также проблема взаимоотношений между подразумеваемым автором и его рассказчиком. В «Даме с собачкой» чеховский рассказчик даже и не пытается делать вид, что он всеведущ. Он не дает никаких объяснений тому, откуда он узнал все то, что рассказывает читателю. Временами его точка зрения сливается с точкой зрения Гурова, и он описывает окружающий мир глазами своего героя. Образец такого слияния — сцена первой встречи Анны и Гурова. Обедая в саду, Гуров видит, как «дама в берете подходила не спеша, чтобы занять соседний стол. Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем, в Ялте в первый раз и одна, что ей скучно здесь» (Чехов, 10:129). Другой пример совмещения точек зрения Гурова и рассказчика — сцена в опере, когда Гуров разглядывает толпу в надежде увидеть Анну. В других случаях — и, естественно, когда рассказчик излагает историю любовной жизни Гурова, визуальная перспектива всезнания и всеохватности лишена точки обозрения и не сливается со взглядом героя. Чеховский всеведущий повество-

ватель претендует на полную осведомленность и тем не менее пользуется услугами своего главного героя. Кроме того, если и кажется, что рассказчик упускает героя из вида, к концу абзаца он возвращается в исходную точку. В целом, глаза Гурова — не единственные глаза чеховского рассказчика.

Изысканный первый абзац «Весны в Фиальте» создает всеобъемлющую повествовательную перспективу — читателю предлагается панорамный вид Фиальты и ее окрестностей (не случайно упоминание почтовых открыток с видом горы Св. Георгия) наряду со сведениями о погоде. В первом абзаце рассказчик еще не сформировался окончательно, его точка зрения не вполне установлена автором. Однако уже в первой строке второго абзаца Набоков дает читателю ключ к пониманию рассказчика своего повествования: «Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице» (Набоков, Правда, IV, 305). В английской версии романа Набоков предпочел несколько изменить этот пассаж: «It was on such a day in the early thirties that I found myself, all my senses wide open, on one of Fialta's steep little streets» (Stories, 413)<sup>83</sup>. (В дословном обратном переводе: «В один из таких дней в начале 30-х я, со всеми чувствами нараспашку, очутился на одной из крутогорбых улочек Фиальты»). Следует обратить особое внимание на ключевое слово «глаз» в русском оригинале. Художественно совершенный английский язык Набокова, тем не менее, сглаживает эмфазу, присутствующую в русском варианте рассказа, где подчеркивается, что Васенька — воспринимающий, зрячий рассказчик. Это выражено в фразе «раскрываюсь как глаз». Глагол несовершенного вида в единственном числе первого лица показывает читателю, что повествование в этот момент переходит к конкретному рассказчику, глазеющему по сторонам. Сравнение с глазом маркирует важность точки зрения рассказчика, связанной с визуальным восприятием. Начиная с этой фразы, читатель погружается в события рассказа, разворачивающиеся в настоящем (происходящее в Фиальте) и прошлом (история Васеньки и Нины), и события эти изложены с точки зрения Васеньки, в том виде, в котором они были засвидетельствованы самим Васенькой.

В «Весне в Фиальте» набоковский рассказчик выполняет функцию авторского представителя, с которым автор разделяет восприятие мира и свой внутренне-духовный опыт<sup>84</sup>. Уменьшительная форма имени Василий подчеркивает его связанность с Василием Ивановичем, главным героем рассказа «Облако, озеро, башня» (1937) и Василием Шишковым из одноименного рассказа 1939 года. В рассказе «Облако, озеро, башня» Набоков и его представи-

тель, Василий Иванович, умеют различать узоры иномирности в окружающем пейзаже. Сходным образом Василий Шишков разделяет точку зрения автора (создателя текста) на изгнание как категорию метафизическую. Вспомним также, что для некоторых набоковских представителей любовь оказывается состоянием потусторонним, как это описано в эмблематичном стихотворении Вадима Вадимыча «Влюбленность» в романе «Смотри на арлекинов!». В какой бы форме «потусторонность» ни «приоткрывалась» набоковским представителям — окажись она триадой облака, озера, башни для Василия Ивановича или фантастическим пространством Зоорландии для Мартына в романе «Подвиг» (об этом см. Интерлюдия 2) — она неизменно дает им шанс воссоединиться с любимой, но недоступной в обыденной жизни женщиной. Чтобы понять статус Васеньки как одновременно и набоковского представителя и рассказчика от первого лица, рассмотрим, как трансцендентальное восприятие любви влияет на структуру желаний в рассказе.

Набоков написал «Весну в Фиальте» в качестве передышки в работе над «Даром», своим предпоследним русским романом. У Федора Годунова-Чердынцева, главного героя «Дара», и Васеньки из «Весны в Фиальте» есть общие черты. Отчасти конгруэнтны и героини романа и рассказа, на что намекает созвучие их имен — Зина и Нина. В «Даре» судьбоносная и божественная любовь становится источником счастья, соединяя возлюбленных в браке и позволяя Федору стать большим писателем и создать свой первый шедевр, роман «Дар». В «Весне в Фиальте» Набоков развивает трагический вариант: хотя отношения с Ниной и позволяют Васеньке реализовать свой потенциал художника, двое влюбленных, в отличие от Федора и Зины в финале «Дара», так и не смогут соединиться навсегда в этом мире<sup>85</sup>.

Встречи-свидания Васеньки и Нины происходят в измерении, отстоящем от реальности обыденного существования и отмеченном множеством разнообразных пространственных и временных характеристик. Будучи ядром повествования, Фиальта организует вокруг себя воспоминания Васеньки о предыдущих встречах с Ниной. Последнее роковое свидание в Фиальте позволяет ему «понять» природу своей любви к Нине и предоставляет ему совершенную форму, в которой герой может обессмертить свои воспоминания о ней:

«[...] и я внезапно понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и

это белое сияние ширилось, все растворялось в нем, все исчезало...» (Набоков, Правда, IV, 317).

Что именно понял Васенька? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сравнить последнюю встречу Васеньки с Ниной с другими встречами, описанными им в рассказе.

Существование Васеньки протекает в двух различных мирах. Один из них — мир прочной буржуазной жизни, мир его успешной карьеры, мир, в котором, уезжая по делам, он оставлял дома «жену, детей, всегда присутствующую на ясном севере [своего] естества, всегда плывущую рядом с [ним] даже сквозь [него], а все-таки вне [его], систему счастья» (Набоков, Правда, IV, 305—306). Кроме того, Васенька обитает в мире ином, заполненном свиданиями с Ниной и трепетными воспоминаниями, которые соприкасаются друг с другом зубчатыми краями, как шестеренки в часах памяти, и приводятся в действие каждой новой встречей<sup>86</sup>. Важно также и то, что первая их встреча произошла в России, которую оба покинули еще молодыми и потом превратились в европейских эмигрантов, судя по всему, достаточно хорошо адаптируясь к жизни вне родины. На первый взгляд, в рассказе нет ни слова о ностальгии или хотя бы о русском культурном окружении Васеньки в эмиграции. Нина, которая вышла замуж за иностранца (Фердинанд — космополитическое порождение межвоенной Европы), проявляет еще меньшую привязанность к чему-либо русскому (как и Соня в «Подвиге» в течение большей части романа). И, тем не менее, Васеньку и Нину связывают общие русские воспоминания, и этим, быть может, объясняется волнение, с которым Васенька возвращается в памяти к их первой новогодней встрече в России, в усадьбе, в 1917 году. Подобно Ганину в «Машеньке» и Мартыну в «Подвиге», для Васеньки недостижимая Россия и зарождение прекрасной любви сливаются воедино.

Несмотря на идеализированное восприятие Нины, Васенька подчеркивает, что его прочная семейная жизнь приобрела вполне западно-европейский и буржуазный статус, и его встречи с Ниной никогда не угрожали семейному счастью (вспомним название повести Л. Толстого), как бы ни были сильны его любовь к Нине и тоска по ней. Васеньке вспоминается эпизод, когда он гостил в одном и том же доме с Ниной и Фердинандом в Пиренеях и страстно желал ее: «как я ждал, как я был убежден, что она проберется ко мне, но она не пришла... и как я разрывался между блаженной, южной, дорожной усталостью и дикой жадной ее вкрадчивого прихода» (Набоков, Правда, IV, 316). Наделенный редкой гибкостью характера, Васенька способен быстро переключаться с обыденного на

происходящее в мире ином, когда он встречается с Ниной — или расстается с ней:

«И что бы ни случилось со мной или с ней, а у нее тоже, конечно, бывали свои семейные „заботы-радости“ (ее скороговорка) мы никогда ни о чем не расспрашивали друг дружку, как никогда друг о дружке не думали в перерывах нашей судьбы, так что, когда мы встречались, скорость жизни сразу менялась, атомы перемещались, и мы с ней жили в другом, менее плотном времени, измерявшемся не разлуками, а теми несколькими свиданиями, из которых сбивалась эта наша короткая, мнимо легкая жизнь. И с каждой новой встречей мне делалось тревожнее; при этом подчеркиваю, что никакого внутреннего разрыва чувств я не испытывал, ни тени трагедии нам не сопутствовало... Мне делалось тревожно, оттого что попусту тратилось что-то милое, изящное и неповторимое, которым я злоупотреблял, выхватывая наиболее случайные, жалко очаровательные крупички и пренебрегая всем тем скромным, но верным, что, может быть, шепотом обещало оно» (Набоков, Правда, IV, 317).

Мотив двойного бытия, повседневной внешней жизни и идеализированной внутренней как структурной основы жизни главного героя, берет начало в «Даме с собачкой» Чехова. Когда Гуров и Анна сидят на скамейке в Ореанде, чеховский рассказчик создает ощущение проблесков потусторонности, символизирующей всю силу, уязвимость и неопределенность их любви. С этого момента рассказ мог развиваться в двух направлениях, назовем их чеховским и набоковским. Поначалу Гуров воспринимает свое ялтинское увлечение как приятное приключение, источник пикантных и тайных воспоминаний. Однако вскоре после возвращения в Москву воспоминания эти не только не поблекли, но «в памяти все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера» (Чехов 10:136):

«Доносились ли в вечерней тишине в его кабинет голоса детей... слышал ли он романс, или орган в ресторане... как вдруг воскресало в памяти все: и то, что было на молу, и раннее утро с туманом на горах, и пароход из Феодосии, и поцелуи... Закрывши глаза, он видел ее как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была; и сам он казался себе лучше, чем был тогда, в Ялте. Она по вечерам глядела на него из книжного шкафа, из камина, из угла, он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды» (Чехов, 10:136).

Отметим, что воспоминания Гурова об Анне, которые обрушиваются на него, как лавина, приукрашивают и идеализируют реальность. Описание воспоминаний Гурова об Анне предвосхищает то,

как Набоков передает размышления Васеньки о закономерности их случайных свиданий с Ниной: «Как-то осенью мне показали ее лицо в модном журнале. Как-то на Пасху она мне прислала открытку с яйцом [...] В другой раз она кивнула мне из книги мужа...» (Набоков, Правда, IV, 316)\*.

В отличие от Васеньки, Гуров — деятельная личность, и он сам пытается руководить своей судьбой. Он отправляется в город С. и находит Анну. Они начинают тайно встречаться. Идеализированные, окрашенные в иномирные тона воспоминания об Анне уступают место мучительной для Гурова (и для Анны) двойной жизни. В конце рассказа мы находим гениальное чеховское описание двух параллельных жизней Гурова, которое удивительно похоже на аналогичное описание двух миров Васеньки у Набокова. Американский писатель Джим Шепард (Jim Shepard) высказал наблюдение, что «Весна в Фиальте» «обязана» «Даме с собачкой» «некоей тематической сердцевиной: тем пронизывающим и сбивающим ощущением, что фальшивая жизнь героя проходит открыто, в то время как истинная, по-настоящему интересная, остается в тайне»<sup>87</sup>. Монолог Васеньки, обращенный к читателю, написан со знанием того, что Нине суждено погибнуть после их последней встречи в Фиальте. Этой осведомленностью, вероятно, можно объяснить ту трансцендентальную беспощадность и недвусмысленность, с которой Васенька говорит о невозможности совершить выбор между Ниной и всем остальным: «...несмотря на отсутствие разлада, я все-таки был вынужден, хотя бы в порядке отвлеченного толкования собственного бытия, выбирать между миром, где я, как на картинке, сидел с женой, дочками, доберман-пинчером (полевые венки, перстень и тонкая трость), между вот этим счастливым, умным, добрым миром... и чем? Неужели была какая-либо возможность жизни моей с Ниной, жизни едва вообразимой...» (Набоков, Правда, IV, 317). Позже Васенька пытается вообразить возможность семейной жизни с Ниной, брачного союза, в котором он заменит Фердинанда, и перспектива столкнуться с прошлым Нины, «каждое мгновение прислушива[ясь], дрожа, к тишине про-

---

\* В английской версии Набоков внес в этот пассаж некоторые изменения: «Once I was shown her photograph in a fashion magazine full of autumn leaves and gloves and wind-swept golf-links... On a Riviera beach she almost escaped my notice behind her dark glasses and terracotta tan... In a book-shop she nodded me from a page of one of her husband's stories» («Stories», 424). В дословном обратном переводе: «Однажды мне показали ее фотографию в модном журнале, полном осенних листьев и перчаток и продутых ветром площадок для гольфа... На ривьерском пляже я едва узнал ее из-за темных очков и терракотного загара... Однажды она кивнула мне в книжном магазине со страницы одного из рассказов ее мужа». — *Прим. переводчика.*

шлого» (Набоков, Правда, IV, 317) ужасает его\*. Он также предполагает, что Нина никогда не расстанется с Фердинандом. Такие постфактумные размышления, разумеется, вполне понятны. Точно так же понятна и попытка Васеньки придать отношениям с Ниной рациональные, раз и навсегда условленные, четкие очертания. Лишь к концу повествования, когда он сложил в единое целое всю историю отношений с Ниной и придал ей совершенную форму рассказа, Васенька понимает — подобно Василию Ивановичу в рассказе «Облако, озеро, башня», «в одну солнечную секунду» (Набоков, Правда, IV, 425), что Нина для него значит.

Сравним монолог Васеньки с размышлениями Гурова по пути на тайное свидание с Анной. Гуров провожает в школу дочь:

«Он говорил и думал о том, что вот он идет на свидание, и ни одна живая душа не знает об этом и, вероятно, никогда не будет знать. У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его оболочкой, под которой он прятался, чтобы скрыть правду [...] все это было явным» (Чехов, 10:141).

Гуров хочет изменить свое существование: они с Анной любят друг друга «как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья» (Чехов, 10:143). Они оба знают, что «эта их любовь изменила их обоих» (Чехов, 10:143). Здесь-то и кроется основное различие между рассказами Чехова и Набокова. Хотя Гуров и Анна не знают, каким образом «освободиться от этих невыносимых пут» (Чехов, 10:143), оба они предпринимают активные действия, чтобы преодолеть эти препятствия и не подчиняются судьбе. Именно поэтому у «Дамы с собачкой» — открытая концовка, которая подталкивает читателя к размышлениям о дальнейшей судьбе героев. По этой же причине и потусторонность, однажды проступив сквозь просветы обыденной реальности в сцене в Ореанде, более не нужна в рассказе Чехова, поскольку Анна и Гуров воссоединились в этом мире, для них освещенном надеждой.

---

\* В английской версии эта фраза звучит иначе: «past, teeming with protean partners» Stories, 425 — («Прошлое, кишашее неуловимыми любовниками»). — Прим. переводчика.

В отличие от Гурова, Васенька и не может изменить что-либо в своей жизни, да и не желает дерзнуть. Пассивная личность, он подчиняется судьбе, несмотря на то, что способен понять ее универсальное устройство, тайные схемы и узоры. Парадоксально, но, хотя Васенька ощущает одновременно и растущую печаль и «болезненную жалость», он, тем не менее, не пытается изменить свою жизнь. Он понимает, что в этом мире им с Ниной не суждено быть вместе. В «Весне в Фиальте» Набоков рисует драму нарастающего конфликта между прочным обыденным миром и зыбким, эфемерным миром иным. Только в конце рассказа, за несколько часов до гибели Нины, Васенька наконец рискует объяснить ей в любви и попытаться изменить свою жизнь. В этом эпизоде достигают кульминации сразу несколько мотивов, которые повторяются в рассказах и романах Набокова:

«У ног наших валялся ржавый ключ, и на стене полуразрушенного дома, к которой площадка примыкала, остались висеть концы какой-то проволоки... я подумал о том, что некогда тут была жизнь, семья вкушала по вечерам прохладу, неумелые дети при свете лампы раскрашивали картинки. Мы стояли, как будто слушая что-то; Нина, стоявшая выше, положила руку ко мне на плечо, улыбаясь и осторожно, так, чтобы не разбить улыбки, целуя меня. С невыносимой силой я пережил (или так мне кажется теперь) все, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот; и я сказал, наше дешевое, официальное *ты* заменяя тем одухотворенным, выразительным *вы*, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом: „А что, если я вас люблю?“» (Набоков, Правда, IV, 321)

Ржавый ключ — это ключ к счастью, невозможному для любовников. Развалины дома и память о семье, которая когда-то в нем жила, символизируют случайный призрак той обыденной жизни, которую Васенька с Ниной могли бы прожить вместе, но не проживут никогда. Васенькино описание своего объяснения в любви зашифровывает известные строки двух часто цитируемых стихотворений Пушкина. В первом — «Ты и вы» (1828) — женщина-героиня случайно переходит с формального «вы» на фамильярное «ты»<sup>88</sup>. Переключение языкового кода рождает абсолютно новый поворот отношений между влюбленным и той, которую он любит:

Пустое *вы* сердечным *ты*  
Она, обмолвясь, заменила  
И все счастливые мечты  
В душе влюбленной пробудила.  
Пред ней задумчиво стою,  
Свести очей с нее нет силы;



И говорю ей: как вы милы!  
И мыслю: как тебя люблю<sup>89</sup>.

В рассказе Васеньки перед нами перевертыш цитаты из пушкинского стихотворения. Обычно фамильярное и более интимное «ты», которое Васенька называет «дешевое официальное „ты“» уступает место формальному «вы», определенному здесь как «одухотворенное и выразительное „вы“». Этот перевертыш можно понять только в контексте отношений Васеньки с Ниной и его предшествующих слов о характере их общения в присутствии Фердинанда и его приятелей. Ранее в русской версии рассказа Васенька упоминает, что за десять лет знакомства они с Фердинандом «и на ты перешли» (Набоков, Правда, IV, 314). Говорит он также и о том, как трудно ему общаться с окружающими в присутствии Нины: «Сегюр пожаловался мне на погоду, а я даже сперва не понял, о какой погоде он говорит: весеннюю, серую, оранжерейно-влажную сущность Фиальты если и можно было назвать погодой, то находилась она в такой же мере вне всего того, что могло служить нам с ним предметом разговора, как худенький Нинин локоть...» (Набоков, Правда, IV, 315). Итак, Васенька хочет разорвать замкнутый круг повседневного общения, принуждающий его обращаться к любимой женщине на «ты», так же, как к Фердинанду и его прихлебателю Сегюру, которых он по-разному презирает. Он также жаждет найти какой-то новый тон, который позволит ему перевести в иное коммуникативное русло «невыносимую силу», о которой он упоминает выше.

Признание Васеньки, одновременно отчаянное и робкое, напоминает стихотворение Пушкина, которое большинство русских знают наизусть, «Я вас любил» (1829).

Я вас любил: любовь еще, быть может  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим<sup>90</sup>.

Слова пушкинского лирического героя эхом отзываются в признании Васеньки. Более того, пятый стих содержит ключ к пониманию того, что последует за признанием Васеньки: «Нина взглянула, я повторил, я хотел добавить... но что-то, как летучая мышь, мелькнуло по ее лицу, быстрое, странное, почти некрасивое выражение, и она... смутилась; мне тоже стало неловко... и, прежде чем вернуться к гостинице, мы еще постояли у парапета, и все было по-

прежнему безнадежно» (Набоков, Правда, IV, 321) «Безнадежно» — это один из ведущих мотивов в рассказе Васеньки об отношениях с Ниной: он настаивает на том, что их «как будто беспечные встречи» на самом деле были «безнадежны» (Набоков, Правда, IV, 318). Теперь, когда в первый и последний раз он пытается изменить положение дел, открыв Нине свое сердце, все кончается тем, что его хрупкое, неустойчивое душевное равновесие нарушено. Как это могло случиться после многолетней «какой-то дружбы» (Набоков, Правда, IV, 310)?

На всем протяжении истории литературы, от античных мифов и до наших дней, художники стремились отыскать адекватные поэтические приемы для того, чтобы выразить и передать читателю то, что ищут повествователь и персонажи за пределами обыденной реальности и ее лингвистической среды. Романтики занимали особое место среди литературных моделей, на которые ориентировались Чехов и Набоков. В передаче писателей-романтиков, любовь и трансцендентальность неразделимы в человеческом опыте. Для романтического дискурса один из ключевых вопросов — вопрос о неспособности языка выразить некоторые абсолютные сферы бытия. Уильям Блейк писал об этом в 1793 году: «Never seek to tell thy love / Love that never told can be; / For the gentle wind does move / Silently, invisibly» («Словом высказать нельзя / Всю любовь к любимой / Ветер движется, скользя, / Тихий и незримый») <sup>91</sup>. Блейковское «тихо и незримо» и пушкинское «безмолвно» — предвестия поздней инкарнации романтизма, программного стихотворения Федора Тютчева «Silentium» (ок. 1830). Стихотворение Тютчева напрямую связано с художественной проблемой, которую исследует Набоков в «Весне в Фиальте». Тютчевский диктум того, что душа — мир иной стало отправной точкой для отсылок и аллюзий русских поэтов многих последующих поколений и школ. Отсылки к «Silentium» встречаются в нескольких рассказах Чехова и Набокова. Вспомним рассказ Набокова «Облако, озеро, башня», где Василий Иванович пытается читать стихотворение Тютчева «Silentium» в поезде, среди попутчиков-обывателей, по дороге на встречу с миром иным. Неудивительно, что тютчевская фраза «мысль изреченная есть ложь» в рассказе Набокова сто лет спустя искажается в «Мы слизь. Реченная есть ложь» (Набоков, Правда, IV, 421). (Чехов включает цитаты из Тютчева в несколько своих рассказов. Например, в «Драме на охоте» (1884) Оленька напевает строчки из «Весенней грозы» [1829]).

Тютчев утверждает два основных принципа. Первый — это невозможность передать другому личные мысли и чувства, поскольку

ку попытка такого постижения обречена на неудачу, несостоявшийся акт коммуникации:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?  
Мысль изреченная есть ложь<sup>92</sup>.

Второй принцип — то, что душа человека и есть его личный посторонний мир, единственное измерение, внутри которого наши коммуникации достигают цели, в чертогах которого мы чувствуем свою полную адекватность:

Лишь жить в себе самом умей —  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;  
Их оглушит наружный шум.  
Дневные разгонят лучи, —  
Внимай их пенью — и молчи!<sup>93</sup>

Набоков прекрасно осознавал языковую ограниченность выражения любви или любого другого основополагающего желания. Его также очень интересовало то, как Чехов передавал «истинный смысл» с помощью «неточных» лингвистических средств. Когда Васенька признается Нине в любви, он пытается перевести свою личную, внутреннюю, полную трансцендентальных недоговоренностей любовь на общепринятый язык. Он ощущает потребность изменить лингвистический код — отсюда метаморфоза «ты» в «вы». Увы, это ему не помогает. Катастрофа уже неотвратима, потому что Васенька нарушил тот личный тайный непере译одимый мир, где они с Ниной существовали, когда бывали вместе. Не служит ли «ржавый ключ» у ног любовников предупреждением, которое Васеньке не дано опознать, отсылкой к тютчевским строкам «Взрывая, возмутишь ключи / Питайся ими — и молчи» (Обратим внимание на двойное значение слова «ключ» в русском языке). Не буквализировал ли Набоков тютчевские тайные, скрытые, подземные «ключи» в «ржавый ключ»? Ключ к счастью Нины и Васеньки изъеден ржавчиной; замки сломаны; двери сорваны с петель. Испуганное «некрасивое» выражение, пробегающее по лицу Нины, словно открытое объяснение в любви задело не те струны в ее душе (ср. со строками Блейка «Словом высказать нельзя / Всю любовь к любимой» и тютчевским «Другому как понять тебя?»). Нина смущена и испугана за себя и за Васеньку. Им не суждено высказать друг другу самое сокровенное, коммуникация невозможна, несмотря на Васенькину попытку обратить все в шутку («„Я пошутил, пошутил“, — поспешил я воскликнуть, слегка обвиняя ее под правую грудь») (Набоков, Правда, IV, 321). Нине

пора возвращаться «to her husband and car» (Stories, 429) («к мужу и автомобилю»)\*. Ей остается жить в этом мире всего лишь несколько часов. И в этом месте Набоков вводит деталь, намекающую на продолжение диалога с Чеховым в рамках сцены объяснения в любви. Васенька и Нина видятся в последний раз. Рука Васеньки на теле Нины — их последнее связующее звено. Васенька отмечает: «но камень был, как тело, теплый, и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотол» (Набоков, Правда, IV, 321). В заключительном эпизоде «Дамы с собачкой» Гуров приходит к Анне, которая вся в слезах, и обнимает ее за плечи. Затем он смотрит на себя в зеркало: «Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой красивой и теплой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь... И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил как следует, по-настоящему — первый раз в жизни» (Чехов, 10:142—143). Весь Чехов в этом гуровском «сострадании к жизни»! Это молчаливое самоосознание Гурова, оказавшегося перед «неразрешимыми вопросами» («Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?»). Это и воздушное пространство в тексте, которое Чехов оставляет читателю — вопросы, которые герои оставляют открытыми. Американский литературовед Роберт Л. Джексон (Robert L. Jackson) в статье о рассказе «Невеста» пронизательно охарактеризовал чеховское мировидение как взгляд «на нас и неведомый мир, который постоянно лежит перед нами и в который, в критические моменты, мы тоже вступаем, „радостные и полные надежд“, оставив прошлое позади, как нам кажется, навсегда»<sup>94</sup>.

Смена кода «ты—вы», предпринятая Васенькой в кульминационной сцене, напоминает аналогичное поведение Гурова в чеховском рассказе. Гуров впервые обращается к Анне на «ты» после того, как они стали любовниками в ее гостиничном номере в Ялте. В эту минуту Анна все еще остается приятным курортным приключением, одной из многочисленных представительниц «нижней расы», как Гуров отзывался о женщинах. Анна продолжает говорить ему «вы». Затем, в провинциальном театре, Гуров подходит к Анне и говорит ей «здравствуйте», а не «здравствуй». В течение всей сцены он обращается к ней на «вы», что придает речи более возвышенную и торжественную интонацию<sup>95</sup>. Наконец, в последнем эпизоде оба говорят друг другу «ты». Теперь между ними установилась истинная близость. Они прекрасно понимают друг друга и, откры-

\* В русской версии — «в гостиницу». Упоминание автомобиля делает намек на неотвратимую катастрофу еще более явным. — *Прим. переводчика.*

вая друг другу свои души, тем самым нарушают запреты «Silentium» Тютчева. Совершенно иная судьба ожидает Васеньку и Нину в «Весне в Фиальте». Что же заставило Набокова закончить рассказ васенькиным неудавшимся объяснением в любви, произнесенным накануне гибели Нины в автокатастрофе? И в чем смысл открытия, сделанного Васенькой, и такого двойного художественного решения в свете диалога Набокова с Чеховым? Диалог этот отражается на всех уровнях текста — в его структуре, языке и метафизике, и, чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим гибель Нины на фоне мотивов иномирности в рассказе.

Орудие смерти Нины, «фургон бродячего цирка» (Набоков, Правда, IV, 322), принадлежит к серии образов, повторяющихся в тексте рассказа<sup>96</sup>. Фактически в рассказе «Весна в Фиальте» семь упоминаний о цирке. Одна из первых деталей, которую фиксирует раскрывшийся «кино-взгляд» Васеньки — это «объявление заезжего цирка» (Набоков, Правда, IV, 305)<sup>97</sup>. В экспозиции рассказа весенняя Фиальта предстает как город совершенной зрительной и обонятельной гармонии, которая «особенно умягчает душу» (Набоков, Правда, IV, 305). Фиальта подготавливает Васеньку — который только что прибыл на вымышленном Каппарабеллском экспрессе — к последней встрече с Ниной. Естественно, Васенька об этом еще не знает, как, впрочем, он никогда не знает, в какой миг ожидать подстроенную судьбой встречу со своей неуловимой возлюбленной. После бессонной ночи в поезде Васенька описывает свое состояние так:

«Боже мой, какое я ощущал растекающееся по всем жилам наслаждение, как все во мне благодарно отзывалось на шорохи, запахи этого серого дня, насыщенного весной, но в себе еще ее не чующего! Голова у меня была прозрачна после бессонной ночи; я все понимал: свист дрозда в миндальном саду за часовней, и мирную тесноту этих жилых развалин вместо домов, и далекое за вуалью воздуха, дух переводящее море, и ревнивый блеск взерошенных бутылочных осколков по верху стены (за ней штукатурная гордость местного богатея), и объявление цирка, на эту стену наклеенное; пернатый индеец на всем скаку выбросив лассо, окрутил невозможную зебру, а на тумбах, испещренных звездами, сидят одураченные слоны» (Набоков, Правда, IV, 306).

Этот длинный пассаж не случайно завершается образом цирка-шапито: сразу вслед за этим Васенька сталкивается с Ниной. Цирк возникает в рассказе вновь, как только Васенька завершает описание всех встреч с Ниной на протяжении пятнадцати лет. На этот раз образ цирка всплывает в речи Фердинанда, заметившего

цирковую афишу: «„Какой чудный индеец!“ — вдруг крикнул с неистовым аппетитом Фердинанд, сильно теребя меня за рукав, пихая меня и указывая на афишу» (Набоков, Правда, IV, 315). Это происходит сразу после того, как Васенька говорит о своем неумении понимать знаки повседневности, такие, как светский разговор о погоде с приятелем Фердинанда, когда Нина рядом с ним. Среди того, что лежит за пределами обыденной реальности, представленной Фердинандом и Сегюром, Васенька называет «худенький Нинин локоть» и «сверкание серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой» (Набоков, Правда, IV, 315)<sup>98</sup>. В следующий раз образ цирка появляется в тексте в самом начале чрезвычайно важного пассажа, в котором противопоставлены два мира васенькиного бытия, прочный буржуазный и эфемерный потусторонний, насыщенные присутствием Нины. В этом пассаже рассказчик описывает две части Фиальты: «Фиальта состоит из старого и нового города; но между собой новый и старый переплелись... и вот борются, не то чтобы распутаться, не то чтобы вытеснить друг друга...» (Набоков, Правда, IV, 318). Разделение Фиальты на две части, каждая со «своим приемом», временными и пространственными характеристиками, соотносится с разделением васенькиной жизни на два мира, о которых он упоминает выше. И вот вновь появляется цирк:

«Направляясь к гостинице, мы [Васенька и Нина, оставшиеся вдвоем] прошли мимо еще недостроенной, еще пустой и сорной внутри [сравним с образом разрушенного дома, где когда-то жила какая-то семья, в финале рассказа] белой виллы, на стене которой опять все те же слоны, расставя чудовищно-младенческие колени, сидели на тумбищах; в эфирных пачках наездница (уже с надрисованными усами) отдыхала на толстом коне; и клоун с томатовым носом шел по канату, держа зонтик, изукрашенный все теми же звездами: смутное воспоминание о небесной родине циркачей» (Набоков, Правда, IV, 318).

Это описание стоит прочитать самым буквальным образом. Цирк как сценичное искусство обычно включает изрядную долю риска и пороговости, напряженности действия. Это ощущение жизни на грани, чаще изображаемое, чем реальное, тем не менее, превосходный способ держать зрителя настороже — когда гимнаст идет по проволоке под куполом цирка или дрессировщик кладет голову в пасть льва или же фокусник гипнотизирует свою жертву. Из всех сценических искусств именно цирк обладает наибольшей аурой волшебства, сверхъестественных эффектов. Под куполом цирка и особенно цирка бродячего — этого цирка-изгнанника —

обыденная реальность претерпевает череду метаморфоз. То, что в обычной жизни невозможно, становится возможно в цирке. Цирк как особое пространство, где не действуют законы здравого смысла, не раз изображался в русской литературе, например, в сцене в Варьете в «Мастере и Маргарите» (1940, опубл. в 1967) Михаила Булгакова и стихотворении Николая Заболоцкого «Цирк» (1928). Мотив цирка как порога меж обыденным и потусторонним появляется и у Набокова еще в 1924 г. в рассказе «Картофельный Эльф». Один из героев рассказа — фокусник Шок, «всегда занятый своими сокровенными вымыслами, зыбкий, ненастоящий, думавший о чем-то своем, когда говорил о пустяках, внимательный и зоркий, когда казался погруженным в астрологические мечты» (Набоков, Правда, I, 382). Васенькино упоминание «небесной родины циркачей» намекает на наличие некоей связи между метафизической природой его отношений с Ниной и повторяющимися в рассказе образами цирка. Примечательно и то, что через несколько фраз после последнего упоминания цирка Нина обращает внимание Васеньки на автомобиль Сегюра, «желт[ую], похож[ую] на жука машин[у]» (Набоков, Правда, IV, 318) (в английском варианте «yellow long-bodied Icarus», «желтый длиннотелый Икарус»; Stories, 231)<sup>99</sup>. Как Васенька позже узнает из газеты на вокзале в Милане, Нина погибла в результате столкновения, когда автомобиль Сегюра «потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка» (Набоков, Правда, IV, 322). В ретроспективе присутствие цирковой афиши в такой временной и пространственной близости к автомобилю Сегюра предполагает, что их сближение неминуемо. Во время момента откровения в финале рассказа Васеньке удастся проследить все взаимосвязи между разными предметами и явлениями, которые он дотоле не осознавал. Его повествование в «Весне в Фиальте» построено так, что читатель присутствует при создании рассказа. Последнее появление цирка перед смертью Нины — последнее перед глазами Васеньки — происходит сразу после того, как Сегюр и Фердинанд оставили любовников одних. На этот раз Васенька и Нина сталкиваются с циркачами во плоти: «Цирк, видимо, выслал гонцов: проходило рекламное шествие» (Набоков, Правда, IV, 320). Вскоре после этого любовники поднимаются по лестнице и оказываются на террасе, где Васенька безуспешно пытается словесно донести до Нины свою любовь, осуществить безнадежную коммуникацию.

Как мне кажется, повторяющиеся образы цирка, сопровождающие Васеньку и Нину на протяжении всей их последней встречи —

это эзотерические знаки мира иного, который вбирает Нину к концу рассказа. Вспомним важную фразу, которую произносит Васенька, «случайно» встретившись с Ниной утром: «теперь мы свиделись в туманной и теплой Фиальте, и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание (перечнем, с виньетками, от руки крашенными, всех прежних заслуг судьбы), знай я даже, что оно последнее; ибо я не в состоянии представить себе никакую потустороннюю организацию, которая бы согласилась устроить мне новую встречу с нею за гробом» (Набоков, Правда, IV, 307). В английском варианте вместо «потусторонней организации» «heavenly firm of brokers» (Stories, 415) (дословно — «небесная брокерская фирма»).

От чего предостерегает нас Набоков? По всей вероятности, он предупреждает читателя, что нельзя приравнивать свой личный потусторонний мир к посмертию как традиционной обители умерших; то же прилагательное, «небесный» («heavenly»), будет позже употреблено по отношению к «родине» циркачей («heavenly fatherland of circus performers»). Нина гибнет в результате автокатастрофы, столкновения циркового фургона (маркированный знак иного мира) и автомобилем Сегюра (маркированный знак мира обыденного). Она гибнет в результате конфликта, назревающего на всем протяжении васенькиного повествования, конфликта между блаженным иномирьем их безнадежной и лишенной взаимопонимания тайной любви и здравомыслящим миром яви, где Нина — верная подражательница своего мужа-протеза, а Васенька — *pater familias* и удачливый делец. Последнее предложение рассказа предлагает нам еще один ключ к пониманию смерти Нины: «Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все-таки смертной» (Набоков, Правда, IV, 322). Физическая смерть Нины, как и возможность ее встречи с Васенькой в загробном мире, не представляет большого интереса для Набокова, который позже заметит, что «не желает» участвовать в организованных экскурсиях по антропоморфическим парадизам» (ACC, V, 572—3). Ее физическая смерть — прием построения концовки повествования. Однако смысл «смертности» Нины можно понять лишь в контрасте с «бессмертием» Фердинанда, беллетриста и соперника Васеньки. Смерть Нины — результат столкновения сражающихся за право ею обладать двух миров, столкновения как буквального, так и метафорического. Ее смерть показывает, что героиня не может более существовать однове-



менно в двух мирах, столь различных, как трансцендентальный мир недомолвленной любви и высказанный вслух мир Фердинанда. На самом деле, намек на «смертность» Фердинанда, которая совершенно иного свойства, чем смертность Нины, появляется сразу после слов о «небесной родине циркачей»: «На заднем дворе гостиницы поваренок с ножом бежал за развивший гоночную скорость курицей» (Набоков, Правда, IV, 318). Чуть ниже Васенька описывает мифологический автомобиль, который отвезет Нину в смерть, «продолговатый желтый Икарус» (Stories, 426), «желтая, похожая на жука машина» (Набоков, Правда, IV, 318). Курица, пытающаяся избежать ножа, указывает на одну из метафор, с помощью которых передан в рассказе образ Фердинанда — василиск, мифологический полу-петух, полу-змея, воплощение зла, смерти, дьявола и греха. В самом конце рассказа Фердинанд, «василиск судьбы», остается в живых после автокатастрофы. Ему удается обмануть смерть. В физическом мире, где Фердинанд — преуспевающий автор, который хочет испробовать «голубиной крови» (Набоков, Правда, IV, 319) в качестве эликсира бессмертия, Нина обречена на смертность. Но именно потому-то Фердинанд и его приспешники никогда не смогут вступить в мир иной, и в этом-то и состоит их «бессмертие» и наказание. В эссе о философии композиции у Набокова Александр Жолковский (Alexander Zholkovsky) заметил: «the event [of Nina's death seems] as if [it] does not occur, but only reveals some timeless, otherworldly, Platonic dimension» («само событие [гибель Нины] как будто не имеет значения, но лишь раскрывает некое безвременное, потустороннее, Платоновское измерение») <sup>100</sup>.

В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков утверждал, что «процесс этот [художественного творчества] все равно можно свести к самой естественной форме творческого трепета — к внезапному живому образу, молниеносно выстроенному из разнородных деталей, которые открылись все сразу в звездном взрыве ума» (ЛЗЛ, 475). Накануне физической смерти Нины Васенька переживает провидческий опыт, рассказ о котором в точности соответствует набоковскому определению акта художественного творчества, а также описанию космической синхронизации в «Говори, память»: «способность думать о нескольких вещах зараз» (АСС, V, 503). Экзальтированное состояние Васеньки также предшествует его «внезапн[ому]» ощущению проблесков иного мира в конце рассказа перед гибелью Нины в автокатастрофе. В автобиографии Набокова плодотворный миг космической синхронизации представлен посредством серии образов и идей, которые он фик-

сирует одновременно в то время как «автомобиль (с нью-йоркским номером) пролетает дорогой, ребенок стучится в сетчатую дверь соседней веранды, старик в Туркестане зевает последи мглистого сада, венерианский ветер катит крупицу пепельного песка, доктор Жак Хирш в Гренобле надевает очки для чтения, и происходят еще триллионы подобных же пустяков» (АСС, V, 502). Теперь вновь обратимся к рассказу Васеньки о постигшем его мгновении абсолютной ясности:

«[...] и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана [отсылка к стакану англичанина, наполненному, по словам Фердинанда, «голубиной кровью»], почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, ширилось, все растворялось в нем, все исчезало...» (Набоков, Правда, IV, 321)

Васенька понимает, что единственная область, где они с Ниной всегда будут вместе — это его память, иномирный нарратив, в котором словесное и земное переплетаются с недоговоренным и трансцендентальным. В ходе собственного рассказа о случайно-судьбоносных встречах с Ниной, достигающего кульминации весной в Фиальте, Васенька становится писателем. Не в силах замалчивать свои совершенные воспоминания, он создает произведение искусства под названием «Весна в Фиальте» (вспомним васенькины слова: «теперь мы свиделись в туманной и теплой Фиальте, и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание») <sup>101</sup> (Набоков, Правда, IV, 307). Это произведение искусства отчетливо предстает Васеньке во всей целостности и ослепительной катарсической ясности своей архитектоники, со всеми своими структурами обыденной и иномирной любви. Известие о гибели Нины, которое Васенька узнает из газеты в городе Млех, на вокзале, которого нет на свете, придает его рассказу окончательную завершенность, закрытый финал, который одновременно оказывается и открытым окном в область метафизики искусства. И, наконец, соперничество Васеньки с писателем Фердинандом, да и само соревнование Набокова с Чеховым, ведется не только из-за Нины, но и из-за идеальной формы, в которую можно облечь произведение искусства. Ранее в тексте рассказа Васенька выражает интуитивную неприязнь к удушающим писаниям Фердинанда: «В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно-знакомое расположение деревьев... но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лило-

визна все грознее; и теперь уже ничего не видно сквозь это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь» (Набоков, Правда, IV, 312).

«Весна в Фиальте» Набокова и Васеньки — гениальная метапроза, соединение металитературного и метафизического. Это рассказ о создании рассказа, в котором речь идет о природе иномирности. Став художником-перфекционистом, Васенька создает произведение искусства, в котором есть измерение, отсутствующее в эффектных книгах Фердинанда. Это окно в вечность (вспомним Белого); это зияющий, открытый настежь выход в мир иной. Васенька обесмертил Нину в своем рассказе, и потусторонняя, а не физическая открытость концовки подтверждает, что Нина навсегда останется с ним. Это, говоря словами Гумберта Гумберта из «Лолиты», единственное бессмертие, которое Васенька и Нина могут разделить: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (АСС, II, 376).

\* \* \*

«Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм» — писал Максим Горький Чехову вскоре после публикации «Дамы с собачкой» в 1899 году. «И убьете вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт! Дальше Вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах... Реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад... Право же, — продолжал Горький, — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее...»<sup>102</sup>

В «Даме с собачкой» встреча Гурова с Анной в Ялте подталкивает его к размышлениям о реальной жизни и предоставленном ею выборе. Это и повлияло на избранную Чеховым форму, рассказ с открытой концовкой и вездесущим повествователем, который ни слова не говорит о писательском искусстве. Чехов писал этот рассказ в соответствии со своим собственным художественным кредо — позволить материалу самому обретать форму будущего рассказа. Та лучшая, более высокая жизнь, которая так восхищала Горького — это перспектива совместного счастья Анны и Гурова, на что и намекает финал рассказа. Заманчиво предположить, что отдаленное будущее чеховских персонажей, будь то Саша в «Невесте» или

Петя Трофимов в «Вишневом саде», будущее, которое они идеализируют и прославляют, и есть чеховский *ненаписанный мир иной*. Но, говоря словами одной из чеховских мечтательниц о будущем, Ольги из «Трех сестер», «Если бы знать, если бы знать!» (Чехов, 13:188)

«Весна в Фиальте» не только закрепляет за Набоковым место наследника Чехова в современной русской литературе, но также позволяет нам увидеть набоковское новаторство на фоне чеховского. В «Весне в Фиальте», этой гипертекстуальной «Даме с собачкой» двадцатого века, написанной русским изгнанником и перенесенной на космополитический вымышленный курорт в Средиземноморье, Набоков закрыл чеховскую открытую концовку, но добавил к ней окно в вечность. «Мгновение величайшей печали», пишет Джим Шепард об эффекте финала, «действительно становится лишь мгновением, когда мы внезапно понимаем, нечто, что дотоле видели, не понимая: сияние, пронизывающее весь рассказ, сияние Фиальты, Нины и то, что они [Фиальта и Нина] порождают в [Васеньке]»<sup>103</sup>. Читатель знает, что в конце рассказа Нина погибнет, и сюжет подтверждает его опасения. Тем не менее в памяти читателя Нина бессмертна. Когда мы мысленно перелистываем текст — а у Набокова «книгу вообще нельзя *читать* — ее можно только перечитывать» (ЛЗЛ, 25) — мы испытываем наслаждение и гармонию воспоминания, близкие к тому, что сам Набоков называл «космической синхронизацией». Мы видим Нину с букетом «темных, мелких, бескорыстно пахучих фиалок» (Набоков, Правда, IV, 321 под небом Фиальты с его «белым сиянием». Неуловимая потусторонняя красота Нины побеждает ее физическую смертность, сначала в памяти рассказчика, затем в созданном им рассказе и наконец в благодарной памяти читателя, которая подобна палимпсесту.

Продолжительный диалог Набокова с Чеховым — в русские годы Набокова достигший кульминации в «Весне в Фиальте» — сосредоточен прежде всего на двух разных моделях пользы и наслаждения от чтения. Хотя оба писателя и принадлежат одной и той же традиции, в этой книге названной скрытым модернизмом, они представляют две разных ее траектории. Рассказы Чехова заставляют читателей сравнивать себя с открыто-незавершенными персонажами и пытаться себя усовершенствовать как поэтически, так и прозаически. Рассказы Набокова заставляют читателей забыть о самих себе и отдаться силам памяти лишь для того, чтобы потом вновь себя обрести. Задумав «Весну в Фиальте» как текст диалога с «Дамой с собачкой», Набоков создал своего Чехова, который связывает «отцов» и «детей», русскую классику и русский модернизм.

Это возвращает нас к эпиграфу, к возражению Набокова против социологического взгляда на Чехова, предложенного Эдмундом Уилсоном.

Говоря в письме своему самому дорогому американскому литературному собеседнику об одном из лучших поэтов своей родной русской литературы, Набоков прибегнул к Шекспиру, литературному гиганту англо-американской литературной традиции, ставшей для него второй родиной. В поэзии Шекспира Набоков смог отыскать пассаж, где на родном для Уилсона языке говорилось о том Чехове, которого Набоков прославил в «Весне в Фиальте» и привез с собой в Америку, свой новый писательский дом. Эпизод, о котором он пишет Уилсону, происходит в третьем действии пятого акта «Короля Лира». После того, как Лир и его дочь оказались в плену в британском лагере под Довером, король произносит величественно-волшебный, пронизывающий душу монолог. В нем есть целый ряд параллелей с «Весной в Фиальте» и он превосходно выражает самую суть набоковского взгляда на искусство Чехова:

No, no, no, no! Come, let's away to prison:  
We two alone will sing like birds i' the cage:  
When thou dost ask me blessing I'll kneel down  
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies, and hear poor rogues  
Talk of court news; and we'll talk with them too, —  
Who loses and who wins; who's in, who's out; —  
And take upon the mystery of things  
As if we were God's spies: and we'll wear out  
In a wall'd prison packs and sects of great ones  
That ebb and flow by the moon<sup>104</sup>.

Нет, нет, нет, нет! Пойдем скорей в тюрьму:  
Мы будем петь там, словно птицы в клетке.  
Благословенья спросишь — на коленях  
Прощенья попрошу. Мы будем жить,  
Молиться, петь средь сказок и улыбок,  
Как золотые бабочки. Услышим  
От бедняков-придворных кучу сплетен.  
Кто выиграл, кто нет, кто вверх, кто вниз, —  
Поймем тогда мы тайну всех вещей,  
Как божьи соглядатаи. Снесем  
В тюрьме интриги сильных, что влекутся  
То вверх, то вниз луною<sup>105</sup>.

*Перевод с английского Веры Полищук*

## ИНТЕРЛЮДИЯ ВТОРАЯ: О КОНЦОВКЕ НАБΟКОВСКОГО «ПОДВИГА»

Как и сам главный герой романа Мартын Эдельвейс — русский среди иностранцев, швейцарец среди русских, концовка «Подвига» стоит особняком среди других романов Владимира Набокова<sup>1</sup>. В предисловии к английскому переводу романа (1970) Набоков писал о соблазне совершить свой собственный «подвиг в романе» («a temptation to perform my own little exploit») (Glory, 13)<sup>2</sup>. Мне думается, что «Подвиг» («Glory» = «Слава» в английском варианте) более всех остальных вещей Набокова отвечает его собственным представлениям не только об идеальном акте чтения, во время которого «книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать», но и о такой концовке романа, в которой время переходит в пространство и исчезает навсегда (LL, 3; ЛЗЛ, 25).

Реалистические, исторические интерпретации романа рассматривают концовку как трагическое воплощение мечты Мартына о возвращении. Эта точка зрения предполагает, что после нелегального перехода российской границы Мартын (Martin в английском варианте) был задержан и расстрелян, идя по стопам своего лирического предшественника в стихотворении «Расстрел» (1927): «Россия, звезды, ночь расстрела / и весь в черемухе овраг» (Стихи, 46—47; Круг, 52). В отличие от героев-эмигрантов таких произведений Набокова, как «Посещение музея» или «Посмотри на арлекинов!», Мартын не возвращается из Советской России, чтобы рассказать о своей экспедиции. Непосредственные читатели-свидетели подвига Мартына в романе — Зилановы и Дарвин — почти с готовностью заключают, что он погиб. Возлюбленная Мартына Соня Зиланова «вперемешку с рыданиями» кричит: «Его убьют. Боже мой, ведь его убьют». «Дело довольно безнадежное», — заявляет Сонин отец (Набоков, Правда, II, 295). Тем не менее сам факт смерти Мартына не зафиксирован в романе, что, с реалистической точки зрения, создает открытую концовку.

Ряд исторических и политических факторов влияет на решение Мартына предпринять экспедицию на родину. Годы его учебы в Кембридже совпадают с кульминацией Гражданской войны, и мать Мартына с волнением думает о том, как бы он не бежал к белым. Когда Соня ядовито вопрошает, не собирается ли он вступить в армию генерала Юденича, Мартын афористически отвечает: «Одни бьются за призрак прошлого, другие — за призрак будущего» (Набоков, Правда, II, 200). Во время своей первой осени в Англии, он вдруг осознает, что он «изгнанник», навеки связанный с судьбой

России. Решение Мартына изучать русскую историю и литературу исходит из его убеждения, что «выбор его несвободен, что есть одно, чем он заниматься обязан» (Набоков, Правда II, 198). В первые месяцы учебы в Кембридже Мартын попадает под сильное влияние знаменитого профессора русской цивилизации Арчибалда Муна (вымышленное имя, которое в английском переводе романа читается как Archibald Moon — от англ. «moon» — «луна»)<sup>3</sup>. Первоначальное восхищение Мартына английским профессором-славистом — и последовавшее за этим разочарование — отражается на его решении вернуться в Россию. Разлад между студентом и профессором, разумеется, происходит не только из-за различных сексуальных предпочтений: полуночного уранизма Муна и солнечной гетеросексуальности Мартына. По мере того, как план экспедиции в Россию кристаллизуется в сознании Мартына, ему становится все труднее переносить одновременную любовь Муна к прошлому России — любовь коллекционера древностей — и полнейшее презрение к ее настоящему и будущему («Все последующее — блатная музыка»; Набоков, Правда, II, 200). В отличие от Муна Мартын не готов запереть историю России в музейную витрину. Всевозможные «знаки и символы» окружают Мартына и постоянно напоминают ему о живой России. Для Мартына Россия — нарратив с открытой концовкой, и последние главы романа опровергают именно убеждение Муна, что нельзя «остаться в Вавилоне».

В самом конце романа Мартын делится своими планами с другом Дарвином. Вчитайтесь в этот отрывок диалога, где Дарвин, как и сам его создатель, знает гораздо больше, чем выражают его слова:

«— Я только не совсем понимаю, зачем это все.

— Подумай и поймешь, — сказал Мартын.

— Заговор против добрых старых Советов? Хочешь кого-нибудь повидать? Что-нибудь передать, устроить? Признаюсь, я в детстве любил этих мрачных бородачей, бросающих бомбы в тройку жестокого наместника» (Набоков, Правда, II, 292).

Хотя Мартын и «хмуро» качает головой, будто бы отрицая догадку Дарвина, концовка «Подвига» несомненно отражает деятельность эмигрантских монархических и эсеровских организаций, направленную на свержение режима большевиков. К концу 1920-х годов, когда Набоков писал «Подвиг» (роман публиковался в «Современных записках» в 1931—1932 гг. и отдельным изданием в 1932 г.), агенты НКВД успешно внедрились в состав зарубежных организаций и ликвидировали многие из них. К историческому фону «Подвига» следует отнести арест, процесс и смерть Бориса Савинкова после его возвращения в Россию в августе 1924 года. Исходя из того, что читателю

известно о Зиланове, Иголевице и Грузинове, трех эсерах-конспираторах в романе, а также о времени экспедиции Мартына, можно предположить, что концовка содержит обоюдоострый комментарий Набокова о смысле антибольшевистской деятельности эмигрантов. Отдавая должное героизму Мартына, Набоков при этом намекает на полный разрыв между безответным героизмом отдельных активистов и профессиональным цинизмом руководителей антибольшевистского движения — вспомните огорчительный для Мартына разговор с Грузиновым о нелегальном переходе границы. Как бы то ни было, Набоков писал в английском предисловии о «подвиге лучезарного мученика» («glory of a radiant martyr») (Glory, 12), указывая на связь между самим именем Мартына (в английской транслитерации имя «Marty» похоже на слово «martyr» = «мученик») и сразу несколькими христианскими святыми и великомучениками. Вряд ли случайность, что Мартын совершает переход через границу в ноябре, месяце двух святых Мартинов. (В западном христианстве, день св. Мартина Турского приходится на 11 ноября, а день св. Мартина I, Папы Римского, на 12 ноября).

Наконец, об одном из заговорщиков, Иголевице в романе говорится, что он пересек границу в саване. Мысль об экспедиции Мартына в России как о схождении в Ад находит структурное воплощение в заключительном образе романа — пустой тропинке, исчезающей в темном лесу. Вспоминается начало «Ада» Данте, где поэт, «земную жизнь пройдя до половины [...] очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины» (пер. М. Лозинского; кстати, Данте упоминается в 34-й главе «Подвига»). Дантовские реминисценции в концовке романа связывают реалистические и исторические интерпретации с мифологическими и фантастическими объяснениями.

Во второй половине романа Мартын и Соня создают Зоорландию — текстовое пространство, где законы здравого смысла перестают действовать, и где царит фантазия. Интерпретация концовки меняется, если предположить, что Мартын оказывается не на территории исторической России, а именно в стране художественного воображения, Зоорландии.

Исследователи Набокова видели в Зоорландии прежде всего дистопическую Россию<sup>4</sup>. И в самом деле, дистопические, а точнее, свифтовские тона звучат в описании Зоорландии, сочиненном Мартыном и Соней. Именно Соня перебрасывает мостик от фантастической Зоорландии к реальной большевистской России. Соня прославляет выдуманные подробности жизни в Зоорландии ключевыми историческими и политическими деталями: «Я забыла тебе сказать, что Саван-на-рыло [...] приказал врачам лечить все болезни одним спосо-



бом...» (Набоков, Правда, II, 256). Здесь очевидна отсылка не только к «савану», в котором Иголеви́ч пересек российскую границу, но и к жестокому итальянцу-реформатору Савонароле. Вспомним также стихотворение «Ульдаборг», написанное в 1930 году, т. е. во время работы над «Подвигом», и носящее подзаголовок «перевод с зоорландского» (Стихи, 235—236; Круг, 108). В последней строфе герой стихотворения сходит с эшафота, смеясь и тем самым являя сходство как с Цинциннатом Ц., из «Приглашения на казнь» так и с героем позднего рассказа «Истребление тиранов».

Более заманчиво искать в Зоорландии черты бестиария. В дополнение к генеалогическому родству Мартына (через бабушку Индрикову) с индриком — праматерью всех зверей в русском фольклоре, имя и фамилия Мартына Эдельвейса связывают его с горным цветком, обезьяной (мартышкой) и птицей (из семейства ласточек; см. англ. «martin»). Фамилия Сони Зилановой смыкает ее со змеей (зилан); в кембридских главах один из персонажей цитирует похабную поговорку, контекстуально связывая образ Сони с собакой («Приятно зреть, когда большой медведь ведет за ручку маленькую сучку...») (Набоков, Правда, II, 202). Можно привести и другие связи между героями романа и реальными и мифологическими животными. Быть может, Зоорландия и действительно представляет собой некое царство зверей, но при этом принципы дарвиновской эволюции не действуют в ее пределах<sup>5</sup>. Чрезвычайно показательно, что вскоре после выхода из университета Дарвин вступает на журналистскую стезю и уезжает в Америку, где преуспевает в игре выживания сильнейших. При этом Мартын выдумывает для себя и Сони Зоорландию, в мифологическом пространстве которой вместо дарвиновской селекции и направленного отбора по приобретаемым признакам происходит противоположное, т. е. накопление и сосредотачивание врожденного, внутреннего, неизменного совершенства. Если Зоорландия задумана как чертог антидарвинизма, то концовка романа, в которой Дарвин-персонаж следует за Мартыном по тропе, ведущей в Зоорландию, выражает ироническое и скептическое отношение Набокова к эволюционной теории Чарльза Дарвина.

Еще более заманчиво отыскать в концовке «Подвига» полемику с романом Виктора Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза», впервые опубликованным в Берлине в 1923 году. Создание Зоорландии вызвано следующей цепью событий. Мартын приезжает в Берлин, где он находит Соню вовлеченной в водоворот эмигрантской культурной жизни. Он общается с берлинскими русскими литераторами, среди которых самым талантливым молодым прозаиком признан Бубнов. Поскольку Мартын

пишет письма только матери, он вскоре получает прозвище «наша мадам де Севинье» (в честь знаменитой маркизы — эпистолярной писательницы) (Набоков, Правда, II, 252). Однажды, провожая Соню домой, Мартын «забыл обычную... боязнь быть поднятым Соней на зубки, — и чудом заговорил...» (Набоков, Правда, II, 253). Он описывает городской пейзаж древнего Рима, где «Гораций шел на Марсово поле, тщедушный, но с брюшком, лысый и ушастый, в неряшливой тоге, и слушал нежный шепот бесед под портиками, прелестный смех в темных углах» (Набоков, Правда, II, 253). Соня настолько очарована писательским рассказом Мартына, что она предлагает его поцеловать. Последовавший за этим поцелуй совсем не похож на тот, братски-невинный поцелуй в щеку, которым Мартын некогда напугал Соню в спальне ее покойной сестры: «Мартын привлек к себе Соню и, чтобы не потерять ничего из этой минуты, не зажмурился, медленно целуя ее холодные мягкие губы, а следил за бледным отсветом на ее щеке... она вздрагивала и вытягивала губы, но вдруг ладонью отодвинула его лицо и, стуча зубами, вполголоса сказала, что больше не надо, пожалуйста, больше не надо» (Набоков, Правда, II, 254). На следующий день, повстречав Соню на улице с другим мужчиной, Мартын пишет ей письмо, судя по всему о любви. В ответе, пришедшем через неделю, Соня ни словом не касается признания Мартына. Они продолжают встречаться, и между ними устанавливается совсем новый тон общения, не сексуальный, но по-своему очень интимный. Более того, из этого нового кода отношений между Мартыном и Соней, основанного на том же (типологически) запрещении говорить о любви, что и в «Зоо» Шкловского, рождается сам текст Зоорландии — «серия особенных разговоров» (Набоков, Правда, II, 255) Во время этих разговоров — на прогулках по Берлину и его пригородам — Мартын и Соня совместно сочиняют Зоорландию, «куда вход простым смертным запрещен» (Набоков, Правда, II, 255). Накануне своей экспедиции Мартын вспоминает одну из прогулок с Соней в берлинский Зоосад, и его воспоминания перекликаются с эпизодом романа Шкловского: «Вон там, в Зоологическом саду, они вместе глазели на румяно-золотого китайского фазана, на чудесные ноздри гиппопотама, на желтую собаку динго, так высоко прыгавшую» (Набоков, Правда, II, 283). Как и роман Шкловского, который становится романом о любви вопреки запрету, Зоорландия как текст завершается под воздействием неразделенной любви Мартына к Соне. Как соавторы Мартын и Соня вместе придумывают книгу Зоорландии до тех пор, пока Соня не выдает их тайну

беллетристу Бубнову. Мне думается, что, помещая свой фельетон «Зоорландия» в эмигрантской газете, Бубнов выступает скорее как редактор-публикатор сочинения Мартына, нежели автор отрывка из текста под названием «Зоорландия». (Набоков опубликовал отрывок из «Подвига» под названием «Зоорландия» в парижской газете «Россия и славянство» в октябре 1931 года, тем самым замкнув металитературную цепь искусства и жизни)<sup>5</sup>. После предательства Сони Мартыну ничего не остается, кроме как самому сочинить концовку «Зоорландии».

В чем же концовка «Подвига» полемизирует с концовкой романа Шкловского? В конце «Zoo», когда герой Шкловского отчаивается завоевать любовь Али, прототипом которой была сестра Лили Брик и будущая писательница Эльза Триоле, он пишет письмо во ВЦИК. Шкловский, который вынужден был уехать из России после процесса над эсерами в июне 1922 года, теперь просит разрешения вернуться. «Я не могу жить в Берлине» — так открывается двадцать девятое письмо в «Zoo». — «Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. Неправильно, что я живу в Берлине. <...> Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию»<sup>7</sup>. Неразделенная любовь здесь замешена на тоске по родине и маскирует политический маневр. Ходатайство Шкловского о возвращении было удовлетворено, и он вернулся в Россию осенью 1923 года. Таким образом, в концовках романов Набокова и Шкловского развиты противоположные концепции возвращения героя из-за границы на родину. Герой Шкловского возвращается с повинной: он сломлен и просит о пощаде («Я поднимаю руку и сдаюсь»). Такая политическая установка не могла не претить Набокову. Хотя Мартыну и не удается покорить сердце Сони, его возвращение задумано как подвиг — будь то переход латвийско-советской границы или исчезновение в сказочной Зоорландии.

Критики уже указывали на реминисценции в тексте «Подвига» из русского фольклора и западных средневековых романов. В детстве Мартын читает о приключениях Тристана, «западного брата Еруслана». Как заметил Олег Дарк, похождения Мартына и его кембриджских однокашников Дарвина, Вадима и Тедди перекликаются с похождениями рыцарей Круглого стола короля Артура<sup>8</sup>. Более того, как показала еще в 1977 году Эдит Хэйбер (Edythe Haber), повествование Набокова о том, как Мартын пытается заслужить Сонину любовь, отсылает к известной русской сказке «Волшебное кольцо»<sup>9</sup>. Однако целая серия ключевых подтекстов до сих пор не привлекла внимания исследователей. Для человека, родной язык которого — английский,

слово «Зоорландия» (Zoorland в английском варианте) прежде всего наводит на мысль о слове «зоо» (zoo) и таких его производных, как «зоология» (zoology). В то же время, поскольку оба гласных «о» в русском варианте безударные, носитель русского языка произносит слово «Зоорландия» как за-Орландия (т. е. начало слова произносится так же, как и в слове «зоопарк»). Итак, ухо носителя русского языка естественно воспринимает слово «Зоорландия» как сочетание предлога «за» и чарующего слух слова «Орландия» (ср. также «Зазеркалье» Льюиса Кэрролла, модель которого Набоков усвоил еще в ранней молодости, переводя «Алису в стране чудес»). Что же означает «Орландия» и что лежит за ее литературной границей?

Орландия отсылает читателя к целому ряду текстов из средневековья и эпохи Возрождения, в которых повествуется о знаменитом паладине Орландо, племяннике короля Шарлемана (Орландо так же известен, как Роланд и Ротоландо и как Ротоландус в латинских текстах). Среди таковых следует выделить «Песнь о Роланде», «Влюбленный Роланд» («Orlando Innamorato») Боярдо и его бурлескный пересказ Берни, а также «Неистовый Роланд» («Orlando Furioso») Ариосто. Кроме того, отметим такие вариации на темы легендарных подвигов Орландо, как «Королева Фей» Спенсера («The Fairy Queen») и «Как вам угодно» («As You Like It») Шекспира. «Подвиг», несомненно, выявляет некоторые структурные сходства со знаменитой средневековой *chansons de geste*, а также некоторые элементы шекспировской комедии (ср. боксерские поединки между Орландо и Оливье и между Мартыном и Дарвином). Но сама форма набоковского повествования, образ Мартына как странствующего рыцаря, а также концовка «Подвига» свидетельствуют о прямом диалоге с эпическим произведением Ариосто «Неистовый Роланд». (Я не буду здесь касаться романа Вирджинии Вулф «Орландо» (1928), о котором Набоков был крайне низкого мнения; см. интерлюдия 4 «Почему Набоков не любил писательниц?»).

Головокружительные события, описываемые в многоплановом сюжете «Неистового Роланда», связаны между собой сквозным рассказом о сумасшедшей любви графа Орландо (Роланда) к восточной принцессе Анжелике. Фантастический нарратив, в котором Орландо принимает участие в войнах Шарлемана против сарацинов и безуспешно пытается покорить сердце дочери Великого Хана, находит целый ряд параллелей в истории безответной любви Мартына к Соне Зилановой во время Гражданской войны в России. Соня во многом ведет себя как Прекрасная Дама куртуазных романов. Она подвигает своих поклонников, среди которых не только Мартын, но и Дарвин, Бубнов и другие, на военные и литературные

подвиги. Она награждает их всплесками сексуальной интимности, неполной и всегда прерываемой по ее велению. Загадочная, сумрачная и ироничная красotka Соня носит любовные треугольники как браслеты на своих тонких запястьях. Соперничество Мартына и Дарвина выполняет в романе ту же структурную роль, что и состязание между Орландо и его двоюродным братом Ринальдо, во время которого оба рыцаря надеются завоевать любовь Анжелики; Анжелика отказывает и одному, и другому. В эпической поэме Ариосто Анжелика — дочь Великого Хана Катая. Хотя слово «Катай» дословно означает Китай, более вероятно, что оно описывает в поэме Ариосто обширную территорию Золотой Орды. Фамилия Сони и ее внешность указывают на ее тюркское происхождение. Фамилия Зиланов происходит от тюркского слова «зилан» (змея). В фольклоре зилан — «белая змея, сказочный змеиный царек». Владимир Даль указывает и на то, что в качестве «покровительницы ханов, она перешла и в герб Казани»<sup>10</sup>. В английском предисловии к «Подвигу» Набоков писал о происхождении Сони: «в жилах ее отца, судя по фамилии, текла черемисская кровь» (Pro et contra, 70). «Черемисы» — старое название марийцев, народа угро-финской группы, живущего в верховьях Волги. Слово «зилан» не марийского, а тюркского происхождения, как и само слово «черемис»<sup>11</sup>. Таким образом, Набоков одновременно намекает на общее географическое, но не этническое происхождение предков Зиланова и характерным образом уводит англоязычного читателя в сторону от поиска прямых литературных подтекстов.

Многое в истории любви Мартына к Соне отсылает к похождениям Орландо. После того, как Орландо узнает, что принцесса Анжелика отдалась воину Медоро, он сходит с ума и блуждает по свету, совершая акты насилия и героические подвиги. Не в силах совладать со своей любовью к коварной Соне («А что, если я другого люблю?») (Набоков, Правда, II, 254), Мартын тоже бежит прочь из Берлина в Прованс. По возвращении в Берлин он чувствует себя почти исцеленным от сумасшедшей страсти, хотя «берлинский воздух был Соней насыщен» (Набоков, Правда, II, 283). Орландо наконец излечивается от любви к Анжелике, когда английский паладин Астольфо возвращает его мозги с Луны обратно на Землю. В «Подвиге» Дарвин пытается образумить Мартына — вспомните их последний разговор в Берлине — но ему так и не удастся отговорить его от поездки в Россию (или в Зоорландию). Проведя читателя через сорок шесть песен с сотнями персонажей и мест действия, Ариосто заканчивает свое эпическое повествование свадьбой Брадамант, двоюродной сестры Орландо, и обратив-

шегося в христианство сарацина Руджеро. Этот союз приводит к образованию герцогского дома Эсте, повелителей Феррары и покровителей Ариосто, которых он, таким образом, славит в закрытой концовке «Неистового Роланда». Набоков распахивает концовку своего рыцарского романа, давая своему любимому герою Мартыну последний шанс доказать Соне, что он способен на самый высокий подвиг. Обратимся к последней главе романа, к сцене, где Зиланов допрашивает свою дочь в присутствии Дарвина: «Он тебе что-нибудь говорил? Ты в курсе дела?» [...] «Конечно, я все знаю, — тонким голосом крещендо сказала Соня» (Набоков, Правда, II, 295). Понятен ли Соне истинный смысл подвига Мартына? Какую интерпретацию концовки поддерживают ее слова? Таинственная двусмысленность Сониных слов будто бы стирает различия между фантастической Зоорландией и исторической Россией, — различие, которого, быть может, и не существует в сознании Мартына. Кроме того, заманчиво задуматься, не указывает ли грамматическая альтернатива в английском варианте слова «Зоорландия» (Zoorland) еще на один аспект концовки романа.

Английское «or land» (или земля)... Zoo or land? Зоопарк или земля? Земля ли в самом деле? Или еще что-то, даже не страна, реальная или вымышленная? Не уводит ли экспедиция Мартына в территорию чистого искусства? Набоков предупреждает англоязычного читателя, что «среди всех талантов, которыми [он] наделил Мартына, [он] намеренно не включил художественный дар» (Pro et contra, 73). Так ли это? Американский набоковед Чарльз Никол (Charles Nicol) высказал мысль о том, что Мартын играет роль Музы, стимулируя творчество других персонажей: Дарвина и Бубнова<sup>12</sup>. Но нечто большее связывает Мартына с искусством. Его собственный художественный потенциал актуализируется в наиболее полной мере в процессе сочинения Зоорландии совместно с Соней. Неудивительно, что в конце романа Мартын, который воплощает чистое искусство либо как Муза, либо как джойсовский «художник в молодом возрасте» («artist as a young man»), исчезает в своей родной стихии.

Подведем итоги. Возвращение Мартына в Советскую Россию представляет собой героическую экспедицию, быть может, даже сходение Орфея в Ад или экскурсию Данте. Путешествие в Зоорландию, с другой стороны, воплощает трансцендентальное восхождение к Любви и Мудрости, — в именах и образах матери и возлюбленной Мартына (Софья и Соня) слышится сильное эхо культа Софии. Исчезновение Мартына в пространстве картины, где «густой лес и уходящая вглубь витая тропка» (Набоков, Правда, II, 157), таким образом, являет собой гениальный по своей ясности и

изяществу художественный ход, самый органичный набоковскому замыслу способ закрытия концовки романа, или, вернее, открытия его текста настужь. Такого рода приемы предшественник Набокова Андрей Белый называл «окнами в вечность»<sup>13</sup>.

В концовке «Подвига» напрямую сбывается детская мечта Мартына «перебраться из постели на картину, на тропинку, уходящую в лес» (Набоков, Правда, II, 157). Слившись в памяти Мартына, акварель сказочной бабушки Индриковой и иллюстрация из английской детской книжки становятся одним целым. Подобным же образом, многочисленные вариации мотива петляющей тропки, разбросанные и спрятанные в тексте романа, сливаются в его концовке. Однако существует важное различие между другими вариациями мотива пути и той картиной, которая висит перед глазами Мартына в его детской спальне и перед глазами читателя после прочтения последней страницы романа. Все промежуточные воплощения мотива пути представляют собой сочетания различных форм существования пространства и протекания времени: эхо лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» в строке Мартына «Звезда. Туман. Бархат. Бар-хат» (Набоков, Правда, II, 187); биение захлебывающегося сердца Мартына на альпийском горном уступе; лязг спального вагона, в котором ребенком Мартын воображает «лес и вьющуюся в нем тропинку [...] какие большие деревья!», а потом замечает «огни, далеко, среди темных холмов» (Набоков, Правда, II, 262). Концовка «Подвига» — высшее литературное совершенство, и оно достигается за счет того, что Набоков убирает время из картины. Герои тоже уходят из пространства текста, а остается только пейзаж — форма искусства, которая разворачивается только в пространстве, ибо читателю, а точнее говоря, зрителю, больше не нужно представлять ритм шагов путешественника на вьющейся тропе. Такого рода внедрение картины в пространство литературного текста прослеживается по всему творчеству Набокова, что впервые заметил еще Д. Бартон Джонсон (D. Barton Johnson) в известной монографии<sup>14</sup> Вспоминается стихотворение Набокова «Ut Pictura Poesis», а также манящее пространство холста в раннем рассказе «Венецианка» и «неподвижное и совершенное сочетание счастья» в позднем рассказе «Облако, озеро, башня». Набоков, который признавался, что он не верит в существование времени, учил своих студентов, что «когда мы смотрим на картину, нам не нужно водить глазами особенным образом даже если, как в книге, в картине содержится развитие и глубина. Элемент времени не входит в первоначальный контакт с картиной». Набоков также выражал пожелание, чтобы «по окончании [его

книги читатель испытывал] ощущение мира, куда-то отступающего и там останавливающегося, замирающего вдалеке как картина внутри картины» (SO, 72—73)<sup>15</sup>. Финал романа «Подвиг» ближе всего подходит к набоковскому описанию идеальной концовки, ближе даже, чем черная зияющая дыра на шахматной доске Лужина и чем «прозрачная и прочная [...] гробница» (Набоков, Правда, IV, 410) прощальных стихов Василия Шишкова.

Я впервые прочитал «Подвиг» летом 1987 года в Италии. Незадолго до этого я эмигрировал из России, и замусоренный Тирренский пляж был тогда моим читальным залом. Я полюбил эту книгу сразу же и продолжаю ее любить после многолетних диалогов с тенью Набокова. Я не раз задавал себе вопрос: что бы произошло, если бы Мартын выжил и эмигрировал в Америку вместе со своим создателем? В кого из американских героев Набокова он бы превратился? Быть может, в Гумберта Гумберта — вспомните его швейцарского дядюшку Густава? А может быть, в Вана Вина, этого странствующего влюбленного? Мне кажется, что из всех американских персонажей Набокова профессор Тимофей Пнин в наибольшей мере воплощает черты повзрослевшего Мартына. Между ними и в самом деле много общего, в том числе и любимое стихотворение Пушкина. К этому стихотворению отсылают несколько эпизодов в «Подвиге». «Как же я сам буду умирать?», — размышляет Мартын после встречи с заговорщиком Иоголевичем (Набоков, Правда, II, 217). Пнин пытается объяснить «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», своим американским студентам, и он бормочет его, шурша листьями в аллеях Вэйнделлского Колледжа. Пушкинское стихотворение могло бы стать точным эпиграфом к роману Набокова, и как поразительно его последние три строфы подходят к концовке «Подвига»:

И где мне смерть пошлет судьбина?  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладелый прах.

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

*Перевод с английского автора*



### Глава 3

## НАБОКОВ И БУНИН.

# ПОЭТИКА СОПЕРНИЧЕСТВА

#### The Cold Heaven

Suddenly I saw the cold and rook-delighting heaven  
That seemed as though ice burned and was but more ice,  
And thereupon imagination and heart were driven  
So wild that every casual thought of that and this  
Vanished, and left but memoirs, that should be out of season  
With the hot blood of youth, of love crossed long ago;  
And I took all the blame out of all sense and reason,  
Until I cried and trembled and rocked to and fro,  
Riddled with light. Ah! When the ghost begins to quicken,  
Confusion of the death-bed over, it is sent  
Out naked on the roads, as the books say, and stricken  
By the injustice of the skies for punishment?

*W. B. Yeats, from «Responsibilities» (1914)<sup>1</sup>*

#### Холодное небо

Каким холодным мне открылось небо,  
Как будто лед пылал, и все вокруг  
Казалось льдом и только льдом, и мыслей не было —  
Лишь память, обнажившаяся вдруг,  
Такая чуждая горячей юной крови  
И чувствам, перечеркнутым давно,  
И всю вину без оправданий и условий  
Я принял на себя — мне было все равно:  
Я плакал, я дрожал, изрешеченный светом,  
Так неужели, путь земной сверша,  
Нагая, в холод, в дождь, — где я читал об этом? —  
Проклятье неба унесет душа?

*У. Б. Йейтс<sup>2</sup>*

«... и ЭТОТ мотив, мучительная обида и музкой вызванный союз между венцом и кончиной..»

*В. Набоков. «Весна в Фиальте»*

«...that melody, the pain, the offense, the link between hymen and death...»

*V. Nabokov, «Spring in Fialta»*

9 ноября 1929 года Кирилл Зайцев, профессор юриспруденции и литературный критик, позже ставший монахом, опубликовал в парижской газете «Россия и славянство» статью под названием «„Бунинский“ мир и „Сиринский“ мир»<sup>3</sup>. Статья Зайцева стала откликом на появление в печати начала «Защиты Лужина», опубликованной в ноябрьской книге «Современных записок» за 1929 год в одном номере с отрывком из романа Бунина «Жизнь Арсеньева» (1928—1933; полный вариант — 1952 год). Зайцев назвал публикацию двух отрывков под одной обложкой «назидательным примером». «Чрезвычайно мало книг, — писал критик, — которые доставляют читателю *радость*...» Зайцев сравнил чтение романа Бунина с глотком кислорода и продолжил:

«И вот прямо с высот Бунинской поэзии вы попадаете в крошечную тьму Сиринского духовного подполья [...] Сирин — блестящий писатель... И все же, с каким огромным облегчением закрываете вы книгу, внимательно прочитавши до последней строки. Слава Богу, не надо дальше читать этого наводящего гнетущую тоску талантливейшего изображения того, как живут люди, которым нечем и незачем жить. Не люди, а человекообразные, не подзревающие ни красот окружающего их мира, ни душевных красот человеческой природы, слепорожденные кроты, толкающиеся беспомощно, безвольно, безответственно, в потемках какого-то бессмысленного и бесцельного прозябания. Какой ужас, так видеть жизнь, как ее видит Сирин! Какое счастье, так видеть жизнь, как ее видит Бунин!»<sup>4</sup>

Как бы ни заблуждался и ни ошибался Зайцев в оценке достижений Набокова, сам факт появления статьи с таким сопоставлением уже в 1929 году свидетельствует о том, что эмигрантские критики были готовы считать Набокова литературным соперником Бунина (и нападать на него из-за этого). К ноябрю 1929 года, когда появилась статья Зайцева, эмигрант Набоков уже был автором двух поэтических сборников и двух романов, опубликованных в Берлине, а также многочисленных рассказов, стихов, статей, рецензий и т. д., печатавшихся в основном в берлинской газете «Руль». Вскоре должен был выйти первый сборник рассказов (и стихов) Набокова «Возвращение Чорба». Хотя к 1929 году несколько его стихотворений и рассказ уже были опубликованы в ведущем эмигрантском (парижском) журнале «Современные записки», до сериальной публикации «Защиты Лужина» в 1929 году и выхода романа отдельным изданием в 1930 Набоков был еще не слишком хорошо известен в Париже. Именно выход в свет третьего романа Набокова стал сенсацией в русских литературных кругах.

По словам Нины Берберовой, «огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано»<sup>5</sup>.

Критик и поэт Михаил Цетлин (Амари) был, судя по всему, первым, кто указал на связь между творчеством Набокова и Бунина в рецензии на роман Набокова «Король, дама, валет» в 1928 году<sup>6</sup>. В 1930-м и 1931-м гг. целый ряд писателей и критиков, включая Владимира Вейдле, Александра Куприна, Глеба Струве, Георгия Федотова и Владислава Ходасевича, начали рассматривать (а некоторые и нападать на) Набокова как (на) литературного соперника Бунина. К примеру, в апреле 1931 г. Куприн назвал «Солнечный удар» Бунина, «Растратчиков» Катаева, «Защиту Лужина» В. Набокова и «Зависть» Ю. Олеши «лучшими произведениями последнего десятилетия». В той же анкете парижской «Новой газеты» Ходасевич выбрал «Жизнь Арсеньева» Бунина, «Защиту Лужина» В. Набокова и «Зависть» Ю. Олеши<sup>6</sup>. А вот что сказал в анкете «Чисел» Г. Федотов в 1930 г.: «Как раз за эти последние годы несравненно более слабая зарубежная литература одарила нас очень значительными произведениями: Бунина и Сирина»<sup>7</sup>. В отзыве на литературную часть очередной книги «Современных записок» в 1932 году, Николай Андреев очень тонко обрисовал восприятие критиками места Набокова в эмигрантской прозе: «Сирин до сих пор остается для многих спорным писателем. Пожалуй, есть какая-то мода на снисходительное неприятие его [...]. Можно любить или очень не любить характер его творчества, можно называть его наследником Бунина или связывать его с бульварными романистами Запада (все это неверно и несущественно), но нельзя, при условии честного отношения к литературным фактам, отрицать ни его исключительной одаренности живописца, прекрасного умения показать мир разоблаченным от привычных тем, омертвелых зрительных форм, ни его большого композиционного искусства, поразительной изобретательности в деталях и сложности им привлекаемого материала»<sup>8</sup>.

Противопоставление Набокова и Бунина даже вошло в западное литературоведение как часть более масштабного противопоставления между старшим и младшим поколением писателей русской эмиграции. В своем обзоре литературы русской эмиграции американский славист Альберт Пэрри (Albert Parry) похвалил Набокова, в то же время отвергнув Бунина как одну из фигур прошлого литературы: «Для таких ископаемых как Бунин, Шмелев, Оссоргин [sic] нет никакой надежды создать яркие, запоминающиеся произведения об эмигрантской среде, окружающей их самих. Они

слишком погрязли в русских традициях и прошлом, но Сирин, Алданов, Берберова и другие представители младшего поколения... могут и творят прекрасные произведения на нерусские темы»<sup>9</sup>. Парри глубоко заблуждался относительно Бунина: статья американского слависта вышла в июле 1933 года, всего лишь за несколько месяцев до того, как было объявлено о присуждении Бунину Нобелевской премии. Это наконец принесло Бунину заслуженное признание, превратило его на время в мировую литературную знаменитость и повысило его популярность в эмиграции. Исследователи этого периода в литературе знают об электризирующем воздействии, которое награда Бунина оказала на культурный климат Русского Зарубежья. Присуждение премии последовало за волной критических дискуссий и полемик, прокатившейся по русским эмигрантским печатным органам от Парижа до Риги и от Харбина до Чикаго. Основной темой полемики было будущее русской литературы в изгнании. Возможно ли создать и сохранить литературную культуру отдельно от ее органического языкового субстрата? Что отличает литературу русской эмиграции от советской? Что произойдет с литературой Русского Зарубежья в течение ближайшего десятилетия? Кто унаследует традиции русской литературы, которые, как верило старшее поколение писателей-эмигрантов, им удалось спасти от большевистского обезображивания? Эти и другие вопросы дебатировали критики и писатели на страницах печатных изданий начала 1930-х годов, об этом спорили молодые русские поэты в парижских кофейнях и пражских пивных<sup>10</sup>. Присуждение Нобелевской премии Бунину перевернуло установки критической дискуссии. Непримиримо-антисоветски настроенный Бунин стал первым русским писателем, удостоившимся высшего знака мирового признания. И потому в спорах критиков попытки оправдания существованию русской литературы в изгнании на время уступили место прогнозам на будущее<sup>11</sup>. Поскольку к середине 1930-х годов Набоков стал ведущим писателем эмиграции, все критики, как бы они ни относились к нему, были склонны, что вполне естественно, сравнивать Набокова с Буниным<sup>12</sup>. Имя Набокова все чаще и чаще упоминалось в печати и в русских литературных гостиных. Его стали воспринимать как нового лидера литературы русской эмиграции и потому одновременно наследника и соперника старого мастера, теперь увенчанного Нобелевской премией.

Понятие «поэтика соперничества», которое я бы хотел исследовать в этой главе, предполагает попытку прочтения личных и литературных отношений между Буниным и Набоковым как диалогический текст. Соперничество между двумя мастерами подвигает их на новые

литературные достижения. Кроме беглых упоминаний о Бунине как об одном из писателей, повлиявших на молодого Набокова, природа литературных и личных отношений, сложившихся у этих писателей, почти не исследовалась в послевоенном литературоведении<sup>13</sup>. До недавнего времени российские ученые не могли свободно исследовать творчество Набокова, да и не имели доступа к архивам на Западе. В корпусе советского буниноведения мы находим всего две оценки литературных связей между двумя писателями. В 1965 году Александр Твардовский назвал Набокова «эпигоном» Бунина<sup>14</sup>. Буниновед Олег Михайлов, вторя словам Твардовского восемь лет спустя, назвал Набокова «Питером Шлемилом» [русской] эмигрантской литературы, по имени героя одноименного романа Шамиссо, пошедшего на отчаянную сделку<sup>15</sup>. (По всей видимости, советский критик считал переход на английский язык «отчаянной сделкой» Набокова).

Западных литературоведов сбили с толку весьма скупые отзывы Набокова о почти двадцати годах жизни в эмиграции. В своих автобиографиях, а также в интервью и письмах, данных и опубликованных во время американского периода, Набоков преуменьшил ту роль, которую сыграла литературная среда русской эмиграции, и в особенности Бунин, в его развитии. Более того, Набокову удалось повлиять не только на своего первого биографа, доверчивого и падкого до сенсаций Эндрю Филда (Andrew Field), но и на автора монументальной биографии Брайена Бойда (Bryan Boyd)<sup>16</sup>. Бойд, например, совершенно не рассматривает литературный диалог Набокова и Бунина.

Мне посчастливилось прочесть многое из того, что сохранилось от чрезвычайно интересной переписки между Буниным и Набоковым, продолжавшейся почти двадцать лет. К тому же я изучил полные тексты дневников Бунина и его жены, известные в настоящее время только по изданию с купюрами<sup>17</sup>. Наконец, я попытался отыскать возможные переключки в письмах и воспоминаниях тех литераторов, которые были знакомы с обоими писателями: Адамовича, Алданова, Берберовой, Романа Гуля, Бориса Зайцева, Андрея Седых и других. Архивные исследования в сочетании со сравнительным анализом творчества Бунина и Набокова позволили мне описать сложную гамму их отношений, в частности, переход дружбы в соперничество. Реконструкция отношений между Буниным и Набоковым в какой-то мере заполняет очевидный пробел в истории русской литературы.

Мне будет очень трудно изложить в рамках этой короткой главы историю многолетних и сложных отношений между двумя писателями. Это история любви и ревности, влекущих противоположностей и отталкивающих сходств, история восхищения, иронии и

горького разочарования. Эту историю венчает литературная дуэль. С хронологической точки зрения, отношения Бунина и Набокова распадаются на три этапа. Первый продолжался с 1920-х до 1933-го года, когда Бунин получил Нобелевскую премию; в 1933-м году Бунин и Набоков наконец встретились в Берлине. Второй этап продолжался примерно до переезда Набокова в Новый Свет в 1940 году; это был период резкого взлета Набокова, когда он стал литературной звездой первой величины, затмившей даже славу Бунина. В центре третьего этапа создание цикла рассказов «Темные аллеи» (1943; 1946); этап этот продолжался до смерти Бунина в 1953 г.

В 1920-е годы молодой Набоков опирался на целый ряд стилистических и тематических достижений Бунина, своего старшего современника. (Бунин был на тридцать лет старше Набокова и уже знаменит, когда Набоков был еще ребенком). К середине 1930-х Набоков развился в самого оригинального эмигрантского писателя молодого поколения. Он продолжил языковые и повествовательные традиции Чехова и Бунина, но в то же время «открыл», по словам самого Бунина, высказанным в 1930-м году, «целый мир» в русской литературе<sup>18</sup>. Считая Набокова своим единственным соперником в эмиграции и стремясь вернуть себе пальму первенства, Бунин создал свой шедевр, свое литературное завещание, «Темные аллеи». В последней части этой главы я проанализирую основные эстетические, этические и метафизические аспекты диалога между «Темными аллеями» и рассказами Набокова, написанными в 1930-е годы. Кроме того, я рассмотрю значение литературного соперничества между Буниным и Набоковым для современных теоретических представлений о механизмах литературной эволюции. Я прежде всего имею в виду идею формалистов о том, что писатели реагируют на своих литературных «дедушек» и «дядей»<sup>19</sup>. В то время как Бунин в какой-то мере возвращался в своих произведениях к Толстому и Тургеневу, он одновременно пытался догнать своего литературного «племянника» Набокова.

\* \* \*

Чтобы распутать сложное переплетение личных и текстуальных отношений между этими двумя гигантами современной русской литературы, лучше всего начать с самого начала. Отец Набокова, В. Д. Набоков, познакомился с Буниным в 1920 году в Берлине<sup>20</sup>. В декабре 1920 года отец Набокова в письме поинтересовался мнением Бунина о стихотворении молодого Набокова «Лес», опубликованном в берлинской газете «Руль» (газета редактировалась В. Д. На-

боковым) под псевдонимом «Cantab»: «Если Вам попадались в „Руле“ стихи моего сына (подпись „Cantab“), черкните мне Ваше мнение о них»<sup>21</sup>. Бунин послал В. Д. Набокову в подарок экземпляр своего недавно вышедшего из печати сборника рассказов «Господин из Сан-Франциско» (1920), в который вошли некоторые из его лучших дореволюционных стихов и рассказов. В прилагавшемся письме Бунин благосклонно отозвался о стихах Набокова<sup>22</sup>. Это, в свою очередь, позволило В. Д. Набокову вложить в следующее письмо Бунину вырезку из 1921-го рождественского номера газеты «Руль» с тремя стихотворениями и рассказом «Нечисть», на этот раз подписанными псевдонимом «Влад. Сирин»<sup>23</sup>. Он также спрашивал позволения прислать Бунину стихи сына<sup>24</sup>.

Набоков написал Бунину свое первое письмо 18 марта 1921 года. Письмо наполнено пафосом восхищения и благодарности. Набоков обращается к Бунину как к мэтру:

«Многоуважаемый Иван Алексеевич! Посылаю вам несколько наудачу выбранных стихотворений и пользуюсь случаем сказать вам, как ободрило меня то, что писали вы о моем робком творчестве, — тем более, что хорошие слова эти исходят именно от вас, — единственного писателя, который в наш кошунственный век спокойно служит прекрасному [...]. Простите, что так неладно выражаюсь, это так же трудно, как признание в любви — давнишней любви. Словом, хочу я вам сказать, как бесконечно утешает меня сознание, что есть к кому обратиться в эти дни великой сирости» (у Набокова в письмах «Вы», как правило, с маленькой буквы. — *М. Д. Ш.*)<sup>25</sup>.

В следующее письмо, посланное из Берлина в ноябре 1922 года, Набоков включил текст стихотворения, посвященного Бунину («Как воды гор, твой голос горд и чист...»). «Простите же мне мою смелость, простите, что докучаю вам непрошенным приветом», — писал Набоков. — «Я хочу только, чтобы вы поняли, с каким строгим восторгом я гляжу с моего холма на сверкающую вершину, где в скале вами вырезаны вечные, несравненные слова»<sup>26</sup>. В стихотворении же особенно интересна последняя строфа:

Безвестен я и молод, в мире новом,  
кошунственном, — но светит все ясней  
мой строгий путь: ни помыслом, ни словом  
не согрешу пред музою твоей (Круг, 27)<sup>27</sup>.

Здесь в поэтической форме повторяются основные идеи, выраженные Набоковым в первых двух письмах Бунину. Обратите внимание на слово «кошунственный». Набоковское стихотворение рассматривает поэзию Бунина как некий маяк, который направляет молодого поэта в мире эстетического безобразия и словесного ко-

шунства. Набоков присягает бунинской Музе. Возникает первый вопрос: какую формообразующую роль сыграла поэзия Бунина в творческом развитии Набокова?

Сильнее всего Набоков был подвержен влиянию бунинской поэзии в 1900—1910-е годы. Позже, в известном письме Эдмунду Уилсону 1949 года, он признавался, что «Блок, Белый, Бунин... в те годы написали лучшие свои произведения» [дословный перевод] (Wilson Letters, 220). В течение 1920—1950-х годов Набоков не раз возвращался к поэзии Бунина. Его перу принадлежит рецензия на «Избранные стихотворения» Бунина (1929), а, кроме того, он несколько раз писал о Бунине в эмигрантской прессе в 1920—30-е годы и занимался им уже как профессор литературы в 1940—50-е. В открытке, посланной Бунину из Арьежа в Пиренеях в 1929 году, Набоков признавался, что с детства знает многие из стихов Бунина наизусть. Он даже заметил некоторые изменения, внесенные Буниным в новое издание стихов: «Второй день наслаждаюсь вашими стихами; многое я с детства знаю наизусть... читаю их, думаю о них и — конечно, это самое прекрасное [,] что было создано русской музой за эти тридцать лет. Я готовлю большую статью о них, для „Руля“»<sup>27</sup> Рецензия на «Избранные стихотворения» Бунина помогает нам понять, что видел Набоков в своем старшем современнике:

«Стихи Бунина — лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий. Когда-то, в громкие петербургские годы, их заглушало блестящее бряцание модных лир; но бесследно прошла эта поэтическая шумиха — развенчаны или забыты „слов кошунственных творцы“, нам холодно от мертвых глыб Брюсовских стихов, нестройным кажется нам тот бальмонтовский стих, что обманывал новой певучестью; и только дрожь одной лиры, особая дрожь, присущая бессмертной поэзии, волнует, как и прежде, волнует сильнее, чем прежде, — и странным кажется, что в те петербургские годы не всем был внятен, не всякую изумлял душу голос поэта, равных которому не было со времен Тютчева»<sup>29</sup>.

То, как Набоков оценивает место Бунина в русской поэзии, отражает и его собственные предпочтения и пристрастия конца 1920-х годов. Нетрудно заметить в целом негативное отношение к поэзии русского символизма. В то время как Набоков назвал поименно двух из ведущих поэтов-символистов, Брюсова и Бальмонта, приведенная им стихотворная цитата отсылает к стихотворению Блока «За гробом»: «Был он только литератор модный, слов кошунственных творец»<sup>30</sup>.

Ничто не могло польстить Бунину больше, чем сравнение его с Блоком, мысль о состязании, в котором Бунин, по словам Набо-



кова, вышел победителем! Рецензия способствовала продолжению сближения двух писателей на первом этапе их заочного знакомства — и кульминацией его стала их встреча в 1933 году. На протяжении всей своей карьеры Набоков продолжал неизменно давать высокую оценку поэзии Бунина. Фактически возможность заявить о своем мнении в течение 1930—50-х годов представлялась ему не единожды. В 1938 году, в письме американской славистке Елизавете Малоземовой (Elizabeth Malozemoff), в то время работавшей над диссертацией о Бунине, Набоков назвал Ходасевича и Бунина величайшими поэтами того времени<sup>31</sup>.

Эклектизм поэзии Набокова не позволяет проследить отчетливую бунинскую ноту. Тем не менее, ранний период стихотворчества Набокова был отмечен отголосками сборника стихов Бунина «Листопад» (1901). Период набоковского «частного кураторства», когда он предпринял в своих стихах исследование библейских и византийских мотивов (РР, 13), породил несколько стихотворений на религиозные темы, частично смоделированные по образцу того, как виртуозно использовал эти же мотивы Бунин. Набоков усвоил два конкретных приема бунинской техники. Первый часто используемый в его стихах прием — это повтор слова или словосочетания с целью рифмовки и/или эмпазы. Естественно, прием этот не был изобретен Буниным. Однако Набоков в своей рецензии на «Избранные стихи» превознес этот прием именно как бунинское достижение и сам взял его на вооружение. В ряде стихотворений Набоков пользуется коронным приемом Бунина.

И на земле мы многое забыли:  
лишь изредка вспомнится во сне  
и *трепет наш*, и *трепет* звездной пыли,  
и чудный гул, дрожавший в вышине. (РСС, I, 482)<sup>32</sup>.

(Курсив мой — М. Д. Ш.)

Второе заимствование относится к тому, что Набоков в письме к Малоземовой определил как бунинский мощный дар цветовидения. Он называл Бунина «цветовидцем» и особенно горячо отмечал его умение использовать лиловый цвет, который Набоков ассоциировал с «ростом и зрелостью литературы»: «Бунин видел лиловый в основном как крайнюю степень интенсивности морской и небесной синевы» [обратный перевод]<sup>33</sup>. В своих догадках о «цветовидении» Бунина и об употреблении им лилового цвета Набоков был совершенно прав. Оттенки лилового (лиловый, сиреневый) постоянно возникают и в стихах самого Набокова: «вся улица блестит и кажется *лиловой*» (1916); «туча белая из-за *лиловой* тучи» (1921); «на пляже в полдень *лиловатый*» (1927) (Курсив мой — М. Д. Ш.).

В стихотворении 1922 года, посвященном Бунину, Набоков прибегнул к эпитету «лиловый» и как к характерному бунинскому приему повтора, и в знак восхищения искусством Бунина:

Ты любишь змей, тяжелых злых узлов  
Лиловый лоск на дне сухой ложбины

(*Стихи*, 38; *РСС*, I, 450; *Круг*, 27).

Вот начало стихотворения Набокова «Весна» (1916):

Улыбки, воробьи и брызги золотые...  
Сегодня все с весной веселые спешат...  
Осколки от теней на лужи голубые  
Упали и дрожа отчетливо скользят.  
Вся улица блестит и кажется лиловой...  
Прорвали белый сон лазурью небеса...

(*В. В. Набоков*, «*Стихи*», СПб., 1916. С. 5)

А вот начало знаменитого «Листопада» (1900) Бунина:

Лес, точно терем расписной,  
Лиловый, золотой, багряный,  
Веселой, пестрою стеной  
Стоит над светлою поляной.  
Березы желтою резьбой  
Блестят в лазури голубой...

(*Бунин*, I:120).

Легко заметить целый ряд параллелей, особенно в цветовой палитре. В обоих стихотворениях преобладают оттенки золотого, лилового, голубого и лазурного цветов. Можно было бы привести и другие примеры внешнего сходства как в образной, так и в тематической структуре стихотворений (ср. евангельские мотивы в стихотворении Бунина «Мать» [1912] и в одноименном стихотворении Набокова [1924]).

Наконец, Набоков перенял и одну черту, отличавшую состав сборников Бунина от многих книг его современников. Уже в 1910-е годы Бунин стал публиковать рассказы в одной книге со стихами<sup>34</sup>. Так же поступил и Набоков со своим сборником «Возвращение Чорба» — и это, помимо всего прочего, послужило сигналом перехода к новому этапу, на котором он «illustrate[d] the principle of making a short poem contain a plot and tell a story» (дословный перевод: «иллюстрировал принцип создания короткого стихотворения, обладающего сюжетом и рассказывающего какую-то историю») (РР, 15).

Итак, хотя Набоков и считал Бунина одним из своих поэтических предшественников, в стихах он немногому научился у старого мастера, дословно переняв лишь некоторые приемы. В то время как Набоков менял свою поэтическую ориентацию в течение 1920-х

и начала 1930-х годов, перенимая традиции то одной, то другой литературной школы, Бунин оставался поразительно постоянным в своей поэтической линии. Выработав уникальную поэтическую интонацию, которую ни с чем невозможно спутать, еще в 1900-е годы, Бунин продолжал писать великолепные стихи в течение 1910-х годов и в эмиграции, хотя количество их неуклонно уменьшалось. Стихи Бунина трудно спутать со стихами его предшественников и современников. Стихи же Набокова похожи на полурри из лучшего поэтического репертуара XIX и XX веков: реминисценции из Пушкина, Фета, Бунина, Блока и Пастернака. Цитируя беспощадный приговор Дэйвида М. Беттеа (David M. Bethea), «despite its occasional charm and neo-[a]cmeist specificity of detail [Nabokov] was at best a „Blokian“ and at worst a [Balmontian]» (дословный перевод: «несмотря на то, что в отдельных случаях стихи не лишены шарма и несмотря на нео-акмеистическую точность деталей, Набоков был в лучших стихах последователем Блока, а в худших — последователем Бальмонта»)³⁵. Юрий Тынянов в 1924 году писал, что «каждое новое явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*»³⁶. Не лишенный одаренности, но не обладающий своей собственной неповторимой интонацией, Набоков как поэт никогда не был и никогда не мог быть соперником Бунина. Бунин это понимал, и только в начале 1930-х годов он увидел соперника в Набокове-прозаике. В 1930-м году вышел в свет первый сборник рассказов и стихов Набокова «Возвращение Чорба» (см. илл. на с. 139). В том же году в лучшем «толстом» журнале эмиграции «Современные записки» были опубликованы рассказ «Пильграм» и роман «Защита Лужина».

Однако возвратимся на время к весне 1926 года. В мае 1926 года Набоков отправил Бунину экземпляр своего первого романа «Машенька» с трепетной надписью: «Глубокоуважаемый и дорогой Иван Алексеевич, мне и радостно и страшно посылать вам мою первую книгу. Не судите меня слишком строго, прошу вас. Всей душой ваш, В. Набоков»³⁷.

Роман «Машенька» был назван самым «бунинским» во всей прозе Набокова³⁸. Вера Муромцева-Бунина, которая предпочитала «Машеньку» всем последующим романам Набокова, писала, что Бунину первый его роман понравился³⁹. В подаренном Бунину экземпляре сохранилось одно замечание, написанное его рукой: «Ах, как плохо!»⁴⁰ Бунин написал это на полях против следующего параграфа в VIII главе романа: «Это было не просто воспоминание, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо „интенсивнее“ — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени. Это был удивитель-

В. Сиринъ

# Возвращеніе Чорба

Разказы и стихи



---

---

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „СЛОВО“, БЕРЛИНЪ 1930

Ивану Букингу.

Великому мастеру

отъ приветнаго ученика

Владу

Горького № 29

Илл. 1. Дарственная подпись Набокова  
на экземпляре сборника «Возвращение Чорба»

ный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью» (Набоков, Правда, I, 73, РСС, II, 85). Бунин часто судил о литературе по словесному изяществу, которое он считал мерилем мастерства писателя. Резко отрицательное замечание было, по-видимому, вызвано употреблением прилагательных «интенсивный» и «удивительный». Хотя оба прилагательных использованы Набоковым в ироническом ключе, их выбор мог показаться Бунину стилистически неудачным. «Машенька» не произвела на Бунина сильного впечатления. Только после выхода романов «Защита Лужина» (1930) и «Подвиг» (1931—32), а также таких первоклассных рассказов как «Пильграм» (1930) и «Совершенство» (1932), Бунин стал проявлять больше и больше интереса к Набокову. На протяжении первого этапа их отношений, Интерес Бунина к Набокову возрастал пропорционально появлению новых набоковских публикаций<sup>41</sup>.

Письма Набокова к Бунину, отправленные в 1929—1931, полны нежности и почтения. В июне 1931 он поблагодарил Бунина за то, что тот прислал ему две свои новых книги — «Божье древо» и «Тень птицы», обе вышедшие в этом году:

«Дорогой Иван Алексеевич, сердечно благодарю Вас за обе ваши книги, — „Божье древо“ и „Тень птицы“. Прочитал первую с тем особенным, трудно определимым наслаждением, которое вы один умеете так щедро давать читателю, и только что приступил ко второй, — сулящей не меньшую радость. Позвольте мне посетовать лишь на то, что ни на той, ни на другой не было надписи, — живого следа Вашей руки»<sup>42</sup>.

Бунин пригласил Набокова навестить его в Грассе<sup>43</sup>. 1 января 1930-го года жена Бунина записывает мучительный разговор о перспективах получения Нобелевской премии: «Говорили о премии. Зайцев не понимает, как может речь идти о Мережковском, как о писателе художнике! Можно выставлять кандидатуру Сирина, но Мережковского не понимаю»<sup>44</sup>. В 1930 они обменялись фотографиями<sup>45</sup>. В том же году Бунин послал Набокову первые четыре части своего романа «Жизнь Арсеньева. Истоки дней» с дарственной надписью, прозвучавшей как признание набоковского таланта: «Дорогой Владимир Владимирович, от всей души и с большой любовью к Вашему прекрасному таланту желаю Вам долгого, счастливого и славного пути. Ив. Бунин. 6. II. 1930 Париж» (см. илл. на с. 143)<sup>46</sup>. В начале 1930-х Бунин стал проявлять все больше и больше интереса к Набокову. Дневниковые записи Веры Муромцевой-Буниной помогают воссоздать диалектику изменяющегося отношения старого мастера к молодому современнику. 17 марта 1929 года Вера Бунина записывает: «Ян читал главу из романа Сирина. [...]

Сирин — человек культурный и серьезно относящийся к своим писаниям. Я еще не чувствую размаха его таланта, но мастерство уже большое. Он, конечно, читал и Пруста и других современных писателей, я уже не говорю о классиках и все в подлиннике. Великое счастье быть как дома в 4 государствах»<sup>47</sup>. 2 ноября 1930 года Галина Кузнецова внесла следующую заметку в свой дневник: «Мы всю дорогу говорили о Сирине, о том роде искусства, с которым он первый осмелился выступить в русской литературе, и И. А. [Иван Алексеевич] говорил, что он открыл целый мир, за который нужно быть благодарным ему»<sup>48</sup>. 14—15 ноября 1930 года жена Бунина описала встречу с Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус: «Говорили о Сирине. Д. С. сказал: „Боюсь, что все это мимикрия... Евреи все — мимикрия. Алданов — первосортный журналист и в Англии он был бы богат и славен, а романист — поддельный. Нужен только тот писатель, который вносит что-то новое, хоть маленькое“ ...»<sup>49</sup>. 3 января 1931 года у Буниных в гостях был литератор и меценат Илья Фондаминский, только что приехавший из Берлина, где купил «на корню» рукопись нового романа Набокова («Подвиг») для «Современных записок». Вера Бунина записала выдержки из рассказа Фондаминского о поездке: «О Сирине: — Очень приятный и жена его еврейка, образованная, знает языки, дактилографка, очень мила, тонкое еврейское лицо. Но мне кажется, он весь тут, а что за талантом, неизвестно... и есть ли что-нибудь за ним? [...] Немецкого языка не знает, не любит и немецкой литературы, не любит и немцев. Хочется [sic] переехать в Париж. [...] И подумайте, ведь его отец спас Милюкова, а „Последние новости“ не могут дать ему тысячу франков фикса или печатать ежемесячно на эту сумму. — А какой у него вид? — спросил Ян. — На отца не похож. Тот был барин, а здесь очень чувствуется вырождение... — Это Рукавишниковская кровь подпортила, — заметила я, — ведь мать его рожденная Рукавишникова, очень нервная истерическая женщина, как говорят. — А долго ли вы у него сидели? — спросила Галя [Галина Кузнецова], — и чем он угощал вас. — Сидел я у него долго. Пришел часов в пять и ушел в десять. Ужинал с ними. Яйца, ветчина, по-студенчески. Пил чай. — А что он говорил о литературе? — Хвалил Ладинского... — Это дурно, — заметил Ян. — Вас, Иван Алексеевич, обожает. Провели мы вечер очень приятно. Показывал и бабочек. Он влюблен в них»<sup>50</sup>. В более поздней дневниковой записи Веры Буниной речь идет о романе «Подвиг», принятом к публикации «Современными записками»: «[...] в нем описан путь молодого человека по всей Европе: романтическое отношение к миру, к аэропланам и всякой технике. Остро. Конечно, автобиографично»<sup>51</sup>.

В. Сороку

Ворогом Владимир Владимирович,  
отъ всея души и со скорбью  
словеса къ Вамъ съ чувствомъ  
му жалости и любви къ Вамъ  
дрогому, ча. Не вѣн и тѣмъ  
нѣтъ.

И. В. Бунинъ

6. II. 1930

Парижъ





Бунин и Набоков намечали встретиться в Париже. В письме Бунину от 4 октября 1931 года Набоков писал: «Надеюсь, что через месяц буду уже набивать чемодан. Меня очень тронуло и оживило ваше прелестное письмо; жена благодарит за милые слова о ней. Мне страшно и весело будет встретиться с вами. Крепко жму вашу руку. Душевно преданный вам, В. Набоков»<sup>52</sup>. Поездка Набокова была отложена до 1932-го года, Бунин уехал на юг, и писатели не увиделись. Вести о триумфе Набокова в Париже, о том незабываемом впечатлении, которое его чтение произвело как на поклонников, так и на злопыхателей, докатились до Грасса в письмах и газетах. Три года прошло с осени 1929-го, когда близкий друг Бунина писательница Галина Кузнецова записала в дневнике, что после чтения прозы Набокова Бунин сказал ей, что критики и читатели «просмотрели писателя»: «Пишет лет 10 и ни здешняя [парижская] критика, ни публика его не знает»<sup>53</sup>. Теперь, осенью 1932-го, Набоков заморозил парижскую эмигрантскую публику. Вот выдержка из заметки о вечере Набокова в «Salle du Musée Social» 15 ноября 1932 года, опубликованной в газете «Последние новости»:

«Полный зал, общее оживление, внимание к каждому слову лектора... Редко когда литературный вечер проходил так удачно, как вечер В. Сирина. Русский Париж проявил исключительное внимание к молодому писателю, в короткое время составившему себе крупное имя. В. Сирин читал в первом отделении стихи и небольшой рассказ «Музыка». Во втором — интереснейший отрывок из нового романа «Отчаяние». [...] Публика шумно аплодировала в начале вечера, еще горячее благодарила Сирина по его окончании»<sup>54</sup>.

В период с 1929 по 1932 год Набоков превратился в новую звезду «Современных записок»<sup>55</sup>. Как прозаик, он дебютировал с рассказом «Ужас» в 1927 году. Затем последовали «Защита Лужина» (1929), рассказ «Пильграм» (1930), короткий роман «Соглядатай» (1930), «Подвиг» (1931—32) и, наконец, «Камера Обскура» (1932—33). В 1931 году он также дебютировал как автор рассказов в самой влиятельной из эмигрантских газет, «Последние новости». Литературная легенда Набокова теперь разрасталась во всех столицах зарубежной России, от Парижа до Праги, от Шанхая до Сан-Франциско. Он оказался в центре внимания критиков<sup>56</sup>.

Тщательное изучение дневников, писем и воспоминаний тех, кто окружал Бунина в начале 1930-х, позволяет установить, что первые нотки раздражения зазвучали в доме Бунина как раз в это время, после приезда Набокова в Париж и резкого взлета его популярности. 19 ноября 1932 года Вера Бунина записывает: «Его тут „принимают“. Больше всего с ним носятся И. И. [Фондаминский] и

Алданов. И Сири́н восхищается Алдановым, а Алданов Сириным»<sup>57</sup>. Семена неприязни к Набокову сеялись некоторыми из друзей и близких Бунина (Л. Зуров, Н. Рошин [«Капитан»]). К примеру, писатель Борис Зайцев и его жена были с самого начала а priori настроены против Набокова. Они обвиняли Набокова в «грехах», которые хорошо известны и кажутся смехотворными набоковедам: отсутствию веры и гуманизма. Набоков представлялся им «нерусским» писателем. Вот отрывок из дневника Веры Буниной с цитатами из письма Веры Зайцевой: «Письмо от Верочки Зайцевой, очень талантливо и хорошо дала Сирина. Так его и чувствую, конечно, до конца не договаривает. Теперь все стали дипломатами. Пишет, что он „Новый град“ [религиозно-философское издание И. Фондаминского, Ф. Степуна и Г. Федотова в 1931—1938 годах. — *М. Д. Ш.*] без религии [...] Глядя на него, не скажешь: „Братья писатели, в вашей судьбе что-то лежит роковое“»<sup>58</sup>.

Отчасти под влиянием настроенных против Набокова друзей, а также в виду растущей парижской славы молодого писателя, жена Бунина стала испытывать неприязнь и недоверие к Набокову. 10 октября 1931 года, после прочтения «Подвига» в «Современных записках» она записывает в свой дневник: «Прочла Сирина. Какая у него легкость и как он современен. Он современнее многих иностранных писателей, и вот у кого, не у Берберовой, есть „ироническое отношение к жизни“. Вот кто скоро будет кандидатом на Нобелевскую премию!»<sup>59</sup> То, что еще недавно, в 1930, говорилось в шутку, внезапно показалось реальной возможностью, особенно в свете провала бунинской номинации<sup>60</sup>. Наконец, один из членов семьи Бунина, его «ученик» Леонид Зуров, завидовал Набокову и не скрывал своей враждебности к нему. 30 декабря 1932-го года Вера Бунина внесла в дневник следующую запись: «Потом мы всю дорогу говорили о Сири́не. Он [Зуров] мне говорил: „Я не хочу разблестываться, как Сири́н, я даже вычеркиваю очень удачные сравнения, я как комнату свою просто держу, так и писать хочу. В этом я и от И. А. [Бунина] отличаюсь. У него только этот блеск временами, а за ним есть что-то серьезное. А у Сирина только блеск. Он взял эту особенность у Бунина и разблестался. Теперь другие даже и сравнивают Сирина с И. А. И. А. это может быть неприятно. Раньше он один умел так, а теперь и Сири́н стал тоже делать, да только еще чаще“»<sup>61</sup>. Наконец, вот тревожная запись Буниной от 1 апреля 1933 года: «Сири́н написал роман „Отчаяние“ и хочет, чтобы „Последние новости“ печатали его [...] на последней странице, а к августу он окончит еще роман для „С[овременных] з[аписок]“. Не слишком ли? Мне как-то страшно за него, как за писателя.

Правда, это современно, но ведь когда писатель очень современный, это очень опасно — выдержит ли он, когда эта современность пройдет? Если даже он все время будет идти в ногу с современностью, то как после смерти?»<sup>62</sup>

Такие отзывы, все чаще и чаще звучавшие в доме Буниных, несомненно, усиливали последовавшее в 1930-е годы бунинское разочарование в Набокове. Тем не менее, невзирая на язвительные выпады и колкости в семейном кругу, в 1932—1933 Бунин все еще был увлечен Набоковым. Оставались еще дружеские и преданные письма Набокова, а также его восторженная рецензия на стихи Бунина, к которым молодые поэты эмиграции не проявляли никакого интереса<sup>63</sup>. Набокову дважды пришлось вступить в полемику о Бунине на страницах «Руля», яростно защищая его от нападок непочтительных молодых радикалов (В. Лебедев, А. Эйсер)<sup>64</sup>. И прежде всего были рассказы Набокова, которые теперь публиковались в Париже и отличались от большинства публикаций в эмигрантской печати особенностями стиля и композиции. Бунин безусловно понимал, лучше, чем кто бы то ни было из читателей и критиков, что Набоков в рассказах продолжал традицию, заложенную Чеховым, ту, которую он сам обогатил и усовершенствовал в 1910—20-х годах (я уже говорил выше об этой традиции скрытого модернизма в главе «Набоков и Чехов».) Но Бунин различал и новаторство в структуре и метафизической тематике своего младшего современника — Набоков уже в то время намного опережал своих собратьев по русскому зарубежью. Проследившая качественный рост прозы Набокова от ранних рассказов, часть которых вошла в сборник «Возвращение Чорба» (экземпляр которого был и у Бунина) к рассказам начала 1930-х годов, Бунин размышлял о роли, которую его собственные рассказы сыграли в творческом пути Набокова<sup>65</sup>.

В июле 1931-го года рассказ Набокова «Обида» был опубликован в парижских «Последних новостях» с посвящением Бунину. Это была первая публикация Набокова в «Последних новостях». С 1930 по 1935 год, Набоков опубликует в «Последних новостях», где постоянно печатали Бунина, еще четырнадцать рассказов. Почему же Набоков выбрал для посвящения Бунину именно «Обиду»? К тому времени у Набокова уже не раз была возможность выразить свою благодарность одному из величайших мастеров рассказа. К 1931 Набоков уже успел опубликовать сборник с пятнадцатью рассказами, в которых явно прослеживалось влияние Бунина. Посылая Бунину сборник «Возвращение Чорба», Набоков сделал следующую надпись: «Великому мастеру от прилежного ученика. В. Набокова. Берлин XII. 29» (см. илл. на с. 140)<sup>66</sup>. Некоторые из них до того были

напечатаны в эмигрантских изданиях, включая «Современные записки», в которых также печатались лучшие произведения Бунина 1920-х годов — «Митина любовь», «Солнечный удар» и др. Почему Набокову было не посвятить Бунину первую свою публикацию в «Современных записках», рассказ «Ужас»? А почему не «Пильграм», главный герой которого напоминает героя бунинского «Господина из Сан-Франциско»?

Я думаю, что Набокова занимал вопрос о влиянии Бунина на его прозу, и посвящение в рассказе «Обида» явилось тщательно взвешенным жестом, признанием тех черт стилистики и тематики ранних рассказов Набокова, которые писатель был склонен считать бунинскими.

Тематически «Обида» связана с целым рядом рассказов Бунина, в основном написанных в 1890—1900-е годы, повествующих о душевных переживаниях подростка и разворачивающихся в русской деревне. Главный герой «Обиды» — Путя (Петр) Шишков, болезненно-застенчивый подросток, обладающий обостренной чувствительностью к любой фальши. Он вынужден ехать на детские именины в соседнее поместье. Он не в ладах с педантичной старшей сестрой и, возможно, страдает от пробуждающейся сексуальности (на что Набоков лишь намекает). Путе неуютно среди ровесников, и они, заметив это сразу после его появления в усадьбе, начинают Путя игнорировать. Кроме того, Путя очарован Таней, «миловид[ой] девочк[ой] с прозрачной кожей, синевой под глазами и черной косой, схваченной над тонкой шеей белым бантом» (Набоков, Правда, II, 348). Путя пытается завладеть ее вниманием, но, увы, другой подросток, крепкий и нахальный Вася Тучков, нравится ей больше. Финал рассказа — фраза, произнесенная Путиным соперником, приговор, вынесенный мальчику ровесниками: «А вот идет ломака» (Набоков, Правда, II, 354).

По крайней мере пять рассказов Бунина, включая «Первую любовь» (1890), «Кукушку» (1898), «Далекое» (1903), «На даче» (1895) и «Митину любовь» (1925), составляют тематический и стилистический фон для рассказа Набокова. В рассказе «Первая любовь», самом раннем из перечисленных, описана усадьба и три мальчика-подростка, которые, подобно Путе, Васе и Володе в «Обиде», представляют собой авторское «remembered self, which is really split here among three lads» (Stories, 651; «воспоминание о давнем собственном „я“, распределенном здесь между тремя мальчиками»). Митя, главный герой, влюблен в Сашу, кузину своего друга, и ужасно стыдится сознаться в этом остальным мальчикам. Как и набоковский Путя, Митя мечтателен; его терзают различные комплексы, кото-

рые только обостряет подростковая бравада его приятелей. В конце «Обиды» можно услышать эхо отчаяния Мити в кульминационной сцене бунинской «Первой любви», в которой дядя мальчика дразнит его в присутствии Саши и ее приятельниц. От рассказа Бунина «Первая любовь» тянется нить к более позднему, «Кукушке», где также описаны три подростка в поместье; одного из них зовут Митя. Точно так же, как Путю Шишкова можно воспринимать как подростка-предшественника одного из самых памятных героев Набокова, Василия Шишкова, в Мите из «Первой любви» и «Кукушки» легко различить некоторые нарождающиеся черты главного героя «Митиной любви» (1924), одной из лучших новелл Бунина периода эмиграции. Новелла, действие которой частично разворачивается в русской усадьбе, привлекла внимание критиков из-за новаторства, с которым изображалась сексуальность молодого героя. В своей гарвардской диссертации Линда Сапутелли Циммерманн (Linda Saputelli Zimmermann) обнаружила ряд параллелей между «Обидой» Набокова и «Митиной любовью» Бунина. Она сравнивает композиционную структуру желания в обоих рассказах: увлеченность Пути Таней в «Обиде» и влюбленность Мити в Катю в «Митиной любви». Исследовательница также нашла интересные отражения бунинской цветовой палитры в том обостренном восприятии мира во всем его цветовом разнообразии, которым обладает Путя<sup>67</sup>. Само место действия и декорации «Обиды» обнаруживают и некоторое сходство с бунинским рассказом «На даче» (1895), классическим «дачным» рассказом с чеховским повествовательным течением. Наконец, маленький рассказ, написанный Буниным в 1930 году и также озаглавленный «Первая любовь», вполне мог повлиять на Набокова и послужить толчком к «Обиде»<sup>68</sup>. В этом рассказе Бунин рисует набросок любви подростка к гордой и не по летам развитой девочке. Герой Бунина (на которого похож Путя) играет со сверстниками, но в глубине души он на грани отчаяния и едва не плачет. Параллели между набоковским рассказом «Обида» и бунинскими «На даче», «Первая любовь» (1890), «Кукушка», «Митина любовь» и «Первая любовь» (1930) вполне можно объяснить не до конца осознанной попыткой молодого писателя вступить в диалог со старым мастером, а также общим композиционным фоном, топосом русской усадьбы<sup>69</sup>. Однако есть у Бунина один замечательный рассказ, «Далекое», написанный еще до революции, из которого Набоков позаимствовал некоторые конкретные словесные мотивы.

Бунин дважды переработал «Далекое» и в эмиграции опубликовал этот рассказ по меньшей мере трижды. В варианте 1937 года

эта вещь представляет собой набросок к автобиографическому роману «Жизнь Арсеньева»<sup>70</sup>. «Далекое» изображает один день из жизни главного героя, девятилетнего мальчика Ильи. В отличие от набоковского Пути, он радуется этому дню, проведенному вместе с отцом на охоте. Первая половина рассказа посвящена описанию поездки на болото, а кульминацией второй становится сцена охоты и восторг Ильи. Отзвук бунинского рассказа в тексте «Обиды» ярче всего выражен в описании коляски, лошади и охотничьей собаки и некоторых подробностей природы. Оба рассказа изобилуют упоминаниями трав, цветов и насекомых (в особенности кузнечиков), образами летнего неба и облаков, а также изображениями эффектов световой игры солнца и тени («Глубина леса была испещрена солнцем и тенью, — не разберешь, что ствол, что просвет»; Набоков, Правда, II, 346). Учитывая высказанное Набоковым в 1938 году письме к Е. Малоземовой, в «Обиде» можно найти и проблески излюбленного бунинского цвета — лилового. Молодой герой Бунина видит «лиловый куколь» (Бунин, 2:286). Набоковский Пути собирает ягоды — черничины с «лиловым блеском» (Набоков, Правда, II, 349). Такие параллели, как и то, что Набоков обряжает кучера в «безрукавку», упоминающуюся в «Далекое», для читателя, знакомого с рассказом Бунина, создают ощущение узнавания — и в этом большое наслаждение от чтения. Тот же эффект создают и повторенные Набоковым бунинские образы собаки, бегущей за коляской, и дегтярного запаха коляски. Разумеется, эти переносы могут быть хотя бы отчасти случайными и не обязательно входят в подтекст рассказа. Однако, когда Набоков без всяких изменений переносит бунинский образ «атласной шерсти» (Набоков, Правда, II, 345) с охотничьей собаки на лошадь, перед нами прямая отсылка к тексту-предшественнику.

Несмотря на свое ритмическое и стилистическое совершенство, «Обида» — один из наименее набоковских по ощущению рассказов. Во многом попытка Набокова воспроизвести ряд характерных достижений и приемов Бунина оказалась удачной. Рассказ «Обида» показал, что Набоков может писать мастерски именно в бунинской излюбленной манере, т. е. сочинять психологические рассказы, в которых куски отстраненного повествования (от третьего лица) перемежаются с эмоциональными наблюдениями, окрашенными сознанием автора. Как и Бунин в большинстве своих рассказов, Набоков насыщал свои рассказы описаниями природы, несколько экзотическими, но всегда достоверными.

Однако что-то в рассказе «Обида» чуждо самому духу искусства Набокова. Во-первых, в этом рассказе почти совсем нет той дву-

планности, тех мимолетных перенесений главных героев из мира обыденного в мир иной, которыми отмечены лучшие рассказы зрелого Набокова. Во-вторых, несмотря на явную драму одиночества подростка-героя, рассказ слишком гармоничен и лишен резкости и психологического напряжения по сравнению с другими рассказами Набокова. Даже в сравнении с «Лебедой», непосредственным продолжением «Обиды», в этом рассказе всего лишь несколько моментов абсолютного отчаянья, в котором игра слов (каламбур, анаграмма, омоним) и человеческая трагедия так же неотделимы, как неотделимо металитературное и метафизическое в прозе Набокова. В рассказе лишь несколько моментов, где Набоков неповторимо-виртуозен в искусстве «to do things with words» («управления словами»), если парафразировать известное выражение Дж. Л. Остина<sup>71</sup>. В эпизоде, где Путя сталкивается со старой гувернанткой-французенкой, литературной родственницей Мадемуазель О из одноименного рассказа (а также главы мемуаров), Набоков создает остраничную перспективу, передавая акцентированную русскую речь французенки посредством гибрида русских и французских слов, записанных латиницей: «Priate-qui? Priate-qui?... Sichasse posajou sarogche messt» (Набоков, Правда, II, 352) [Прят-ки? Прят-ки?... Сейчас покажу карош месст]. Подобной словесной игры не найдешь в рассказах Бунина. Забавная речь старой гувернантки, зашифрованная с абсурдной логикой, показывает отчаяние Пути и его отчужденность от общего праздника. (Кстати, такой тип русско-французской словесной игры восходит к «Войне и миру» Толстого, где Николай Ростов в момент обостренной душевной экзальтации прочитывает имя своей сестры Наташи (Natache) как зашифровку французского слова «une tache» — «пятно», слово, которое семантически запрятанно в этом эпизоде).

Своей стилистикой и тематикой, а также посвящением Бунину, рассказ «Обида» дал понять старому мастеру и читательской публике, в какой степени Набоков ценит его вклад в создание жанра современного русского рассказа, который Чехов преобразил, а сам Бунин отточил до совершенства. В «Обиде» Набоков использовал стилистические и тематические приемы, которым он научился у Бунина в 1920-е годы. Целый ряд произведений Набокова 1920-х — начала 1930-х годов, как романы, так и рассказы, представляет собой непрерывный диалог с Буниным, происходящий одновременно на многих уровнях текста, от композиции сюжета до удачно подобранных и насыщенных смыслом деталей.

Первый пример тому — рассказ Набокова «Памяти Л. И. Шигаева», написанный в 1934 году в Берлине и опубликованный в том



же году в Париже. Рассказ построен как некролог, написанный рассказчиком в память о покойном друге, русском интеллигенте-эмигранте. В том, как описана история дружбы рассказчика с этим кротким и чистым человеком, можно опознать реальные некрологи, написанные и опубликованные Набоковым в 1920—30-е годы, особенно — посвященные памяти его друзей, критика Юлия Айхенвальда, поэта Саши Черного и Амалии Фондаминской, жены Ильи Фондаминского<sup>72</sup>. Среди произведений Бунина эмигрантского периода есть одно, которое, по всей видимости, послужило предшественником вымышленному некрологу Набокова — рассказ «Алексей Алексеевич», опубликованный в Париже в 1927 году. Оба рассказа открываются прямым сообщением о смерти персонажа. У Набокова: «Умер Леонид Иванович Шигаев...» (Набоков, Правда, IV, 345); у Бунина: «Нелепая, непоправимая весть: Алексей Алексеевич умер!» (Бунин, 5:367). За объявлением, которым открываются оба рассказа, следует череда разрозненных воспоминаний, частью анекдотических, связь между которыми ассоциативна. Бунинский Алексей Алексеевич и набоковский Леонид Иванович — очень разные люди, первый — жизнерадостный, несколько манерный человек, второй — застенчивый ученый, которому уютнее всего в стенах архивов и библиотек. В отношении рассказчиков к покойному другу также заметна значительная разница: Виктор (рассказчик Набокова) говорит о своей привязанности к старшему другу, потечески опекавшему его, а у Бунина мемуарист отзывается о герое с иронической снисходительностью. Однако в обоих рассказах образ покойного героя получился живым, поскольку вымышленные некрологи воспринимаются как воспоминания о реальных людях.

«Рождество», один из самых замечательных ранних русских рассказов Набокова, отсылает нас к рассказу Бунина «Снежный бык» (1911). Действие разворачивается зимой в загородном поместье. Рассказ не забывает тем, с какой нежностью описана любовь отца к маленькому сыну. Мальчик в «Снежном быке» не умирает, как в «Рождестве», но он страдает от панического страха: несколько ночей подряд он плачет во сне. Его отец, помещик по имени Хрушев (эту фамилию также носит дворянский род землевладельцев в рассказе Бунина «Суходол» [1911]) встает, чтобы успокоить и утешить его. В русской литературе найдется немного произведений, где так пронзительно передано ощущение отцовской боли и страха за сына, нежности и заботы, как в «Снежном быке» Бунина и «Рождестве» Набокова. Несмотря на сходство места действия рассказов и их сосредоточенности на изображении отцовской любви, нетрудно заметить существенную разницу между бунинским и набоковским

художественным миром. Хрущев выходит зимней ночью на улицу, чтобы уничтожить то, что он считает причиной кошмаров и страхов сына, а именно уродливое снежное изваяние быка, отбрасывающее страшные тени на потолок комнаты сына. Разрушив снежного быка, он обходит двор, восхищаясь умиротворяющей земной гармонией зимних окрестностей. Набоков предлагает своему герою-избраннику Слепцову иной способ справиться с болью: спасительная потусторонняя метафора, огромная индийская бабочка, помогает ему преодолеть боль потери и сохранить идеализированные воспоминания об умершем сыне-подростке.

Еще один пример диалога Набокова с Буниным, на этот раз на уровне авторских характеристик, мы находим в «Пильграме» (1930), одном из лучших рассказов Набокова. Пильграм, главный герой рассказа, внешне кажется типичным бургером, но на самом деле живет потусторонними мечтами: всю жизнь он готовится к путешествию в иные миры, в которое однажды надеется отправиться. Стоя за прилавком своего убыточного магазина, Пильграм ежедневно мысленно отправляется в путешествие, и маршрут его включает Острова Блаженных, Корсику, Андалузию, Далмацию и другие экзотические края. Пильграм напоминает героя бунинского «Господина из Сан-Франциско» (1915), одного из высших достижений дореволюционного творчества Бунина. Как и Пильграму, господину из Сан-Франциско никогда не удавалось пожить в свое удовольствие, несмотря на то, что ему уже около шестидесяти (Пильграму почти пятьдесят). Он делец, много работает и надеется однажды предпринять путешествие по «Европе, Индии, Египту», где «люди, к которым принадлежал он, имели обычай начинать наслаждение жизнью» (Бунин 4:308). Герой Бунина умирает на райском острове Капри, едва исполнение его земных и чувственных мечтаний достигает кульминации, а Пильграма убивает роковой удар незадолго до того, как потусторонняя его мечта отправиться в энтомологическую экспедицию становится реальностью<sup>73</sup>.

Можно было бы продолжать перечень переключек между произведениями Бунина и Набокова, но я остановлюсь здесь и попытаюсь сделать несколько общих выводов. На мой взгляд, прежде всего Набоков научился у Бунина искусству интонации и ритма в прозе. Каждый большой писатель обладает узнаваемой интонацией прозы, функцией как синтаксиса, так и семантики в данном фрагменте текста. Ритм прозы Бунина уже не раз становился предметом научных исследований. И Эмма Полоцкая в России, и Елизавета Малоземова в США в своих прекрасных работах подчеркивали роль, сыгранную поэзией Бунина в формировании узнаваемой

интонации его собственной прозы<sup>74</sup>. Набоков, как и Бунин, одновременно писал и стихи и прозу. Закономерно ожидать в рассказах Бунина и Набокова близкие просодические структуры. Для иллюстрации того, что я подразумеваю под «бунинскими интонациями» в рассказах Набокова, я бы хотел сопоставить два пассажа, первый из «Господина из Сан-Франциско» (1915) Бунина, второй из «Пильграма» Набокова (1930). В обоих отрывках речь идет о предполагаемых поездках, которые в итоге приведут героев к смерти. В отрывке из рассказа Бунина главный герой мечтает о путешествии по экзотическим местам Европы и Азии, — южной Италии, любимой Буниным французской Ривьере, Севилье, Афинам, Святой Земле и даже Японии. В реальной поездке он добирается лишь до Капри, где и умирает. Вот отрывок из текста Набокова:

«Он [Пильграм] посещал Тенериффу, окрестности Оротавы, где в жарких, цветущих овражках, которыми изрезаны нижние склоны гор, поросших каштаном и лавром, летает диковинная разновидность капустницы, и тот, другой остров — давнюю любовь охотников, — где на железнодорожном скате, около Виццавоны, и выше, в сосновых лесах, водится смуглый, коренастый корсиканский махаон. Он посещал и север — болота Лапландии, где мох, гонобобель и карликовая ива, богатый мохнатыми бабочками полярный край, — и высокие альпийские пастбища, с плоскими камнями, лежащими там и сям среди старой, скользкой, колтунной травы, — и, кажется, нет большего наслаждения, чем приподнять такой камень, под которым и муравьи, и синий скарабей, и толстенькая сонная ночница, еще, быть может, никем не названная; и там же, в горах, он видел полупрозрачных, красноглазых аполонов, которые плывут по ветру через горный тракт, идущий вдоль отвесной скалы и отделенный широкой каменной оградой от пропасти, где бурно белеет вода» (Набоков, Правда, II, 405)<sup>75</sup>.

А вот отрывок из прозы Бунина:

«В декабре и январе он надеялся наслаждаться солнцем Южной Италии, памятниками древности, тарантеллой, серенадами бродячих певцов и тем, что люди в его годы чувствуют особенно тонко, — любовью молоденьких неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстной; карнавал он думал провести в Ницце, в Монте-Карло, куда в эту пору стекается самое отборное общество, где одни с азартом предаются автомобильным и парусным гонкам, другие рулетке, третьи тому, что принято называть флиртом, а четвертые — стрельбе в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря цвета незабудок, и тотчас же опускаются белыми комочками о землю; начало марта он хотел

посвятить Флоренции, к страстям господним приехать в Рим...» (Бунин, 4:309).

В обоих отрывках мы видим длинные сложные предложения, часто разделяемые точкой с запятой и связанные скорее семантически, нежели синтаксически. Интонация внутри каждого предложения цементируется сериями главных и придаточных предложений — одни из которых короче, другие — длиннее — сплетенных воедино с помощью союзов или без таковых (ср. у Бунина «Монте-Карло, куда... общество, где... голубей, которые...» и у Набокова «аполлонов, которые... тракт, идущий... пропасти, где...»). (Длинные синтаксические периоды в обоих приведенных фрагментах состоят из нескольких длинных предложений, каждое из которых является сложносочиненным или сложноподчиненным). В своей замечательной докторской диссертации, защищенной в Беркли еще до войны, Елизавета Малоземова писала о значении «библейского синтаксиса» в прозе Бунина<sup>76</sup>. Под библейским синтаксисом Малоземова понимала употребление Буниным союзов «и», «а» и «да» как в самом начале предложения, так и для соединения серий сложных предложений внутри пассажа или сложносочиненных предложений внутри сложного предложения. Подобная синтаксическая структура порождает просодически организованный поток прозы, последовательность отрывков равной длины, каждый из которых в данном случае начинается с союза «и»<sup>77</sup>. Примеры этой синтаксической структуры в бунинской прозе встречаются постоянно. В приведенных отрывках такая синтаксическая структура создаст ритм заклинания, передающий бесконечное путешествие, которое оба персонажа совершают в мечтах.

В случае Набокова один пример, как мне кажется, демонстрирует поразительное сходство с бунинской интонацией. Величественное последнее предложение в рассказе «Совершенство», одно из самых длинных в русской новеллистике, состоит из последовательности одиннадцати (!) самостоятельных предложений. Все они начинаются с союза «и». Такая длинная цепочка предложений одинаковой длины, начинающихся с одного и того же союза, создает заклинательную интонацию, порождающую в рассказе ощущение потусторонней открытости текста<sup>78</sup> (полностью эта цитата из рассказа «Совершенство» приведена в главе 4, «Пророческая мистификация Набокова»).

Что касается повествовательной структуры рассказов Набокова 1920-х и начала 1930-х годов, по крайней мере одну важную их особенность можно объяснить влиянием Бунина. Семь ранних рассказов Набокова («Мечь», «Картофельный эльф», «Случайность», «Ка-

тастрофа», «Бахман», «Дракон», «Ужас») и пять рассказов среднего этапа («Пильграм», «Terra Incognita», «Совершенство», «Королек», «Красавица») построены по излюбленному буниному рецепту, в котором смерть завершает и закрывает концовку рассказа (см., например, «Господин из Сан-Франциско», «Казимир Станиславович», «Петлистые уши», «Митина любовь», «Дело корнета Елагина»). Среди ранних рассказов Набокова по меньшей мере в двух смерть действует по-бунински — как смесь трагического и мелодраматического. В рассказе «Месть» молодая и чистая жена английского профессора обнаруживает в своей постели скелет и, насмерть испугавшись, умирает от сердечного приступа. В «Картофельном эльфе», едва Добсон падает с сердечным приступом на железнодорожной станции, Нора произносит следующее: «Оставьте меня [...] я ничего не знаю... У меня на днях умер сын...» (Набоков, Правда, I, 397).

В начале 1930-х годов Набоков продолжает использовать смерть как прием завершения повествования, хотя в таких рассказах, как «Пильграм» и «Совершенство» уже можно различить первые признаки того спора с Буниным, который достигнет кульминации в конце 1930-х годов. Предметом спора стало понимание художниками феномена смерти. В продолжение 1930-х годов стремительные изменения, происходившие в этике, эстетике и метафизике Набокова, стали особенно заметны. В рассказе «Королек» протонацистские головорезы убивают своего соседа-славянина за то, что он иностранец и выше их понимания. Смерть здесь выступает как инструмент человеческого конфликта, отражение исторической ситуации, и позволяет художнику связать свою собственную эстетику с обезображенной этикой общества. В «Корольке» Набоков разделяет глубокую озабоченность Бунина насилем в обществе и смертью как его неизбежным последствием. Сама повествовательная структура рассказа Набокова отражает немецкое общество накануне прихода к власти нацистского режима. Он разделяет взгляды Бунина, согласно которым художественная форма запечатлеват очертания повседневности. Если вспомнить тираду Соколовича, маньяка-убийцы с «идеями» из рассказа Бунина «Петлистые уши», «каждый мальчишка зачитывается Купером, где только и делают, что скальпы дерут... каждый пастор знает, что в Библии слово „убил“ употреблено более тысячи раз и по большей части с величайшей похвалой и благодарностью творцу за содеянное... Скоро Европа станет сплошным царством убийц» (Бунин, 4:390—391). Но уже в «Красавице» — и особенно в «Пильграме» и «Совершенстве» — отход от бунинской концепции смерти очевиден. Двадцать лет спустя, в 1963 году, в предисловии к изданию

романа «Bend Sinister», Набоков напишет: «there is nothing to fear, death is but question of style, a mere literary device, a musical resolution» (BS, xviii-xix) — «Смерть — это всего лишь вопрос стиля, простой литературный прием, разрешение музыкальной темы» (Набоков. АСС, I, 202). Финал «Пильграма» или «Совершенства» фокусируется не на смерти главного героя в том виде, в котором мы привыкли ее видеть в обыденном мире, но на переходе в иномирное пространство. Потусторонний опыт главного героя эхом отдается в памяти читателя еще долго после того, как были сняты «тусклые очки» (Набоков, Правда, II, 419) и создатель персонажа Набоков объявил о его смерти.

\* \* \*

10 ноября 1933 года, вскоре после новости о присуждении Бунину Нобелевской премии, Набоков послал ему свои поздравления: «Дорогой Иван Алексеевич! Я очень счастлив, что вы ее получили!» Он описал восторженное состояние собратьев по изгнанию: «Тут только об этом и толкуют, поздравляют при встречах друг друга как с праздником, — чудное праздничное волнение...»<sup>79</sup> И, после нескольких неудачных попыток, Набоков и Бунин наконец встретились. До того они были знакомы лишь заочно, и вот теперь увиделись в первый раз в Берлине 30 декабря 1933-го года на вечере в честь получения Буниним Нобелевской премии, организованном Иосифом Гессеном, с речами и чтением бунинских произведений. Хотя Бунина и не ожидали, он все-таки приехал в последний момент<sup>80</sup>. Набоков произнес лирическую речь о поэзии Бунина, в которой повторил основные положения своей рецензии на «Избранные стихи» Бунина, написанной в 1929 году. Он также прочитал свои любимые стихи Бунина. Оба писателя были сфотографированы вместе на сцене. Вот выдержки из одной эмигрантской газеты: «Русская колония в Берлине отметила приезд лауреата Нобелевской премии по литературе, И. А. Бунина, публичным чествованием. На эстраде знаменитого русского писателя приветствуют И. В. Гессен, бывший руководитель кадетской партии и редактор газеты „Речь“ — в России и „Руль“ — за рубежом. Аплодируют: справа поэт Сергей Кречетов, слева — талантливейший из молодых зарубежных писателей, В. В. Сирин»<sup>81</sup>.

Бунин и Набоков, которые никогда раньше не встречались, стояли бок о бок как две звезды русской литературы. Этой встрече предшествовала переписка, длившаяся более двенадцати лет. Она началась в 1921 году, когда Набоков был почти неизвестным молодым поэтом, а Бунин — королем эмигрантской литературы, последним классиком, которому не нужно было никому ничего доказы-

вать — настолько незыблема была его литературная репутация. В течение первого этапа их диалога, завершившегося встречей в 1933 году, главной русской точкой отсчета в прозе для Набокова оставался Чехов, в то время как Бунин был живым представителем великой традиции русской литературы, одновременно и классиком, и современником, который продолжал развиваться и тем самым стимулировал Набокова к новым достижениям. К концу 1933 года известность и слава Набокова распространились по всей Зарубежной России. Он уже не мог и не хотел воспринимать Бунина как своего учителя и наставника в литературе. В начале января 1934 года писатели вместе обедали в Берлине, но о содержании разговора между Буниным и Набоковым известно очень мало (некоторые воспоминания об этой встрече воплотились в эпизоде «Говори, память», который будет рассмотрен ниже). Начался второй этап их отношений, длившийся с 1933 по 1939 год. Началось литературное состязание, в котором Набоков постоянно опережал Бунина.

Конец 1930-х годов был крайне тяжелым периодом в жизни стареющего Бунина. Он был опустошен разрывом с писательницей Галиной Кузнецовой, причины которого были для него совершенно непонятны (Кузнецова стала подругой певицы Марго Степун, сестры Федора Степуна)<sup>82</sup>. В своих дневниках Бунин писал о 1934—1935 годах как о периоде какого-то помешательства, вылившегося в череду ошибок, финансовые безрассудства (как, например, отказ от гонорара за одиннадцатитомник его сочинений). Бунин также писал о подступающей старости, о соскальзывании в бездну отчаяния, о потере силы воли, о бессмысленности жизни<sup>83</sup>.

Таков был фон, на котором происходили встречи двух писателей в 1936—1939 годах. После 1933—1934 года Бунин и Набоков увиделись еще один раз, в Берлине в октябре 1936 года, но об этой встрече почти ничего не известно<sup>84</sup>. В январе 1936, когда Набоков приехал в Париж, чтобы дать несколько литературных вечеров, слава его в русских литературных кругах выросла невероятно; увеличилась и его международная известность. Набоков, которого называли раньше «наследником Бунина», начинал затмевать его<sup>85</sup>. Критики говорили о влиянии Бунина на язык Набокова, но при этом делали упор на том, насколько разнятся их «искусство композиции», насколько оригинальна структура повествования, да и само мировоззрение Набокова<sup>86</sup>. Статья из русскоязычной газеты в Сан-Франциско с характерным заглавием, «В. В. Сирин — новая звезда в литературе», служит показательной иллюстрацией к тому, как воспринимали Набокова в середине 1930-х годов: «Сирин является одним из тех счастливых исключений, когда осто-

рожность можно отодвинуть в сторону, так как, несмотря на свою юность, этот русский эмигрант является уже не учеником, а вполне зрелым писателем, — писал А. Назаров. — Несомненно, что это звезда большой величины, и что он является наиболее выдающимся из новых писателей, которые дала Россия (как советская, так и эмигрантская) за последние 6—7 лет»<sup>87</sup>.

Слава Набокова мучила Бунина. Переводы на английский язык рассказов обоих писателей были опубликованы в одном и том же журнале в Лондоне<sup>88</sup>. Одни и те же издательства выпускали их книги, в то время как русский эмигрантский книжный рынок все сужался. Ведущие критики зарубежной России, включая Адамовича, Бицилли, Ходасевича, Бема, Вейдле и Струве, теперь регулярно писали о творчестве Набокова. Так, к примеру, Глеб Струве писал в газете «Русский в Англии»: «Трудно найти Сирину предков в русской литературе. Как стилист, он кое-чему научился у Бунина, но трудно представить себе писателей, более различных по духу и сущности»<sup>89</sup>. Петр Бицилли, профессор русской литературы в Софийском университете, писал 1936 году: «В эмиграции выдвинулся писатель, который несомненно, — столь могуче его дарование и столь высоко формальное совершенство, — „войдет в русскую литературу“ и пребудет в ней до тех пор, пока вообще она будет существовать. Это В. Сирин»<sup>90</sup>. В том же году Бицилли начал свою статью о Набокове, «Возрождение аллегории», которую Набоков считал лучшим из всего, что было написано о нем в довоенные годы, ссылкой на высказывание Бунина о Толстом<sup>91</sup>. Бунин становился исторической точкой отсчета, литературным прошлым в дискуссиях критиков о творчестве Набокова.

Необходимо сделать небольшое отступление о том месте, которое Набоков в 1930-е годы занимал в эмигрантской печати. В этой главе уже шла речь о регулярных публикациях Набокова в ведущей эмигрантской газете «Последние новости». Постоянное появление его произведений на страницах самого влиятельного из журналов, «Современных записок», также могло повергнуть Бунина в отчаяние. В период с 1930 по 1940 год (семидесятый номер журнала оказался последним) материалы Набокова и о Набокове печатались в двадцати восьми из тридцати номеров (включая шесть романов, один короткий роман, и четыре рассказа). А публикации, посвященные Бунину и его собственные произведения появились всего лишь в десяти номерах<sup>92</sup>. Сравним: с 1920 по 1930 (сорок номеров) в «Современных записках» было опубликовано лишь десять произведений Набокова и о нем, в то время как о Бунине и его собственных — двадцать. Исследователи творчества Бунина знают, что в



1930-е годы он писал гораздо меньше и поэзии, и прозы — и так продолжалось до 1937 года, когда он приступил к работе над своим завещанием, сборником рассказов о любви под названием «Темные аллеи»<sup>93</sup>. В середине 1930-х годов (большая часть рассказов сборника «Темные аллеи» была написана уже в 1940—1944 годы) единственной книгой, написанной им, была книга «Освобождение Толстого» (1937), наполовину состоявшая из цитат. Все это помогает объяснить перемену в отношении Бунина к Набокову. От интереса и осторожного одобрения конца 1920-х — начала 1930-х годов Бунин перешел к все возрастающей враждебности в конце 1930-х<sup>94</sup>. То, что нам известно об их встречах в период с 1936 по 1939 год, позволяет понять некоторые причины, подтолкнувшие Бунина к решению упрочить свое положение в русской литературе и создать последний шедевр — «Темные аллеи».

Набоков приехал в Париж 28 января 1936-го года. Через полчаса после своего приезда, как явствует из письма Набокова его тогдашнему другу писательнице Зинаиде Шаховской, он уже «сидел в кафе с подвыпившим Буниным»<sup>95</sup>. В письме жене, посланном через два дня после приезда в Париж, Набоков тоже описал встречу с Буниным в парижском кафе:

«С Gare du Nord я поехал на av. de Vesailles по средством [*sic*] метро, так что прибыл с моими постепенно каменевшими и мрачевшими чемоданами в полном изнеможении. [...] Здесь мне дали комнату в прекрасной квартире. [...] Только я начал раскладывать (было около половины восьмого) явился в нос говорящий Бунин и несмотря на ужасное мое сопротивление потащил меня обедать к Корнилову (ресторан такой). Сначала у нас совершенно не [клеился?] разговор, кажется, главным образом из-за меня, я был устал и зол, и меня раздражало все, и его манера заказывать рябчика, и каждая интонация, и похабные шуточки, и нарочитое подбострастие лакеев, так что он потом Алданову жаловался, что я все время думал о другом. Я так сердился (что с ним поехал обедать) как не сердился давно, но к концу и потом когда вышли на улицу вдруг там и сям стали вспыхивать искры взаимности и когда пришли в кафе Мюра где нас ждал толстый Алданов было совсем весело. Там-же я мельком повидался с Ходасевичем, очень пожелтевшим; Бунин его ненавидит [...]. Алданов сказал, что когда Бунин и я говорим между собой и смотрим друг на друга, чувствуется, что все время работают два кинематографических аппарата. Очень мне хорошо рассказывал Ив. Ал [Бунин] как он был женат в Одессе, как сын у него шестилетний умер. Утверждает что облик переносный Мити Шаховского [отца Иоанна] дал ему толчок для

написания Митиной любви. Утверждает, что.., ну, впрочем, это лучше расскажу устно. После кафе мы втроем ужинали у Алданова, так что я лег поздно и спал неважно из-за вина»<sup>95</sup>.

Пятнадцать лет спустя, в обоих вариантах своих воспоминаний, Набоков посвятил длинный пассаж встрече с Буниным. Этот пассаж появляется в контексте рассуждений о русской эмигрантской литературе 1930-х годов. Набоков вводит предварительный набросок о Бунине, не называя его по имени, прежде чем впрямую заговорить о нем: «Вот старый *cher maître*, размеренно, жемчужина за жемчужиной роняющий в публику восхитительный рассказ, читанный им бесчисленное множество раз, и всегда одинаково, с тем же выражением брезгливой неприязни, которое несут благородные складки его лица на фронтисписе собрания его сочинений» (АСС, V, 559—560)<sup>97</sup>. Затем следует собственно описание их встречи:

«Еще одним независимым писателем был Иван Бунин... Когда я с ним познакомился, его болезненно занимало собственное старение. С первых же сказанных нами друг другу слов он с удовольствием отметил, что держится прямее меня, хотя на тридцать лет старше [Бунин родился в 1870 году, Набоков в 1899]. Он наслаждался только что полученной Нобелевской премией и, помнится, пригласил меня в какой-то дорогой и модный парижский ресторан для задушевной беседы. К сожалению, я не терплю ресторанов и кафе, особенно парижских — толпы, спешащих лакеев, цыган, вермутных смесей, кофе, закусок, слоняющихся от стола к столу музыкантов и тому подобного... Задушевные разговоры, исповеди на Достоевский манер тоже не по моей части [В действительности Бунин не терпел Достоевского почти так же сильно, как и Набоков — М. Д. Ш.]. Бунин, подвижный пожилой господин с богатым и нецеломудренным словарем, был озадачен моим равнодушием к рябчику, которого я достаточно напробовався в детстве, и раздражен моим отказом разговаривать на эсхатологические темы. К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом. „Вы умрете в страшных мучениях и в совершенном одиночестве“, — горько отметил Бунин, когда мы направились к вешалкам... Я хотел помочь Бунину надеть его реглан, но он остановил меня гордым движением ладони. Продолжая учтиво бороться — он теперь старался помочь мне, — мы выплыли в бледную пасмурность парижского зимнего дня. Мой спутник собрался было застегнуть воротник, как вдруг приятное лицо его перекошилось выражением недоумения и досады. С опаской распахнув пальто, он принялся рыться где-то подмышкой. Я пришел ему на помощь, и общими усилиями мы вытащили мой длинный шарф, который девица ошибкой засунула в

рукав его пальто. Шарф выходил очень постепенно, это было какое-то разматывание мумии, и мы тихо вращались друг вокруг друга, к скабресному веселью трех панельных шлюх. Закончив эту операцию, мы молча продолжали путь до угла, где обменялись рукопожатиями и расстались». (АСС, V, 563—564).

В «Других берегах», по-русски, этот пассаж выглядит несколько иначе:

«Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть, — и он с удовольствием отметил, что держится прямее меня, хотя на тридцать лет старше. Помнится, он пригласил меня в какой-то — вероятно дорогой и хороший — ресторан для задушевной беседы. К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музыки — и задушевных бесед. Бунин был озадачен моим равнодушием к рябчику и раздражен моим отказом распахнуть душу. К концу обеда нам уже было невыносимо скучно друг с другом. „Вы умрете в страшных мучениях и совершенном одиночестве“, — сказал он мне. Худенькая девушка в черном, найдя наши тяжелые пальто, пала, с ними в объятьях, на низкий прилавок. Я хотел помочь стройному старику надеть пальто, но он остановил меня движением ладони. Продолжая учтиво бороться — он [Бунин] теперь старался помочь мне, — мы медленно выплыли в бледную пасмурность зимнего дня. Мой спутник собрался было застегнуть воротник, как вдруг его лицо перекошилось выражением недоумения и досады. Общими усилиями мы вытащили мой длинный шерстяной шарф, который девица засунула в рукав его пальто. Шарф выходил очень постепенно, это было какое-то разматывание мумии, и мы тихо вращались друг вокруг друга. Закончив эту египетскую операцию, мы молча продолжали путь до угла, где простились. В дальнейшем мы встречались на людях довольно часто, и почему-то завелся между нами какой-то удручающе-шутливый тон [...]» (Набоков, Правда, IV, 288).

Парижская встреча 1936-го года показала обоим литературным гигантам, что на уровне человеческих отношений они были совершенно чужды друг другу. Как художников Бунина и Набокова уже разделяла пропасть. В символическом плане «разворачивание мумии» во время ритуального танца, исполненного двумя писателями посреди парижской улицы на глазах двух изумленных проституток, обозначило окончательное отделение Набокова не только от Бунина, лучшего из живущих русских прозаиков старшего поколения, но и освобождение от пут русской культуры, с которой Бунин никогда бы даже не помыслил расстаться. «Приглашение на казнь» в это время уже печаталось сериально в «Современных записках»,

и «Дар» был уже близок к публикации. Как нам известно из писем Бунина 1930—1950-х годов, он так никогда и не смирился с феноменом Набокова. Перед ним был русский писатель, проза которого свидетельствовала о стилистическом влиянии Бунина, но при этом не имела ничего общего с картезианским взглядом Бунина на мир.

Нина Берберова писала о Бунине в своих воспоминаниях «Курсив мой» (1969), что он «был абсолютным и закоренелым атеистом»<sup>99</sup>. Она заметила также, что Бунин никогда не задавался религиозными вопросами и не обладал способностью к абстрактному мышлению. Берберова, которая хорошо знала и Бунина и Набокова, отозвалась о Бунине как о «земно[м] человек[е]», «конкретн[ом] цельн[ом] животн[ом], способн[ом] создавать прекрасное в примитивных формах, готовых и уже существовавших до него»<sup>100</sup>. Берберова была, конечно, глубоко права. Не станем здесь углубляться в подробности детства и взрослой жизни Бунина и той роли, которую играли в ней православие и восточные религии. Однако мне хотелось бы отметить, что мировоззрение Бунина, которое можно вывести из его произведений — не говоря уже о его путешествии в Святую Землю, описанном в сборнике «Тень птицы» или о его библейской поэзии — представляется мне глубоко иудео-христианским, с ударением на мифопоэтику Ветхого Завета. При этом для Бунина характерно картезианское мышление. Как для Декарта третьего «Размышления», существование Бога и божественный порядок для Бунина было аксиомой, не нуждающейся в доказательствах. Он не исследовал космологию мира в своих произведениях. Бунина как философа человеческого существования волновали те вопросы, которые может постигнуть земной ум, ограниченный силой земных желаний. Скрытый модернизм и мировоззрение Бунина происходили из глубокого интереса к экстремальным проявлениям желания в двадцатом веке. Художественная одержимость смертью, ярко выраженная в рассказах 1910-х годов и достигшая апогея в «Темных аллеях», отражала не столько его интерес к посмертному существованию сознания, сколько знание о том, что смерть прерывает радости земного бытия, которые Бунин воспекает в своих произведениях. На фоне бунинских размышлений о мимолетности жизни (см., например, рассказ «Легкое дыхание»), в основном унаследованных им от Экклезиаста или таких античных поэтов как Гораций, вопросы современной метафизики немногочисленны.

Вернемся к реконструкции парижской встречи двух писателей. Бунин увидел в Набокове писателя, уже находившегося вне про-

странства литературы, которое Бунин считал исключительно своим. До этого, читая такие рассказы как «Пильграм» или «Совершенство» и романы «Защита Лужина» и «Приглашение на казнь», Бунин еще в 1929 году признал, что перед ним автор, который «открыл целый мир» в русской литературе<sup>101</sup>. Но, возможно, он также осознавал, что, будучи последним представителем русской литературы, начавшейся с «Жуковского и Карамзина», которая включает Толстого и Тургенева и «заканчивается Иваном Буниным»<sup>102</sup>, он не может понять природу «открытого» Набоковым «иного мира» в прозе.

Набоков, которого Бунин увидел в январе 1936-го года, был уже не экзальтированный юноша-поэт, поклонник стихов Бунина, которого тот воспринимал в отраженном свете своей Нобелевской славы, не автор восторженных писем, а зрелый писатель, ясно представлявший свое место в литературе и не нуждавшийся в принадлежности к той или иной традиции или школе, кроме «школы таланта»<sup>103</sup>. Набокову еще предстояло написать свои лучшие рассказы, включая «Весну в Фиальте» (1936) и «Облако, озеро, башня» (1937). Однако коридоры русской культуры становились слишком тесны для него, и такой пронизательный человек, как Бунин, не мог этого не понять. Смесь разочарования, желчности, ревности и продолжающегося восхищения перед талантом Набокова... Так реагировал Бунин на феномен Набокова всю оставшуюся жизнь. Что касается Набокова, он описал характер своих последующих встреч с Буниным так: «Почему-то мы с Буниным усвоили какой-то удручающе-шутливый тон, русский вариант американского „kidding“, мешавший настоящему общению (АСС, V, 564).

Конечно же, Набоков и Бунин продолжали видеться в Париже. 8 февраля 1936 года Бунин побывал на литературном вечере под эгидой «Современных записок», где Набоков и Ходасевич читали свои произведения. Набоков прочел три рассказа, «Красавицу», «Тегга Incognita» и «Оповещение»<sup>104</sup>, после чего Вера Бунина записала в дневнике: «У Сирина отталкивающий голос»<sup>105</sup>. Еще через неделю, 15 февраля, Набоков и Бунин приняли участие в вечере Объединения Писателей и Поэтов вместе с Адамовичем, Берберовой, Цветаевой и другими<sup>106</sup>.

В конце февраля Набоков вернулся в Берлин, и у него, и у Бунина остались не самые приятные воспоминания об их встречах. И тем не менее, по приезду в Берлин Набоков делает Бунину следующую надпись на экземпляре «Отчаяния»: «Дорогой Иван Алексеевич, Мне было очень, очень хорошо с вами в Париже. Но еще

В. СИРИНЪ

# ОТЧАЯНІЕ

РОМАНЪ

ПЕТРОПОЛИСЪ / БЕРЛИНЪ

1936

Дорогой Иван Александрович,

Меня давно о вас, о нем спрашивали  
со всеми в Париже, но еще  
никто не знает, где вы, поэтому  
я вам не пишу, а теперь  
уже и не знаю, где вы, поэтому  
напиши мне. Во всяком случае  
я буду рад от вас слышать!



В. Набоков

IV · 36

тысячи вещей остались, которые я вам не высказал, а теперь всего не вместишь в надпись на книжке. Во всяком случае шлю вам от души привет! В. Набоков. IV. 1936» (см. илл. на с. 165)<sup>107</sup>.

Тонкая пружинка сломалась в сложном механизме их взаимоотношений. Те, кто знал Набокова и Бунина в то время, свидетельствуют о бунинских нелицеприятных замечаниях в адрес Набокова. Так, например, в 1937 году Зинаида Шаховская начала статью о Набокове, опубликованную в бельгийском издании «La Cité Chrétienne», со ссылки на разговор с Буниным, произошедший в июле 1936-го года, то есть после январской встречи с Набоковым, позже описанной в автобиографии. Бунин, писала Шаховская, говорил о молодых писателях, что они «не знают своего ремесла» («les jeunes ne connaissent pas leur métier»). «А как насчет Набокова?» — спросила журналистка, «Celui là appartient déjà à l'histoire de la littérature russe. Un monstre, mais quel écrivain», — отвечал Бунин («Этот уже вписал себя в историю русской литературы. Чудовище, но какой писатель»)<sup>108</sup>. После путешествия Бунина в страны Балтики его эстонская знакомая В. В. Шмидт писала, что, к ее удивлению, он отзывался о Набокове с совершеннейшим безразличием<sup>109</sup>. Берберова, знавшая Бунина во Франции более двадцати лет, вспоминала, что в конце 30-х годов имя Набокова «приводило [Бунина] в ярость»<sup>110</sup>.

Когда Набоков вернулся в Париж в январе 1937 года, встречи с Буниным, хотя и лишенные «алхимии», продолжались. Бунин бывал на чтениях Набокова. Хотя и неохотно, Вера Бунина принимала участие в продаже билетов на вечер Набокова 24 января в Salle des Sociétés Savantes, где со вступительным словом выступил Ходасевич. 31 января Вера Бунина записывает: «Дома: Сирин с Алдановым, Рощины. [...] Вечером: Пушкинский вечер у дворян [...]. Сирин меня хотел видеть, потому что надеется, что я сделаю ему что-то. Почему я для него должна что-то делать»<sup>111</sup>. 30 марта 1937 года Бунин и Набоков приняли участие в чествовании Тэффи, а 26 апреля оба читали рассказы Е. И. Замятина на вечере его памяти<sup>112</sup>.

Позже, во время долгого пребывания на французской Ривьере, Бунин посетил Набокова дважды. Первый визит состоялся в Каннах, где Набоковы жили с июля по октябрь 1937 года. В декабре 1937 Набоков отправил Бунину поздравительную открытку<sup>113</sup>. В феврале 1938 пришел ответ из Парижа. Эта открытка — один из немногих уцелевших фрагментов корреспонденции двух писателей:

«Дорогой Писатель, я собираюсь в Ваши места (и, м[ожет] б[ыть], надолго). Говорят, что по всей Ривьере все полно, трудно найти даже комнатку. А у Вас, в Ментоне? Напишите словечко, буду



очень благодарен. Приветствую Вас с супругою, мысленно секу Вашего наследника. Ваш Ив. Бу[нин]»<sup>114</sup>.

В конце концов, Бунин так и не приехал в Ментону. В 1938, когда Бунин жил в Босолей (Beausoleil), то отправился в горы навесить Набокова в деревушке Мулине (Moulinet), живописном пристанище писателя в Приморских Альпах<sup>115</sup>. Вот как Набоков описал неожиданный приезд Бунина в деревушку Мулине: «Накануне нашего отъезда, среди ералаша укладки явился к нам Лексеич, нобелевский»<sup>116</sup>. По словам Бойда, «их встречи были обречены на неудачу»<sup>117</sup>. Набоковская снисходительная ирония, до того не заметная в отношении к Бунину, внезапно весьма отчетливо выразилась в открытке, написанной после этого визита. Ирония Набокова говорит о том, что многое изменилось с тех пор, когда молодым автором в 1921 году Набоков признавался в любви Бунину и считал его своим эстетическим эталоном. Теперь же, в 1938, Бунин стал для Набокова предметом эпатажа (даже если Бунин с его манерой величия и казался Набокову гротескным). В ноябре 1938-го года Набоков преподнес Бунину экземпляр «Приглашения на казнь» с весьма сдержанной надписью: «Дорогому Ивану Алексеичу Бунину с самым лучшим приветом от автора. XI. 1938»<sup>118</sup>. Бунин не сделал ни одной пометки на полях романа.

Весной-летом 1939 года писатели обменялись лишь несколькими письмами, включая и референцию — рекомендательное письмо для Набокова, текст которого был составлен по-английски самим Набоковым и которое Бунин подписал «Ivan Bunin, Prix Nobel 1933» и датировал, по иронии судьбы, «1 апреля 1939 года». Возвращая Набокову рекомендательное письмо, Бунин приложил следующее послание:

«Дорогой Владимир Владимирович, Очень благодарю Вас. Бальмонт когда-то рассказывал, что он, сойдя на берег на Мысе Доброй Надежды, „углубился в страну“, зашел в шалаш какой-то старухи, которая показала ему „питательной“, полез к ней с любовью и ласками, она стала бить его чем попадая и он оказался „в беспомощном положении“: „я не мог ничего ей сказать, ибо единственный язык, на котором мне трудно изъясняться, это язык зулу“. Так вот мне тоже было бы трудно „изъясняться“ на счет вас на английском языке, — благодарю Вас за помощь. И желаю всяческих успехов. Ваш Ив. Бунин. 3 апреля 1939 г.»<sup>119</sup>.

24 мая 1939 года он приписывает постскрипту на полях письма к В. В. Рудневу: «Сирин очень искусственен!»<sup>120</sup> (В это время в «Русских записках» был опубликован рассказ Набокова «Лик», а в «Современных записках» «Посещение музея».) Писатели вновь

увиделись в Париже осенью 1939 года. Жена Бунина записывает в дневнике 13 сентября 1939 года: «Видаемся с Вишняками, Зензиновыми, Фондаминским, Сириным и Зайцевыми»<sup>121</sup>. Их последняя встреча произошла 15 мая 1940 года на квартире А. Ф. Керенского, за день до отъезда семьи Набоковых в Соединенные Штаты<sup>122</sup>. В то время как Набоков отплыл в Новый Свет, тем самым буквально пересекая границу литературы русской эмиграции («исчезая», как и его герой-избранник Василий Шишков), Бунин остался во Франции с мучительными воспоминаниями: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня»<sup>123</sup>. Цитируя самого Набокова, «по темному небу изгнания Сирина пронесся... как метеор, и исчез, не оставив после себя ничего, кроме смутного ощущения тревоги» (АСС, V, 565). Ревность Бунина, вызванная дразнящими достижениями Набокова, дала ему новый толчок к творчеству. Осознав, что дружба их превратилась в соперничество и, быть может, все еще под впечатлением набоковского триумфа в Париже, Бунин задумал книгу, которая должна была уравнять счет с Набоковым. Когда в 1943 году первое издание «Темных аллей» вышло в Нью-Йорке, Набоков преподавал русский язык в Уэлсли Колледже (Wellesley College). Бунину оставалось жить десять лет, и в русской литературе появился новый шедевр.

\* \* \*

«Я думаю, что я повлиял на многих. Но как это доказать, как определить? Я думаю, что не будь меня, не было бы и Сирина (хотя на первый взгляд он кажется таким оригинальным)»<sup>124</sup>. Так писал Бунин американской славистке Елизавете Малоземовой до начала Второй Мировой войны. Работая в 1938 году над своим замечательным исследованием, Малоземова попросила Набокова написать о влиянии Бунина на его становление как писателя. В ответном письме, в январе 1938 года, Набоков заявил, что не считает себя последователем Бунина<sup>125</sup>. Выстраивая свои суждения на основании произведений обоих писателей, опубликованных к 1938 году, и их писем к ней, Малоземова заключила: «Хитроумное стилистическое новаторство Сирина, его дерзкие эксперименты... вскоре, возможно, начнут ужасать Бунина. Сирина отважно приближается к тайне жизни, двойственности сознания, глубинам преступной души. Он так же далек от Бунина, как Достоевский от Толстого» (дословный перевод)<sup>126</sup>. Сорок лет спустя, словно эхо слов Бунина и утверждения Малоземовой, прозвучал приговор

Майи Каганской: «Бунинская стилистика послужила анти-бунинской поэтике»<sup>127</sup>.

Мучительные воспоминания о литературном взлете Набокова не оставляли семидесятилетнего Бунина после эмиграции Набокова в США в 1940-м году. Во время и после войны он то и дело перечитывал произведения Набокова, имевшиеся в его личной библиотеке. Он даже перелистал прежние свои заметки, касавшиеся рецензий на Набокова в довоенной эмигрантской печати. Приблизительно в середине 1930-х годов Бунин оставил вертикальные карандашные пометки на полях подле первого абзаца рецензии В. С. Варшавского (1933 года) на «Подвиг»:

*«Сирина критики часто ставят рядом с Буниным. Бунин несомненно связан с концом классического периода русской литературы. Это творчество человека вымирающей, неприспособившейся расы. Последний из могикиан.»*

Побеждает раса более мелкая, но более гибкая и живучая. Именно какое-то несколько даже утомительное изобилие физиологической жизненности поражает, прежде всего, в Сирине. Все чрезвычайно сочно и красочно, и как-то жирно. Но за этим разлившимся вдаль и вширь половодьем — пустота, не бездна, а плоская пустота, пустота как мель, страшная именно отсутствием глубины»<sup>128</sup> (курсив мой — М. Д. Ш.)

Перечитывая эту рецензию после войны, Бунин подчеркнул красной шариковой ручкой первые два предложения, в которых критик связывает Бунина с упадком русской классической традиции, а на полях написал: «осёл».

Отголоски воспоминаний дошли до нас в письмах Бунина тех лет. 3 сентября 1945 года Бунин писал Алданову, что он просматривал старые книги «Современных записок»: «Как много интересного! Сколько чудовищного! Напр[имер] „Дар“ Сирина! Местами Ипполит из „Войны и м[ира]“»<sup>129</sup>. Стоит ли объяснять, что параллель между речью толстовского Ипполита — бессодержательным стрекотом — и великолепно выверенной и интеллектуально насыщенной прозой «Дара» — не более чем результат старческой раздражительности, которой Бунин часто давал ход в письмах 1940—1950-х годов. В другом письме тому же адресату, Бунин писал, что он перечитал «дикий, развратный „Дар“, ругаясь матерно»<sup>130</sup>.

Тем не менее, если приглядеться, то можно различить за этими резкими отзывами о Набокове последствия того шока, который испытал Бунин, познакомившись в произведениях Набокова в 1930-е годы. Этот шок и подтолкнул его принять вызов молодого соперника.

Цикл рассказов «Темные аллеи» (1943; 1946) был попыткой Бунина свести тройной счет. Бунин хотел завершить свой полувековой спор с модернизмом и модернистами. С самого начала своей карьеры писатель никогда не причислял себя к модернистам. Враждебность Бунина к русским модернистам была главным образом результатом его сложного вступления в литературу в период Серебряного Века. Причин тому немало, и почти все они коренятся в его происхождении, молодости, первых встречах с символистами в Москве и Петербурге на рубеже веков, а также в его тесных отношениях с неореалистами, с группой «Среда», куда входили Леонид Андреев, Максим Горький, Николай Телешов, Скиталец, Евгений Чириков, внешне развивавшие реалистические традиции русской прозы девятнадцатого века<sup>131</sup>. По ряду причин Бунин терпеть не мог модернизм и, в особенности, русский символизм, и воспринимал себя последним бастионом русской классической традиции Толстого, Тургенева и Чехова. Насколько мы можем судить по незаконченной книге Бунина «О Чехове» (1955), он унаследовал пренебрежительное отношение к русским модернистам от Чехова, который называл их «другой лагерь» (Бунин, 9:296). Бунин любил вспоминать следующие слова Чехова: «Какие они декаденты — это же здоровеннейшие мужики»<sup>132</sup>.

С самого начала карьеры Бунин связывал модернизм не с поиском новых форм, но с новым декадентским стилем поведения, ассоциируя его с цыганской лирикой и Кармен Александра Блока, с кабаре «Бродячая собака», с теософским движением, с Башней Вячеслава Иванова, с разнообразными этическими и эстетическими «извращениями»<sup>133</sup>. Он презирал новаторов-модернистов — Белого, Блока и Сологуба — и как личностей, и как писателей. (Это очевидно не только из писем и дневников Бунина, но и из его «Воспоминаний» (1950), где один из лейтмотивов — несостоятельность русских модернистов и, в особенности, символистов). Бунин не только отвергал Блока, Белого, Сологуба и других русских модернистов, но и воспринимал самого себя как носителя традиции XIX века, традиции Пушкина, Толстого, Тургенева и Чехова. Анти-модернизм ослеплял Бунина. Поза воинствующего хранителя русской классической традиции мешала Бунину осознать свой собственный «скрытый модернизм». «Открытые» русские модернисты пытались выработать свои собственные новаторские стилистические методы, чтобы поспеть за катаклизмами эпохи (как Белый) или сохранить исчезающую культуру России (как Ремизов). Одержимый стремлением к абсолютному совершенству, Бунин довел стилистические конвенции русской классической прозы до высшей

степени напряжения. Кроме того, Бунин нарушал такие тематические табу русской литературы XIX столетия, как описание секса и женского тела. В этом заключался «скрытый модернизм» Бунина, к которому он сам был так парадоксально слеп<sup>134</sup>.

Но Бунин не был слеп к модернизму Набокова, особенно ярко выраженному в его поздней русской прозе и в романе «Дар», где Набоков сочетает повествовательные устремления девятнадцатого века со своей собственной оригинальной метафизикой<sup>135</sup>. Более того, я полагаю, что Бунин воспринимал прозу Набокова конца 1930-х годов (а это «Приглашение на казнь», «Дар», «Весна в Фиальте», «Посещение музея», «Облако, озеро, башня» и другие вещи) как отход от классической традиции, которую он, Бунин, старался сохранить в изгнании. Изначально он воспринимал Набокова как поэта классического направления и прозаика, явно ориентирующегося на рассказы Чехова и прозу самого Бунина 1910-х годов. К тому же в 1920-е годы Набоков выступил как последователь Бунина и защищал его от нападков молодых парижских поэтов. В его рассказах раннего и зрелого периода прослеживаются бесчисленные связи с прозой Бунина, особенно на уровне словаря, образности, ритма, интонации. Поздние романы и рассказы Набокова эмблематизируют слияние классической традиции русской литературы с модернистскими тенденциями, как русскими, так и зарубежными. Когда герой рассказа Набокова «Облако, озеро, башня» Василий Иванович, чеховский интеллигент, «добрый человек, неспособный творить добро» (ЛРЛ, 329), видит вдруг перед собой окно в вечность, потусторонний пейзаж с подтекстами из русских символистов, такого рода слияние традиций говорило Бунину, что Набоков больше не по эту сторону баррикад, не в его лагере. Он реагировал на Набокова конца 1930-х годов так воинственно и ревниво именно потому, что видел в нем своего собственного сына, который с годами стал больше похож на соседа по литературному коридору.

И, наконец, в «Темных аллеях» Бунин сводил счеты со своим собственным прошлым. Он так никогда и не оправился от любви к Галине Кузнецовой. Многие героини «Темных аллей», включая тех, кто фигурирует в рассказе «Генрих» и «Чистый понедельник», были списаны с возлюбленной Бунина. Это требовало формы, которая увенчала бы всю карьеру Бунина-прозаика и позволила бы ему обратиться к вопросам, составлявшим суть его мировоззрения. Это и подсказало тему книги: любовь и ее трагические последствия, а также загадка женского тела — все эти три составляющие были неразрывно связаны в его восприятии. В «Темных аллеях» Бу-

нин вернулся к идее, которая возникает уже в рассказе 1915 года «Грамматика любви». Создавая грамматику русского любовного рассказа, в которой будут суммированы его наивысшие тематические достижения и в сжатом виде представлен весь его тематический репертуар, Бунин опередил теоретические представления о повествовательной грамматике, которую литературоведы, такие, как Цветан Тодоров (Tsvetan Todorov), начали изучать в 1960-е годы<sup>136</sup>. Бунин приступил к работе над будущим сборником в 1937 году, еще до начала Второй Мировой войны, и успел опубликовать пять рассказов в «Последних новостях». Большая часть рассказов была написана в Грассе во время войны. Первое издание «Темных аллей» вышло в Нью-Йорке в 1943 году и включало в себя одиннадцать рассказов. Второе, авторитетное издание вышло в Париже в 1946 году, и в него вошло тридцать восемь рассказов. В своем литературном завещании Бунин просил добавить к изданию 1946 года еще два послевоенных рассказа. В окончательном варианте «Темные аллеи» — это сборник из сорока рассказов, разделенный на три неравные части. Для понимания поэтики дуэли Бунина с Набоковым, модернистами и своим собственным прошлым важнее всего вторая часть «Темных аллей», четырнадцать рассказов, из которых тринадцать писались между сентябрем и ноябрем 1940-го года. Это было титаническое творческое усилие, подобное Болдинской осени 1830-го года. Во второй раздел «Темных аллей» входят одни из самых известных рассказов Бунина — «Руся», «Визитные карточки», «В Париже», «Генрих», «Натали». Рассказы средней части «Темных аллей» демонстрируют высочайшую экономию выразительных средств и идеальный баланс между описаниями и диалогами. Почти у каждого из этих рассказов есть свой подтекст — либо в творчестве самого Бунина, либо среди рассказов великих русских писателей. Так, например, в рассказе «Муза» переиграны некоторые мотивы «Крейцеровой сонаты» Толстого; «Визитные карточки» перекликаются с более ранним рассказом Бунина «Солнечный удар» и еще больше заостряют полемику с «Дамой с собачкой» Чехова; «Натали» полемизирует с рассказом Набокова «Красавица»<sup>137</sup>. Сам Бунин считал «Темные аллеи» лучшим своим произведением как по стилю, так и по сюжетам. Он был убежден, что ему удалось сказать «новое слово в искусстве», создать «новый подход» к жизни<sup>138</sup>.

(Можно было бы посвятить целое исследование сравнению «Темных аллей», в особенности средней их части, и поздних русских рассказов Набокова<sup>139</sup>) В этой главе я бы хотел сосредоточить свое внимание на рассказе «Генрих», на мой взгляд, лучшем во всей книге. Мне думается, что в этом рассказе содержится нервный центр того

творческого вызова, который «старик» Бунин бросил своему сопернику Набокову. Я решил остановиться на «Генрихе» по двум причинам. Во-первых, в «Генрихе» Бунин вступает в диалог с одним из лучших набоковских рассказов конца 1930-х годов — «Весна в Фиальте» (1936). Во-вторых, «Генрих» представляется мне эмблемой спора Бунина с моральными нормами модернизма (таковыми, какими он их воспринимал).

События рассказа разворачиваются в атмосфере Серебряного Века. «Генрих» повествует о русском поэте Глебове и его любовнице, русской журналистке, публикующейся под мужским псевдонимом. Глебов, преуспевающий писатель и красивый мужчина, одновременно вовлечен в три романа. Один из них с шестнадцатилетней поэтессой Надей, его ученицей, другой — фан-десклевской женщиной по имени Ли (от английского «Lee» или китайского «Li»), третий — с той, которая дала имя рассказу. Зимой Глебов и Генрих тайно едут поездом в Вену, где Генрих надеется разорвать многолетнюю связь с австрийским писателем и издателем Артуром Шпиглером (вымышленный персонаж). В купе Глебов и Генрих испытывают прилив страсти, истинной, но в то же время подхлестываемой их общей тайной. Глебов проводит несколько дней на Ривьере в ожидании Генрих, пьянствуя и играя в казино, чтобы заглушить боль разлуки и ревность. В Венеции, из вечерней газеты, Глебов узнает, что Генрих была убита Шпиглером. Таков в общих чертах сюжет этого неповторимого по совершенству рассказа. С какими же явлениями в истории русской культуры перекликается «Генрих»?

Я уже говорил о непрерывной полемике Бунина с русскими модернистами. Александр Блок, великий поэт Серебряного Века, для Бунина всю жизнь был «больн[ым] мест[ом]», по словам Нины Берберовой<sup>140</sup>. Слово «кошунственный» станет ключевым в бунинской оценке великого поэта. Возможно, яснее всего о его отношении к Блоку говорит письмо Бунина 1955 года своему бывшему секретарю, писателю и издателю Андрею Седых: «Вы не должны огорчаться за Блока. Это был перверсный актер, патологически склонный к кошунству: только Демьян Бедный мог решиться на такую, например, гнусность, как рифмовка (в последнем куплете „Двенадцати“) — мне даже трудно это писать! — рифмовка „пес“ — „Христос“»<sup>141</sup>. Бунин связывал мистицизм — неотъемлемую часть символистской мифопоэтики Блока — с моральным разложением, сумасшествием и мошенничеством. В 1922 году Бунин записал в дневнике: «Читаю Блока — какой утомительный, нудный, однообразный вздор, пошлый своей высокопарностью и какой-то кошунственный, ибо

в эту постоянную „тайну“, в постоянную высоту онанирует рукоблуд привычный, равнодушный. Да, таинственность, все какие-то „намекы темные на то, чего не ведает никто“ — таинственность жулика или сумасшедшего»<sup>142</sup>. В своих пространных и живых воспоминаниях о Бунине эмигрантская поэтесса Ирина Одоевцева приводит целый ряд его грубых высказываний в адрес Блока: «эстрадный фигляр», «рыжий из цирка», «шут балаганный»<sup>143</sup>.

Нетрудно заметить, что отношение Бунина к Блоку во многом напоминает его отношение к Набокову во время работы над «Темными аллеями» и после их окончания. Вот цитата из письма Бунина эстонской корреспондентке М. В. Карамзиной: «Сирин все-таки нестерпим — лихач возле ночного кабака, хотя и замечательный»<sup>144</sup>. «Замечательное лихачество» означало в глазах Бунина литературные игры за спиной читателя, завесы тайн, за которыми прячется душевная пустота. Поэтому совсем неудивительно, что Бунин называл Набокова «шут гороховый»<sup>145</sup>.

В рассказе «Генрих» неприязнь Бунина к Набокову и к модернизму выстраивает многослойный полемический текст. Главный герой рассказа Глебов есть средоточие того, что Бунин воспринимал как дух модернизма, дух Блока и Набокова. Полемизируя с замечательным русским рассказом Набокова «Весна в Фиальте», Бунин был намерен показать свое превосходство над младшим современником. Избрав именно этот рассказ главной мишенью полемики с Набоковым, Бунин также намеревался разрешить вопрос о творческом наследии Чехова. Разумеется, он ощущал присутствие Чехова в набоковском рассказе. На самом деле фраза Глебова, в которой передразнивается манерная речь русского провинциала, описывающего итальянские достопримечательности — не что иное, как отсылка к «Даме с собачкой»: «„Я люблю во Флоренции только Треченто...“ А сам родился в Белеве и во Флоренции был всего одну неделю за всю жизнь» (Бунин, 7: 136). В рассказе Чехова Гуров в первую же встречу развлекает Анну, также передразнивая жалующегося на скуку в Ялте обывателя из Белева, провинциального русского городка в Тульской губернии. «Генрих» — это финал трехстороннего диалога Бунина с Набоковым и Чеховым. В рассказе «Весна в Фиальте», как я предположил в главе 2, «Набоков и Чехов», Набоков полемизирует с представлением Чехова о земной природе любви, с идеей, которая и создает структуру рассказа с открытым финалом, таким, как в «Даме с собачкой». В «Генрихе» Бунина также рассматривается вопрос о том, какая концовка оказывает наиболее сильное воздействие на читателя. По контрасту с окном в вечность, которая пересиливает смерть в финале набоковской «Весны



в Фиальте», Бунин создает финал, где смерть представлена как разрешение кризиса желания.

Можно выявить целый ряд параллелей между героями и структурами повествования в «Генрихе» и «Весне в Фиальте». Оба рассказа о страсти и об обмане. Глебов в рассказе Бунина обманывает двух любовниц (Надя, Ли), утверждая, что едет в Ниццу один. Васенька в «Весне в Фиальте» тоже совершает поездку в курортный город на Ривьере, чтобы развеяться и на время оторваться от жены и семейной рутины. Во время последних встреч с Ниной и Генрих, Васенька и Глебов ощущают необычайный прилив любви и пытаются изменить свои отношения с любовницами. В обоих рассказах любовные треугольники состоят из русских мужчин в Европе, русских женщин в Европе и европейцев-соперников главных героев. В обоих рассказах русские главные героини погибают от руки иностранных писателей-модернистов. В «Весне в Фиальте» Нина попадает в автомобильную катастрофу, когда она едет в машине с протееподобным Фердинандом и его андрогинным приятелем Сегиором. В рассказе Бунина Шпиглер убивает Генриха выстрелом из пистолета во время их объяснения. Оба рассказа начинаются с городского пейзажа, показанного глазами главного героя (зимняя Москва Глебова и весенняя Фиальта Васеньки), а заканчиваются смертью героини. И в том, и в другом случае главные герои узнают о смерти своих возлюбленных из газет, Глебов в Венеции, Васенька в Милане. Таковы общие контуры обоих сюжетов, хотя легко заметить, что в центре диалога Бунина с «Весной в Фиальте» Набокова — работодатель и любовник Генрих, австрийский модернист Артур Шпиглер.

Вспомним, что в рассказе «Весна в Фиальте», опубликованном за четыре года до написания «Генриха», Нина замужем за известным венгеро-французским автором Фердинандом, который, вероятно, родился подданным Австро-Венгрии. Она не любит его, однако ощущает их связанность и отчасти подчиняется его власти. Связь Генрих с австрийским писателем Шпиглером строятся несколько иначе. В поезде Генрих рассказывает Глебову, как ей ненавистен Шпиглер. Она обещает порвать с ним при ближайшей встрече в Вене. Генрих страшится предстоящего разрыва и выяснения отношений со Шпиглером, человеком властным, склонным манипулировать другими. В предыдущую встречу она уже пыталась поговорить с ним: «И ты не можешь себе представить, какая ненависть была у него в лице!» (Бунин, 7:137) Заранее переживая эту встречу в Вене, Генрих жалуется Глебову: «Через несколько часов ты уедешь, а я останусь в кафе одна ждать своего австрийца...

А вечером опять кафе и венгерский оркестр, эти режущие душу скрипки...» (Бунин, 7:137) «Венгерский оркестр» (литературное клише) в венском кафе вполне может быть указанием на происхождение Фердинанда и его божественной склонности к кафе. Описание, данное Генрих, также напоминает сцену из «Весны в Фиальте», где Васенька и Нина присоединяются к Фердинанду и его компании в «приличн[ом], скучноват[ом] кафе» с «оркестр[ом] из полудюжины прядущих музыку дам, утомленн[ым] и стыдлив[ым]» (Набоков, Правда, IV, 313). Как и самой Генрих, Васеньке отвратительна пошлая атмосфера кафе.

Еще один уровень, на котором образ Шпиглера связан с образом Фердинанда и «Весна в Фиальте» с рассказом Бунина — это отношение Глебова и Васеньки к литературным достоинствам своих соперников. Читатель немало узнает о произведениях Шпиглера и Фердинанда. Как это ни странно, антрепренер Васенька и поэт Глебов одинаково враждебно относятся к писателям-модернистам Фердинанду и Шпиглеру. Васенька обвиняет Фердинанда в том, что тот водит читателя за нос посредством завуалирования отсутствия «правды» слоями блистательных, но пустопорожних стилистических украшений: «В совершенстве изучив природу вымысла, он особенно кичился званием сочинителя, которое ставил выше звания писателя; я же никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке; [...] я ему признался однажды, что будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, допускал бы память» (Набоков, Правда, IV, 312) Эти обвинения в адрес Фердинанда, который накануне смерти Нины как раз находится на вершине славы, очень напоминают ту мошенническую таинственность, те литературные игры и трюки за спиной читателя, которые Бунин усматривал в модернизме. В «Генрихе» Бунин через Глебова ассоциирует творчество своего соперника Шпиглера с беллетристикой, бывшей в моде в Европе в начале века. Он сравнивает австрийского писателя со Станиславом Пшибышевским (Stanislaw Przybyszewski) (1868—1927), польским модернистом, который поразил воображение русских читателей 1900-х годов мистикой и амбивалентной эротикой. В рассказе «Весна в Фиальте» герой говорит о том, что Фердинанд вкусил быстрого успеха и затем вскоре вышел из моды. Наконец, само имя «Артур Шпиглер»<sup>146</sup> — это намек на реального австрийского модерниста Артура Шницлера (Arthur Schnitzler) (1882—1931), проза и драмы которого передают декадентскую атмосферу Вены конца XIX века. Имена Пшибышевского и Шницлера также упоминаются и в других рассказах «Темных аллея», включая «Чистый понедельник»,

действие которого происходит в Москве на рубеже веков и главный герой которого приносит своей возлюбленной книги, среди них произведения «Гофманшталя, Шницлера, [...] Пшибышевского» (Бунин, 7:239).

Чтобы понять глубину бунинской полемики с модернистами, необходимо прежде всего исследовать связь между образами Глебова и Нади с культурной мифологией Серебряного Века. В образе Глебова Бунин воплотил некоторые черты Александра Блока. Глебов, как и Блок в 1900-е годы — это молодой поэт, уже получивший большую известность. Среди биографических переключек с Блоком — глубокий интерес к цыганским песням и поездки в Италию<sup>147</sup>. Фамилия Глебова вполне может быть палиндромической анаграммой Блока: «блег-блок»; в позиции на конце слова звонкий «г» совпадает по звуку с глухим «к». Изъятые из контекста культурной полемики Бунина с модернистами, все эти переключки могут показаться случайными. Однако в соотношении с другими отсылками к Серебряному Веку и особенно к блоковской мифологии, эти детали вписываются в текст напряженного диалога. Образ Нади, шестнадцатилетней любовницы Глебова, можно прочесть как отсылку к известному мифу об увлечении Блока молоденькими поклонницами, о которых Бунин знал из первых уст и слышал в эмиграции. Например, он наверняка знал о прекрасных воспоминаниях 1936 года, опубликованных Матерью Марией (Елизавета Кузмина-Караваева, урожденная Пиленко, 1891—1945), в «Современных записках»; в них описывается ее визит к Блоку в 1906 году, когда ей было лишь четырнадцать лет<sup>148</sup>. Пробразом Нади мог стать и другой реальный персонаж Серебряного Века, поэтесса Надежда Львова (1891—1913). Александр Бахрах писал, что, работая в 1940 году над рассказом «Генрих», Бунин никак не мог уснуть, придумывая, какие стихи могла бы писать Надя<sup>149</sup>. В 1913 Львова застрелилась из револьвера, полученного ею в подарок от поэта-символиста Валерия Брюсова, которым она была увлечена и который повлиял на ее жизнь и произведения (что сопоставимо с Надей и Глебовым, а также Генрих и Шпиглером)<sup>150</sup>.

Итак, участники любовного треугольника в «Генрихе» и в «Весне в Фиальте» персонифицируют различные черты модернистской этики и эстетики, как ее понимал Бунин. Почему же тогда Бунин, отвергавший модернизм, сделал главных героев, Глебова и особенно Генрих, столь привлекательными для читателя? Почему читателю так легко с ними идентифицироваться? Несмотря на очевидное презрение Бунина к эпосу Серебряного Века, вся сцена в купе, когда

Генрих и Глебов осознают, что они влюблены и жить друг без друга не могут — одна из самых пронзительных любовных сцен в русской литературе. Она сочетает диалог, в котором по-тургеневски выверена каждая интонация, с чеховской деталью. Более того, описание внешности Генрих отражает классические представления о женской красоте в понимании Бунина: «полные груди... талия у нее была тонкая, бедра полновесные, шиколки легкие, точеные» (Бунин, 7:134—135). По контрасту с маленькими грудями, тонкой фигурой, темными глазами и бархатным беретом Ли, Генрих — «очень высокая, в сером платье, с греческой прической рыже-лимонных волос, с тонкими, как у англичанки, чертами лица, с живыми янтарно-коричневыми глазами» (Бунин, 7:132). Генрих нарисована похожей на героинь классической русской прозы, таких, как Анна Одинцова в «Отцах и детях» Тургенева (1861). Одетая как роковая женщина, *femme fatale*, загадочная и сардонически-чувственная Ли — воплощение декадентской женщины, склонной к крайностям — модернистская женщина в видении Бунина.

В «Генрихе», как и в других рассказах «Темных аллей», искусство Бунина вновь свидетельствует о его скрытом модернизме. Глебов и Генрих, как и другие пары возлюбленных в рассказах «Темных аллей» (ср. с русским генералом и его подругой в рассказе «В Париже»), пытаются возродить кодекс любви, типичный для русской классической литературы. Глебов, вдруг забыв, что лишь вчера он жил богемной полигамной жизнью, требует, чтобы Генрих бросила австрийца и поехала с ним в Ниццу или в Италию. Он не хочет оставлять Генриха и оказывается прав: модернист Шпиглер убивает Генриха, узнав о ее намерении порвать с ним. Что же означает такая концовка бунинского рассказа и в чем ее отличие от концовки рассказа «Весна в Фиальте»?

По всей видимости, Бунин хотел показать, что моральный кодекс модернистов приводит к умиранию любви, искажению людских судеб, извращению человеческих отношений. В то же время, как известно из дневников Бунина, он сочинял «Темные аллеи» как гимн женскому телу, для описания которого он стремился найти «новые слова». В этой парадоксальной двойственности «Генриха» и других рассказов «Темных аллей» и кроется скрытый, «подводный» модернизм Бунина. Вот выдержка из дневника Бунина за 3 февраля 1941-го года: «То дивное, несказанно-прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, никогда не написано никем [заметьте, что Бунин употребил глагол «написать», а не более привычный в этом случае глагол «описать». — М. Д. Ш.]. Да и не только тело. Надо, надо попытаться.

Пытался — выходит гадость, пошлость. Надо найти какие-то другие слова»<sup>151</sup>.

В дневниках Бунина 1940-х годов говорится о мучительных трудностях, которые писатель испытывал, одновременно подводя итог «грамматике любви» русской классической литературы и создавая новый язык, чтобы передать сексуальность современного субъекта. Желание писать о сексе и о женском теле шло вразрез с убеждением Бунина, что он следует целомудренным традициям русской классической литературы. (Вспомним, что учителя и старшие современники Бунина Толстой и Чехов пропускали сцены, где герои занимаются сексом. Пожалуй, единственное исключение — поздняя вещь Толстого «Отец Сергей». Заметим также, что обсуждение сексуальных проблем, как то в «Крейцеровой сонате» Толстого, и описание секса — суть совершенно разные вещи). В «Даме с собачкой» (1899) чеховский рассказчик молчит, пока Гуров и Анна занимаются любовью в гостиничном номере. В то время как такие западные авторы, как Гюстав Флобер и, позже, Ги де Мопассан, — обоих Бунин оценивал очень высоко и часто на них ссылаясь — совершили революцию в изображении женского тела и секса, русские предшественники Бунина отказывались изображать секс<sup>152</sup>.

В «Генрихе» Бунин идет гораздо дальше своих русских учителей и описывает обнаженное тело Генрих, а также страстные поцелуи и ласки, предшествующие половому акту. Но, тем не менее, боясь вульгаризовать совершенство и испытывая давление своих предшественников, Бунин обрывает повествование как раз в момент предполагаемого соития Глебова и Генрих в купе заграничного экспресса: «„— Генрих, я не узнаю тебя. — И я себя. Ну иди, иди ко мне, — Погоди... — Нет, сию минуту! — Только одно слово: скажи точно, когда ты выедешь из Вены? — Нынче вечером, нынче же вечером!“ Поезд уже двигался, мимо двери мягко шли и звенели по ковру шпоры пограничников» (Бунин, 7:137—138)<sup>152</sup>.

В последнем предложении сексуальные образы начал соития завуалированы, но все же узнаваемы.

Бунин как последний и поздний представитель классической традиции русской прозы воспитывался на моделях, где сюжет держался на треугольнике желания, и в то же время сексуальная подоплека этого желания замалчивалась. Принцип треугольника желания, достигший кульминации в прозе XIX века, требовал, чтобы Шпиглер, третий участник треугольника в рассказе «Генрих» (ср. Рогожин в «Идиоте» Достоевского или Лаевский в «Дуэли» Чехова), попытался восстановить свой утраченный или находящийся под угрозой статус<sup>154</sup>. Например, в «Крейцеровой сонате» Толстого

разъяренный ревнивец Позднышев покушается на убийство, чтобы отомстить за измену жене и ее любовнику (измену в его глазах). Толстой приводит читателя в дом Позднышева, где любовники гибнут под его кинжалом. Повествование сфокусировано на смерти как результате треугольника желания, в то время как глубоко сексуальные мотивы поступков толстовских персонажей практически исключены из повествования. Спальня фигурирует не как комната, где осуществляется связь любовников, а как место, где жена Позднышева умирает от глубокой раны на супружеской постели.

Работая над «Темными аллеями», Бунин оказался лицом к лицу с двойной проблемой. Он для себя отверг модернистские эксперименты, как с повествовательной структурой, так и с языком — и отвергал их и в поздней русской прозе Набокова. Он хотел остаться на стороне классиков. Однако, с позиции конца 1930-х — 1940-х годов, он видел также и то, что ему необходимо найти какое-то художественное решение, которое сделало бы его книгу рассказов о любви непревзойденным достижением русской литературы и ответом на вызов соперников-модернистов.

Что касается языка, то Бунин решил воздерживаться от откровенных сексуальных выражений, которые в русском языке либо вульгарны, либо строго научны, но при этом пытаться подвести целомудренный язык русской литературы как можно ближе к описанию секса, как в процитированной выше сцене в поезде из рассказа «Генрих». Что касается нарратива, секс у Бунина выступает как нечто совершенно неотделимое от смерти. В таких рассказах, как «Генрих», «Натали» и «В Париже» смерть выступает как завершение повествования и позволяет Бунину удержать равновесие между подводным, скрытым модернизмом и явными классическими установками. Смерть Генрих в том виде как она была выстроена в повествовании отражала и двойственную эстетику Бунина и его интегральное видение мира. В действительности идея взаимосвязанности физической любви и смерти восходит к более ранним произведениям Бунина, особенно к его переработке библейских сюжетов. Уравнивание женщины и смерти — это, несомненно, тема модернистского искусства и литературы, как, например, произведений Августа Стриндберга и Эдварда Мунка. В рассказе Бунина «Сны Чанга» (1916) хозяин пса, бывший капитан, рассуждает о том, что женщина каким-то образом внутренне связана со смертью. В словах капитана — эхо мудрости Соломона: «А-а, женщина! „Дом ее ведет к смерти и стези ее — к мертвецам...“» (Бунин, 4:383). В таких рассказах как «Митина любовь» или «Сын» внутренним двигателем повествования оказывается лю-

бовь, неизменно ведущая к фатальному решению. Одоевцева, которая была хорошо знакома с Буниным, особенно в 1940-е годы, передает следующие слова писателя на эту тему: «Неужели вы еще не поняли, что любовь и смерть связаны неразрывно? Каждый раз, когда я переживал любовную катастрофу... я был близок к самоубийству»<sup>155</sup>. Связь смерти и сексуального желания в структуре повествования — вот что составляло ядро полемики Бунина с Набоковым. По всей видимости, Набоков полемизировал с Чеховым по множеству вопросов, главным образом о структуре финала и о природе любви. Но в описании секса Набоков русского периода остается верен чеховским традициям. Как и Чехов в «Даме с собачкой», Набоков замалчивает то, что происходит в спальне: «и лишь тогда, когда мы заперлись, они [половинки окна. — *М. Д. Ш.*] с блаженным вздохом отпустили складку занавески [легкий эротический намек — *М. Д. Ш.*]; а немного позже я шагнул на этот балкончик, и пахло с утренней пустой и пасмурной улицы сиреневатой сизостью, бензином, осенним кленовым листом [...]» (Набоков, Правда, IV, 311). В «Весне в Фиальте» Набокова занимает не сексуальная сторона любви, а ее потусторонняя природа, которая не может быть выражена путем общепринятых представлений, эротических или психологических. Его русские произведения, за вычетом разве что романа «Камера Обскура» и рассказа «Волшебник», целомудренны в духе русской классической прозы<sup>156</sup>. (Подробнее об этом см. главу 6, «Сексография Набокова»).

Для Набокова, как и для его русских учителей, Чехова и Бунина, изображение физической любви представляло одновременно и сюжетную, и лингвистическую задачу. Согласно мировоззрению, которое отражено в его русских произведениях и достигает кульминации в «Весне в Фиальте», любовь — это некий опыт, невыразимый словами и несопоставимый по масштабу с теми силами, которыми располагает человеческая речь. Эта самая суть — «Never seek to tell thy love» [«Словом высказать нельзя»] Блейка и «Silentium» Тютчева, двух романтических стихотворений, которые позволяют глубже понять смысл «Весны в Фиальте». Набокову пришлось изобрести поэтику, которая адекватно выражает его представление о любви как о потустороннем состоянии сознания.

Лингвистическое решение задачи, к которому Набоков пришел в «Весне в Фиальте», как и во многих других русских рассказах, заключалось в том, что он не описывал сексуальное измерение любви буквально, но лишь метафорически намекал на него. Что касается сюжетного уровня, то в «Весне в Фиальте» Набоков решил создать открытую концовку — пространство текста, в котором главный

герой осознает, что он и его возлюбленная существуют как любовники в совершенно ином неземном измерении, для описания которого человеческий язык не пригоден. В «Весне в Фиальте», где Нина и Васенька оказываются вовлеченными в конфликт между миром обыденным и миром иным, Васеньке дано познать проблеск иномирья, обозначенный солнечным светом, сияющим над Фиальтой, ослепительным и трансцендентальным:

«[...] и внезапно я понял то, чего, видя, не понимал дотоле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет стакана, почему мерцало море: белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем, и теперь оно было солнечное сплошь, и это белое сияние ширилось, все растворялось в нем, все исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что желтый автомобиль [...] потерпел за Фиальтой крушение [...] причем Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина [...] оказалась все-таки смертной...» (Набоков, Правда, IV, 321—322).

В «Весне в Фиальте» конфликт разрастается не между двумя соперниками, но между двумя мирами, каждый из которых пытается поглотить Нину. Можно лишь предполагать, что именно понял Бунин о потусторонней природе любви в «Весне в Фиальте». Вероятнее всего, он распознал то таинственное, что скрывалось в каузальности набоковского рассказа, каузальности, которая лежала за пределами его собственного картезианского мировоззрения. Параллели между типологическими повествовательными схемами рассказов Бунина и Набокова лишь подчеркивают поразительную разницу в их восприятии роли секса и смерти в художественном произведении.

В «Весне в Фиальте», где Нина и Васенька оказываются в тисках между обыденным миром и миром иным, смерть играет примерно такую же роль, как и в англоязычном стихотворении Набокова 1950 года «The Room» («Комната») <sup>157</sup>. Предпоследняя строфа этого стихотворного описания смерти поэта в отельном номере звучит так: «Perhaps *my* text in incomplete. / A poet's death is, after all, / a question of technique, a neat / enjambment, a melodic fall» (PP, 165) (Пускай мой текст не завершен. / Но смерть поэта, ко всему, / прием. Понадобился он / как перенос строки — стиху) (перевод мой. — М. Д. Ш.).

В «Весне в Фиальте» Набоков использует смерть как прием, работающий на создание концовки повествования. Однако, несмотря на гибель героини, читатель оставляет текст рассказа не в со-



стоянии отчаяния от смерти Нины, а с ощущением освобождения от тягостной рутины земного бытия, катарсической легкости, печали и радости одновременно, остающимися в памяти читателя. Окно в вечность в закрытой концовке Набокова позволяет представить «сюжетную» смерть Нины лишь в контрасте с «бессмертием» ее мужа. То белое сияние, которое ширится и растет над Фиальтой, символизирует расширяющееся сознание читателя, постигающего эстетическую, этическую и метафизическую дилемму, запечатленную Набоковым. В конце «Весны в Фиальте» главная героиня Нина переходит в мир иной, и ее земная смерть становится ее внеземным бессмертием, то есть открытой концовкой *в памяти* главного героя.

В «Генрихе», как и в других рассказах «Темных аллей», Бунина тоже интересовала связь между природой любви и структурой повествования. Бунин выбрал классическую закрытую концовку, в которой смерть героини остается самым сильным впечатлением рассказа в памяти читателя. Заканчивая свой рассказ смертью Генрих сразу же после того, как она вкусила плотской любви Глебова, Бунин тем самым утверждает, что неразрывная связь желания и смерти задает любовному рассказу структуру с закрытой концовкой. Читатели «Генриха» покидают рассказ ошеломленные внезапной концовкой. В памяти читателя — лишь стена смерти, конец невозможной любви:

«Он сел на скамью и при гаснущем свете зари стал рассеянно развертывать и просматривать еще свежие страницы газеты. И вдруг вскочил, оглушенный и ослепленный как бы взрывом магния: „Вена. 17 декабря. Сегодня, в ресторане «Franzensring» известный австрийский писатель Артур Шпиглер убил выстрелом из револьвера русскую журналистку и переводчицу многих современных австрийских и немецких новеллистов, работавшую под псевдонимом «Генрих»“» (Бунин 7:142).

Набоков прочитал рассказы Бунина из «Темных аллей» уже в Америке, во время Второй Мировой войны. И Бунин и Набоков опубликовали свои произведения в первых номерах «Нового журнала», американского наследника парижских «Современных записок», издание которого начали в 1942 году в Нью-Йорке хорошо знакомые им обоим М. Цетлин и М. Алданов. В первом номере «Нового журнала» был опубликован рассказ Бунина «Руся», один из лучших в «Темных аллеях», а также последнее русское произведение Набокова, глава из оставшегося незавершенным романа «Solus Rex»<sup>158</sup>. Рассказ Бунина «Натали» появился на страницах второго номера «Нового журнала», а Набоков опубликовал в нем окончание незаконченной драмы

Пушкина «Русалка» (1829—1832). «Генрих» был напечатан в третьем номере «Нового журнала» под одной обложкой с поэмой Набокова «Слава», в которой автор подпускает читателя совсем близко к своей «главной тайне» и почти проговаривает ее вслух. Одновременную публикацию «Славы» (с ее ключами к набоковской эстетике иномирья) и рассказа «Генрих», конденсирующего в себе художественного кредо Бунина, можно рассматривать как финал литературной дуэли между двумя великими писателями.

Итак, соперничество между Буниным и Набоковым, достигшее апогея в «Темных аллеях», касалось четырех главных вопросов.

Первый вопрос был связан с ролью смерти в повествовании. Для Бунина смерть как средство построения концовки рассказа была воплощением его жизненной философии. Согласно представлениям Бунина, любовь (и секс как ее составляющая) и смерть неразрывно связаны, и чем сильнее страсть, тем вероятнее, что она приведет к смерти главных героев. Возьмем, к примеру, рассказ «Натали» (1940). Бунин завершает рассказ следующим предложением: «В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах» (Бунин 7:172). Бунинская концовка действует на читателя совершенно противоположным образом, нежели концовка рассказа Набокова «Красавица» (1934), с которым Бунин полемизирует. В конце рассказа Набоков делает лишь одно замечание о судьбе своей героини: «[...] Ольга Алексеевна ласково протянула: „Вот хамы“, — а следующим летом она умерла от родов» (Набоков, Правда, II, 429). А за этим следует заключительное предложение, в котором с точки зрения фабулы ничего не происходит, но зато нечто принципиально важное происходит в концовке: «Это все. То есть, может быть, и имеется какое-нибудь продолжение, но мне оно неизвестно, и в таких случаях, вместо того чтобы теряться в догадках, повторяю за веселым королем из моей любимой сказки: „Какая стрела летит вечно? — Стрела, попавшая в цель“» (Набоков, Правда, II, 429). В 1942 году в письме к Алданову Набоков резко отозвался о концовке рассказа «Натали»: «Неужели вы не согласны со мной, что „Натали“ (и остальные прелестницы „аллей“) в композиционном отношении совершенно беспомощная вещь? Несколько прелестных (но давно знакомых и самоперепетых) описательных параграфов — *et puis c'est tout* [и все — фр.]. Характерно, что они все умирают, ибо почти все равно, как кончить, а кончить надо. Гениальный поэт — а прозаик почти столь же плохой, как Тургенев»<sup>159</sup>.

Для Бунина «попасть в цель» означало заключить рассказ смертью в высшей точке любви и счастья главных героев. «Вечно» есть

невозможная константа в бунинской вселенной. Для Набокова, чья концовка в рассказе «Красавица» создает свою собственную сказочную мифологию, смерть в рассказе равнялась тому, чтобы повесить на повествование знак «Конец», как в последних строках романа «Дар»: «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» (Набоков, Правда, III, 330)\*. Читатель уже расстался с героями, а музыка рассказа еще продолжает звучать в его памяти<sup>160</sup>.

Второй вопрос касается метафизики рассказов Набокова и Бунина. Произведения Бунина впитали в себя многое из иудео-христианской метафизики. Оснащенный картезианским умом и чувственным воображением, Бунин вовсе не стремился создать в своих произведениях альтернативные модели мироздания и не пытался подвергнуть сомнению традиционные иудео-христианские представления о мироздании. Он запечатлевает с максимальной точностью и выразительностью движение человеческой жизни в *этом* мире, единственном, как полагал Бунин, который писатель способен постигнуть. Напротив, Набоков-творец в своих рассказах строит различные модели того, как выглядит мир иной (прекрасный пейзаж в рассказе «Облако, озеро, башня»; сияние белого неба над Фиальгой; перевернутый и потонувший берег моря в рассказе «Совершенство»). В «Темных аллеях», написанных как ответ на рассказы Набокова 1930-х годов, Бунин сосредоточился на одной-единственной модели бытия: желание, которое влечет за собой трагедию смерти.

Это приводит нас к третьему вопросу. В бунинском мире судьба непостижима для человеческого разума. Как и любовь, судьба иррациональна и переворачивает наше привычное и инстинктивное тяготение к ясному будущему. В «Темных аллеях» Бунин настаивает на том, что именно непостижимое и разрушительное вторжение судьбы в жизнь героев формирует структуру рассказов. В прозе Бунина трагедия обыкновенно следует за временем идеального счастья и гармонии. Трагедия героев Бунина — трагедия свободы, прерванной вторжением бессмысленной смерти, понять которую так же недоступно человеческому разуму, как и понять саму судьбу. Генрих убивает австриец-модернист, Натали умирает в родах, Гая

---

\* В английской версии эти строки звучат так: «and no obstruction for the sage exists where I have put The End» (Gift, 366); дословный перевод: «И не существует никаких препятствий для мудреца там, где я поставил Конец».

Ганская кончает жизнь самоубийством. Вместо Книги Судеб, которая, быть может, и существует за пределами человеческого разума, человек противостоит хаосу случайностей. Для Набокова же, с другой стороны, человеческая жизнь есть только «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (Набоков, Правда, IV, 133). Избранники автора в произведениях Набокова способны постичь и постигают схемы и темы собственного существования. Их создатель Набоков позволяет своим излюбленным героям (Васенька, Цинциннат Ц., Годунов-Чердынцев) понять структуру их вымышленного существования. В мире, где потусторонние узоры проступают в трещинках повседневной жизни («яви»), судьба, как и смерть, становится вопросом литературной техники, как в процитированном выше стихотворении Набокова «Комната». В. Е. Александров отметил, что «Набокову великолепно удается показать, как сам он и его персонажи попадают в сети судьбы, которые граничат и переплетаются с трансцендентным чертогом»<sup>161</sup>.

Наконец, четвертый вопрос — это значение памяти в произведении Набокова и Бунина. Критики уже указывали на переклички между функционированием памяти в произведениях Марселя Пруста, парадигматического европейского «художника памяти» и произведениями Бунина и Набокова<sup>162</sup>. И однако есть по меньшей мере одно принципиально важное отличие между тем, как работает память в поэтике Набокова и в поэтике Бунина. В произведениях Бунина, включая «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи», память не обладает заданной структурой, и очертания воспоминаний часто зависят от случайной последовательности повествовательных обстоятельств, а также и от идиосинкразии вспоминающего лица. К тому же память в поэтике Бунина тесно связана с устным повествованием и его корнями в русском народном творчестве. В рассказе «Русь» поезд, в котором едет главный герой с женой, делает непредвиденную остановку на маленьком разъезде. Рассказчик вскользь замечает, что однажды провел в этих краях целое лето и вспоминает свое тогдашнее увлечение. Завершив сам акт устного повествования, вызванный случайной ассоциацией, герой возвращается в повседневную жизнь. Контуры рассказанного воспоминания отражают контуры неотструктурированной памяти. Художник записывает и обрамляет воспоминание, сырой жизненный материал. Наоборот, в произведениях Набокова воспоминания всегда упорядочены и находятся под контролем автора / рассказчика. В финале «Весны в Фиальте» Васенька становится писателем, поскольку он понял, как облечь свои воспоминания о Нине в совершенную форму рассказа. Контуры рассказа открываются ему во всей своей це-

лостности и полноте в момент космической синхронизации, когда его воспоминания о Нине, заключающие в себе больше пятнадцати лет жизни, выстраиваются в четкую схему.

\* \* \*

Окончилось ли соперничество Бунина и Набокова с выходом в свет полного варианта «Темных аллей» в 1946 году? Поскольку Набоков после переезда в США больше не писал прозы по-русски, а Бунин в период с 1946 по 1953, год его смерти, создал лишь несколько рассказов, то единственная остающаяся реплика их диалога — это выход книги Бунина «Весной, в Иудее. Роза Иерихона» в Издательстве имени Чехова, в Нью-Йорке, в 1953 году. Это был последний сборник, составленный Буниным, и в него вошли рассказы, написанные до и после «Темных аллей»<sup>163</sup>. Бунинский заголовок «Весной, в Иудее», взятый из рассказа, входившего в «Темные аллеи», напоминает название рассказа Набокова «Весна в Фиальте». Три года спустя то же эмигрантское издательство выпустило третий сборник русских рассказов Набокова, который должен был выйти в Париже накануне войны, но так и не вышел<sup>164</sup>. Набоков озаглавил сборник 1956 года «Весна в Фиальте»<sup>165</sup>.

Набоков и Бунин были заняты мыслями друг о друге и в послевоенные годы. Ирина Одоевцева записала разговор с Буниным, произошедший в октябре 1947-го года. Бунин, как обычно, жаловался на низкое качество прозы молодых авторов. «Конечно, — говорит [Бунин], — не все молодые так пишут. Есть молодые и замечательные. Ну хотя бы Сирин. Тоже штукарит. Но не поспоришь — хорошо. Победителей не судят»<sup>166</sup>. Действительно ли Бунин считал Набокова победителем в их литературной дуэли? Четыре года спустя, составляя в письме к Алданову рекомендацию для литературного вечера в честь своего 80-летия, планировавшегося в Нью-Йорке, Бунин попросил, чтобы Набоков на вечере прочитал его рассказ 1916 года «Третьи петухи» и передал ему свой «сердечный привет». Бунин в письме обратился к Алданову со следующей просьбой: «Когда будет этот бунинский вечер? И будет ли наконец? Вероятно, все-таки будет, и поэтому я буду очень благодарен В. В. Набокову-Сирину, если он прочтет что-нибудь мое на этом вечере»<sup>167</sup>. (Бунин, вероятно, помнил о выступлении Набокова на чествовании в Берлине в 1933 году). Набоков ответил на просьбу Бунина, переданную ему Алдановым, в письме от 2 февраля 1951 г.: «Дорогой друг, вы меня ставите в очень затруднительное положение. Как Вы знаете, я не большой поклонник И. А. Очень ценю его стихи — но

проза [...] или воспоминания в аллее [...] Вы мне говорите, что ему 80 лет, что он болен и беден. Вы гораздо добрее и снисходительнее меня — но войдите в мое положение: как это мне говорить перед кучкой более или менее общих знакомых юбилейное, то есть сплошь золотое, слово о человеке, который по всему складу своему мне чужд, и о прозаике, которого ставлю ниже Тургенева? Скажу еще, что в книге моей, выходящей 14 февраля [речь идет о книге «Conclusive Evidence»], я выразил мое откровенное мнение о его творчестве»<sup>168</sup>.

Бунин все еще помнил посвященный ему берлинский вечер 1933 года, где впервые повстречал Набокова, читавшего его стихи. Набоков решил на этот раз не читать произведения Бунина. Он предпочел отдать должное Бунину иным образом, посвятив писателю длинный пассаж в «Conclusive Evidence». В первом варианте своей автобиографии он завершил этот фрагмент иначе, чем в более поздней «Speak, Memoгу». Он ничего не сказал об отсутствии «real commerce» между ними. Напротив, он писал: «Bunin and I adopted a bantering and rather depressing give-and-take sort of double talk, which I regret now when there is so little chance of his ever visiting [Bunin] in remote France» (CE, 216) («между Буниным и мной установилась довольно шутивная и довольно удручающая манера подначивать друг друга, о которой [я] жалею теперь, когда мне вряд ли удастся навестить его в далекой Франции» [перевод дословный]). Прочитав «Conclusive Evidence», Бунин тотчас же написал Алданову разгневанное письмо: «...развратн[ая] книжк[а] Набокова с царской короной на обложке над его фамилией, в которой есть дикая брехня про меня — будто я заташил его в какой-то ресторан, чтобы поговорить с ним „по душам“ — очень на меня это похоже! Шут гороховый, которым Вы меня когда-то пугали, что он забил меня и что я ему ужасно завидую»<sup>169</sup>.

В своей американской карьере преподавателя и исследователя русской литературы Набоков уделял Бунину не слишком много внимания<sup>170</sup>. В лекции, прочитанной им в колледже Уэлзли в 1941 году, он говорил о Бунине и других эмигрантских авторах, противопоставляя их писателям Советской России<sup>171</sup>. Вот выдержка о лекциях в письме Набокова Алданову: «...громил Горького, Гемингуэя и многих других — и в обмен „имел великолепное время“ [дословный перевод с англ. «had a great time»]. Говорил, между прочим, о вас, Бунине и себе (не громя)»<sup>172</sup>. В это время Набоков дописывал книгу о Гоголе и начинал писать свой второй англоязычный роман «Bend Sinister». В Корнеле он преподавал поэзию Бунина, но не его прозу<sup>173</sup>. В 1951 он отверг просьбу «New York Times» написать ре-

цензию на «Воспоминания» Бунина: «If I undertook to write an article on this book, I would certainly do so in a destructive vein. However, the author, whom I used to know well, is a very old man, and I do not feel I that should demolish his book. As I cannot praise it, I would rather not review it at all» («Если бы я взялся за написание рецензии на эту книгу, я бы наверняка написал ее в уничижительном ключе. Однако автор, которого я некогда хорошо знал, человек очень старый, и мне не хочется разносить его книгу. Поскольку похвалить ее я не могу, то лучше мне вообще ее не рецензировать» [перевод дословный]<sup>174</sup>).

В послевоенных произведениях Набокова — целый ряд полемических и сатирических отсылок к Бунину. В «Других берегах», русскоязычном варианте автобиографии Набокова, описание встречи писателей в Париже в 1936-м году заканчивается имитацией прозы Бунина (в английском тексте эта имитация должна была бы следовать за фразой «Между Буниным и мной завелся...»): «— и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились, а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» (Набоков, Правда, IV, 428).

Эта пародия Набокова подводит итог сразу нескольким постоянным мотивам бунинской прозы. Образ кричащих петухов встречается у Бунина около тридцати раз. «Герой», выходящий в сад и скачущий на станцию, указывает на ритм повествования в «Жизни Арсеньева» (1930; 1952), где молодой герой несколько раз возвращается в родную усадьбу и снова покидает ее для вступления в новую главу своей биографии. Наконец, «опевают ночь петухи» это перевернутая строка из зарисовки Бунина, озаглавленной «Петухи» и напечатанной впервые в «Последних новостях» в 1930-м году. Позднее Бунин включил «Петухов» в сборник «Божье древо» (1931), экземпляр которого он подарил Набокову<sup>175</sup>. У Бунина в последнем предложении «петухи опевают ночь» (Бунин, 5:426) вместо набоковского «опевают ночь петухи». В этой пародии Набокова, которой нет в английском тексте, «Жизнь Арсеньева» на первый взгляд пародируется, а на второй — прославляется (если вспомнить восторженную рецензию молодого Набокова на ранний вариант «Жизни Арсеньева»)<sup>176</sup>.

В заключение, я бы хотел отметить, что мои находки и предположения, основанные на прочтении писем, дневников и художественной прозы Бунина и Набокова, добавляют нечто новое не толь-

ко к теперь уже классическим представлениям формалистов, но и к более современным теоретическим представлениям о динамике литературного процесса. Я имею в виду прежде всего пленительную теорию Харольда Блума (Harold Bloom), теорию так называемой «боязни влияния» (anxiety of influence)<sup>177</sup>. Оба сценария литературной истории, формалистский и блумовский, прекрасно описывают набоковскую сторону отношений между Набоковым и Буниным. В начальный период своего творчества, Набоков перенял некоторые стилистические приемы, которые были ранее доведены до совершенства его литературным «дядей» Буниным (литературными отцами Набокова были русские символисты). Позднее, во время американского периода, Набоков предпочитал обходить стороной вопрос о роли Бунина и культуры русской эмиграции в своем творческом становлении. В «Говори, память» Набоков писал, что «[он] всегда предпочитал мало известные стихи [Бунина] его же знаменитой прозе». (АСС, V, 563).

После смерти Бунина и до конца своей жизни Набоков продолжал отрицать влияние прозы Бунина на свое развитие. В письме редактору «Воздушных путей» Роману Гринбергу от 1 января 1953 года Набоков писал: «Хочу очень вас поблагодарить за прелестный уют, который вы дали довольно скучному, нечистоплотному, не всегда трезвому человеку, играющему лишь отменно в шахматы — и автору замечательных книг (не снившихся Вельтману или Бунину). Это была шутка...»<sup>178</sup>. Все, разумеется, гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд, и игривый тон Набокова маскирует весьма намеренные и многоплановые высказывания о литературе. Переводя на русский первый вариант своих воспоминаний, Набоков начал отрывок о Бунине со следующих слов: «Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит» (Набоков, Правда, IV, 288). В более позднем, расширенном варианте своих англоязычных воспоминаний, Набоков добавил в скобках, что соотношение стихов и прозы Бунина напоминает творчество английского прозаика и поэта Томаса Харди (Thomas Hardy) — в общем, довольно лестная похвала, особенно если она исходит от Набокова.

В свете огромного значения прозы Бунина в развитии Набокова-прозаика такое замечание пятидесятилетнего Набокова в точности соответствует теоретической модели Блума. Блум называет подобную попытку изменить post-factum историю литературы «актом творческого исправления, который в действительности неизбежно является искажением». Однако с Буниным все обстоит гораздо сложнее. В ходе соперничества с Набоковым Бунину не давали по-



кая блистательные достижения более молодого мастера, «племянника», который отринул все литературные школы. Движимый желанием вернуть себе пальму первенства в русской литературе, Бунин создал свое самое лучшее произведение, цикл «Темные аллеи». «Темные аллеи», равно как и вся последняя творческая декада жизни Бунина, представляют собой такой сложный и поливалентный случай литературного соперничества, что для него трудно подобрать подходящий термин. Для Бунина периода 1940—1950-х годов характерна не боязнь чужого влияния, а скорее боязнь, что те, на кого он повлиял, этого не признают.

*Перевод с английского Веры Полищук*



*Илл. 4. Иван Бунин. Канны, 1934*



*Илл.5. Владимир, Вера и Дмитрий Набоковы. Берлин, 1935*

# ИНТЕРЛЮДИЯ ТРЕТЬЯ: ОДИННАДЦАТЬ ЗАМЕТОК О РАССКАЗАХ НАБОВОВА

## 1. Превращение в одном неистолкованном сне

Вопрос о влиянии Франца Кафки на прозу Владимира Набокова недостаточно прояснен: сам Набоков настойчиво отвергал какую бы то ни было связь между своим творчеством и наследием пражского модерниста.

С 1923 по 1937 гг. Набоков успел побывать в Праге шесть раз (с декабря по январь 1923, в июле 1924, в августе 1925, в мае 1930, в апреле 1932 и в мае 1937), и хотя он, в отличие от многих других приезжих, был, по-видимому, к Праге несколько равнодушен, самая западная из столиц славянского мира (а в то время — еще и университетская столица русского зарубежья) все-таки оставила след в его жизни и творчестве. В Праге Набоков навещал свою семью (Елена Ивановна Набокова, мать писателя, похоронена на Ольшанском кладбище; Владимир Петкевич, внук Ольги Набоковой и внучатый племянник Набокова, до сих пор живет со своей семьей в Праге). В Праге Набоков виделся с Мариной Цветаевой и участвовал в поэтических вечерах<sup>1</sup>.

Кафка перебрался из Праги к озеру Мюриц в июле 1923, в августе — переехал в Берлин, а чуть позже, после короткой поездки в Прагу, вернулся обратно в Шелезен. С сентября 1923 он и Дора Димант поселились в Берлин-Штеглице. В марте 1924 г. Кафка выбрался в Прагу в последний раз; через месяц он был уже в санатории в Винервальде, где скончался в июне того же года<sup>2</sup>.

Если Набокову — вопреки его уверениям — доводилось читать Кафку в подлиннике (а французские переводы Кафки появились лишь в конце 1920-х — начале 1930-х гг.), то местом, где он впервые узнал о Кафке, вполне могла бы быть Прага.

В рассказе «Мечь», напечатанном в 1924 г. в берлинской газете «Русское эхо», английский профессор придумывает план, как ему наказать свою молодую жену за ее призрачную неверность. Не исключено, что беседа профессора с его обреченной женой, данная в отчетливо антифрейдистских (не фрейдистских ли, впрочем?) тонах, содержит аллюзию на «Превращение» (1915) — самое известное из произведений Кафки<sup>3</sup>. В свете «Превращения» интересно рассмотреть следующий отрывок: «А знаешь, — продолжал он, — ты и твои друзья играют с огнем. Действительно страшные бывают вещи. Мне один венский доктор на днях рассказывал о невероятных перевоплощениях. Женщина одна [...] умерла — от

разрыва сердца, что ли? и когда доктор раздел ее, это было в мадьярской лачуге, при свечах, то тело женщины поразило его: оно все было подернуто красноватым блеском, мягкое, склизкое на ощупь. И приглядевшись, он понял, что тело, полное и тугое, сплошь состоит как бы из тонких круговых поясков кожи, — словно оно было все перевязано — ровно, крепко — незримыми нитками. [...] И пока доктор смотрел, тело мертвой стало медленно распутываться, как огромный клубок... ее тело было тонким, бесконечно длинным червем, который разматывался и полз — уходил под дверную щель, — и на постели остался голый, белый, еще влажный костяк... А ведь у этой женщины был муж, он когда-то целовал ее — целовал червя...» (РСС, I, 59)<sup>4</sup>.

Стоит также принять во внимание вот что: «Превращение» было впервые опубликовано в берлинском журнале «Die weissen Blätter» (№№ 10—12, 1915), отдельным изданием рассказ вышел в Лейпциге в ноябре 1915, а два года спустя он был переиздан. Перевод на чешский был сделан уже в 1929, тогда как на русском рассказ появился лишь в начале 1964<sup>5</sup>.

Суждение исследователя о литературном влиянии во многом зависит от его представления о динамике литературного процесса. Если рассматривать Прагу 1920-х гг. как своего рода культурный палимпсест, где сквозь русский текст проступают тексты немецкий и чешский, и где непосредственный текстуальный контакт не является необходимым условием для воздействия одного автора на другого, след влияния Кафки в набоковской «Мести» будет вполне вероятным. Таким образом, я разделяю позицию Джона Б. Фостера, заметившего, что «слова Набокова, будто он видел Кафку в берлинском трамвае, могут значить намек на знакомство — пусть беглое — с его произведениями»<sup>6</sup>.

## 2. О драконах и ангелах

В 1924-м — исключительно для него плодотворном году — Набоков, подобно алхимику, сочетал в своем творчестве элементы иудео-христианской мифопоэтики с элементами сказочного, языческого и сверхъестественного. В кульминации рассказа «Удар крыла» (четвертого по счету рассказа Набокова) неожиданно появляется ангел. Это происходит вскоре после разговора между главным героем, англичанином по имени Керн, глубоко переживающим утрату жены, и итальянцем-гомосексуалистом Монфиори, одержимым философией смерти. Разговор происходит в баре альпийской гостиницы (в целом же рассказ, по всей видимости, навеян впечат-

лениями от путешествия Набокова по швейцарским Альпам с его кембриджским однокашником Бобби де Калри). Незадолго до встречи с ангелом Керн говорит Монфиори, что не верит в библейского Бога (он называет его «газообразное позвоночное»), на что собеседник ему отвечает: «А был библейский Бог» (РСС, I, 46)<sup>7</sup>. Сообщив затем Монфиори о своем решении покончить с собой, Керн идет к себе в номер. Он не может уснуть: ему мешает доносящийся из соседней комнаты лай (там живет Изабель, англичанка, предмет мечтаний героя и дальняя предшественница Айрис из последнего романа Набокова — «Посмотри на арлекинов!»). Когда Керн врывается в комнату Изабель, туда вскоре влетает всклокоченный, с бурой шерстью на крыльях, ангел, который с ней, как мы можем судить, ранее занимался любовью. Керн вступает с чудовищем в схватку, с «тошным ужасом» берет над ним верх. В заключительной сцене рассказа Изабель (превосходная, к слову сказать, спортсменка: Керн ее называет «летучая») совершает прыжок на лыжном состязании: «С легким свистом она скользнула по трамплину, взлетела, повисла в воздухе — распятая» (РСС, I, 54)<sup>8</sup>. Чудом спасшийся от расправы ангел мстит своей неверной возлюбленной.

В рассказе «Дракон» (1924), как и «Удар крыла», никогда не публиковавшемся при жизни автора, Набоков спародировал средневековый сюжет змеборства, поместив его в современное индустриальное общество. Разбуженный дракон выбирается из своей пещеры в город, где враждуют две табачные корпорации. Одна из них вывешивает на драконе рекламу своей продукции. Другая же выстраивает гигантского рыцаря, чьи доспехи тоже испещрены рекламой. Испугавшись, несчастный дракон улетает в свою пещеру и там умирает<sup>9</sup>.

Почему ни «Удар крыла», ни «Дракон» не были напечатаны при жизни автора? По всей видимости, Набоков нашел их чересчур схематичными, слишком близкими к своим мифологическим и фольклорным истокам. В поиске неповторимых метафизических тем и сюжетов к концу 1924 Набоков стал отходить от привычных религиозных и мифологических сюжетных установок.

### 3. В ином измерении

Рассказ «Венецианка» (1924) представляет несомненный интерес для исследователей раннего Набокова. Для изучения внутренних связей между тремя источниками художественного творчества — живописью, желанием и потусторонним миром — в нем используются элементы фантастического.

Действие самого большого из ранних рассказов Набокова (до недавнего времени, кстати, оставшегося неопубликованным) происходит в Англии. Главный любовный треугольник рассказа включает в себя Магора, старого реставратора и знатока живописи, помогающего богатому коллекционеру, называемому в рассказе «полковник», а также сына полковника Франка и молодую жену Магора Морийн.

Магор продает полковнику редкое полотно, приписываемое кисти Себастьяно дель Пьомбо (настоящее имя Себастьяно Лучиани, 1485—1547), художника венецианской школы, автора полотна «Женский портрет (Доротейя)» — Набоков, по всей вероятности, видел его в берлинской портретной галерее (оно было, к слову сказать, воспроизведено на обложке французского издания рассказов Набокова «*La Venitienne et autres nouvelles*», Paris, 1990). На картине дель Пьомбо большой прямоугольный провал «в сумеречный воздух, в синевато-зеленую бездну облачного вечера» (РСС, I, 86)<sup>10</sup> рядом с фигурой Венецианки символизирует иное измерение: пространство с иным, чем в обычной реальности, набором параметров.

Пока Морийн и Франк переживают разгар своего бурного увлечения, Симпсон, университетский приятель Франка, тоже попадает под чары супруги Магора. Более того, присмотревшись к картине, приобретенной полковником, он находит несомненное сходство между Морийн и венецианской красавицей, изображенной на полотне. Магор же тем временем открывает Симпсону «секрет»: если встать перед картиной и сосредоточить «всю свою волю на одной мысли: вступить в нее» (РСС, I, 93)<sup>11</sup>, то в картину можно будет и вправду проникнуть и исследовать ее изнутри. Буквально понимая слова Магора, Симпсон той же ночью попадает в пространство портрета, причем делается его частью: он «врастает» в холст, застывает «в нелепой позе рядом с Венецианкой» (РСС, I, 105)<sup>12</sup>, которая вручает ему лимон. Фантастическая сторона рассказа, казалось бы, этим исчерпывается.

В «Венецианке» уже заметны несколько ключевых элементов поэтики Набокова. Тщательного исследования заслуживает сама проблема проникновения в пространство, отличающегося по своим параметрам от обыденного мира, в котором действуют персонажи. В первую очередь, в этом ином измерении, ином пространстве, всякий раз оказываются заключены эстетически совершенные образы. Так, в случае с портретом Венецианки художественное пространство холста заполняется чертами прекрасной и соблазнительной Морийн. В финале рассказа читатель узнает, что портрет Венецианки был подделан — написан самим Франком. Следу-



*Илл. 6. Себастьяно дель Пьомбо. «Женский портрет (Доротея)»*





*Илл. 7. Могила матери Набокова, Е. И. Набоковой.  
Прага, Ольшанское кладбище.*

ет отметить при этом, что Франк пишет портрет своей возлюбленной с тем, чтобы сильнее проникнуться любовью к оригиналу — Морийн — и не повторить ошибки Пигмалиона. Симпсон же (которого одинаково сильно влечет и к Морийн и к Венецианке), напротив, предпочитает изображение красавицы красавице во плоти. Он поддается магнетизму потустороннего пространства картины: в его сознании красота изображения оказывается выше красоты живого подлинника, и поэтому, уже вглядываясь в текст иного пространства, Симпсон обрекает себя на то, чтобы сделаться его частью. Читатель же, наблюдающий за лунатическим путешествием Симпсона, ощущает текстовое подобие пространства картины, в которое тот попадает. Таким образом, в рассматриваемом рассказе словесный текст обрамляет другой текст, картину, что, в свою очередь, предопределяет особый способ прочтения «Венецианки».

Д. Бартон Джонсон первым обратил внимание на замечание, высказанное Набоковым в интервью 1967 года: «Пожалуй, я был бы рад, — сказал Набоков, — если бы под конец моей книги у читателя возникло ощущение, что мир ее уменьшается, удаляется и замирает где-то там, вдали, повисая, словно картина в картине „Мастерская художника“ кисти Ван Бока» (АСС, III, 600). Джонсон увидел в такой формулировке модель набоковской «эстетической космологии». С его точки зрения, подтекстом здесь служит картина Яна ван Эйка «Портрет Джованни Арнольфини и его жены», хранящаяся в Национальной Галерее в Лондоне (Ван Бок — художник, конечно, вымышленный: его имя — анаграмма имени Набокова). Джонсон делал вывод что «обе картины, [...] вымышленная и настоящая, составляют сжатую парадигму искусства Набокова: *ut pictura poesis*»<sup>13</sup>.

Интерес Набокова к живописи может быть объяснен тем сходством, которое он находил в восприятии литературного произведения и картины. «Когда мы в первый раз читаем книгу, — говорил Набоков своим студентам, — трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой, страница за страницей, та сложная физическая работа, проделываемая нами над книгой, сам пространственно-временной процесс осмысления книги мешает эстетическому ее восприятию. Когда мы смотрим на картину, нам не приходится особым способом перемещать взгляд, даже если в ней тоже есть глубина и развитие. При первом контакте с произведением живописи время вообще не играет роли» (ЛЗЛ, 26). Ощущение, похожее на описываемое Набоковым, возникает при чтении «Венецианки».

#### 4. Бахман как исторический персонаж

В марте 1925 г., после публикации «Бахмана» в берлинской газете «Руль», Набоков получил исключительно странный запрос. Его автор, доктор Бернхард Хиршберг из Франкфурта-на-Майне, принял набоковский рассказ то ли за мемуарные записки, то ли за некролог. В письме он спрашивал разрешения напечатать его в переводе на немецкий в одной из франкфуртских газет. Письмо было написано по-русски, несколько напыщенным языком, в одном случае граничащим с неправильностью. Вот текст этого письма:

«Dr. med. Bernhard Hirschberg  
Frankfurt a/M  
Kömerwiese 13

8. 3. 25

Многоуважаемый государь!

Прочитав Вашу интересную статью: „Бахман“, помещенную в „Руле“, мне захотелось ее перевести и напечатать в одной из местных газет. Насколько мне известно, германская печать почти ничего не писала о покойном Бахмане.

Если Вы ничего не имеете против перевода Вашей статьи, прошу покорно сообщить мне Ваше согласие как можно скорей.

Имею честь остаться с совершенным почтением

Dr. med. Bernhard Hirschberg».

Ответ Набокова пока что еще не найден. Может быть, когда-нибудь он отыщется в каком-то немецком архиве — вместе с пожелтевшим переводом «Бахмана», вырезанным из раздела культурной жизни одной из немецких газет.

#### 5. О рассказах Дарвина

«Книга оказалась замечательной; не рассказы, нет, скорее трактаты, — двадцать трактатов одинаковой длины; первый назывался „Штопор“, и в нем содержались тысячи занятных вещей о штопорах, об их истории, красоте и полезных качествах. Второй был о попугаях, третий об игральных картах, четвертый об адских машинах, пятый об отражениях в воде. А один был о поездках, и в

нем Мартын нашел все, что любил, — телеграфные столбы, обрывающиеся взлет проводов, вагон-ресторан, эти бутылки минеральной воды, с любопытством глядящие в окно на пролетающие деревья, этих лакеев с сумасшедшими глазами, эту карликовую кухню, где потный повар в белом колпаке, шатаясь, панирует рыбу.

Если б когда-нибудь Мартын думал стать писателем и был бы мучим писательской алчностью [...], быть может, страницы о мелочах, ему сокровенно знакомых, возбудили бы в нем зависть и желание написать еще лучше» (Набоков, Правда, II, 195—196).

Нет ли в трактатах Дарвина своеобразной отсылки к набоковскому «Путеводителю по Берлину» (1925), рассказу, состоящему из пяти коротких виньеток, озаглавленных «Трубы», «Трамвай», «Работы», «Эдем» и «Пивная»? На сходство между трактатом Дарвина (в романе «Подвиг») и рассказом «Путеводитель по Берлину» в свое время намекнула израильский исследователь Леона Токер (Leona Toker)<sup>14</sup>. Интересно также, что комментарии Мартына к этим трактатам поясняют не только структуру «Путеводителя по Берлину», но и то, что его главный герой называет «смыслом писательского творчества»: «Мне думается, — говорит он, — что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, — в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшней пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада» (Набоков, Правда, II, 337—338).

## 6. Мечь табачника и мечь цирюльника

В двух рассказах о русском Берлине — «Говорят по-русски» (1923) и «Бритва» (1926) повествуется об эмигрантах, мстящих агентам советских спецслужб.

В повествовательном отношении «Говорят по-русски» близок к тем чеховским вещам, в которых рассказчик, приоткрыв секрет главного героя, обращается к читателю так, как если б он говорил с близким другом (см., к примеру, «Агафья» [1886]). Открытая концовка рассказа также восходит к Чехову: читателю остается только гадать, что же случится дальше. Вместе с тем что-то все-таки удержало Набокова от печатания рассказа — может быть, что-то, связанное с чересчур заметными (и фельетонными при этом) полити-

ческими выпадами, а также некоторой искусственностью повествовательного строя.

Три года спустя, в 1926 г., Набоков — уже автор таких коротких шедевров как «Возвращение Чорба» и «Рождество» — снова обратился к теме своего ненапечатанного рассказа. Результат был гораздо удачнее.

В концовке «Бритвы» (так же, как и в «Говорят по-русски», открытой) разрабатывается совершенно другой способ мести. В «Говорят по-русски» месть заключается в том, что владельцы табачной лавки арестовывают агента ГПУ и решают держать его взаперти до тех пор, пока большевики остаются у власти в России. (В такой концовке слышна авторская ирония, поскольку неясно, кто же при этом пленник.) Напротив, герой рассказа «Бритва» — недавний белогвардейский офицер, занявшийся в Берлине «цирюльным делом» (РСС, II, 527) — наказывает своего бывшего мучителя не пыткой тюремного заключения, а пыткой напоминания. Некоторое время продержав свою жертву буквально на острие бритвы, Иванов отпускает свежевыбритого и ошарашенного клиента. Эта месть направляется на сопоставление с местью Сильвио в повести «Выстрел»: «Не буду, — отвечал Сильвио, — я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести»<sup>15</sup>. У Набокова же: «Иванов поспешно отер ему лицо, плюнул пудрой в него из выдувного флакончика. „Будет с вас, — сказал он спокойно. — Я доволен, можете идти“» (РСС, II, 530).

## 7. Ненаписанный Bildungsroman Набокова

Одна из особенностей поэтики Набокова начала 1930-х годов — в том, что многие из его рассказов представляют собой начатки более крупных замыслов, часть из которых так и не была осуществлена. Можно предположить, что рассказы «Обида» (1931) и «Лебеда» (1932) представляют собой фрагменты ненаписанного автобиографического романа Набокова. Рассказы объединяет главный герой, Путя Шишков, мальчик, страдающий от неумения примирить свою насыщенную эмоциональную жизнь с равнодушием окружающих. Маленький Путя ищет спасения в своем внутреннем мире, там, где нет условностей и притворства и где все, что его окружает, подчиняется законам воображения. В сборнике «Соглядатай» рассказы помещены один за другим и образуют текстовое единство. Кроме этого, оба рассказа появились в конце 1930-х в парижской газете «Последние новости».

В критике отмечался явный автобиографический подтекст «Лебеды» — дуэль отца писателя, В. Д. Набокова, с издателем Михаилом Сувориным. Вдобавок к этому «Обиде» и «Лебедю» отыскивается соответствие в набокловских мемуарах, в главах, рассказывающих о детстве. Не исключено, что Набоков собирался приступить к сочинению полуавтобиографического романа, вроде бунинской «Жизни Арсеньева», отрывки из которой печатались в «Последних новостях» в конце 1920-х годов, а первые четыре части появились в «Современных записках» за 1928—1929 гг. (полностью роман был опубликован только в 1952 г. в Нью-Йорке). Едва ли случайно и то, что «Обида» вышла в свет с посвящением Бунину и что тон и интонация этого рассказа (равно как и установка на «картографирование» художественного пространства) схожи с бунинскими.

Собирался ли Набоков в действительности написать полуавтобиографический «роман воспитания», чей герой (не в пример Мартыну из «Подвига») был бы художником? Если так, можно думать, что «Василий Шишков» (1939), последний из русских рассказов Набокова, может быть продолжением «Обиды» и «Лебеды» — вспомним о загадочном прощании Набокова с повзрослевшим Путей Шишковым: тот исчезает «бросив все свою небольшое имущество» (Набоков, Правда, IV, 410) после неудавшейся попытки основать журнал «Обзор страдания и пошлости».

## 8. Пародия на бунинский рассказ

Набоков, оставивший немало блестящих литературных пародий на своих современников, обыграл в одном из своих рассказов мелодраматическую новеллу Бунина «Сын» (1916). В этой новелле, которую Набоков, по всей видимости, ставил не так высоко, как другие бунинские произведения, говорится о любви замужней женщины, матери двух дочерей, к девятнадцатилетнему молодому человеку. Героиня поначалу пытается погасить свою растущую страсть или же, скорее, превратить ее в материнское чувство. В одном из эпизодов возлюбленный героини падает перед ней на колени и порывисто охватывает ее бедра, «близкий от страсти к обмороку» (Бунин, 4:333). «Глядя на его волосы, на его белую тонкую шею», героиня с восторгом думает «Ах, да, да, у меня мог быть вот почти такой же сын!» (Бунин, 4:333).

В «Картофельном эльфе» Набокова отыскивается мизансцена, структурно повторяющая этот эпизод. Фред Добсон, карлик, играющий в цирке, сидя у ног женщины, в которую он влюблен, расска-

зывает ей историю своей жизни. «Его черный пиджак, наклоненное лицо, мясистый носик, пробор на макушке неясно умиляли Нору [в бунинском рассказе молодой человек тоже выглядит жалким и одиноким — *М. Д. Ш*]. Глядя на него сквозь ресницы, она старалась представить себе, что это сидит не карлик, а ее несуществующий сын и рассказывает, как его обижают в школе» (Набоков, Правда, I, 384; РСС, I, 127).

## 9. Дон Аминадо — предполагаемый прототип?

«Теперь: вот он — тридцатидвухлетний, маленький, но широкоплечий мужчина, с отстающими, прозрачными ушами, полуактер, полулитератор, помешающий в зарубежных газетах юмористические стишки, — под не очень острым псевдонимом (неприятно напоминающим бессмертного Каран д-Аша)» (Набоков, Правда, II, 384). Речь идет, конечно же, о Графе Ите, главном герое рассказа «Занятой человек» (1931). *Nom de plume* набоковского героя может восходить не только к псевдониму знаменитого карикатуриста Эммануэля Пуаре, но также и к старшему современнику Набокова, поэту-сатирику, Дон-Аминадо (настоящее имя Аминад Петрович Шполянский, 1888—1957)<sup>16</sup>. В псевдониме «Граф Ит» отражается «Каран д'Аш» — двойной каламбур псевдонима Пуаре, также образованного от названия письменных принадлежностей. Кроме этого, в псевдонимах как французского карикатуриста, так и вымышленного русского эмигранта, задействован единый структурный принцип: вторая часть псевдонима говорит о месте происхождения его обладателя (Каран д'Аш — это будто бы уроженец некоего Аше (*l'ache* — это дикий сельдерей по-французски), а Граф Ит — как бы родом из местности Ит (Здесь к тому же есть намек на английское «it» — «это»). Немаловажно, что первая часть псевдонима набоковского героя указывает на принадлежность к аристократии (указание на благородное происхождение содержится и в испанском или итальянском псевдониме «Дон-Аминадо»).

Интересно отметить, что в романе Набокова «Пнин» упомянут Самуил Львович Шполянский, либеральный политик, чья жена напоминает Пнину о мучительной смерти в нацистском концлагере Миры Белочкиной. В книге воспоминаний Дон-Аминадо «Поезд на третьем пути» (1954) о Набокове говорится вслед за перечнем ведущих сотрудников «Современных записок» («Страстные споры вызвало появление молодого писателя Вл. Сирина») <sup>17</sup>.

## 10. Ольга, Соня и другие красавицы\*

Есть ли связь между героиней рассказа «Красавица» (1934) и Ольгой, младшей сестрой Набокова?

«Ольга Алексеевна, о которой сейчас будет речь, родилась в 1900 г. (сестра Набокова родилась на три года позже) в богатой, беспечной, дворянской семье. Бледная девочка в белой матроске, с косым пробором в каштановых волосах и такими веселыми глазами, что ее все целовали в глаза, она с детства слыла красавицей» (Набоков, Правда, II, 425). Описание это очень напоминает облик сестры Набокова на фотографии 1918 года, той, где будущий писатель запечатлен в окружении братьев и сестер<sup>18</sup>. Вдобавок к матроске, сходство обнаруживается и в чарующем выражении «сложенных губ» (Набоков, Правда, II, 425). Кроме этого, в рассказе говорится, что «запас таких воспоминаний... и составил то единственное приданое, которое оказалось у нее при выходе из России весной 1919» (Набоков, Правда, II, 426). Внешность Ольги Набоковой (в замужестве — Петкевич), равно как и обстоятельства ее биографии, находят соответствие еще и в том месте рассказа, где описывается русский Берлин начала 1920-х гг.: «У Ольги Алексеевны набралось довольно много знакомых, все русская молодежь. Завелся особый лихой тончик. „Пошли в кинемоньку“. „Вчера ходили в дилу“. [...] У Зотовых в жарко натопленных комнатах она лениво танцевала фокстрот под граммофон, передвигая не без изящества длинную ляжку, держа на отлете докуренную папиросу, и, когда глазами находила вращавшуюся от музыки пепельницу, совала туда окурочек, не останавливаясь. [...] Слово „хам“ Ольга Алексеевна употребляла очень часто и по всякому поводу: „Хамы“, грудь выпевала она, лениво и ласково, „Какой хам“... „Это же хам“...» (Набоков, Правда, II, 426—427).

Если же черты настоящей Ольги могут соответствовать (или же не соответствовать) описанию Ольги вымышленной, у последней так или иначе есть немало общего с более ранней набоковской героиней — Соней Зилановой из романа «Подвиг». В берлинских главах романа есть немало параллелей с «Красавицей»: «Далее последовали вечера совсем другие — множество гостей, танцы под граммофон, танцы в ближнем кафе, темнота маленького кинематографа

---

\* Я благодарю Владимира и Павла Петкевичей за их помощь во время моей работы в Праге в апреле-мае 1993 г. и в особенности за сведения, касающиеся отношений Набокова с его сестрой Ольгой. Я беру на себя полную ответственность за проведенную параллель между героиней рассказа «Красавица» и Ольгой Петкевич (в девичестве Набокова).



за углом. Со всех сторон возникали возле Мартына новые люди, туманности рождали миры, и вот получало определенные имена и облики все русское, рассыпанное по Берлину, все, что так волновало Мартына, — будь это просто обрывок житейского разговора среди прущей панельной толпы, хамелеонное словцо — доллaры, доллaры, доллaрa, — или схваченная на лету речитативная ссора чeты, „а я тебе говорю...“ для женского голоса, — „ну, и пожалуйста“ — для мужского» (Набоков, Правда, II, 250).

Начинает казаться, что история Сони, следующая за описанием ее разрыва с Дарвином и переездом в Берлин, была пересказана и доведена до конца в рассказе «Красавица», героиня которого неожиданно умирает в родах. Вот так доля для возлюбленной Мартына после его исчезновения в Зоорландии!

## 11. Ошибочная версия

В своей книге мемуаров «Багаж» композитор Николай Набоков (1903—1978) вспоминал обстановку берлинской квартиры родителей его двоюродного брата Владимира. Набросал он и беглый портрет молодого писателя, портрет, не лишенный некоторой иронии:

«Иногда кузен Владимир измышлял какого-нибудь писателя, поэта, короля, генерала или иного деятеля и донимал жертву вопросами о жизни этого мифического персонажа. Жертва (особенно кузина Ольга) выходила из себя и принималась всячески обзывать мучителей. Но, разумеется, эта забава никогда не перерастала в издевательство. [...] Из двух моих старших кузенов, Владимира и Сергея, в те берлинские годы мне ближе был Сергей. В отличие от Владимира, он любил музыку. Ни разу в жизни мне не доводилось встречать братьев, столь непохожих между собой, как Володя и Сережа. Старший, поэт и писатель, был очень красив. Завзятый спортсмен, стройный, худощавый, темноволосый, чертами он напоминал мать. [...] Он был une superbe sans égal, и неисчерпаемость его познаний внушала мне благоговейный трепет. [...] Кузен Владимир всегда трепетно оберегал свою независимость. Он ничуть не был затворником, однако сторонился наших игр и не принимал участия ни в домашнем музицировании, ни в других наших развлечениях. У него были свои излюбленные занятия»<sup>18</sup>.

В 1920—1930-е гг. Владимир Набоков виделся иногда с Николаем, с его тогдашней женой Натальей и их сыном Иваном. Наталья Набокова (урожденная Шаховская) была сестрой писательницы (а в поздние годы — пасквилянтки) Зинаиды Шаховской, одной из самых частых адресатов Набокова в его довоенной корреспонден-

денции. Упоминания о Николае Набокове и его тогдашней семье встречаются в письмах Набокова к З. Шаховской (см., к примеру, письма от 22 ноября 1932, 25 июля 1933 и 18 февраля 1938, открытки от 19 февраля 1936, 13 декабря 1939)<sup>20</sup>.

В апреле 1936 г. Набоков написал Зинаиде Шаховской, что он закончил рассказ «Весна в Фиальте»: «Я здорово поработал этот месяц и только-что отослал сдобный рассказ Сов<ременным> Запискам, «Весна в Фиальте» très raïen [очень языческое — *фр.*], вам не понравится»<sup>21</sup>. Несколько месяцев спустя, уже после публикации рассказа в Париже, Набоков отправил Шаховской открытку следующего содержания:

«Дорогая Зиночка,

Я встревожен дурацкой сплетней, которая дошла до меня — будто я в „Весне в Фиальте“ вывел Нику и Наташу. По существу это, разумеется, совершенно нелепо (вы-то хорошо знаете, что я чистойшей искры выдумщик и никого не сую в свои вещи), но мне противно, что это могут раздуть — потому очень прошу вас, если сплетня дойдет до вас, опровергать ее моим же возмущением. Добро бы в Фердинанде моем вздумали искать автора, а так вот вовсе бессмысленно, даром, что никакого, конечно, сходства с Н-ами нет.

[...] Я возмущен и расстроен.

Целую вашу ручку,

Ваш, В.»<sup>22</sup>

Та настойчивость, с которой Набоков подчеркивал несостоятельность слухов, может заинтриговать тех, кто видит в обманчивом соответствии между творчеством Набокова и его жизнью эффект зеркала, отражающего другое зеркало. Конечно же, не следует ждать совершенной ясности от написанной на скорую руку открытки (написанной, кроме того, в состоянии раздраженности и, по-видимому, отправленной в тот же день). Вместе с тем два обстоятельства кажутся мне исключительно любопытными. Во-первых, Набоков, как видно из этой открытки, допускал, что читатель мог найти соответствие между Фердинандом и его создателем (напомню, что Фердинанд — писатель, венгр, пишущий по-французски); в критике указывалось на некоторые черты, общие у Набокова и Фердинанда. Во-вторых, Набоков оставил без объяснений, почему Васенька (в английской редакции — Виктор) может быть менее вероятным кандидатом для *exposé* Николая Набокова, чем Фердинанд для автопародии писателя в рассказе «Весна в Фиальте» (Васень-

ка — эмигрант, служащий в сфере увеселений, вовлеченный в многолетний роман с женой Фердинанда Ниной).

Будущему исследователю Николая Набокова стоило бы проверить, нет ли в тексте «Весны в Фиальте» деталей, соответствующих биографиям композитора и его первой жены (Николай Набоков разошелся со своей тогдашней супругой в 1938 г.; в письмах Владимира Набокова из архива Зинаиды Шаховской есть упоминание об этом разводе).

В «Багаже» Николай Набоков рассказывает и о дружбе с Владимиром и Верой Набоковыми после войны. Историк культуры русского зарубежья могут показаться любопытными следующие строки: «Теплые, дружеские, родственные чувства, связывающие нас, не слабеют с годами. Всякий раз, когда я навещаю Владимира и Веру в их уединении, в Монтре, je goûte [я наслаждаюсь — *фр.*] их острым, едким, язвительным умом, их неумностью, беспощадным остроумием, манерой держаться, не говоря уже о непоколебимых убеждениях моего кузена, его надменной верности своим пристрастиям, симпатиям, антипатиям, его бездонной памятью, хранящей любую мелочь»<sup>23</sup>.

Как исследователь Набокова, я все чаще задаю себе те же вопросы, которые впервые, в 1920-е, выдвинули формалисты. В каком случае окололитературные сплетни обретают статус литературного факта? Есть ли смысл подробнее исследовать роль Николая Набокова как возможного прототипа героя «Весны в Фиальте»? Яростно отрицая такую возможность в открытке и предлагая более вероятный, с его точки зрения, предмет для пересудов, Набоков будто бы соглашается с теоретической формулировкой Бориса Томашевского в знаменитой статье 1923 г. «Литература и биография»<sup>24</sup>. Судя по тому, с каким негодованием Набоков писал о нелепости слухов, не имеющих отношения к миру автора и его героев-представителей, он согласился бы с утверждением Томашевского: только биографическую легенду, созданную самим автором, можно считать литературным фактом<sup>25</sup>.

*Перевод с английского Григория Утгофа*

## Глава 4

# ПРОРОЧЕСКАЯ МИСТИФИКАЦИЯ НАБОКОВА

Друг друга отражают зеркала  
Взаимно искажая отраженья<sup>1</sup>.

*Георгий Иванов. «Портрет без сходств».*

Всякий истинный сочинитель эмигрирует (sic)  
в свое искусство и пребывает в нем.

*Владимир Набоков. «Определения»<sup>2</sup>.*

Набоков, как и его учитель Иван Бунин, принадлежит к той редкой разновидности литераторов, которые писали поэзию и прозу на протяжении всего своего творческого пути. Хотя Набоков и получил признание прежде всего как русский прозаик, а позже прозаик американский, нельзя недооценивать значение его русской и английской поэзии. Как поэт, он работал в ярко выраженном формальном направлении и большое внимание уделял версификации (рифме, звуковой оркестровке). Его русские стихи, написанные до Второй Мировой войны, по ряду причин представляют особый интерес для исследователей его русской прозы периода европейской эмиграции. Стихи Набокова — своего рода словари-справочники зарождающихся мотивов и тропов, которые позже получают воплощение в тематике и образах его прозы. Кроме того, стихи порой позволяют проникнуть в творческое сознание Набокова гораздо глубже, чем проза.

Написанный в 1939 году в Париже рассказ «Василий Шишков» оказался последним русским рассказом Набокова. Авторский представитель в этом рассказе — русский поэт-эмигрант. С помощью своего вымышленного представителя — своего «второго я» — Набоков исследовал влияние эмиграции на творческий процесс и сформулировал свои собственные эстетические установки и предпочтения конца 1930-х. Написанный и опубликованный менее чем за год до переезда Набокова в Новый Свет, рассказ стал двойным завещанием. С одной стороны, Набоков пророчески обрисовывает будущее русской литературы в изгнании. С другой, рассказ подсказывает модель своего прочтения, в которой автор отражает самого себя

в придуманном им тексте, в то время как текст становится свидетелем того, как автор исчезает в его пространстве.

В большинстве случаев при переводе своих рассказов на английский язык Набоков более тщательно обрисовывал исторический контекст описываемых событий. Неудивительно поэтому, что в английской версии рассказа «Василий Шишков» введена точная дата начала действия — весна 1939 года. Английская версия также приводит дополнительный смысловой пласт, поскольку, в отличие от безымянного рассказчика в русском оригинале, здесь он идентифицирован и прямо назван — это автор, Владимир Набоков: «And to you, mister Nabokov, I must show...» («А вам, господин Набоков, я должен показать вот это [тетрадь со стихами]») (Stories, 495). Нельзя упускать из вида, что главный герой, поэт Василий Шишков, здесь обращается к автобиографическому рассказчику именно как к «господину Набокову», а не «господину Сирину» — и это несмотря на то, что «Сирин» был постоянным псевдонимом Набокова в довоенный период его эмиграции. Слово для компенсации слишком открытого указания на личность рассказчика (в русском оригинале Шишков говорит просто «А вам мне приходится предъявить вот это»; Набоков, Правда, IV, 406), зачин русского оригинала связывает текст с жанром мемуаров: «Мои воспоминания о нем сосредоточены в пределах весны сего года» (Набоков, Правда, IV, 405). Оттенок мемуарности ослаблен в английской версии: «The little I remember about him is centered within the confines of last spring: the spring of 1939» (Stories, 494) («То немногое, что я о нем помню, сосредоточено в пределах прошлой весны: весны 1939 года»)<sup>3</sup>. В этих коротких беллетризованных воспоминаниях, которые обрели англоязычное воплощение только в 1970-е годы, *Gospodin Nabokov* становится источником присутствия автора.

К рассказчику, русскому писателю, живущему в Париже, обращается молодой русский поэт Василий Шишков. Он просит литературного совета и в следующую их встречу показывает рассказчику тетрадь, в которой записано около тридцати стихотворений. Все они свидетельствуют о том, что владелец тетради — бездарный графоман:

«Стихи были ужасные, — плоские, пестрые, зловеще претенциозные. Их совершенная бездарность подчеркивалась шулерским шиком аллитераций, базарной роскошью и малограмотностью рифм..., а о темах лучше вовсе умолчать: автор с одинаковым удалством воспевал все, что ему попадалось под лиру» (Набоков, Правда, IV, 406—407).

Разочарованный мэтр, «not spoiled by such desires» («пока еще не избалованный такими желаниями») как просьба молодого по-

эта, с полнейшей прямоотой отвечает ему, что стихи «безнадежны». Тогда Шишков сознается, что «плохие» стихи были всего лишь подделкой, сработанной в один присест, чтобы проверить честность рассказчика: «Бумаги не мои, то есть я-то сам написал, но это так, фальшивка. Все тридцать были сделаны сегодня, и было довольно противно пародировать продукцию графоманов. Теперь зато знаю, что вы безжалостны, то есть что вам можно верить» (Набоков, Правда, IV, 406—407). Шишков предъявляет другую тетрадь, «мой настоящий паспорт», со стихами, которые следовало оценить по *гамбургскому счету*. На сей раз рассказчик отзывается о стихах так: «Стихи были очень хороши» (Набоков, Правда, IV, 407). В продолжение разговора Шишков делится с ним некоторыми своими переживаниями. Он не может найти себе место и дело в жизни, и колеблется между самыми крайними решениями — от поездки в колонии или Россию до ухода в монастырь или самоубийства. Вскользь упоминает он и еще об одном способе выпасть из рутины, а именно — «исчезнуть, раствориться» (Набоков, Правда, IV, 408). Шишков действительно исчезает вскоре после неудавшейся попытки издавать ежемесячный журнал «Обзор страданий и пошлости». Ни сам рассказчик, ни кто другой с тех пор совершенно ничего о нем не слышали. Тетрадь стихов остается у рассказчика, который размышляет, «не переоценил ли Шишков «прозрачность и прочность такой необычной гробницы» (Набоков, Правда, IV, 410) («the transparence and soundness / of such an unusual coffin») (Stories, 499).

Главный герой по фамилии Шишков фигурирует также в двух других рассказах Набокова ранних 30-х годов — «Обида» и «Лебеда». Действие их происходит в 1910-е гг. и оба они построены как фрагменты полуавтобиографического повествования. В обоих главный герой — подросток Путя Шишков, страдающий от неспособности примирить свою богатую эмоциональную жизнь с грубостью, безразличием и условностями окружающего его мира<sup>4</sup>. Предвосхищая дилемму, которая будет стоять перед его тезкой, юный Путя Шишков тоже ищет спасения в своем внутреннем мире, где краски и очертания людей и вещей меняются по воле его воображения. Сидя в коляске на пути в усадьбу, куда он приглашен на именины (в обществе раздражительной старшей сестры), Путя перебирает в голове планы спасения: «Сказаться больным? Свалиться с козел?» (Набоков, Правда, II, 346). Имя «Василий» также появляется в нескольких рассказах Набокова. В «Весне в Фиальте» рассказчик-эмигрант носит имя Васенька, а в рассказах «Облако, озеро, башня» и «Набор» изображен русский эмигрант по имени Василий Ива-

нович. В отличие от Василия Шишкова, он не поэт, но поэзию любит и ценит. Его ужасает пошлость окружающего мира, и потому он ищет убежища в каком-то другом мире, ином измерении. Наконец, исследователи указывали на то, что по своей этимологии имя Василий восходит к греческому βασιλεὺς («царь»), что может означать покровительство, которым автор награждает своих избранных героев, среди которых — Василий Шишков<sup>5</sup>. В то же время в «Наборе» Набоков указывает, что имя-отчество «Василий Иванович» было выбрано как самое что ни на есть типичное русское сочетание; таким образом, «Василий Иванович» означает «Икс» или русский «Мистер Смит». Читатель невольно сравнивает характеристики, которыми наделены в этих рассказах герои-избранники автора. Василий Шишков — «необыкновенно симпатичный, чистый, грустный человек» (Набоков, Правда, IV, 410), Василий Иванович в рассказе «Облако, озеро, башня» описан так: «этому милому коротковатому человеку с умными добрыми глазами...» (Набоков, Правда, IV, 420). Наконец, автобиографической точкой отсчета может служить и генеалогическое древо Набокова, так как набоковского дядю звали Василий Иванович Рукавишников, а фамилию Шишков, в русской литературе вообще довольно выдающуюся, носила в девичестве прабабушка Набокова<sup>6</sup>.

Следующий слой информации касается места Набокова в контексте эмигрантской литературы 1930-х годов. Эта информация необходима, чтобы выяснить причины, побудившие Набокова прибегнуть на время к псевдониму «Василий Шишков» и мистифицировать критиков, печатая под этим псевдонимом стихи, а затем раскрыть карты, опубликовав одноименный рассказ. К середине 1930-х годов Набоков стал ведущим эмигрантским прозаиком младшего поколения. В промежутке между 1930 и 1939 годом шесть романов Набокова печатались сериально в «Современных записках», лучшем эмигрантском журнале (и одном из самых выдающихся в истории русской культуры). С 1921 по 1939 его рассказы печатались в восьми основных эмигрантских газетах и журналах. В 1930-е годы, из-за упадка русской эмиграции в Берлине, а также вследствие планируемого переезда в Париж, Набоков стал публиковать рассказы исключительно в Париже, в основном — в газете «Последние новости», но также в «Современных записках» и в недолговечных, хотя и превосходных «Русских записках». К середине 1930-х годов лишь горстка недоброжелателей отказывалась признать неоспоримое место, которое Набоков занял в русской прозе. Его стихи, в 1920-е годы чуть ли не каждую неделю публиковавшиеся в берлинском «Руле», а затем время от времени в па-

рижских газетах и журналах в начале 1930-х гг., никогда не получали таких высоких похвал, как его проза<sup>7</sup>. В большинстве случаев, за исключением откровенно враждебно настроенных Георгия Адамовича и Георгия Иванова, а также круга Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского, причины того прохладного приема, который критики оказывали поэзии Набокова, объяснялись собственно ее качеством. Старомодные по ритму, консервативные по стилистике, и временами подпорченные формальным несовершенством, русские стихи Набокова были не вправе претендовать на такую высокую оценку, как его проза. Не могли они соперничать и со стихами ведущих поэтов старшего поколения эмиграции, таких как Георгий Адамович, Иван Бунин, Зинаида Гиппиус, Георгий Иванов, Вячеслав Иванов, Марина Цветаева и Владислав Ходасевич. Что же касается лучших русских поэтов младшего поколения эмиграции, Набокова можно условно поместить в один ряд с Довидом Кнудом, Владимиром Корвин-Пиотровским, Антонином Ладинским, Ириной Одоевцевой, Борисом Поплавским, Анной Присмановой и Игорем Чинновым. Я отмечаю это не столько ради классификации, сколько чтобы подчеркнуть, что вся блестящая затея с «Василием Шишковым» была задумана Набоковым не просто как отчаянный акт мщения за то, что его игнорировали как поэта, но, скорее, ради здоровой конкуренции. В ходе мистификации он надеялся доказать свои поэтические достоинства даже тем, кто отрицал их а priori. Три стихотворения, которые я буду здесь рассматривать как цикл стихов «Василий Шишков», написанный в комплексе с одноименным рассказом 1939 года, входят в число лучших стихов Набокова.

Среди эмигрантских поэтов младшего поколения были и звезды меньшей величины, такие, как Юрий Мандельштам, Владимир Смоленский, Екатерина Таубер, Юрий Терапиано и Анатолий Штейгер и др. Некоторые из молодых поэтов принадлежали к так называемой «Парижской Ноте» в русской эмигрантской поэзии, и их эстетическим вождем и наставником был Георгий Адамович<sup>8</sup>. Последователи Адамовича в течение 1930-х годов не изменили своего отрицательного отношения к Набокову — как, впрочем, и гораздо позже, в 1950—70-е годы, когда сам Адамович уже пытался загладить свою вину перед Набоковым<sup>9</sup>. На представления русских поэтов-парижан о творчестве Набокова несомненно влияли взгляды ближайшего литературного соратника Адамовича тех лет, Георгия Иванова<sup>10</sup>. Неприязнь со стороны Георгия Иванова обычно объясняют более или менее личными причинами: в 1929 году Набоков опубликовал разгромную рецензию на роман «Изольда» (1929), при-



надлежавший перу Ирины Одоевцевой, жены Иванова. (Об отзывах Набокова на творчество писательницы см. ниже Интерлюдия четвертую)<sup>11</sup>. В ответ Иванов напрочь отверг поэзию Набокова одним кратким предложением, кипящем враждебностью: «Стихи просто пошлы»<sup>12</sup>. Что могло обидеть Набокова больше, чем обвинение в пошлости? (Каламбура, в американские годы Набоков называл пошлость [poshlost'] poshlust — дословно «роскошная похоть» — см.: ЛРЛ, 384—388). Вероятно, именно этот отзыв и разозлил его настолько, что с тех пор он вообще не ставил Иванова ни в грош, отказываясь признать даже его выдающийся роман «Распад атома» (1938), который определил как «пошленький, сентиментальный, жеманный»<sup>13</sup>. В предисловии к сборнику «Poems and Problems» Набоков говорит о «dreary drone of the anemic „Paris school“» («унылом стоне анемичной „Парижской школы“»; РР, 14).

Личными ли соображениями или причинами цеховых обязательств — так или иначе, трудно объяснить, почему такой замечательный критик как Адамович, судивший поэзию и страстно, и аналитически-рационально, был так предубежден против стихов Набокова и в то же время хвалил куда менее достойных поэтов. На протяжении 1930-х годов энтузиазм отзывов Адамовича о прозе Набокова неуклонно возрастал, хотя критик и продолжал вкраплять в свои рецензии замечания в стиле «зелен виноград». В 1934 он опубликовал длинное эссе о Набокове. Утверждая, что это первый обширный обзор произведений Набокова (что было неверно — уже были опубликованы обзоры Г. Струве и Н. Андреева), Адамович уделил стихам очень мало внимания: «в стихах... он радостно-трезв и безмузыкален»<sup>14</sup>. В своем кратком приговоре Адамович промахнулся. Поэзия Набокова куда менее ориентирована на чтение позвоночником, чем проза. Что касается музыкальности и оркестровки, то стихи Набокова, наоборот, страдают как раз ее избытком; автор слишком рьяно эксплуатирует мелодичность классической русской просодии, нарциссически упиваясь ею. Как мне кажется, Адамовича в большинстве стихов Набокова, несмотря на их кажущуюся открытость и искренность,стораживала и отталкивала неспособность Набокова-поэта достучаться до читателя, говорить с ним как с другом, собеседником, доверенным лицом<sup>15</sup>. В добавление к этому, Адамович, по всей вероятности, находил утомительным изобилие всевозможных деталей в стихах Набокова. Своим ученикам, поэтам Парижской Ноты, Адамович старался внушить, что главное — говорить об особых, неповторимых чувствах и сиюминутных переживаниях, не особенно вдаваясь в подробности мира феноменов<sup>16</sup>.

Как бы то ни было, за исключением стихов Годунова-Чердынцева в «Даре», Набоков, судя по известным мне источникам, не публиковал стихов под своим именем с 1936 года до отъезда в Соединенные Штаты в 1940 году. Однако он продолжал добиваться признания своей поэзии. Набоков, безусловно, испытывал неприязнь к Адамовичу как идеологу молодых парижских писателей, так же, как и к Георгию Иванову, его самому ядовитейшему критику, и к Гиппиус и Мережковскому, которые с первых же публикаций отнеслись к таланту Набокова скептически. «Василий Шишков» был не первой попыткой Набокова свести счеты с литературными врагами. Меткий удар был бы нанесен еще раньше, в 1931 году, если бы редакция «Последних новостей» не отказалась в последний момент от публикации рассказа «Уста к устам»<sup>17</sup>. Следующий *coup de rime* был бы еще более триумфальным, если бы отрывок «Из Калмбрудовой поэмы „Ночное путешествие“» (1931) был опубликован в Париже, а не в берлинской газете «Руль»<sup>18</sup>. («Руль» прекратил свое существование несколькими месяцами позже, и к началу 1930-х годов дни русской эмигрантской литературы в Берлине были сочтены, а Париж стал литературным центром русской эмиграции). Замаскированный под перевод, выполненный Набоковым из поэмы вымышленного английского поэта Вивиана Калмбруда (анаграмма имени и фамилии Набокова), отрывок изобилует прозрачными намеками на литературный климат эмигрантского Парижа, особенно на полемику между Адамовичем и Ходасевичем<sup>19</sup>. Пастиш Набокова был направлен против критика, названного обладателем «адамовой головы» — двойной каламбур на счет Адамовича, чьи предреволюционные стихи ассоциируются с акмеистическими поисками прозрачного адамического языка<sup>20</sup>. Следующий меткий, хотя и завуалированный удар, направленный на литературных противников Набокова, был нанесен им в «Даре», где ассоциация Адамович — «адамова голова», судя по всему, породили имя и образ Христофора Мортуса<sup>21</sup>. В романе Мортус — псевдоним влиятельного эмигрантского критика, сатирический образ которого напоминает и Адамовича, и З. Гиппиус. После «Дара» возможность следующей элегантной атаки на своих противников появилась у Набокова лишь накануне Второй Мировой войны.

14 июня 1939 года скончался Владислав Ходасевич, большой русский поэт и литературный соратник Набокова<sup>22</sup>. Живя в это время в Париже и скорбя по Ходасевичу, Набоков написал стихотворение «Поэты», часть цикла из трех программных стихотворений, созданных им летом и осенью 1939 года. Это стихотворение, одно из лучших в поэзии Набокова, хотя и не лишённое формальных недостатков, со-

средоточено на судьбе русских поэтов-эмигрантов, чей дар сформировался уже в изгнании (таков, например, Василий Шишков в рассказе). В стихотворении обобщается повторяющийся у Набокова мотив ухода из этого мира и вступления в инобытие:

Пора, мы уходим: еще молодые  
со списком еще не приснившихся снов,  
с последним, чуть зримым сияньем России  
на фосфорных рифмах последних стихов.

А мы ведь, поди, вдохновение знали,  
Нам жить бы, казалось, и книгам расти,  
но музы безродные нас доконали. —  
и ныне пора нам из мира уйти (Круг, 63).

В первых четырех из девяти катренов говорится о доле младшего поколения поэтов-эмигрантов, к которому принадлежал сам Набоков. При этом «уход из мира» не приравнивается именно к смерти. Английский вариант стихотворения (вошедший в сборник «Poems and Problems») еще больше усиливает это неравенство: в нем «пора нам из мира уйти» заменяется фразой «time for us to go» (дословно: «нам пора уходить»; РР, 93)<sup>23</sup>. Тем не менее следующие три катрена нагнетают типичное для стихов Ходасевича состояние напряжения между красотой и прелестью мира, с одной стороны, и его ужасом и безобразием, с другой: «не видеть всей муки, всей прелести мира»; «детей малолетних, играющих в прятки вокруг и внутри / уборной» (Круг, 64)<sup>24</sup>. Подобно трагическому циклу «Европейская ночь» Ходасевича (1922—1929), Набоков рисует реалии европейской западной цивилизации, такие как реклама аспирина: «рыданья рекламы на том берегу». Последние два катрена, как мне кажется, в основном сосредоточены на событии смерти Ходасевича. Отметим, как Набоков использует в русском оригинале многоточия, чтобы подчеркнуть грань того, что невозможно выразить словами:

Сейчас переходим с порога мирского  
в ту область... как хочешь, ее назови:  
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова, —  
а может быть проще: молчанье любви...

Последний катрен «Поэтов» прямо указывает на заглавное стихотворение третьего сборника до-эмигрантского периода Ходасевича, «Путем зерна» (1920). Ниже приведены последние три двустишия «Путем зерна» и последний катрен «Поэтов».

Ходасевич:

Так и душа моя идет путем зерна:  
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,  
Умрешь и оживешь, пойдя сквозь этот год,

Затем, что мудрость нам единая дана:  
Всему живущему идти путем зерна<sup>25</sup>.

Набоков:

Молчанье далекой дороги тележной,  
где в пене цветов колея не видна,  
молчанье отчизны (любви безнадежной),  
— молчанье зарницы, молчанье зерна (Круг, 64).

Вот перевод этих строк, выполненный Набоковым на английский: «the silence of the distant cartway, its furrow / beneath the foam of flowers concealed; / my silent country (the love that is hopeless); / the silent sheet lightning, the silent seed» (PP, 95).

В обоих стихотворениях речь идет о родине («моя страна», «отчизна»). Более того, Набоков заканчивает свою эпитафию ключевым словом из поэтического словаря Ходасевича, словом «зерно», причем в той же форме родительного падежа единственного числа, как и в финале стихотворения Ходасевича. Вдобавок, эти два стихотворения построены на общем мифопоэтическом фундаменте, библейском мотиве пшеничного зерна, умирающего в земле, чтобы возродиться: «Истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Иоанн, 12:24).

В июне 1939 года Набоков написал некролог «О Ходасевиче», в котором подвел итог достижениям поэта. В этом некрологе сама смерть поэта описана теми же образами, что и в рассматриваемом нами стихотворении Набокова, — как уход. В обоих текстах Набоков использует формы глагола «уходить / уйти». Вот конец некролога о Ходасевиче: «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»<sup>26</sup> (курсив мой — М. Д. Ш.).

Я выделил курсивом ключевые слова, наличие которых объединяет и «Поэтов» и некролог «О Ходасевиче»; два из них связаны с главной тайной, а два — с повторяющимся мотивом перехода в мир иной. Оба текста, посвященных Ходасевичу, как прозаический, так и стихотворный, были опубликованы в июльском, 69-м номере «Современных записок» за 1939 год. Некролог был подписан обычным псевдонимом Набокова — Сирином, а под стихотворением стояла другая подпись — Василий Шишков. Планы Набокова элегантно отомстить своим противникам воплотились в шедевре литературной мистификации.

Все технические стороны мистификации еще не были раскрыты. Разумеется, Набокова держал их в глубокой тайне и поделился своим замыслом лишь с несколькими друзьями. В редакции «Современных записок» его соучастниками были Илья Фондаминский-Бунаков и Вадим Руднев. В начале 1950-х годов, на литературном вечере, Набоков сопроводил чтение стихотворения «Поэты» следующим объяснением:

«Я теперь прочту три стихотворения, сочиненных мною в Париже в начале войны. Первые два появились в „Современных записках“ за выдуманной подписью „Василий Шишков“. Не могу удержаться, чтобы не объяснить причину этого скромного маскарада. В те годы я догадывался, почему пронизательность влиятельнейшего зарубежного критика делалась до странности тусклой, когда он брался за мои стихи. Этот талантливый человек был известен тем, что личные чувства — соображение друзей и расчет неприязни — руководили, увы, его [несколько женственным] пером. Мне показалось забавным испробовать на деле, будет ли он так же вяло отзываться о моих стихах, если не будет знать, что они мои. При содействии двух редакторов „Современных записок“, дорогих и совершенно незабвенных Фондаминского и Руднева, я и прибегнул к этой маленькой хитрости, приписав мои стихи несуществующему Шишкову. Результат был блестящий. Критик восторженно отозвался о Шишкове в „Последних новостях“ и чрезвычайно на меня обиделся, когда выяснилась правда. [Это было накануне немецкого нашествия и Марк Александрович Алданов, помнится, недоумевал — как можно-де заниматься такими пустяками в такое время]»<sup>27</sup>.

В то же время, в 1957 году один из бывших со-редакторов, Марк Вишняк, упомянул Василия Шишкова как реально существующего поэта, а не набоковскую мистификацию<sup>28</sup>. Рукопись двух стихотворений, датированных «X. 39», за подписью «Вас. Шишков», объемом в две страницы, уцелела среди бумаг Зинаиды Шаховской наряду с примерно шестьюдесятью письмами, написанными ей Набоковым в 1930-е годы<sup>29</sup>. Из этих двух стихотворений, сохраненных Шаховской, второе, «Отвяжись, я тебя умоляю!», было опубликовано в апрельском, 70-м номере «Современных записок» в 1940 году под заглавием «Обращение» и тоже подписано «Василий Шишков» — через полгода после того, как Набоков сам раскрыл свою шишковскую мистификацию. В рукописи оба стихотворения — «Мы с тобою так верили в связь бытия» и «Отвяжись, я тебя умоляю» — объединены общим заглавием «Обращение» и обозначены римскими цифрами I и II. Все три стихо-

творения («Мы с тобою так верили в связь бытия», «Поэты» и «Отвяжись, я тебя умоляю», которое также известно как «Обращение»), представляют собой трехчастный лирический цикл, у которого много общего с рассказом «Василий Шишков», а также с историей его замысла, воплощения и появления в печати. Подтверждением моей реконструкции поэтического цикла «Василий Шишков» может послужить также и то, что в сборнике 1953 года «Стихотворения» Набоков расположил эти три текста один за другим<sup>30</sup>. Помимо текстологических связей, три стихотворения шишковского цикла органически связаны между собой в плане версификации (трехсложные размеры, рифмовка); их также объединяют общие образы и мотивы, включая переход в иномирье.

К примеру, в стихотворении говорится о том, как автор отказывается от возможности видеть Россию во сне: «уходим: еще молодые / со списком еще не приснившихся снов» («Поэты») и «чтоб с тобой и во снах не сходиться / отказаться от всяческих снов» («Отвяжись, я тебя умоляю...»). В обоих случаях слово «сны» стоит в родительном падеже и в рифмующейся позиции.

Стихотворение «Поэты» было опубликовано в «Современных записках» в июле 1939 года и привлекло внимание эмигрантской критики. Прежде чем перейти к обсуждению вероятных причин, согласно которым Адамович попался на удочку мистификации Набокова и провозгласил рождение нового поэта, мне хотелось бы обратиться еще к одному обстоятельству, заставившему Набокова выбрать имя «Василий Шишков». Его подтолкнул к этому Ходасевич, у которого были свои основания недолюбливать и Г. Иванова, и Г. Адамовича.

Увлечение Ходасевича литературными мистификациями уже не раз исследовалось; он сам писал об этом в своих мемуарах<sup>31</sup>. Во время совместного поэтического вечера в 1936 году в Париже Набоков был свидетелем чтения Ходасевичем «Жизни Василия Травникова» — истории жизни и творчества вымышленного поэта, старшего современника Пушкина, изобретенного Ходасевичем не только для того, чтобы мистифицировать литературных противников, но и для того, чтобы упрочить собственное положение в выбранной им магистральной традиции в русской литературе<sup>32</sup>. Эссе Ходасевича о Травникове содержало несколько цитат из произведений этого вымышленного поэта. Некоторые сочинил сам автор, и по крайней мере одно он позаимствовал у своего покойного друга, поэта Муни (С. В. Киссина). Совершенно блистательное представление, «Жизнь Василия Травникова» заворожала публику и вызвала горячую похвалу Адамовича, который в целом неохотно отдавал долж-

ное Ходасевичу<sup>33</sup>. Как заметил исследователь Ходасевича А. Л. Зорин, невозможно рационально объяснить слепоту и доверчивость публики, возглавляемой Адамовичем и легко поддавшейся на очевидный розыгрыш. Мистификация Ходасевича сработала отлично, что не только создало прецедент для появления набоковского вымышленного поэта, Василия Шишкова, но и подсказало Набокову конкретные действия.

Биограф Набокова Брайан Бойд предположил, что фамилии Шишков и Травников объединяет общее этимологическое построение — обе происходят от ботанических терминов, «шишка» и «трава»<sup>34</sup>. Есть и еще один возможный предшественник псевдонима, избранного Набоковым в 1939 г. для своего вымышленного персонажа-представителя. В 1926 году он начал писать рассказ о молодом эмигранте, который нелегально пересекает русскую границу, чтобы предпринять экспедицию в свое старое поместье<sup>35</sup>. Рассказ так и остался незавершенным, но Набоков подписал рукопись «Василий Шалфеев». Фамилия Шалфеев, хотя и менее распространенная, чем Шишков или Травников, также ботанического происхождения (от слова «шалфей», *Salvia officinalis*, названия травы, знакомой большинству русских из-за своего лечебного воздействия на дыхательную систему). Набоков, безмерно любивший словари (он имел обыкновение читать словарь Даля, а позже Вебстера, лежа в постели) вполне мог отложить такой псевдоним про запас, прельстившись его двойным смыслом. К тому же рискованная экспедиция в Россию через польскую границу, которую предпринимает герой незаконченного рассказа «Шалфеев», по своему духу и строению напоминает замысел Мартына в романе «Подвиг» (1931), а Василий Шишков в рассказе размышляет вслух и затем отказывается от затеи нелегального возвращения: «Это — полымя» (Набоков, Правда, IV, 410).

Немало общего не только в зарождении этих двух мистификаций, но и в том, как их восприняла критика. Особенно показательное то, что в обоих случаях глашатаем новых поэтов — Травникова и Шишкова — становился Георгий Адамович. «Отвергая надежду и утешение в жизни, в поэзии он стремился к отказу от всяческой украшенности» — так оценивал Ходасевич вклад изобретенного им поэта<sup>36</sup>. Поддавшись мистификации Ходасевича, Адамович перевозил нового поэта: «Но чудак, оказывается, писал стихи, притом такие стихи, каких никто в России до Пушкина и Баратынского не писал: чистые, сухие, лишенные, всякой сентиментальности, всяких стилистических украшений»<sup>37</sup>. Тремя годами позже Адамович в своей регулярной колонке в «Последних новостях» с меньшим

энтузиазмом отозвался о другом новооткрытом поэте, Василии Шишкове:

«Кто такой Василий Шишков? Были ли уже где-нибудь стихи за его подписью? Не решаюсь утверждать с уверенностью, — но, кажется, имени этого видеть в печати не приходилось. Во всяком случае, оно не запомнилось, а, судя по стихотворению, помещенному в „Современных записках“, запомниться должно было бы. В „Поэтах“ Шишкова талантлива каждая строчка, каждое слово, убедителен широкий их напев, и всюду разбросаны те находки, — то неожиданное и сразу прельщающее повторение, которое никаким опытом заменить нельзя. [...] Не могу, к сожалению, привести всего прекрасного этого стихотворения, — по недостатку места, но еще раз спрошу, — кто это, Василий Шишков? Откуда он? Вполне возможно, что через год-два имя его будут знать все, кому дорога русская поэзия»<sup>38</sup>.

Исследователи набоковского стихосложения уже прокомментировали выбранный для «Поэтов» стихотворный размер, нехарактерный для поэзии Набокова — амфибрахический четырехстопник (Ам 4). Было высказано предположение, что именно из-за нехарактерности размера Набокова, лишь однажды использованного им в стихах после 1925 года, Адамович не заподозрил, что за текстом, подписанным «Вас. Шишков», скрывается Набоков<sup>39</sup>. Однако, маловероятно, что в 1939 году Адамович мог столь детально помнить весь метрический репертуар Набокова, особенно если учесть, что Набоков, по всей видимости, не публиковал стихов под своим именем с 1935 года. Шишковский цикл отличается не только куда меньшей склонностью к украшательству по сравнению со всей остальной предвоенной поэзией Набокова, но, кроме того, с удивительной точностью и сдержанностью рассматривает вопросы, которые были жизненно важными для эмигрантских литературных кругов. Если Набоков в своей более ранней мистификации, «Ночное путешествие», а Ходасевич в «Жизни Василия Травникова», подхватывают игривую и остроумную ноту пушкинского Золотого Века, то в цикле «Василий Шишков» Набоков прибегает к литературной мистификации, чтобы говорить с читателем напрямую, без всякой литературной стилизации. Создавая себе новую авторскую личину, витая за просвечивающей занавесью мистификации, Набоков заговорил подлинным, оригинальным голосом, несравнимым с большинством его довоенных стихов. В стихах шишковского цикла размышления о любви, языке/молчании и смерти произносятся голосом безжалостного и ясновидящего поэта. Смерть Ходасевича была не единственной, которая стояла за упоминаниями о смерти в



«шишковском» цикле. В образе Василия Шишкова из одноименного рассказа есть нечто от Бориса Поплавского (1903—1935), любимца русского Парижа, который был младше Набокова всего на три года. Смерть Поплавского в 1935 всколыхнула эмигрантские литературные круги и стала сигналом того, что в жизни поэтов младшего поколения что-то не так. В добавление к этому, в стихотворении «Отвяжись, я тебя умоляю...» (опубликованном в 1940 году, когда мистификация с Шишковым уже стала материалом истории), говорится о России, просвечивающей «сквозь траву двух несмежных могил». Этот образ отсылает нас к могилам отца Набокова, В. Д. Набокова, убитого 28 марта 1922 года и похороненного в Тегеле, под Берлином, и матери писателя, Е. И. Набоковой, скончавшейся 2 мая 1939 года и похороненной в русской части Ольшанского кладбища в Праге<sup>40</sup> (см. фото на с. 200).

Когда читаешь стихи Шишкова/Набокова, а также отзывы о них Адамовича, невольно ощущаешь горькую иронию: 17 августа 1939 года, когда была опубликована рецензия Адамовича, Русскому Западному оставалось жить всего лишь десять месяцев. Нацистские войска войдут в Париж 13 июля 1940, и этим закончится эра Первой Волны русской эмиграции. Возможно Адамовича привлек в стихотворении «Поэты» не размер, довольно обычный для современной русской просодии того времени, но обнаженный голос поэта, с горечью предсказывающий конец русской культуры в европейском изгнании.

Рассказ «Василий Шишков» оказывается комментарием не только к стихам вымышленного поэта и его творца, но и к тому, как они были восприняты эмигрантской критикой. В кратких заметках Набокова, предваряющих итоговый сборник его стихов 1979 года, лишь несколько строк уделено истории с Шишковым: «... я не мог удержаться от того, чтобы продлить шутку, описав мои встречи с несуществующим Шишковым в рассказе, в котором, среди прочего изюма, был критический разбор самого стихотворения и похвал Адамовича» (Стихи, 320).

Насколько мне известно, никто пока еще не пытался прочитать замечание Набокова буквально. В рассказе «Василий Шишков» молодой поэт Шишков и его собеседник, рассказчик Набоков, дают произведениям друг друга критический комментарий. Поскольку персонаж — литературная персонификация своего создателя, вполне логично ожидать, что сами стихи и отзывы на стихи Шишкова окажутся гомологичны поэтическим и критическим произведениям Набокова. Чтобы сузить круг, я предлагаю рассмотреть обмен мнениями между Набоковым и Шишковым — металитературное яд-

ро рассказа — в свете поэзии и критики Набокова, а также в свете отзывов о нем Ходасевича и Адамовича.

Когда Набоков читает первую тетрадь, исписанную тем, что Шишков позже обозначит как пародию на «продукцию графоманов», его раздражают три главных недостатка этих стихов: безвкусная звуковая оркестровка, бедность и неправильность рифм, и тематическая всеядность поэта. Он приводит следующие примеры ужасных рифм из «плохих» стихов Шишкова: «...достаточно сказать, что сочетались такие пары, как «жасмина — выражала ужас мина», «беседки» и «бес едкий», «ноктюрна — брат двоюрный» (Набоков, Правда, IV, 406). В английском переводе рассказа рифмы — в рамках английской просодии — несколько лучше, чем в русском оригинале: «for example, *teatr-gadiator, mustang-tank, Madonna-belladonna*» («Например, „театр-гладиатор“, „мустанг-танк“, „Мадонна-белладонна“»; *Stories*, 495). Сравнивая эти примеры с примерами из стихов Набокова с «шулерским шиком аллитераций» и неудачными рифмами, я воспользуюсь его собственным отбором, сделанным для (посмертного) издания стихов 1979-го года. Однако основное внимание будет уделено его поэтической продукции 1930-х годов, и в особенности семи стихотворениям, опубликованным в Париже под псевдонимом «Сирин» с 1931 по 1935 год<sup>41</sup>.

В поэзии Набокова этого периода мы находим достаточно аллитераций того же сорта, который он критиковал в рассказе: «в Назарете на заре» («Ласточки», 1920), «здравствуй, о здравствуй, греза березовой северной роши» («Бабочка» 1917—1922), «за поцелуй Цейлон» («Я Индией невидимой владею...» 1923), «балую балладой» («Безумец», 1933, опубликовано в «Последних новостях»). Эти аллитерации отдают худшими кувертами Северянина и Бальмонта и существенно хуже таких аллитераций самого Набокова, как «гаер грубый» («Тень», 1925) или «чарующему чаппаралу» («К кн. С. М. Качурину», 1947)<sup>42</sup>.

Следующий уровень сравнения — это рифмы у Набокова и Шишкова. Нетрудно отыскать примеры поразительного сходства между теми рифмами, которые *Gospodin Nabokov* критикует в рассказе, и следующими составными рифмами из набоковских стихов: «апостолу — по столу» («Тайная вечеря», 1918), «угловатый — вошла ты» («Я помню в плюшевой оправе...», 1923), «из рая — выбирая» («Пустяк — названье мачты...», 1926), «припомнишь сон — на память он» («Сновидение», 1927). Корпус поэтических текстов Набокова включает и такие банальные и «малограмотн[ые]», по выражению рассказчика, рифмы, как «лазурью — глазурью» (1923), «ветра — метра» (1927), «простираю — осязаю» (1928), «счастливо —

опасливо» (1930), «рабами —облаками» (1934), «сидит — глядит» (1934), «Качурин — лазури» (1947) и даже такие какофонические как «села — долгий» (1926) и «беспощаден — ради» (1932).

В своем исследовании версификации Набокова Дж. С. Смит (G. S. Smith) предположил, что эти «отступления от точности» выполняют в стихах Набокова маркированную функцию<sup>43</sup>. Смит считает примечательным, что Набоков прибегает к таким составным какофоническим рифмам как «беседки — бес едкий», дабы подтвердить низкое качество пародийно-плохих стихов Шишкова. Он указывает также, что в «серьезных» стихотворениях, таких как «Слава», Набоков использует смехотворные составные рифмы как идеологически или эстетически маркированную категорию. Использование такого приема достигает наивысшей точки развития в самом политическом из стихотворений Набокова, «О правителях» (1944), где и составные рифмы и намек на «моего покойного тезку» указывают на великого поэта-футуриста Владимира Маяковского (Набоков отозвался о нем так: «незначительный советский поэт [«paltry soviet poet»], Владимир Владимирович Маяковский, не лишенный некоторого блеска и хватки, но роковым образом развращенный режимом, которому верно служил»<sup>44</sup>). В разрез с данными Смита, мой собственный анализ версификации Набокова показывает, что эксперименты с неточными и составными рифмами — неотъемлемая часть его поэзии. Уже в 1919 году мы находим у Набокова такую типичную для Маяковского рифму как «могли бы — неторопливый» («Футбол, 1919; ср. с известным стихотворением Маяковского «А вы могли бы?», 1913, в котором «рыбы» рифмуется с «могли бы»). Более того, в 1930-е годы Набоков пытался разработать свою собственную рифму-экслибрис, по всей видимости, подстегиваемый происходившими в Советской России экспериментами в области рифмовки таких невероятно одаренных поэтов как Николай Асеев, Семен Кирсанов, Илья Сельвинский, Николай Тихонов, а в эмиграции — Марина Цветаева. Два весьма значимых длинных стихотворения 1930-х годов, оба опубликованные в «Последних новостях», демонстрируют любопытную, но не очень удачную рифмовку женской клаузулы с дактилической и наоборот. В «Вечере на пустыре» (1932) встречается семь примеров такой рифмовки: «проще-заносчивой», «одиночество-ночи», «баловень-небывалой», «памятью-пламя», «счастья-чашу», «отняло-неплотно», «око-кривобокий». В стихотворении-признании «Как я люблю тебя» (1934) мы находим еще четыре рифмы этого же типа: «опротметчиво-трудной речи», «снова-основано», «стволами-пламенем», «расцветшей-вечное». Эксперименты с неточной рифмовкой — как

в тексте Шишкова, так и его автора — не намек ли это на то, что Набоков зашел в тупик и пытается оживить свою поэтическую форму. В 1944-м году, в письме Эдмунду Уилсону Набоков писал о том, что он «изобрел рифму, которая сочетала дактилическую и женскую клаузулу» («invented the rhyme combining a dactylic and a feminine ending») (Wilson Letters, 126).

Следующий этап нашего разбора — это сравнение рифмовки в трех стихотворениях «шишковского цикла» (предположительно взятых из «хороших» стихов Шишкова, из второй его тетради) с прочими стихами Набокова 1930-х годов. Здесь подобное сопоставление также выявляет сходство: в цикле отыскиваются такие слабые и блеклые рифмы как «молодые-России», «глазах-ветвях», «покинул-долину»; такие пародийные рифмы, как «малолетних-летних», «слезы-березы», «удивительно-недействительной»; такие скучно-грамматические рифмы как «видеть-обидеть» (ср. с «быть-забыть» в стихотворении 1923 года «Санкт-Петербург — узорный иней...»). Адамович, видимо, был настолько очарован провидческой интонацией «Поэтов», что проглядел очевидные формальные промахи в стихотворении, — некоторые из которых весьма симптоматичны для поэзии Набокова в целом. С одной стороны, метрический консерватизм Набокова вполне характерен для поэзии русской эмиграции (классические размеры часто становились доспехами, защищающими от того идеологически обусловленного авангардизма, который многие эмигрантские поэты видели в советской поэзии). При этом рифмы Набокова в целом свидетельствуют о некотором равнодушии к семантической функции рифмы. С другой стороны, судя по его критическим статьям того же периода, Набоков прекрасно понимал, какие рифмы хороши. Например, в рецензии 1931 года он пишет: «Мне кажется, что если уж настраивать лиру на пушкинский или державинский лад, следует избегать неточных рифм (равнина — единый, ветер — встретить, лирник — кумирни и т. д.)»<sup>45</sup>. Он также советовал в 1930 младшему брату, Кириллу Набокову, уделять больше внимания совершенствованию рифмовки:

«Я не раз писал в „Руле“ о рифмах некрасивых, режущих слух и производящих по ассоциации слуха комическое впечатление. Так, например, ты рифмуешь „роз“ и „мозг“; дойдя до слова „роз“, где ухо ждет рифмы, слух невольно делает из „роз“ — „розг“ — и эти „розги“ смешат. „Жадный“ и „сада“ или „пожарищ“ и „лапищ“ — вообще не рифмуются, меж тем как „расцвет“ и „цвет“ или „когти“ и „ногти“ рифмуются слишком очевидно, являясь почти одинаковыми словами, — и это плохо. Рифма должна вызывать у чи-

тателя удивление и удовлетворение — удивление от ее неожиданности, удовлетворение от ее точности или музыкальности» (PSS, 118).

Таким образом, как в дискурсивных текстах, как и в рассказе, Набоков критикует рифмы, похожие на его собственные неточные рифмы, в том числе и относящиеся к шишковскому циклу.

Какой вывод можно сделать из этого двойного критерия? Может быть, перед нами тот самый случай, когда человек не видит бревно в собственном глазу? Считать, что Набоков не заметил недостатков собственной поэзии, значит обвинить его в одномерности восприятия. Что означает фраза «на фосфорных рифмах последних стихов» в стихотворении «Поэты»? Излучают ли эти рифмы формальный блеск? Или же, наоборот, это заплесневелые и тусклые рифмы? А может быть, они обозначают близость поэтической смерти и «исчезновения» Василия Шишкова вместе с его создателем, Владимиром Набоковым, тогда еще Сириным, а также уход их современников, других поэтов русской эмиграции? Возможно, все это так и есть, особенно если заключить, что Набоков в рассказе «Василий Шишков» дает двойной комментарий к собственным стихам — и к их достоинствам, и к их недостаткам. Таким образом, его анализ первой тетради Шишкова с «плохими» стихами и второй с «хорошими» одновременно представляет собой и разбор собственных промахов, свидетельствующий о поэтическом кризисе Набокова в 1930-е годы.

Прежде чем обратиться к вопросу об исчезновении Шишкова в его собственных стихах, подведем итоги проделанному сопоставлению поэзии Набокова и Шишкова. Хотя выбор размера, которым написано стихотворение «Поэты», нетипичен для поэзии Набокова, его рифмовка связывает шишковский цикл с произведениями Набокова в целом и в особенности с его стихами 1930-х годов. Можно сделать вывод, что для Набокова рифмовка была структурным/структурирующим и грамматическим приемом, и лишь в отдельных случаях выполняла функцию параномазии<sup>46</sup>. В стихотворениях шишковского цикла ничем не примечательная версификация компенсируется сотворенной Набоковым провидческой персоной поэта.

Предложив Набокову вторую, «гораздо более потрепанную» тетрадь с «хорошими» стихами («Вот мой настоящий паспорт, прочтите хоть одно стихотворение, этого и вам и мне будет достаточно»; Набоков, Правда, IV, 407), Шишков высказывает неожиданное и неприятное для автора мнение о его произведениях:

«Кстати, во избежание недоразумений, хочу вас предупредить, что я ваших книг не люблю, они меня раздражают, как сильный

свет или посторонний громкий разговор, когда хочется не говорить, а думать. Но вместе с тем вы обладаете, чисто физиологически, что ли, какой-то тайной писательства, секретом каких-то основных красок, то есть чем-то исключительно редким и важным, которое вы к сожалению применяете по-пустому, в небольшую меру ваших общих способностей... разъезжаете, так сказать, по городу на сильной и совершенно вам не нужной гоночной машине и все думаете, куда бы еще катнуть» (Набоков, Правда, IV, 407).

(Заметим, что в английском переводе рассказа более общее «книги» заменено на более конкретное «novels» («романы»); таким образом, круг произведений, оцениваемых Шишковым, сужается до прозы — это при том, что к 1939 году Набоков опубликовал в эмиграции два сборника стихов и сборник «Возвращение Чорба» с пятнадцатью рассказами и двадцатью четырьмя стихотворениями).

Комментарий Шишкова суммирует представления о Набокове как металитературном писателе — концепция эта зародилась еще в 1930-е годы и позже была подхвачена западными исследователями и писателями-постмодернистами. В США Набокова своим предшественником считали такие крупные фигуры постмодернистской прозы как, например, Дональд Барлтлеме (Donald Barlthleme) и Джон Хокс (John Hawkes). Формулировка «чисто физиологически» предполагает, что Набоков от природы обладает *золотым пером*, которое обеспечивает блистательность его стиля и эффектность приемов. Такое физиологическое сочинительство — как можно заключить из отзыва Шишкова — не приоткрывает никаких метафизических горизонтов. Металитературное восприятие Набокова, преобладавшее в предвоенной эмигрантской критике, вышло на второй виток в западных исследованиях 1960—80-х годов. К концу 1930-х годов, в зависимости от того, хорошо ли критики относились к Набокову (Ходасевич, Бицилли, Струве, Н. Андреев) или же плохо (Гиппиус, Мережковский, Адамович), они его либо превозносили, либо разносили на одних и тех же основаниях. Сравним, например, ключевую формулировку Ходасевича в его эссе «О Сирине» (1937) со словами Адамовича из упоминавшейся ранее статьи «Сирин»:

Ходасевич (1937):

«При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной... Сирин не только не только не маскирует, не прячет своих приемов... но напротив: Си-

рин сам их выставляет наружу, как фокусник... Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы... производят огромную работу... Они строят мир произведения и сами оказываются его неустрашимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — показать, как живут и работают приемы... Я, впрочем, думаю, я даже почти уверен, что Сирин, обладающий великим запасом язвительных наблюдений, когда-нибудь даст себе волю и порадует нас безжалостным сатирическим изображением писателя. Такое изображение было бы вполне естественным моментом в развитии основной темы, которую он одержим»<sup>47</sup>.

Адамович (1934):

«Сиринская проза напоминает китайские тени: фон ровный, белый, ничем не возмущенный и не взбаламученный, а на нем в причудливейших узорах сплетаются будто бы люди, будто бы страсти, будто бы судьбы. Попробуйте взглянуть в промежуток, в щелины, в то, что зияет между ними: там ничего нет, там глаз теряется в молочно-белой пустоте... Неужели вообще резиновую гладкость стиля предпочитает он всему? Душно, странно и холодно в прозе Сирина, — заглянем ли мы внутрь ее, полюбуемся ли на нее поверхностно, все равно. Но, повторим, замечательный писатель, оригинальнейшее явление... Первоначальные сомнения в его исключительном даровании давно рассеялись»<sup>48</sup>.

Хотя Адамович писал это за три года до Ходасевича, оба прогнозируют — первый со скепсисом, второй с оптимизмом — что потенциал Набокова развернется в полную силу в будущем. Критики ждут разного от Набокова, но при этом оба видят в нем металитературного игрока. Для Адамовича, ошибочно отделявшего этические проблемы от эстетических предпочтений, к Набокову моральный критерий «неприменим»<sup>49</sup>. Несмотря на очевидность того факта, что в большинстве произведений, созданных до 1934 года (особенно в романах «Камера Обскура» и «Защита Лужина») Набоков выносил моральные приговоры своим героям, Адамович призывает его стать писателем, озабоченным страданиями человечества. Между январем 1934 года и мартом 1936, словно в ответ на требования Адамовича, увидели свет «Отчаяние» и «Приглашение на казнь». Желание Ходасевича тоже воплотилось в жизнь в нескольких поздних произведениях 1930-х годов, главные герои которых — писатели. Вспомним, что уже в рассказе «Весна в Фиальте», который Ходасевич в эссе не упоминает, перед нами появляется преус-

певающий венгеро-французский писатель Фердинанд, «саламандра судьбы» (Набоков, Правда, I, 322). Главный герой «Весны в Фиальте», русский эмигрант Васенька, так отзывается о произведениях Фердинанда:

«В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад, какое-то сонно-знакомое расположение деревьев, но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно сквозь это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь» (Набоков, Правда, IV, 312).

Заметьте, как близка эта оценка суждениям Адамовича и Ходасевича о самом Набокове. Сложность здесь заключается в том, что, хотя не Фердинанд, а его соперник Васенька (Виктор в английской версии) оказывается героем-избранником Набокова, у самого Фердинанда тоже немало общего с его создателем. Вот как, например, рассказчик говорит о высказываниях Фердинанда о неугодивших ему критиках: «Но как он был опасен в своем расцвете, каким ядом прыскал, каким бичом хлестал, если его задевали! После вихря своего прохождения он оставлял за собой голую гладь, где ровнехонько лежал бурелом, да вился еще прах, да вчерашний рецензент, воя от боли, волчком вертелся во прахе» (Набоков, Правда, IV, 312—313).

В рассказе «Василий Шишков» дуэль Набокова с критиками достигла высшей точки напряжения. Рассказ стал завершением того «вихря» набоковских контратак, блестящее начало которых было положено еще в романе «Дар» и рассказе «Весна в Фиальте». «Дар», создавший образ писателя Годунова-Чердынцева и тем самым исполнивший пожелание Ходасевича — стал печататься серийно в апреле 1937 года, три месяца спустя после выхода эссе Ходасевича. Именно воображаемые диалоги Годунова с его литературным союзником, поэтом и критиком Кончеевым, (образ которого был во многом навеян набоковским видением Ходасевича), соединяет довольно одностороннее восприятие Набокова большинством эмигрантских критиков и критические отзывы на литературный скандал с «Василием Шишковым». Во втором диалоге, который разворачивается в берлинском Грюневальде, Кончеев перечисляет пять недостатков сочинений Годунова-Чердынцева. Вот третий из подмеченных им недостатков:

«...вы иногда доводите пародию до такой натуральности, что она, в сущности, становится настоящей серьезной мыслью и, в этом плане, вдруг дает непроизвольный перебой, который является уже



собственной ужимкой, а не пародией на ужимку, хотя именно в этом роде черточки вы и выслеживаете, т. е. получается так, как если кто-нибудь, пародируя неряшливое актерское чтение Шекспира, увлекся бы, загремел бы по-настоящему, но мимоходом прервал бы стих» (Набоков, Правда, III, 305).

Набоков пускает в ход свое большое мастерство, создавая литературный персонаж, призванный раскрыть тайну авторства «Поэтов». После того, как «Василий Шишков» был опубликован в «Последних новостях», Адамовичу ничего не оставалось как откликнуться в печати; в последнем абзаце своей постоянной литературной колонки Адамович писал о вероятности того, что Шишков — лицо вымышленное:

«Каюсь, у меня даже возникло подозрение: не сочинил ли все это Сирин, не выдумал ли он начисто и Василия Шишкова, и его стихи? Правда, стихи самого Сирина — совсем в другом роде. Но если вообще можно сочинить что-либо за иное сознание, на чужие, интуитивно-найденные темы, то для Сирина, при его даровании и изобретательности, это допустимо вдвойне. В пародиях и подделках вдохновение иногда разгуливается во всю и даже забывает об игре, как актер, вошедший в роль»<sup>50</sup>.

От последней фразы невольно испытываешь почти сверхъестественное чувство — настолько близка она к словам Кончеева, касающимся искусства пародии у Годунова-Чердынцева!

Адамович еще раз повторил причины, побудившие его приветствовать появление Шишкова на литературной арене. Он указал на то, что «Поэты» Шишкова написаны «на том внутреннем уровне, на котором украшения не нужны и сливаются с целым»<sup>51</sup>. Адамович все еще отказывался признать себя жертвой набоковской мистификации<sup>52</sup>. Он охарактеризовал рассказ Набокова как «фельетон», тем самым пытаясь преуменьшить вымышленность набоковского рассказа. Адамович назвал Шишкова «русским Рембо», что не только подтверждало его неизменное восхищение перед «Поэтами», но и ставило знак равенства между телеологией карьеры Шишкова и карьерой легендарного французского поэта и искателя приключений. В рассказе Шишков признается Набокову, что раздумывал, не поехать ли «в Африку, в колонии», но потом отказался от этой идеи (Набоков, Правда, IV, 410)<sup>52</sup>. Несмотря на это, Адамович предпочел публично заявить, что Шишков сбежал «от литературы в Африку», еще раз подтвердив тем самым, что он принял рассказ за статью или мемуарный фрагмент<sup>53</sup>.

Адамович выстраивает свою рецензию на рассказ Набокова с величайшей осторожностью: он хочет просчитать каждый вариант

и в то же время не дать втянуть себя в следующий круг набоковской мистификации. Застраховавшись от возможных обвинений в наивности и настаивая на том, что рассказ Набокова написан о реальном человеке и на основе реальных событий, Адамович развивает свою мысль дальше. Он называет «Жизнь Василия Травникова» Ходасевича прецедентом набоковского «Василия Шишкова». К концу рецензии Адамович разрывается — а вдруг произведение Набокова все-таки окажется «причудливой мистификацией». Более того, к концу рецензии Адамович решительно не знает, какую же точку зрения выбрать. Конечно же, он прав, возводя набоковского вымышленного поэта к Травникову, выдуманному Ходасевичем гораздо раньше. Но ведь он сам был обманут Ходасевичем, и ему совсем не хочется быть теперь обманутым Набоковым. Отсюда и вытекает самое важное его наблюдение, глубину которого Адамович как будто и не осознает: «Было бы очень жаль, если бы беглец Шишков оказался „существом метафизическим“: было бы большой отрадой узнать другие его сочинения и убедиться, что умолк он не окончательно»<sup>55</sup>. Адамович употребляет слово «метафизический» в значении «несуществующий», «вымышленный», и для него «метафизическая» природа поэта Шишкова — это настоящее разочарование; помимо всего прочего вымышленность Шишкова доказала бы, что у Адамовича не было никаких реальных оснований игнорировать поэзию Набокова. Но для Набокова метафизическое исчезновение Шишкова — это и есть окончательный триумф рассказа над временем и сужающимся пространством эмигрантской культуры! Кстати, в довольно длинном предисловии к сборнику «*Tyrants Destroyed*» (1975), написанном через три года после смерти Адамовича, Набоков пролил свет на некоторые обстоятельства, связанные со своей прощальной мистификацией. Он полностью привел в тексте предисловия стихотворение «Поэты» и отозвался об Адамовиче так:

«Adamovich refused at first to believe eager friends and foes who drew his attention to my having invented Shishkov; finally, he gave in and explained in his next essay that I „was a sufficiently skillful parodist to mimic genius“. I fervently wish all critics to be as generous as he. I met him briefly, only twice; but many old literati have spoken a lot, on the occasion of his recent death, about his kindness and penetrativeness. [в английском «penetration» имеет откровенно сексуальные коннотации — *М. Д. Ш.*] He had really only two passions in life: Russian poetry and French sailors» («Адамович поначалу отказывался верить своим друзьям и соперникам, с жаром старавшимся доказать ему, что это я изобрел Шишкова; наконец, он сдался и в

следующем эссе написал, что „в подражании гению я удивительно искусный пародист“. Я горячо желаю, чтобы все критики были столь же щедры. Я едва знал его и встречался с ним лишь дважды; но после его смерти многие литераторы старшего поколения неоднократно говорили о его доброте и проникновенности. В жизни у него было две настоящих страсти: русская литература и французские матросы»; *Stories*, 657).

Остается лишь дать объяснение трем последним фразам рассказа «Василий Шишков». Поскольку это был последний русский рассказ Набокова, его финал может также служить ключом к поэтике его рассказов в целом. Рассказчик, *Gospodin Nabokov*, раздумывает вслух о природе исчезновения Шишкова: «Что вообще значили эти его слова — „исчезнуть“, „раствориться“? Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве, раствориться в своих стихах, оставить от своей личности только стихи? Не переоценил ли он „прозрачность и прочность такой необычной гробницы“?» (Набоков, Правда, IV, 410). В английском переводе рассказа последний, взятый в кавычки фрагмент этой фразы напечатан как две стихотворные строки. С точки зрения размера, это пятистопный анапест (Ан5), разбитый цезурой на две части после первого неударного слога третьей стопы: «the transparence and soundness of such an unusual coffin». В русском тексте эта строка записана прозой, а метрически она оказывается пятистопным амфибрахийем (Ам5) с цезурой после второй стопы: «прозрачность и прочность такой необычной гробницы» (Набоков, Правда, IV, 410). В обоих случаях цитируемые Набоковым стихи указывают на стихотворный размер шишковского цикла: фраза в английском переводе — на анапесты «Мы с тобою так верили» (Ан4) и «Отвяжись, я тебя умоляю!» (Ан3), в русском оригинале — на амфибрахий «Поэтов» (Ам4). В то же время в сборнике Набокова 1979 года нет ни одного законченного стихотворения, написанного пятистопным амфибрахийем, и лишь две строчки, а именно, начало стихотворения Кончеева, процитированного в «Даре», написаны пятистопным анапестом<sup>56</sup>. Какова же истинная связь между стихотворениями шишковского цикла и тем стихотворением, строчки из которого Набоков приводит в финале рассказа? Вероятно, русские эмигранты, читавшие рассказ в 1939 году, должны были вспомнить публикацию стихотворения «Поэты» и прийти к выводу, что Набоков в конце рассказа цитирует еще одно стихотворение из тетради, которую Шишков доверил ему перед тем как «исчезнуть». Или, может быть, Набоков рассчитывал, что это будет воспринято как

еще один пример его виртуозности в использовании просодии в прозе для маркировки самых важных смысловых моментов, в данном случае — мотива исчезновения. Подводя итоги нашего анализа, зададимся вопросом: кому принадлежит эта стихотворная строка — Набокову или Шишкову? И предполагается ли вообще, что мы будем разграничивать Набокова — автора рассказа и Шишкова — вымышленный литературный персонаж, порожденный этим текстом?

В 1970-е годы Набоков решил как можно более тщательно обрисовать фон рассказа в предисловии к его английскому переводу. Авторское предисловие к «Василию Шишкову» — самое длинное из всех предисловий Набокова к переводам его рассказов. В предисловии Набоков полностью включил английский перевод стихотворения «Поэты». Разумеется, в 1939 году читатели-эмигранты в подобном предисловии-пояснении не нуждались: стихи, как и отзывы эмигрантской прессы, были на слуху и легко доступны; да и сами эти читатели были погружены в описываемую в рассказе среду и представляли себе большую часть того, о чем рассказывал Набоков. Но вот читатель английской версии рассказа в 1970-е годы не имел ни малейшего представления о контексте рассказа, и предисловие Набокова предоставляет западному читателю всю необходимую информацию об авторе и его тексте. Усилия Набокова были направлены на то, чтобы восстановить блеск потускневших от времени зеркал.

Наконец, о чем же рассказ «Василий Шишков»? Здесь текст повествует о намерении автора расстаться со своей культурной средой. Биографы Набокова наглядно показали, что, что к концу 1930-х годов он «искал выход»<sup>57</sup>. К концу 1930-х годов Набоков уже начал обдумывать новую литературную маску, которая бы позволила ему говорить / писать на иностранном языке. Он испробовал французский, результатом чего стал рассказ «Mademoiselle O» (1936), но остановился на английском. В течение 1938—1939 годов Набоков работал одновременно на русском и на английском. Предвосхищая переезд Набокова из Старого Света в Новый, «Василий Шишков» стал его гармоничным, совершенным уходом из мира русской эмиграции. Хотя Адамович подозревал, что Шишков отбыл в Африку, в самом рассказе были также прозрачные намеки на возможный отъезд персонажа в Америку. Так, на обочине рассказа мы видим евреев-беженцев из Германии, занятых обсуждением визовых тонкостей. Эта зарисовка, предшествующая встрече Набокова с Шишковым, перекликается с образом немецко-еврейских беженцев в знаменитом фильме «Касабланка» (реж. Майкл Куртис, 1943). В

фильме, как и в рассказе, беженцы практикуются в иностранном языке, не представляя себе его идиоматической стороны.

В послесловии Набокова «О книге, озаглавленной „Лолита“» (1956), есть пассаж, посвященный поискам писателем нового языка:

«Личная моя трагедия — которая не может и не должна кого-либо касаться — это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишенного в моем случае всей той аппаратуры — каверзного зеркала, черно-бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций — которыми туземный фокусник с развешивающимися фалдами может так волшебным образом воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов» (АСС, II, 385).

Обратим внимание на точность формулировок и дикции Набокова: «каверзно[е] зеркал[о]» преобразует его в Шишкова на фоне контекстуального «задника», «ассоциаций и традиций» — родного русского наследия, сохраненного, хотя и преображенного им в изгнании. Именно это и проделывает автор в рассказе «Василий Шишков». Он спасает наследие культуры русской эмиграции, сохраняет его тексты — стихи Шишкова. Но насколько Набоков как квинтэссенция русско-эмигрантских писателей творит Василия Шишкова в своем тексте, настолько же текст развоплощает Набокова как эмигрантского автора, произнося ему приговор: исчезнуть «в своем творчестве», раствориться «в своих стихах». В исчезновении Шишкова есть какой-то необъяснимый иллюзионизм. Вот слова рассказчика: «Но куда же он все-таки исчез?» (Набоков, Правда, IV, 410) Куда же? Как бы то ни было, исчезновение Шишкова в «прозрачный и прочный» мир иной его стихов — не худшая альтернатива для культуры русской эмиграции.

Интересно сопоставить скептическое отношение Набокова в 1939 году к будущему русской эмиграции с его же оптимистическими и вдохновенными заметками 1927 года, написанными к десятилетию большевистской революции:

«Мы волна России, вышедшей из берегов, мы разлились по всему миру.. Мы празднуем десять лет свободы. Такой свободы, какую знаем мы, не знал, быть может, ни один народ. В той особенной России, которая невидимо нас окружает, живет и держит нас, пропитывает душу, окрашивает сны, — нет ни одного закона, кроме закона любви к ней, и нет власти, кроме нашей собственной совести... В эти дни, когда празднуется серый, эсэсэсерый юбилей, мы празднуем де-

сять лет презрения, верности и свободы. Не станем же пенять на изгнание. Повторим в эти дни слова того древнего воина, о котором пишет Плутарх: „Ночью, в пустынных полях, далече от Рима, я раскинул шатер, и мой шатер был мне Римом“»<sup>58</sup>.

Двенадцать лет спустя созданный Набоковым поэт-эмигрант Василий Шишков, «умоляет» родину оставить его в покое:

Отвяжись, я тебя умоляю!  
Вечер страшен, гул жизни затих.  
Я беспомошен. Я умираю  
от слепых наплываний твоих.

А еще через строфу поэт готов пожертвовать чем угодно — своим именем, своим родным языком — лишь бы родина отпустила его:

Навсегда я готов затаиться  
и без имени жить. Я готов,  
чтоб с тобой и во снах не сходитьсь,  
отказаться от всяческих снов;

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

(Круг, 64; PP, 96; Стихи, 262).

Последняя строфа предвосхищает то, что Набоков скажет двадцать лет спустя в эссе «О книге, озаглавленной „Лолита“». Когда «Отвяжись, я тебя умоляю!» было опубликовано в последнем номере «Современных записок» за подписью «Вас. Шишков», Набокову оставалось прожить лишь два месяца в амбивалентном качестве русского эмигранта с ненадежным и нежеланным Нансеновским паспортом беженца. 19 мая 1940 года он отплыл в Америку, уже не Владимиром Сириным, но Владимиром Набоковым, будущим русско-американским писателем. Культурный климат Америки мало способствовал сохранению и развитию русского наследия. В Америке, как выразился Набоков в предисловии к английскому переводу романа «Дар», богатый мир русской эмигрантской культуры оставался неведом «американской интеллигенции, которая, замороченная коммунистической пропагандой, видела в нас просто-напросто злодеев-генералов, нефтяных магнатов и сухопарых дам с лорнетками»<sup>59</sup>. Кстати, в рассказе «Василий Шишков» появляется «обширная дама (кажется, переводчица или теософка) с угрюмым маленьким мужем, похожим на черный брелок...» (Набоков, Правда, IV, 409) — в голову сразу приходят Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский!

Последний русский рассказ нужен был Набокову не только для того, чтобы отпраздновать победу над своими противниками среди эмигрантских литераторов, прежде чем с достоинством удалиться. Ему нужно было произнести окончательное слово о судьбе русской эмиграции. На самом деле, расставаясь со своим русским голосом (в этом смысле рассказ «Василий Шишков» — это и прощальный привет, и завешание), Набоков уже тогда выковывал новую авторскую личину в англоязычных произведениях. Рассказчика «Истинной жизни Себастьяна Найта» (1938, 1941) зовут «V.», будто обладатель голоса, ведущего повествование по-английски, еще не готов к тому, чтобы обзавестись полным именем.

Переезд в Америку поместил русского Набокова в «прозрач[ую] и прочну[ю] гробниц[у]». В Соединенных Штатах, особенно после успеха «Лолиты», Набоков почти не принимал участия в культурной жизни русских эмигрантских кругов<sup>60</sup>. Его литературное имя в русском языке трансформировалось из Владимира Сирина во Владимира Набокова-Сирина и затем во Владимира Набокова. «Гробница» или «склеп» («sepulcher») стихов Василия Шишкова напрашиваются на буквально прочтение, тем более, что рассказчик говорит: «буквально... исчезнуть». Кроме того, Василий Шишков, хоть он прежде всего литературная личина, которую сконструировал Набоков, символизирует судьбы эмигрантских поэтов во время Второй Мировой войны. С 1939 по 1945 многих из поэтов-эмигрантов не стало. Некоторые из них, и евреи, и не-евреи, среди которых Юрий Фельзен, Илья Фондаминский, Юрий Мандельштам и Елизавета Кузьмина-Караева (Мать Мария) — погибли в нацистских концлагерях<sup>61</sup>.

Посредством своих художественных приемов, обнаженных в рассказе «Василий Шишков» и эмблематичных для всей его поэтики, Набоков определил продукты художественного воображения как нечто онтологически равное «объективному» миру, на основе которого создается текст. Эта особенность поэтики Набокова связана с его концепцией художественного познания, где все оказывается функцией того, кто воспринимает окружающий мир, того, кто авторски управляет миром текста.

С точки зрения начала XXI века «Василий Шишков» оказывается и путеводителем автора по написанному им тексту, и текстом, которые обессмертил автора<sup>62</sup>. Исчезновение Шишкова — это набоковское окно в вечность текста, т. е. текст, пространство которого распахнуто. А вот сноски ко всей жизни Набокова, в которой автор и текст приравниваются друг к другу: в 1977 году выдающийся русский исследователь-эмигрант Владимир Вейдле озаглавил свой некролог «Исчезновение Набокова». Как по-набоковски это сказано!<sup>63</sup>

В 1955 Георгий Адамович, один из главных действующих лиц спектакля вокруг Василия Шишкова, опубликовал том мемуаров под названием «Одиночество и свобода». Словно пытаясь задним числом исправить свои просчеты по отношению к поэзии Набокова, Адамович посвятил целую главу разбору его стихов. Он совершенно справедливо указал, что как поэт Набоков «учился и чему-то научился у Пастернака»<sup>64</sup>. Позже другие критики установили ряд параллелей между двумя великими писателями<sup>65</sup>. Вполне вероятно, что, если Набоков находился под некоторым влиянием поэзии Пастернака в 1920—30-х годах, сам Пастернак воспринял набоковский опыт написания романа-биографии поэта («Дар», 1937—1938) и включения стихов в текст — результатом этого стал его роман «Доктор Живаго» (1958). Значимость Набокова-поэта в сравнении с Набоковым-прозаиком обратно пропорциональна значимости Пастернака-поэта по отношению к Пастернаку-романисту. Однако, если у этих во многом противоположных писателей есть общая черта, то это их органическое понимание взаимоотношения между автором и текстом.

В последнем номере «Новой газеты» — первоклассной, но недолго просуществовавшей парижской газеты Марка Слонима, был опубликован материал Пастернака под названием «Встречи с Маяковским» — отрывок из «Охранной грамоты»<sup>66</sup>. В тот же номер вошла и статья Набокова, анти-фрейдистский пастиш под названием «Что всякий должен знать?»<sup>67</sup> Отрывок из воспоминаний Пастернака заканчивается описанием того, как он воспринял трагедию Маяковского «Владимир Маяковский» (1914):

«И так просто было это все. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась „Владимир Маяковский“. Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, — но предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания»<sup>68</sup>.

Пророческий рассказ-мистификация Набокова «Василий Шишков» доказывает ту же самую мысль. Рассказ завершают две стихотворных строки, которые передают читателю тайну смерти поэта и бессмертия искусства. В этом и заключается открытость текста. Здесь Набоков подводит итог всем достижениям своей русской прозы. Герой-избранник, представитель Набокова, поэт Василий Шишков, сочиняет свою Россию — изгнаннический мир иной, и это его прощание и эмигрантский «Eхegi monumentum».

*Перевод с английского Веры Полищук*



## ИНТЕРЛЮДИЯ ЧЕТВЕРТАЯ: ПОЧЕМУ НАБΟКОВ НЕ ЛЮБИЛ ПИСАТЕЛЬНИЦ?

Она обладала воображением — этой мышцей души, — и воображением особенно сильным, почти мужского достоинства.

*В. Набоков. Подлинная жизнь Себастьяна Найта (АСС, I, 91).*

Читал — после Филдинга — прелюбопытную объемистую книгу, всю в неподражаемых викторианских завитушках стыдливости — «Даниэль Деронда» Джордж Элиот<sup>1</sup>.

*Из письма Набокова Эдмунду Уилсону,  
20 июня, 1953 г.*

Дорогой Уолтер! Я пишу вам отдельно о «Приглашении на казнь». Переводчик должен быть: 1) мужчиной, 2) родившимся в Америке или Англии. [...] Элек говорит в своем письме о том, что у него есть «надежные» переводчики с русского. Может ли он быть полезен? (Но переводчик *не должен* быть дамой, родившейся в России).

*Из письма Набокова Уолтеру Дж. Минтону,  
29 августа 1958.<sup>2</sup>*

Вернемся к рассказу Набокова «Адмиралтейская игла», о котором шла речь в первой главе. Вспомним, что герой-рассказчик предполагает, что автор книги — дама, каким-то образом узнавшая частные подробности его любовного романа. Помимо литературной мести, помимо целого ряда параллелей с теми главами из набоковских мемуаров, где речь идет о Тамаре (Валентине Шульгиной), в рассказе также налицо череда авторских наблюдений, которые, при всей своей злоязычности, есть не что иное как попытка разобраться в поэтике женской литературы.

Что имеет в виду Набоков, говоря: «Все ваши фразы запахиваются налево» (Набоков, Правда, IV, 411)? Размышляя над неоднозначными представлениями Набокова о женской литературе, удивляешься той готовности, с которой часть исследователей-набоковедов дают этой сложной проблеме самые прямолинейные толкования. Следует ли нам верить замечанию, которое Набоков позволил себе в письме к Эдмунду Уилсону, обсуждая список книг для

своего курса по литературе: «Я не выношу Джейн [Остин], и, в сущности, испытываю сильнейшее предубеждение против всех писательниц. Они относятся к другому разряду»<sup>3</sup>. В самом ли деле Набоков был читателем- и писателем-женоненавистником?

Прежде всего, обрисуюем вкратце то, что нам известно о Набокове и писательницах. Некоторые из них, как знаменитые, так и не очень, сыграли в биографии Набокова немаловажную роль. Среди прочих в этот список входят (в порядке их появления в жизни Набокова) русские писательницы Зинаида Гиппиус, Марина Цветаева, Раиса Блох, Зинаида Шаховская, Нина Берберова, Анна Присманова, а также американки Мэри Маккарти, Кэтрин Уайт и Дороти Паркер. Среди папок с корреспонденцией Набокова в Библиотеке Конгресса сохранилась любопытная записка от руки, посланная ему Анной Присмановой, поэтессой первой волны эмиграции. Дата отсутствует, однако, судя по всему, послание было передано Набокову в один из его приездов в Париж в 1930-е гг. В левом верхнем углу стоят слова «прошу передать», а под текстом и подписью Присмановой — «Париж». Записка Присмановой представляет собой катрен ямбического пятистопника, записанного прозой в шесть строчек:

«В. Сирину.

Бывают люди — золотые руки, бывает и из пламени стена...

Бывает голос, данный на поруки, но жизнь живая — голосу цена»<sup>4</sup>.

От чего Присманова предостерегает Набокова?

В русские годы Набоков отрецензировал целый ряд книг, написанных женщинами, а также отдельные публикации в эмигрантских альманахах и журналах. Вот приблизительный, возможно, не совсем полный список имен и произведений, расположенных в соответствии с датой публикации набоковских рецензий. 1927: стихи Ирины Кондратович и Екатерины Таубер<sup>5</sup>; 1928: сборник Раисы Блох «Мой город»<sup>6</sup> и изданное отдельной брошюрой стихотворение Мариам Стоян «Хам»<sup>7</sup>; сборник стихов Нины Снесаревой-Казаковой «Да святится Имя Твое»<sup>8</sup>; стихи Анны Присмановой<sup>9</sup>. 1929: драма в стихах Марины Цветаевой<sup>10</sup>; эссе Цветаевой о Р.-М. Рильке с переводами его писем, поэзия К. Ирманцевой, и статьи Надежды Мельниковой-Папоушек<sup>11</sup>; сборник рассказов Августы Даманской «Жены»<sup>12</sup>; роман Ирины Одоевцевой «Изольда»<sup>13</sup>. 1931: стихи Екатерины Таубер, Софьи Красавиной и Татьяны Штильман<sup>14</sup>; роман Нины

Берберовой «Последние и первые»<sup>15</sup>. 1940: альманах «Литературный смотр», одним из со-редакторов которого была Зинаида Гиппиус, с эссе Лидии Червинской<sup>16</sup>. Таким образом, Набоков в своих рецензиях проанализировал стихи десяти женщин, прозу трех и критические статьи четырех, то есть в сумме семнадцать женщин-авторов в тринадцати рецензиях. Лишь один отзыв — а именно о романе Берберовой «Последние и первые» (1929) — можно назвать полностью положительным. Рецензия на сборник Даманской — осторожное поощрение. Остальные же отзывы Набокова о женской литературе носят уничижительный характер и варьируются от лаконичных приговоров, брошенных походя («Екатерина Таубер, которая вообще пишет очень ясно и очень скучно»<sup>17</sup>), до целых разносков, источающих ядовитейшую иронию (о романе Ирины Одоевцевой: «Все это написано, как говорится, „сухо“, — что почему-то считается большим достоинством, — и „коротким фразами“, — тоже, говорят, достоинство»<sup>18</sup>). Действительно ли рецензии Набокова на писательниц более отрицательны, чем отзывы о произведениях писателей мужского пола? Я полагаю, что нет, хотя они явно выдают две специфически гендерные тенденции. Первая связана с враждебностью Набокова к влиянию Анны Ахматовой, вторая — с отвращением писателя к повествованию от женского лица в прозе. Наконец, достопамятная вереница писательниц тянется через произведения Набокова. Это двуязычное шествие берет начало в «Подвиге», где Мартын теряет невинность в объятиях вымышленной поэтессы Аллы Черносвитовой, чей образ — собирательная карикатура на женщин Серебряного Века. Мартын, как выясняет читатель, «стихами ее... был несколько озадачен. Когда он сказал, что Константинополь не аметистовый, Алла возразила, что он лишен поэтического воображения...» (Набоков, Правда, II, 174). Затем следует «милостивая государыня» из «Адмиралтейской иглы», предположительно дама-беллетристка, скрывающаяся под мужским псевдонимом. Следует также добавить, что в 1937 году Набоков сочинил не слишком удачную пародию на эмоциональный накал, составные рифмы и анжабеманы в стихах Цветаевой:

«Иосиф Красный, — не Иосиф  
Прекрасный: препре-  
Красный — взгляд бросив,  
Сад вырастивший!

Вепрь горный! *Выше* гор! Лучше ста Лин-  
дбергов, трехсот полюсов  
светлей! Из-под толстых усов  
Солнце России: Сталин!»<sup>19</sup>

Как «Дар», так и последний русскоязычный рассказ Набокова «Василий Шишков», содержат блистательные выпады в адрес Зинаиды Гиппиус: она послужила прообразом Христофора Мортуса в романе и мимоходом появляется в рассказе: «обширная дама (кажется, переводчица или теософка) с угрюмым маленьким мужем, похожим на черный брелок» (Набоков, Правда, IV, 409). Последняя фигура в этой веренице русских писательниц — бывшая жена Пнина, Лиза Винд, которая «писала стихи — большей частью запинающимся анапестом» (Пнин, 44). Владимир Владимирович, тезка Набокова и рассказчик в романе «Пнин», недвусмысленно связывает образ Лизы с неким примитивным вариантом культурного мифа, сложившегося вокруг жизни и творчества ранней Анны Ахматовой: «Он продолжал свои занятия по славистике, она — свою психодраматическую деятельность и свою лирическую яйцекладку, повсюду кладя яички, как пасхальный кролик, и в этих зеленых и лиловых стихах — о младенце, которого она хочет родить, и о любовниках, которых она хочет иметь, и о Петербурге (с легкой руки Анны Ахматовой) — каждая интонация, каждый образ, каждое сравнение уже были использованы другими рифмующими кроликами» (Пнин, 44). В то время как в «Подвиге» на образе Аллы (но не на ее поэзии) лежит отпечаток мифологизированной ахматовской ауры, в «Пнине» Лиза — очевидная эпигонка поэзии Ахматовой. Она подражает нескольким эмблематичным стихотворениям из сборников «Вечер» (1912) и «Четки» (1914). Помимо стихотворения à la Ахматова, которое Лиза декламирует Пнину наизусть в один из приездов в Вайнделл, читатель также получает представление о ее поэзии благодаря цитате, приведенной в тексте. Рассказчик вспоминает о своей встрече с бывшей женой Пнина незадолго до Второй Мировой войны. Выясняется, что Лиза спрашивает у рассказчика, «нельзя ли ей прислать на [его] суд несколько стихотворений» (Пнин, 170) и позже присылает их ему: «характерный образец ее продукции представля[ющий] собой тот род стихотворений, которым увлекались, подражая Ахматовой, эмигрантские рифмоплетки» (Пнин, 171). Этот эпизод воспроизводит — пятнадцать лет спустя — событийную канву рассказа «Василий Шишков», а также — как мы вполне можем предположить — реальные встречи Набокова с эмигрантскими поэтессами в Берлине, Праге или Париже.

Все вышесказанное приводит меня к весьма любопытному письму Набокова Зинаиде Шаховской от 25 июля 1933 года:

«Так случилось, что за последнее время я много читал книг женского пола. „Только факты, сэр“ госпожи Куниной, например, и „Те-

ло“ госпожи Бакуниной. Первая далеко не бездарна, но пишет так, словно моет пол à grandeur, шумно выжимая — до черна мокрую — половую тряпку в ведро, из которого затем поит читателя; в общем книга скучная и кривая. Моя переводчица госпожа [Дуся] Эргаз выпустила (по-французски) книгу рассказов, которые похвалил [Михаил] Осоргин (которого она переводит тоже). Кроме того: все, что написала Virginia Woolf и Katherine Mansfield [Это означает, что Набоков мог ознакомиться с книгами Вулф: «Mrs. Dalloway» («Мисс Дэллоуэй»), «To the Lighthouse» («К маяку»), «A Room of One's Own» («Твоя собственная комната»), «The Waves» («Волны»), а также с тремя прижизненными сборниками Мэнсфилд: «In a German Pension» («В немецком пансионе»), «Bliss» («Блаженство») и «The Garden Party» («Праздник в саду»)]. Прочтите, скажем, „Орландо“ — это образец первоклассной пошлятины. Мэнсфилд лучше — но и в ней есть что-то крайне раздражительное, банальная боязнь банального и какая-то цветочная сладость. Любопытен ее „Дневник“. Мне даже захотелось написать об этих дамах статью, но я удержался”<sup>20</sup>.

Точно так же, как классный список «Лолиты» принадлежит, согласно признанию самого Набокова, к «нервной системе книги», этот пассаж из письма Шаховской — стеновой столб всего, что было высказано Набоковым о писательницах. Написанное уже после «Подвига» и рецензий 1920—30-х гг., это письмо предьявляет внушительный список книг и доказывает, что Набоков в это время погружился в изучение творчества русско- и англоязычных писательниц. Если также принять во внимание тот факт, что письмо датировано июлем 1933 года, то есть написано всего лишь через два месяца после окончания работы над «Адмиралтейской иглой» (май 1933), то обнаруживается весьма значимый рубеж в творчестве Набокова. Предположим, что заявление, сделанное в художественной форме в рассказе «Адмиралтейская игла», и в эпистолярной форме высказанное в письме Шаховской, суммирует отношение Набокова к писательницам. Какие же выводы можно сделать о его позиции по этому вопросу?

Мне показалось целесообразным перечитать произведения тех писательниц, которых сам Набоков читал и/или рецензировал, одновременно попытавшись оценить значение и справедливость его критических замечаний. Я также старался найти возможные соответствия между писательницами, о которых так или иначе отзывался Набоков, и писательницами-героинями его произведений. Наконец, меня интересовало, оставила ли проанализированная Набоковым женская литература какой-либо след в его собственной прозе.

Начнем с отзывов Набокова о русских поэтессах. Лейтмотив всех его отзывов — разрушительное влияние, которое оказала на женскую поэзию Анна Ахматова. Вчитаемся в этот комментарий: «К Ирине Кондратович грешно придирааться. Большинство поэтесс любит писать „рот“ вместо „губ“ и воспевать колдуний, шелка и Коломбину с Пьеро. А у Екатерины Таубер есть также черта, присущая всем поэтессам. Это обращение не на „ты“, а на „вы“. Ее стихи не избежали губительного влияния Ахматовой, поэтессы прелестной, слов нет, но которой подражать не нужно»<sup>21</sup>. А вот как Набоков завершает рецензию на сборник стихов Райсы Блох «Мой город» (1928): «Так что в конце концов все это золотистое, светленькое и чуть-чуть пропитанное (что, увы, в женских стихах почти неизбежно) холодноватыми духами Ахматовой — может на непридирчивого читателя произвести впечатление чего-то простого, легкого, птичьего»<sup>22</sup>. Теперь взглянем на показательное начало рецензии на сборник стихов Ирины Снесаревой-Казаковой «Да святится Имя Твое» (1928): «На современных поэтесс Анна Ахматова действует неотразимо и пагубно. От нее пошла эта смесь женской „греховности“ и „богомольности“...»<sup>23</sup>. Примечательно, что в 1946 году Андрей Жданов охарактеризует Ахматову следующим образом: «не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой»<sup>24</sup>.

В романе «Пнин» собирательный образ подражательниц Ахматовой обретает карикатурный масштаб. Хотя действие разворачивается в конце 1940—50-х гг., поэзия Лизы все еще переполнена заезженными и натруженными образами, восходящими к двум первым ахматовским сборникам. В нижеследующем примере явственно прослеживается происхождение стихотворения Лизы от знаменитого ахматовского «Все мы бражники здесь, блудницы..» (1913):

#### Лиза в «Пнине»

Я надела темное платье  
И монашенки я скромней  
Из слоновой кости распяты  
Над холодной постелью моей (Пнин, 54).

#### Ахматова в «Четках»

Ты куришь черную трубку,  
Так странен дымок над ней.  
Я надела узкую юбку,  
Чтоб казаться еще стройней<sup>25</sup>.

Возражал ли Набоков против поэзии самой Ахматовой или, быть может, его раздражало то, как поэтессы присваивали себе ее литературное наследие? Что его возмущало, литературный облик, создаваемый по образу и подобию роковых женщин ранней ахматовской поэзии, или же любой женский поэтический голос, говорящий о себе и о женском? (Согласно Лидии Чуковской, Ахматова восприняла «Пнина» как прямое издевательство, неприкрытую на-

смешку, а сама Чуковская в своих записках отмечала: «Книга мне тоже не нравится... Но пасквиль ли это? или пародия на ее подражательниц? Сказать трудно»<sup>26</sup>). Ясно одно: в рецензиях на эмигрантскую поэзию Набоков последовательно развивал мысль о том, что влияние Ахматовой на поэтесс пагубно, и соответствующим образом выбирал объекты для своей критики. Интересно, например, что он ни разу не покусился на поэзию Ирины Одоевцевой. Как поэтесса она намного превосходила всех, кого критиковал Набоков, и вошла в поэзию со своими жестким, почти мужскими балладами, никоим образом не связанными с ахматовской поэтикой (См.: «Баллада о толченом стекле», «Баллада об извозчике», «Баллада о Роберте Пэнтэгью», «Баллада о площади Виллет»)<sup>27</sup>. Более того, из всех поэтесс, о которых говорил Набоков, лишь две, Марина Цветаева и Анна Присманова, писали стихи не хуже, а Цветаева несравненно лучше самого Набокова, и в обоих случаях он позволил себе более чем резкие и несправедливые замечания в их адрес без каких бы то ни было оснований.

Не меньший интерес представляют отзывы Набокова о женской русскоязычной прозе. Они не столь однообразны, как рецензии на поэтесс. Рецензия Набокова на сборник А. Даманской «Жены» (1929) доказывает, что писатель был способен и на объективную критику женской литературы. Рассказы Даманской, хотя и умело выстроенные, страдали, прежде всего, тусклостью языка, а также поверхностной, бэдекеровской описательностью в стиле путеводителей — и, возможно, вполне заслуживали прохладного отзыва Набокова. В резкой рецензии на «Изольту» Одоевцевой (1929) Набоков справедливо указал на основные недостатки романа — случайный, пустячный, набор персонажей, среди которых шотландский аристократ, влюбленный в не по летам развитую девочку-подростка, а также натянутый финал с убийством и двойным самоубийством, и вуайеристическую чувственность, призванную взбудоражить воображение дюжинного эмигрантского читателя.

Рассказы Даманской и роман Одоевцевой мало что объединяет, кроме пола авторов. А вот у двух русскоязычных романов, упомянутых Набоковым в письме к Шаховской, есть некая общая черта поэтики. Набоков поставил в один ряд «Тело» Екатерины Бакуниной и «Только факты, сэр» Ирины Куниной не только потому, что оба романа увидели свет в 1933 году в Берлине и не только оттого, что рифмующиеся между собой имена и фамилии писательниц привлекли внимание Набокова-каламбуриста. Повествование в обоих романах ведется от лица женщины и местами беззастенчиво заимствует «внутренний монолог», «поток сознания» Вирджинии Вулф.

Испытывая неприязнь к повествователям женского пола, Набоков обрушился на второсортных русских подражательниц Вулф в частном письме, решив не уничтожать их в критической статье публично. Вопрос об отзывах Набокова о женщинах-прозаиках, как русских, так и зарубежных, еще ждет своего исследователя. Немалую роль играет здесь фигура Джейн Остин, особенно если вспомнить известное замечание Саймона Карлинского в предисловии к «Переписке Набокова с Уилсоном» (1979): «with Jane Austen [...] it was [Wilson's] particular triumph to overcome Nabokov's typically Russian prejudice against woman novelists» («Что касается Остин, то Уилсону удалось преодолеть типично русское предубеждение Набокова против романисток, и это, несомненно, его заслуга и победа» — перевод дословный)<sup>28</sup>. Элен Пайфер первой проделала важную работу в этом направлении, сравнивая Набокова и английских писательниц (Набокова и Мэри Шелли, Набокова и Остин)<sup>29</sup>.

Самыми плодотворными и многообещающими мне представляются три направления исследования этой проблемы. Первый вопрос — это Набоков и Джордж Элиот. Удивительно, что Набоков проявил так мало интереса к этой английской романистке, писавшей под мужским псевдонимом. Из всех викторианских авторов Элиот единственная обладала толстовской чувствительностью. Крется ли за этим умолчанием нечто большее, чем простое невнимание? Не менее любопытно отношение Набокова к Кэтрин Мэнсфилд. Возможно, в ее сознательной (если и не совсем удачной) имитации чеховского стиля Набоков почуял попытку захватить ему одному принадлежащие угодья, унаследованные еще в 1920-е годы и после перехода на английский ставшие для него еще дороже. Наконец, весьма интересна история отношений Набокова с русскими романистками-эмигрантками. Приведем хотя бы один пример. Как «Изоolda» Одоевцевой, которую Набоков облил презрением, так и значительный роман Берберовой «Последние и первые», который он похвалил, входят в подтекст «Подвига». Как и в случае с эмигрантскими писателями мужского пола, Набоков впитал множество произведений самого разного художественного уровня, написанных романистками-эмигрантками. И потому, вероятно, следует искать гипертекстуальные переключки с прозой женщин-эмигранток в его русско- и англоязычных вещах.

Теперь вернемся к исходной точке наших рассуждений, а именно, к рассказу «Адмиралтейская игла». Предположим, что Набоков и в самом деле сочинил его в качестве полемического ответа русским и английским романисткам, чьи произведения он читал до того и о которых намеревался написать критическую статью<sup>30</sup>. Како-



вы же его суждения о женщинах, пишущих о себе от первого лица? Набоков столь блистательно проделывает в рассказе все свои характерные трюки, что вспоминается его стихотворение «Вечер русской поэзии» (1945): «The conjurer collects his poor belongings / — the colored handkerchief, the magic rope, / the double-bottomed rhymes, the cage, the song». (PP, 162) («Фокусник собирает свое скудное добро / Разноцветный платок, волшебную веревочку / Рифмы с двойным дном, клетку и песню»)\*. Проколов по одному все мыльные пузыри, которые выдувает рассказчица романа «Адмиралтейская игла», теперь обращаясь к ней по имени своей первой возлюбленной и одновременно выпустив воздух «из резинового толстяка и грубияна, который, туго надутый, паясничал в начале», набоковский рассказчик заканчивает свое обличительное письмо мольбой о мерцающей на горизонте судьбы спасительной (не)возможности: «может быть, Катя, несмотря ни на что, произошло редкое совпадение, и не ты писала эту гиль, и сомнительный, но прелестный образ твой не изуродован. Если так, то прошу Вас извинить меня, коллега Солнцев» (Набоков, Правда, IV, 419). Эта ничтожнейшая вероятность, что автор никчемного романа — все-таки не женщина, а мужчина, актуализирует типичную модель поэтики Набокова. Согласно этой модели, идеальный читатель — совершенный двойник автора, и он прекрасно понимает, что писатель Владимир Набоков придумывает главного героя рассказа «Адмиралтейская игла», пишущего эпистолярную рецензию на некий роман «Адмиралтейская игла», сочиненный вымышленным писателем Сергеем Солнцевым, который может оказаться как мужчиной, так и женщиной, скрывающейся под маской мужского псевдонима. Набокова в произведениях отдельных писательниц интересовал отнюдь не пол авторов. Разумеется, он был выше примитивного биологического и социального женоненавистничества. При этом, в силу разных причин, он считал повествование от лица женщины в произведении, написанном женщиной, несомненным признаком дурного художественного вкуса. И, тем не менее, когда в 1935 году Набоков предпринял попытку сочинить рассказ, написанный от лица женщины, эта попытка обернулась одним из самых неудачных — или неудавшихся — его произведений.

В патетическом голосе героини «Случая из жизни» смешалось все то, что Набоков, видимо, презирал в женской литературе и что так высмеивал в своих рецензиях. Эта эмигрантка выходит из комнаты «не спросясь зеркала, в мятом платье, в котором валялась по-

---

\* Перевод дословный — В. П.

сле обеда» (Набоков, Правда, IV, 420). О своем черном платье она сообщает, что это ее траур: «по всем, по всему, по себе, по России, по зародышам, выскобленным из меня» (Набоков, Правда, IV, 420). В зеркале в прихожей она кажется себе «монашкой со строгим восковым лицом» (Набоков, Правда, IV, 422). Все в ней — жесты, фразы, ее облик, «женск[ая] облокоченн[ая] задумчив[ость]» и рот, «прикрытый бахромой шали» (Набоков, Правда, IV, 422) — просочились в рассказ Набокова из стихов, принадлежащих перу эмигранток-эпигонок Ахматовой. Но тем не менее этот блеклый фельетонный рассказ так и не становится достойной пародией на женское повествование. Вместо этого читатель невольно подмечает кривые швы, там и сям видные на поверхности ткани текста — и ощущение такое же, как если бы мастеру дамасских клинков вздумалось вышивать гладью.

*Перевод с английского Веры Полищук*

## Глава 5

# ЕВРЕЙСКИЕ ВОПРОСЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НАБОКОВА

А человек умирает и распадается; отошел, и где он?

*Иов 14:10*

... и коричневых париков трагических старух,  
которых только что отравили газом.

*Набоков. «Лолита» (АСС, II, 312)*

### Введение: Набоков, евреи, изгнание

Отношение писателя-нееврея к еврейскому вопросу — своего рода барометр, доказывающий место писателя на пересечении путей литературы и истории. В настоящий момент проблема восприятия творчества большого писателя в связи с его позицией по отношению к еврейскому вопросу особенно актуально стоит на Западе<sup>1</sup>; актуальна эта проблема и в современной России.

В настоящей главе рассматривается неисследованная грань двуязычного творческого опыта Владимира Набокова<sup>2</sup>. В романах и рассказах русского и американского периодов Набоков создал уникальную галерею еврейских персонажей. Кроме того, он населил свои произведения персонажами, которые выражают весь спектр отношения неевреев к евреям, от юдофобства до юдофильства. Именно в среде эмигрантов-выходцев из России — в гораздо большей степени, чем в самой России — Набоков узнал евреев во всех проявлениях еврейского характера, от талантливых предпринимателей до нищих философов-экзистенциалистов.

Две основные причины привели к сближению Набокова с представителями российского еврейства в изгнании. Одна из них носила исторический характер: высокий процент евреев среди эмигрантов из России. Хотя надежные дифференциальные статистические данные отсутствуют, можно предположить, что до десяти процентов эмигрантов, покинувших Россию после революции и гражданской войны, составляли евреи. Это означает, что примерно восемьдесят тысяч евреев из России жили в Европе между

Первой и Второй Мировой войной<sup>3</sup>. Евреи играли важную роль в политических и просветительских организациях эмиграции и были особенно заметны в эмигрантской печати. Целый ряд ведущих издательств принадлежали еврейским семьям, и несколько важнейших газет либерального направления (например, «Руль») редактировались евреями. (В недавнем тенденциозном трактате мир эмигрантской культуры представлен как порождение «жидо-масонского заговора»)<sup>4</sup>.

Набоков прожил почти двадцать лет в Европе и сблизился со многими евреями-деятелями русской культуры. Трое из них сыграли особую роль в начале литературной карьеры Набокова: политик и журналист Иосиф Гессен, с отцовской заботливостью предоставлявший Набокову полосы редактируемого им «Руля»; поэт-сатирик Саша Черный, с вниманием и теплотой отнесшийся к ранним стихам Набокова; тонкий ценитель литературы Юлий Айхенвальд, поддержавший молодого Набокова благосклонными рецензиями. Нельзя не упомянуть и об Илье Фондаминском, видном эсере, религиозном мыслителе и меценате. Фондаминский был одновременно ангелом-хранителем и глашатаем таланта Набокова в Париже. В числе других видных литераторов, редакторов и издателей-евреев, с которыми Набоков общался в Европе и Америке, следует назвать Марка Алданова, Романа Гринберга, Абрама Кагана, Григория Ландау, Софию Прегель, Анну Присманову, Савелия Шермана (А. А. Савельева), Михаила Цетлина (Амари), Марка Вишняка. Будучи русскими по культуре, некоторые из них обратились в христианство (нередкое явление среди русско-еврейской интеллигенции в эмиграции), другие продолжали исповедовать иудаизм, третьи отошли от религии отцов, но культивировали символическую принадлежность к еврейским традициям. После переезда в США Набоков подружился с целым рядом американских евреев-интеллектуалов, включая выдающихся литературоведов Гарри Левина (Harry Levin) и Мейера Абрамса (M. H. Abrams).

Второй причиной была женитьба Набокова в 1925 году на еврейке Вере Слоним. Набоков несомненно получил представление об антисемитизме еще в детстве и юности, начиная с аристократически-надменного отношения тетки писателя к его домашнему учителю еврею Зеленскому и кончая попыткой его русского одноклассника по Кембриджу всучить Набокову экземпляр «Протоколов сионских мудрецов» (Boyd, RY, 179). Отец писателя, В. Д. Набоков, неоднократно выступал в дореволюционной печати против антисемитизма, заслужив признательность евреев и ненависть ве-

ликорусских шовинистов статьей «Кишиневская кровавая баня» (об апрельском погроме 1903 года) и репортажами с процесса Бейлиса (1913 г.) (Boyd, RY, 539; Набоков, Правда, IV, 243; SM, 178). В девятой главе своей автобиографии, Набоков вспоминал: «Помню одну карикатуру, на которой от [отца] и от многозубого котоусого Милюкова благодарное Мировое Еврейство (нос и бриллианты) принимает блюдо с хлеб-солью — матушку Россию» (Набоков, Правда, IV, 243). Воспитание в семье В. Д. Набокова несомненно наложило отпечаток на восприятие евреев молодым Набоковым. Тем не менее, женитьба на еврейке по-настоящему открыла Набокову глаза на существо еврейского вопроса. Хотя Вера Набокова выросла в Петербурге, в условиях относительного достатка и привилегий по сравнению с большинством российских евреев черты оседлости, она тоже испытала на себе антисемитизм. Отец Веры, талантливый адвокат Евсей Слоним, вынужден был оставить свою профессию после игнатъевского указа 1889 года, запрещавшего евреям заниматься юриспруденцией. Евсей Слоним отказался перейти в христианство даже pro forma, и переменял карьеру, чтобы оставаться иудеем.

Владимир и Вера вступили в брак в Берлинской мэрии 15 апреля 1925 года. Их гармоничный брак продолжался до смерти Набокова. Комментаторы, как объективные, так и подверженные расовым предрассудкам, подчеркивали то значение, которое еврейство Веры Набоковой оказало на жизнь и творчество ее мужа. В то время как некоторые видели в Вере еврейскую музу Набокова, были и те, кто винил ее в разрушении таланта Набокова или превращении его в «нерусского» писателя. Мстительно сводя счеты с Верой и Владимиром Набоковыми, Зинаида Шаховская писала о том, как талант Набокова иссох под еврейским влиянием Веры<sup>5</sup>. Одна из эмигрантских корреспонденток Шаховской эмфатически описывала, как вскоре после женитьбы, Набоков стал «совершенно enjuivé» (фр., дословно: «объевреился»)<sup>6</sup>. Критическая литература почти не затрагивала проблему вероисповедания Набокова, а сам писатель никогда не делал открытых заявлений на эту тему. Вопрос о влиянии еврейки Веры Слоним на религиозные убеждения Владимира Набокова заслуживает отдельного исследования. Ограничимся здесь следующими замечаниями.

Женитьба на еврейке, вероятно, завершила отход Набокова от религиозных институтов христианства. Женитьба на еврейке, которая, как можно заключить, не могла и не желала перейти в христианство, привела к компромиссу и светскому, а не религиозному браку. Что же касается метафизических представлений Набокова,

его еврейская муза, вероятно, повлияла на то, что к концу 1920-х годов Набоков сформировал свою собственную космологическую систему, в которой в нетрадиционной форме сочетались элементы ветхозаветного монотеизма и пантеизма. В центре метафизических интуиций Набокова — существование вневременного вечного иномирного чертога, который обеспечивает личное бессмертие и служит хранилищем и источником идеализированных воспоминаний. Кроме того, для метафизики Набокова характерны интуитивные догадки о том, что души ушедших населяют некий параллельный мир, и продолжают общаться с живущими и принимать участие в их жизнях.

В то время как к концу 1920-х годов коридоры любой организованной религии стали тесны для таланта и мировидения Набокова, он до конца жизни не утратил интереса к вопросам истории религии. Так же, как и его «представитель» Круг (Krug) в романе «Bend Sinister» (1947), Набоков, по всей видимости, воспринимал иудаизм и христианство как единую религиозную формацию:

«Incidentally in one compact sentence [Krug] had referred to several religions (not forgetting to mention that wonderful Jewish sect whose dream of the gentle young rabbi dying on the Roman *crux* had spread over all Northern lands), and had dismissed them together with ghosts and robolds» (BS, 173).

«Между прочим, он сумел помянуть в одном сжатом предложении несколько религий (не забыв и „ту еврейскую секту, чья греза о молодом кротком рабби, погибающем на римском *crux*, распространилась по всем северным землям“) и отбросил их всех, вместе с кобольдами и духами» (ACC, I, 359).

Что же могло интриговать Набокова в еврейской религиозной мысли?

В значительно большей мере, чем в других монотеистических религиях, развитие иудаизма, начиная с библейской периода — через раввинистические тексты, каббалу и хасидизм — отмечено постоянным переосмысливанием представлений о загробной жизни и бессмертии. Более того, иудейские представления об этом до сих пор модифицируются, а во второй половине двадцатого века, отчасти под воздействием Холокоста, происходило возрождение иудейской мысли о потустороннем<sup>7</sup>. Обращаясь к этой проблеме в рамках настоящего исследования, я хочу сделать одну оговорку. Я вовсе не утверждаю, что Набоков питал интерес к иудаизму как к форме религиозно-общинной жизни. Нет никакого сомнения, что он был не менее равнодушен к религиозным обрядам иудаизма, чем к обрядам христианства или любой другой религии. В интервью

1964 года Набоков говорил о своем «равнодушии к организованному мистицизму, к церкви — любой церкви» (SO, 39). Я выдвигаю предположения об опосредованном воздействии религиозной философии иудаизма на набоковские модели потустороннего существования, на те оригинальные модели, которые он одновременно постигал и воздвигал в процессе творчества. Жена Набокова стала для него на всю жизнь источником еврейских традиций.

После женитьбы обличение антисемитизма стало лейтмотивом в произведениях и поведении Набокова. Шовинистические элементы в эмиграции считали Набокова «полужидом» не только потому что он был женат на еврейке (Boyd, RY, 403), но и потому, что в повседневной жизни и своих произведениях Набоков, как и его отец (погибший от руки русских экстремистов в 1922), продолжал защищать евреев и бороться против антисемитизма. Живя в Германии в тридцатые годы с женой-еврейкой и сыном-полуевреем, Набоков был свидетелем становления нацизма, стремительного введения антиеврейских реформ, подготовки Холокоста. Набоков имел полные основания опасаться не только за жену и ребенка, но и за свою собственную безопасность, и уехал из Германии в 1937 году. В том же году, в письме бывшему однокласснику-тенишевцу Самуилу Розову, обосновавшемуся в тогдашней Палестине, Набоков писал:

«Что дальше будет, совершенно не знаем, но во всяком случай *никогда* [выделено Набоковым] не вернусь в Германию. Это мерзкая и страшная страна [...] при теперешнем их строе (наиболее, кстати, для них подходящем) жизнь и вовсе стала там нестерпимой для меня — и не только потому, что я женат на еврейке»<sup>8</sup>.

В 1938 году в берлинской профашистской газете «Новое слово» появилась отвратительная статья под названием «Литературные пеленки». В этой статье Набоков был заочно приговорен к смерти вместе с евреями Марком Шагалом и Довидом Кнутом, а также Давидом Бурлюком, которого ошибочно причислили к евреям:

«Грязные пеленки с рисунками гениальных Соломончиков выросли в огромную и зловонную кучу тряпья, давно готовую для хорошо растопленной прачечной. Там, в кипящих котлах, будут смыты дочиستا все эти „упражнения“ г. г. Сириных, Шагалов, Кнутов, Бурлюков и сотен других. И потекут все эти „гениальные“ произведения туда, куда стекает всякая грязь, открыв доступ свежему, национальному творчеству»<sup>9</sup>.

Опережая события, заметим, что по приезде в США Набоков столкнулся с уже хорошо знакомым, столь ненавистным ему антисемитизмом в среде русских эмигрантов. Преподаватель русского языка в Колумбийском университете сделал Набокову комплимент

по поводу его аристократического произношения: «Здесь слышишь одних жидов» (Boyd, AY, 22). Набоков также столкнулся с изощренным социальным антисемитизмом американской интеллигенции англосаксонского происхождения. Путешествуя по Америке в сороковые годы, Набоков с отвращением взирал на ресторанные вывески «Gentile Clientèle Only» (дословно означает «Только клиенты-неевреи»), размышляя над тем, обслужили ли бы в таких ресторанах самого Иисуса Христа (Boyd, AY, 311, 107). В романе «Лолита» (1955), Гумберт Гумберт, хотя и не еврей, но при этом иностранец средиземноморского фенотипа, становится свидетелем следующей антисемитской недоговоренности: «Конечно, среди наших торговцев много италийцев, — сказал рассудительный Джон, — но зато мы до сих пор избавлены от жи-» (АСС, III, 101). В конце романа Куильти обращается к Гумберту, который собирается его убить, со следующими словами: «Вы либо австралиец, либо немецкий беженец. Как это вообще случилось, что вы со мной разговариваете? Это дом — арийский, имейте ввиду» (АСС, III, 362) (ср. английский оригинал «You are either Australian, or a German refugee. Must you talk to me? This is a Gentile's house, you know»)<sup>10</sup>.

Набоков соприкоснулся с еврейским вопросом под воздействием воспитания в семье либерала и защитника евреев В. Д. Набокова и главным образом из-за женитьбы на еврейке и тесного общения с евреями в изгнании. Еврейская тема у Набокова выявилась постепенно к началу 1930-х годов и достигла апогея в его третьем американском романе «Пнин» (1957). Сталкиваясь с перипетиями изгнания и катастрофами двадцатого столетия, еврейские персонажи Набокова — начиная с выкреста Александра Чернышевского в русском романе «Дар» (1937—1938; полн. изд. 1952) и кончая стариками-евреями в американском рассказе «Знаки и символы» («Signs and Symbols», 1945) — пытаются осмыслить смерть как кульминационный момент познания. Взлет нацизма и Холокост придали еврейской теме Набокова трагические очертания. Смерть евреев — друзей и возлюбленных — в фашистских концлагерях, а также столкновения с антисемитизмом в Европе и Америке, заставляют неевреев в произведениях Набокова изменять этические и метафизические представления.

### Крещеные евреи, смерть, антисемитизм, «Дар»

В романе «Дар», который многие критики считают высшим достижением Набокова, охвачены ключевые аспекты еврейской истории и мысли, и главные герои вовлечены в поиск бессмертия



и трансцендентальности. Рассмотрим четыре связанных между собой еврейских вопроса в романе: 1. обращение евреев в христианство; 2. модели загробной жизни и сообщений с усопшими; 3. антисемитизм; 4. влияние на главного героя полуюеврейки-музы.

Один из главных героев, Александр Чернышевский, сходит с ума после самоубийства его сына Яши в веймарском Берлине. Согласно легенде в романе, деда Чернышевского окрестил православный священник, который был отцом писателя и революционера Н. Г. Чернышевского. В ходе обращения в христианство, новоявленный выкрест получил фамилию «Чернышевский» (Светлана Малышева недавно показала, что один из прадедов Набокова был крещеный еврей, Н. И. Козлов)<sup>11</sup>. Многослойная ирония вытекает из присутствия двух Чернышевских в романе. Один Чернышевский — персонаж романа Федора Годунова-Чердынцева «Дар»; другой — предмет биографии, которую Годунов-Чердынцев сочиняет, выпускает отдельной книгой и вставляет в свой роман в качестве главы.

Для Александра Чернышевского, также как и для его жены и многих других крещеных евреев в дореволюционной России, приобретенная религия была пропуском в русское общество. Русский по культуре и агностик по духу, Чернышевский витает между иудейским прошлым своих предков и своим ассимилированным настоящим. Парадоксально, что, несмотря на кажущуюся материалистической и агностической ориентацию своего мировоззрения, Чернышевский становится в романе представителем Набокова — героем, который занят исследованием феноменологии смерти. Потеря сына повергает Чернышевского в отчаяние и душевную болезнь. В начале Чернышевский думает, что его сын существует в каком-то параллельном мире. После относительно спокойной стадии, во время которой Чернышевский общается с призрачными образами своего сына, он вступает во вторую стадию болезни, описанную в романе как «карикатурн[ое] огрублен[ие] того сложного, прозрачного, еще благородного, хотя и полубезумного, состояния души, в котором так недавно Александр Яковлевич общался с утраченным сыном» (Набоков, Правда, III, 82). Во время второй стадии сумасшествия, Чернышевский отказывается от возможности потустороннего общения с сыном. Временно выпущенный из санатория, Чернышевский «был в тот вечер будто оживленнее, и даже появился знакомый тик; но уже призрак Яши не сидел в углу, не облакачивался сквозь мельницу книг» (Набоков, Правда, III, 176). И только во время третьей, последней стадии сумасше-

ствия от горя, Чернышевский создает, а потом отвергает сложную модель загробной жизни.

Эпизод последней встречи Годунова-Чердынцева с Чернышевским полон намеренных двусмысленностей. Сцена открывается псевдо-философским рассуждением на предмет смерти и бессмертия: «Когда однажды французского мыслителя Delalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы (*ne se decouvre pas*), он отвечал: я жду, чтобы смерть начала первая (*qu'elle se decouvre la première*)» (Набоков, Правда, III, 277). Французский философ Делаланд (Delalande) — мистификация Набокова, авторская фигура, позволяющая Набокову непринужденно высказывать свои представления о смерти и мире ином. Любопытно, что примерно через страницу дискурса Делаланда философствующий голос повествователя (или автора?) сливается с голосом Александра Чернышевского, который раздумывает о своей предстоящей смерти. Трансформация первого голоса во второй происходит так постепенно и плавно, что читателю не ясно, суть ли дискурс Делаланда намеренное порождение авторского сознания или химера воспаленного воображения Чернышевского. В определенный момент Александр Чернышевский, отошедший от религии и происходящий из евреев христианин, однозначно прерывает философский дискурс Делаланда и скептически высказывается по поводу христианских представлений о загробной жизни:

«Если в небесное царство входят нищие духом, представляю себе, как там весело. Достаточно я их перевидал на земле» (Набоков, Правда, III, 277; это пародийная отсылка к нагорной проповеди Христа: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» [Матф. 5:3]. — *М. Д. Ш.*)

Чернышевский признается, что перед лицом смерти его прежние представления о духах и потустороннем кажутся слишком земными и примитивными. В состоянии ясновидящего бреда Чернышевский говорит о своей беспомощности перед тайной смерти: «Конечно я умираю. Эти клещи сзади, эта стальная боль совершенно понятны. Смерть берет за бока, подойдя сзади. А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги [книги жизни? — *М. Д. Ш.*], которую не умею прочесть» (Набоков, Правда, III, 278). Загадка предсмертного бреда Чернышевского в том, что он признает, что «умирая, [он удаляется] от [сына], когда, казалось бы, напротив, — все ближе, ближе...» (Набоков, Правда, III, 278). Чернышевский обеспокоен тем, что после его смерти, некому будет сообщаться с призрачным образом его сына. Накануне смерти, в минуту прозрения, он произ-

носит: «Какие глупости. Конечно, ничего потом нет» (Набоков, Правда, III, 279).

Читатель узнает, что Чернышевский «в последнюю минуту оказался лютеранином» (Набоков, Правда, III, 280). Возможно, что принадлежность Чернышевского к протестанству, а не к православию, как следовало бы ожидать (его деда крестил православный священник), подчеркивает поверхностный и внешний характер его христианства. Во время отпевания Годунов-Чердынцев с досадой замечает, что он никак не может «представить себе какое-то продление Александра Яковлевича за углом жизни» (Набоков, Правда, III, 281). Пытаясь сосредоточиться на смерти Чернышевского, он с досадой замечает, что не в состоянии «остановить свою мысль на образе только что испепеленного, испарившегося человека» (Набоков, Правда, III, 280). В пассаже, описывающем похороны Чернышевского, красота и осязаемость здешнего мира противопоставляются неясности и зыбкости потустороннего. Размышляя об исчезновении Чернышевского, Годунов-Чердынцев «тут же примечал, как за стеклом чистильно-гладильной под православной церковью, с чертовской энергией, с избытком пара, словно в аду, мучат пару плоских мужских брюк» (Набоков, Правда, III, 281). Такое кинематографическое наложение двух пространств, православной церкви и гладильни, воссоздает традиционную христианскую модель ада, где подвергают пыткам грешников. Каждый по-своему, покойный Чернышевский и Годунов-Чердынцев отвергли такие антропоморфные модели. Из «смутн[ого], слеп[ого] состоян[ия] души, непонятого ему», главный герой романа переходит «с каким-то облегчением» к новому осознанию космоса:

«...очень ответственность за его душу принадлежала не ему, а кому-то знающему, в чем дело, — он чувствовал, что весь этот переплет случайных мыслей, как и все прочее, швы и просветы весеннего дня, неровности воздуха, грубые, так и сяк скрещивающиеся нити неразборчивых звуков — не что иное как изнанка великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой стороне» (Набоков, Правда, III, 281).

Эта только что изобретенная модель взаимодействия здешнего мира и мира иного позволяет главному герою осмыслить свое двоимирное существование во вселенной. В этой связи примечательно, что повествование о встречах с Чернышевскими переплетено в романе с рассказом о том, как молодой писатель и философ Годунов-Чердынцев влюбляется в полуеврейку Зину Мерц. Случайно ли то, что именно после похоронной службы Годунов-Чердынцев оказы-

вается на [той] скамей[ке], где ночами раза два сиживал с Зиной» (Набоков, Правда, III, 281)? Параллельное разворачивание попыток Чернышевского найти смысл потусторонней жизни и поиска самим Годуновым-Чердынцевым трансцендентальной любви — и то и другое в записи повествователя-героя — несомненно говорит о взаимосвязи этих процессов в романе. Главному герою необходимы духовные искания неверующего еврея-выкреста Чернышевского для того, чтобы понять, что загробная жизнь имеет значение, только если она влияет на жизнь человека в здешнем мире, а не как иллюзорная цель, к которой человек стремится в течение всей своей земной жизни. Такое представление о загробном мире близко современному иудаизму. Вот, например, что писала Блу Гринберг (Blu Greenberg), американский еврейский мыслитель:

«Возможно, что меня так мало интересуют детали, и так сильно занимает концепция [грядущего мира], потому что *олам хабам* [«грядущий мир» на иврите] оказывает воздействие прежде всего на мою жизнь здесь и сейчас, и не в смысле перевешивания весов всеенского правосудия, а именно как парадигма здешней теперешней жизни» (дословный перевод)<sup>12</sup>.

Почти в самом конце романа, когда Федор и Зина уже соединили свои жизни, Федора охватывает «паническое желание не дать этому замкнуться так и пропасть в углу душевного чулана, желание применить все это к себе, к своей вечности, к своей правде, помочь ему произрасти по-новому. Есть способ, — единственный способ» (Набоков, Правда, III, 303). Заключительный вывод: память есть форма жизни после смерти, и искусство наделяет еврея-выкреста Чернышевского бессмертием, делая его героем в зарождающемся романе Годунова-Чердынцева.

Федор Годунов-Чердынцев никогда бы не завершил свой «Дар», не будь его музы, Зины Мерц. Весь роман становится, по словам самого Годунова-Чердынцева, «в некотором роде объяснени[ем] в любви» (Набоков, Правда, III, 328). Скрываясь под личиной судьбы, авторская воля Набокова сводит Федора и Зину после того, как молодой писатель снимает комнату в квартире, занимаемой матерью и отчимом Зины. Мать Зины вышла замуж за Бориса Ивановича Щеголева после смерти своего первого мужа и отца Зины, еврея Оскара Григорьевича Мерца. Увидев Щеголева в первый раз, Федор замечает, что у него одно «из тех открытых русских лиц, открытость которых уже почти непристойна» (Набоков, Правда, III, 129). Бывший прокурор Щеголев — характерный экземпляр распространенной разновидности русского антисемита. Это антисемитизм еврейских анекдотов и псевдосоциологических разглагольствований

о международном еврейском заговоре. Доморощенный антисемитизм Щеголева есть одновременно отражение его ограниченного интеллекта и дань той мешанской Руси, которую он вывез с собой в изгнание. Тем острее и актуальнее набоковская критика тех, кто о знакомом еврее говорит, что он хоть и еврей, но при этом хороший человек!

Жизнь в одном доме с отчимом-антисемитом невыносима для Зины. Хотя Щеголев внешне заботлив по отношению к ней, он ежеминутно напоминает ей о ее чужеродном еврейском происхождении. За обедом, когда Зина отталкивает от себя тарелку борща, Щеголев пытается ее уговорить: «„Поешь, Аида“, — сказал Борис Иванович, вытягивая мокрые губы» (Набоков, Правда, III, 142). Очевидно, что имя «Аида» содержит в себе слово «а ид», означающее на идиш «(один) еврей»; говоря по-русски, евреи часто пользуются этим словом в качестве речевого частного кода, понятного другим евреям («он а ид» = «он еврей»). Но подспудный антисемитизм в обращении Щеголева становится особенно ясен, если принять во внимание содержание оперы Джузеппе Верди «Аида» (1871). В этой опере, действие которой разворачивается в древнем Египте, пленная эфиопка Аида становится возлюбленной командующего египетской армией Радамеса. В конце оперы Аида предпочитает умереть в объятиях своего возлюбленного, и их обоих замуровывают живьем. Щеголев неустанно мучает Зину имитациями еврейского акцента и идишизмов. Вот его слова к ней перед отъездом из Берлина: «Сароцка, Сароцка, телеграфуй!» (Набоков, Правда, III, 322)

Набоков подробным образом исследует антисемитизм Щеголева. Читатель со временем узнает, что после смерти отца Зины, ее мать вышла за человека, «которого Мерц не пустил бы к себе на порог, за одного из тех браваурных российских пошляков, которые при случае смакуют слово „жид“, как толстую винную ягоду» (Набоков, Правда, II, 166). В числе самых любимых книг Щеголева пресловутая фальшивка «Протоколы сионских мудрецов», которую он бросается обсуждать при первой возможности. В какой-то момент, Щеголев предлагает вниманию своего жильца анализ того, как евреи повлияли на его жену и приемную дочь:

«Моя супруга-подпруга [...] лет двадцать прожила с иудеем и обросла целым кагалом. Мне пришлось потратить немало усилий, чтобы вытравить этот дух. У Зинки (он попеременно, смотря по настроению, называл падчерицу то так, то Аидой) нет, слава Богу, ничего специфического, — посмотрели бы вы на ее кухню, — такая, знаете, жирная брюнеточка с усиками» (Набоков, Правда, III, 168). Не находя в Зине очевидных черт еврейского фенотипа, Щеголев

даже высказывает предположение, что Зина — не дочь своего отца-еврея, а плод связи своей матери с русским любовником:

«Все-таки, ведь тянуло же ее к своим, — пускай она вам как-нибудь расскажет, как задышалась в этой атмосфере, какие были родственнички — ой, Бозэ мой, — гвалт за столом, а она разливает чай: шутка ли сказать, — мать фрейлина, сама смолянка, а вот вышла замуж за жида, — до сих пор не может объяснить, как это случилось: богат был, говорит, а я глупа, познакомились в Ницце, бежала с ним в Рим, — знаете, на вольном-то воздухе все казалось иначе, ну а когда потом попала в семейную обстановочку, поняла, что влипла» (Набоков, Правда, III, 168).

Зина старается совсем по-другому передать образ покойного отца. «В ее передаче, облик отца перенимал что-то от прустовского Свана. Его женитьба на матери и последующая жизнь окрашивалась в дымчато-романтический цвет». Зина рисует отца таким еврейским аристократом: «она рассказывала о его надушенном платке, о страсти к рысакам и к музыке», о том, как он «наизусть читал Гомера» (Набоков, Правда, III, 168—169). Зина стремится выбрать те черты бывшего облика своего отца, которые должны «затронуть воображение Федора, так как ей казалось, что он отзывается лениво и скучно на ее воспоминания об отце, т. е. на самое драгоценное, что у нее было показать» (Набоков, Правда, III, 169). Федор, которому вообще «было решительно наплевать на распределение людей по породам и на их взаимоотношения», стыдился даже мысли о том, что Зина подозревает его самого в том, чтоб «он относился к евреям, если не с неприязнью, в той или иной степени присущей большинству русских людей, то с зябкой усмешкой принудительного доброхотства». Федору очевидно, что «болезненно заострен[ая] гордость» Зины подогревается постоянными проявлениями расовых предрассудков Шеголева (Набоков, Правда, III, 169). Еврейское самосознание Зины не лишено противоречий; в ее глазах шеф конторы был «немецкий, впрочем, еврей, т. е. прежде всего — немец» (и потому, вероятно, чуждый Зине человек — *М. Д. Ш.*) (Набоков, Правда, III, 169). Еврейское самосознание Зины складывается из генетических и исторических характеристик (по еврейским законам, Зина не еврейка, так как еврейство передается детям от матери). Религия никогда не фигурирует в ее высказываниях о еврействе, впрочем как и вообще в ее разговорах с Федором. Она воспитана на той же поэзии и культурной мифологии, что и сам Федор. Еврейство Зины в значительной мере защитная реакция, защитное средство против русской ксенофобии, т. е. самосознание путем отрицания. Кстати ска-

зять, жена Чернышевского замечает в разговоре с Федором, что Зина неохотно признается в своем еврействе. Как бы то ни было, Зина повлияла на перемену отношения Федора к еврейскому вопросу. Меняющееся отношение Федора к евреям, в начале общие места о равноправии всех людей, а потом «личный стыд, оттого что молча выслушивал мерзкий вздор Щеголева и то нарочитое коверкание русской речи, которым тот с наслаждением занимался» (Набоков, Правда, III, 169), повторяет трансформацию самого Набокова под влиянием его жены Веры. Нетерпимый к малейшим нюансам антисемитского поведения, Набоков защищал не только еврейство жены, но и свое собственное приобретенное еврейство.

В середине романа, Федор Годунов-Чердынцев формулирует «что его больше всего восхищало в [Зине]»:

«Ее совершенная понятливость, абсолютность слуха, по отношению ко всему, что он сам любил. В разговорах с ней можно было обходиться без всяких мостиков, и не успевал он заметить какую-нибудь забавную черту ночи, как уже она указывала ее. И не только Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бесценно окружавшего их» (Набоков, Правда, III, 159).

Признание того, что Зина и Федор идеально дополняют друг друга, что переплетение их жизней образует некий трансцендентальный узор судьбы, есть не что иное как раскрытие композиционного принципа романа Годунова-Чердынцева и Набокова. В этом романе Зина — одновременно полуеврейка и муза — не только вдохновляет Федора и выступает в качестве его первого читателя и судьбы, но и символизирует ту идеализированную Россию-возлюбленную, которую Набоков так стремился сохранить в изгнании. В этой бессмертной и возвышенной России, полуславянской и полуеврейской, еврейский вопрос разрешается гармоническим путем — прекрасная и недостижимая мечта Набокова!

### **Зильберманн, авторский представитель-еврей. «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»**

Нельзя не коснуться вкратце первого романа, написанного Набоковым по-английски. V., повествователь «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (1939; опубл. 1941), тщетно пытается восстановить обстоятельства жизни своего сводного брата, английского пи-

сателя русского происхождения. V. особенно занимает личность последней, роковой возлюбленной брата. В состоянии «полной растерянности»<sup>13</sup>, почти готовый к тому, чтобы отказаться от дальнейших поисков, V. садится в пассажирский поезд, отправляющийся в Страсбург. (Здесь и далее мой дословный перевод — *М. Д. Ш.*). На следующей станции «маленький человечек с кустистыми бровями поздоровался [с V.] на континентальный манер, на тяжелом гортанном французском, и сел напротив» (RLSK, 123). Поезд въезжает «прямо в закат», и V. замечает, что его попутчик «сияет» (RLSK, 123), глядя прямо на него. Так начинается это сказочное знакомство.

Маленький человечек, назвавшийся Зильберманном, говорит по-английски свободно, хотя и с сильным акцентом, выдающим человека, родной язык которого — идиш. Будучи коммивояжером, Зильберманн обладает поразительными знаниями в области географии и экономики Европы, а также европейских языков. Он намекает на то, что раньше служил в полиции сыщиком, и, кажется, способен распознать запутанные мысли повествователя. Зильберманн демонстрирует владение «забытым русским языком» (RLSK, 126), брошенное им невзначай выражение «милый брат» (RLSK, 126) намекает на то, что Зильберманну все известно о покойном Себастьяне Найте (брате V.), а также располагает самого V. к Зильберманну. Зильберманн предлагает свои услуги, а именно содействие в поиске необходимой информации, «полного списка всех, кто останавливался в отеле Beaumont в июле 1929 года [...] некоторых подробностей о них, по крайней мере о женщинах [...] мне необходимо удостовериться в том, что под иностранным именем не скрывается русская женщина» (RLSK, 127—128). Когда речь заходит о плате за услуги, Зильберманн запрашивает экземпляр будущей биографии Себастьяна Найта, которую V. предполагает написать, а также компенсацию за «возможные расходы» (RLSK, 128).

Сдержав свое обещание, Зильберманн достает желанный список постояльцев гостиницы. V. и Зильберманн сужают число подозреваемых до четырех женщин. В конце разговора Зильберманн предупреждает V. об опасностях копания в прошлом покойного Найта: «Ви не газглядите дгугой стогоны луны. Пгошу вас, не ищите ее» (RLSK, 130). Зильберманн исчезает так же внезапно, как и возникает на пути V., не оставив даже и адреса. Согласно договоренности, клиент (V.) должен был оплатить расходы частного детектива (Зильберманна). Загадочным образом, Зильберманн дает V. ту небольшую сумму, которую он с него затребовал за «расходы», а также сдачу и стоимость записной книжечки, которую он до этого пода-



рил V. В результате, Зильберманн платит V. за то, что тот воспользовался его услугами (а не наоборот).

Такая почти абсурдная причинность событий совершенно естественна в мире Набокова. Еврей Зильберманн является характерным авторским *представителем* Набокова (таковые встречаются и в других произведениях, включая рассказ «Облако, озеро, башня» и роман «Дар») <sup>14</sup>. Как представитель автора, Зильберманн причастен к мировоззрению Набокова и понимает, как устроен роман, в котором он действует. Зильберманн помогает V. собрать материал для воссоздания «подлинной жизни» Себастьяна Найта, тем самым позволяя Набокову продолжать написание романа. Блуждающий по Европе в конце 1930-х годов еврей (беженец?) Зильберманн — самый что ни на есть логичный выбор для фигуры эпизодического авторского представителя в тот период, когда и сам Набоков «искал выход» <sup>15</sup>.

### Холокост, воспоминания, «Пнин»

Во время американского периода, Набоков вновь обратился к еврейской теме в 1948 году, работая над одним из своих лучших рассказов, «Знаки и символы» («Signs and Symbols»). В центре внимания рассказа пожилая супружеская пара русско-еврейских эмигрантов, живущих в послевоенном Нью-Йорке. Старики-родители озадачены поиском подходящего подарка на день рождения душевнобольного сына: «У него не было желаний. Предметы, сделанные человеческими руками, были для него либо ульями зла, кипящими зловещей деятельностью, которую только он сам был способен воспринимать, либо громадными удобствами, для которых не было применения в его абстрактном мире» (Stories, 598; здесь и далее мой дословный перевод — *М. Д. Ш.*). Нужен подарок, не вызывающий опасных ассоциаций. Пожилые еврей-родители уехали из России после революции, прожили до войны в Германии, потом бежали в Америку. Как тонко заметила исследователь творчества Набокова Леона Токер, «еврейство [стариков-родителей] важно [...] для того, чтобы вписать происходящее с их сыном в исторический контекст. Душевная болезнь этого молодого человека — патологически-сгущенное выражение еврейского опыта в Европе во время Холокоста» <sup>16</sup>. Тень Холокоста висит над пространством повествования. Пожилая еврейская дама вспоминает «тетю Розу, суетливую, угловатую женщину с бешеными глазами, которая существовала в дрожливом мире плохих новостей [...] до тех пор, пока немцы не убили ее, вместе со всеми теми, о ком она беспокоилась» (Stories,

601). Но смерть присутствует в каждодневной жизни супругов-эмигрантов не только в форме памяти о Холокосте. Их сумасшедший сын, который воспринимает все окружающее как заговор против себя, пытается покончить жизнь самоубийством, надеясь «прорвать дыру в своем мире и совершить побег» (Stories, 599). После поездки в санаторий к сыну старик-еврей долго не может заснуть:

«[...] он вошел, тяжело ступая; поверх халата было надето старое пальто с каракулевым воротником.

«Я не могу спать», — закричал он.

«Почему», — спросила она, — «почему ты не можешь спать? Ты же так устал».

«Я не могу спать, потому что я умираю», — сказал он и прилег на диван. [...] Мы должны его немедленно оттуда забрать. Иначе мы будем в ответе! В ответе!» (Stories, 601—602)

В словах старого отца звучит шекспировская тема — тема моральных последствий бездействия. Для него самоубийство сына равнозначно его собственной смерти. Родители принимают решение «забрать [мальчика] домой» утром следующего дня: «Каждый из нас будет часть ночи проводить рядом с ним, а другую на диване» (Stories, 602). Набоков оставляет концовку открытой, и читатель наблюдает за «неожиданным праздничным чаепитием» (Stories, 602) в убогой квартирке, где надежда пожилых еврейских родителей на чудо соседствует со страхом и ожиданием смерти.

Американский роман «Пнин» — высшая точка еврейской темы Набокова. В романе «Пнин» Набоков вновь затрагивает две центральные темы «Дара» — тему потусторонней жизни и тему любви между русским мужчиной и еврейской женщиной. В то время как в романе «Дар» Федора и Зину сводит заботливая судьба, в «Пнине» Набоков моделирует трагический сценарий. Тимофея Пнина и его возлюбленную Миру Белочкину сначала разлучает революция и гражданская война; потом Мира погибает в нацистском концлагере, а Пнин пытается сохранить воспоминания о своей возлюбленной, а также осмыслить свое существование после Холокоста.

Роман «Пнин» перенимает не только темы «Дара», но и их структурное исполнение. В частности, Набоков включил в тексты обоих романов философские отступления на предмет смерти и загробного мира. В обоих случаях Набоков сливает свое авторское сознание с сознанием героев (Чернышевский; Пнин). Сидя на парковой скамье, профессор Пнин старается совладать с острым сердечным приступом, который особенным образом синхронизирует различные слои и этапы воспоминаний в его сознании. В этот

самый момент рассказчик предлагает вниманию читателя следующее размышление («Или то была какая-то таинственная болезнь, которой ни один из его докторов еще не обнаружил, спрашивал себя мой приятель. Я тоже хочу это понять»):

«Не знаю, замечено ли кем-нибудь прежде, что одна из главных особенностей жизни — обособленность. Без покрова плоти, окутывающего нас, мы умираем. Человек существует лишь постольку, поскольку он отделен от своего окружения. Череп — это шлем астронавта. Оставайся в нем, иначе погибнешь. Смерть есть разоблачение, смерть — это приобщение. Чудесно, может быть, смешаться с пейзажем, но это конец хрупкого „я“» (Пнин, 21).

В этом размышлении высказывается весьма скептическое отношение к возможности выживания человеческого «я» в потустороннем мире. Именно поэтому роман «Пнин» в большой мере посвящен попыткам главного героя найти оправдание своей собственной жизни ввиду мучений и смерти Миры Белочкиной в концлагере.

Пнин — канонический русский интеллигент<sup>17</sup>. Он происходит из либеральной петербургской среды, в которой не делалось различий между русскими и евреями. В течение всего романа, Пнин размышляет о жизни после смерти и соприкасается с евреями и антисемитизмом. К примеру, бывшая жена Пнина, Лиза — беспринципная и коварная женщина — рассказывает ему о своем новом друге: «Его отец был мечтатель, имел плавучее казино, ну и так далее, но его разорили какие-то еврей-гангстеры» (Пнин, 54—55). Крайне сомневаясь в традиционных представлениях о рае и аде, и испытывая омерзение к Лизе из-за ее кокетливого антисемитизма, Пнин думает про себя: «[Е]сли люди соединятся на небесах (я в это не верю, но предположим), то как смогу я помешать ей наползать на меня, через меня, этой сморщенной, беспомощной, убогой ее душе?» (Пнин, 56) В эту минуту, когда Пнин чувствует близость «простого разрешения вселенской загадки», белка прерывает его раздумья. Эта белка — некая инкарнация Миры Белочкиной<sup>18</sup> — передает «настойчив[ую] прось[бу]» (Пнин, 56), и Пнин прекрасно ее понимает без слов. Еврейка-белка появляется в романе, чтобы напоминать Пнину о его моральной ответственности и руководить его духовными исканиями.

Будто бы чувствуя, что Пнин все больше и больше отдаляется от православия, как, впрочем, и от всех традиционных религий, его друг-эмигрант, профессор Шато, предупреждает его, что когда-нибудь он потеряет православный крест на золотой цепочке (который Пнин, сняв с шеи, повесил на ветку), на что Пнин отвечает:

«Пожалуй, я был бы не прочь потерять его [...] Как вам хорошо известно, я ношу его исключительно из сентиментальности. И сентиментальность эта становится обременительной. В конце концов, в этом стремлении удержать у грудной клетки частицу своего детства слишком уж много физического» (Пнин, 122).

Еврейской тема в романе достигает кульминации в эпизоде на даче, где Пнин общается с живописной группой эмигрантов, среди которых есть и евреи. В какой-то момент, он вынужден присесть на скамейку, чувствуя подступающий сердечный приступ. В это самое время к нему подходит Роза Шполянская, жена либерального политического деятеля 1910-х годов: «Мы, кажется, никогда не встречались. Но вы хорошо знали моего двоюродного брата и сестру, Гришу и Миру Белочкиных. Они постоянно говорили о нас. Он теперь, кажется, живет в Швеции — и вы, конечно, слышали об ужасной смерти его несчастной сестры» (Пнин, 125). Пнин противится встрече с прошлым, но память оказывается сильнее. Мучительные и идиллические воспоминания Пнина о прошлом напоминают мемуары самого Набокова о «Тамаре», первой любви писателя («Другие берега», гл. 11).

Почему же Пнин избегает воспоминаний о Мире Белочкиной? Как понять следующее предложение: «Чтобы рационально существовать, Пнин приучил себя за последние десять лет никогда не вспоминать Миру [...]» (Пнин, 127)? *Modus vivendi* Пнина, его запрет на воспоминания о погибшей возлюбленной, есть прямое следствие Холокоста. Как же может Пнин, моральный и благородный человек, продолжать жить в опустошенном послевоенном мире посредством отрицания своего собственного права вспоминать о жертвах Холокоста, если «никакой совести, а значит и никакому самосознанию нельзя было существовать в мире, где возможны были такие вещи, как Мирина смерть» (Пнин, 128)? Возможно ли, что русский герой в американском романе Набокова подытожил с потрясающей ясностью тот факт, что человеческое сознание стремится к тому, чтобы смириться даже с такими непостижимыми катастрофами, как потеря шести миллионов человеческих жизней?

Набоковское описание возможных сценариев смерти Миры Белочкиной, которые Пнин прокручивает в голове, принадлежит к самым пронзительным страницам мировой литературы о Холокосте:

«Надо было забыть — потому что нельзя было жить с мыслью, что эту вот милую, хрупкую, нежную молодую женщину, вот с этими глазами, с этой улыбкой, с этими садами и снегами на заднем плане, привезли в скотском вагоне в истребительный лагерь и убили, впрыснув фенола в сердце, в то самое кроткое сердце, биенье

которого ты слышал под своими губами в сумерках прошлого. И оттого, что не было точно известно, какой именно смертью умерла Мира, она продолжала умирать в его воображении множеством смертей, и множество раз воскресала — чтобы снова и снова умереть, уводимая вышколенной медицинской сестрой на прививку грязью, бациллами столбняка, битым стеклом, отравленная под фальшивым душем с синильной кислотой, сожженная заживо в яме на пропитанной бензином куче буковых дров. По словам следователя, с которым Пнину случилось как-то говорить в Вашингтоне, твердо установлено было только то, что ее, как слишком слабую, чтобы работать (хотя и улыбающуюся, все еще находящую силы помогать другим еврейским женщинам) отобрали для уничтожения и сожгли в крематории через несколько дней по прибытии в Бухенвальд, в чудесной лесистой местности с громким именем Большой Этгерсберг. Это в часе ходьбы от Веймара, где гуляли Виланд, Гердер, Гете, Шиллер, несравненный Коцебу и другие» (Пнин, 128).

У самого Набокова в концлагерях погибли близкие друзья. Брат Набокова Сергей, не будучи евреем, тем не менее, попал в гамбургский концлагерь и там умер от истощения в 1945 году. Набоков и его жена так и не «посетили Германию после возвращения в Европу [в 1959 году]; они не мог[ли] забыть преступлений и простить преступника»<sup>19</sup>. Однако, согласно первому биографу Набокова, Эндрю Филду (Andrew Field), в 1970-е годы Набоков подумывал о более исчерпывающем произведении о нацистских концлагерях: «Я испытываю чувство ответственности перед этой темой, и со временем я вернусь к ней. И поеду туда, где были немецкие лагеря, посмотрю на них, и напишу ужасное обвинение»<sup>20</sup>.

Подобно многим еврейским мыслителям, писавшим после окончания Второй Мировой войны, русский интеллигент Тимофей Пнин — вымышленное alter ego Набокова — скептически относится к существованию всемогущего и доброго Бога ввиду ужасов Холокоста. Как объяснить, и более того, как оправдать муки праведных? Какова коллективная судьба мучеников Холокоста после их физического уничтожения нацистами? Каковы индивидуальные судьбы тех родных и любимых, которых евреи потеряли в газовых камерах? Как может Тимофей Пнин продолжать жить после того, что было позволено во время Холокоста? Вправе ли он надеяться на личное бессмертие души, если шесть миллионов ни в чем неповинных людей бесследно исчезли, и никто не в состоянии объяснить их исчезновение ни метафизически, ни этически?

И все-таки несмотря на смертоподобные спазмы сердца, воспоминания о Мире Белочкиной помогают Пнину выявить модель

выживания души после смерти — модель, которая наполняет смыслом его жизнь после Холокоста:

«Пнин медленно брел под торжественными соснами. Небо меркло. Он не верил в самодержавного Бога. Он смутно верил в демократию духов. Быть может, души умерших образуют комитеты, которые на своем непрерывном заседании решают участь живых» (Пнин, 129).

Осознание Пниным смысла своего существования очень близко представлениям современного иудаизма о том, что жизнь в загробном мире имеет значение только тогда, когда она приносит пользу живущим в этом мире.

### **Вместо заключения: «Образчик разговора, 1945»**

23 июня 1945 года американский журнал «Нью Йоркер» («The New Yorker») опубликовал рассказ Набокова «Двойственная речь» («Double Talk»), который был позднее переименован в «Образчик разговора, 1945» («Conversation Piece, 1945»). В нем ощутимо влияние фельетонных рассказов Набокова начала 1930-х годов. Главного героя, русского писателя-эмигранта, преследует двойник. Герой Набокова представляет своего «компрометирующего тезку, полностью, от имени до фамилии [...] этаким молодым белоэмигрантом, изначально реакционного типа»<sup>21</sup>. В течение тех лет, которые писатель провел в европейском изгнании, вездесущий двойник попортил ему много крови. Однажды писатель даже получил письмо, в котором «в раздраженных тонах, от [него] требовали вернуть экземпляр „Протоколов сионских мудрецов“». Зловещий двойник — полная противоположность писателя. Он хам, антисемит и реакционер. И он, как и сам писатель, оказывается в США. Как в страшной сказке, где добродетельный принц попадает в царство зла, главный герой по ошибке принимает приглашение, предназначенное для его адского двойника.

Это отвратительное суаре происходит в Бостоне, в доходном доме, где лифтер похож на Рихарда Вагнера. Среди присутствующих целый ряд антисемитов, включая «полковника Маликова или Мельникова», который жалуется на то, как «евреи-большевики поступили с русским народом» (Stories, 593) и обожает Сталина, а также миссис Малбери, которую в ужас привели слова старого русского еврея, делового партнера ее мужа, который «признался [...], что с радостью задушил бы своими руками первого встречного немецко-

го солдата» (Stories, 593). Гвоздь программы — д-р Шу (Dr. Shoe), называющий себя «немцем, чистых баварских кровей, хотя и преданным американским гражданином» (Stories, 590). Доклад д-ра Шу и в самом деле мог бы сойти за искреннее воззвание о помощи Германии поэтов, философов и музыкантов, доведенной до разрушения сумасшедшим Адольфом, если бы выступающий не сосредоточился на причинах и восприятии Холокоста. Не подумайте: этот пропагандист с «лоснящимися темными волосами и сверкающей бровью» (Stories, 589) ни разу не употребляет термин «Холокост». Напротив, он говорит о «немецких парнях, гордо входящих в какой-нибудь польский или русский город, завоеванный ими», ожидая от местного населения радушного приема и видя вместо того, что улицы, «по которым они так задорно, так уверенно маршировали, окаймлены безмолвной и неподвижной толпой евреев, взиравших на них с ненавистью и оскорблявших каждого проходившего солдата» (Stories, 592—593). Д-р Шу объясняет, что

«...сначала [немецкие власти] пытались побороть эту ненависть терпеливыми разъяснениями и маленькими знаками доброты. Но стена ненависти, обступившая их, становилась только толще. В конце концов, пришлось изолировать главарей злобной и дерзкой коалиции. Что еще им оставалось делать?» (Stories, 593)

Лживое выступление д-ра Шу находит отклик среди гостей. «Коренастая дама, сидевшая широко расставив колени», восклицает, что любой разумный человек «согласится [...], что [немцы] не повинны в так называемых зверствах, большая часть которых была, возможно, выдумана евреями» (Stories, 593). Совершенно очарованный приемом, оказанным ему представителями американской англосаксонской интеллигенции, д-р Шу «с кошмарной улыбкой» продолжает свои антисемитские и лживые выпады: «Следует учесть [...] и принять во внимание работу живого семитского воображения, которое воздействует на американскую прессу. Нельзя также забывать, что существовало множество чисто санитарных мероприятий, к которым вынуждена была прибегнуть дисциплинированная немецкая армия, имея дело с трупами [...]» (Stories, 593). В заключение своего выступления, д-р Шу предлагает сыграть на рояле национальный гимн США, «The Star-Spangled Banner». В ту же самую минуту герой рассказа, «чувствуя, что [ему] этого не вынести, ощутив физическую дурноту, [...] поднялся и поспешно покинул комнату» (Stories, 595). Хотя этот остроумный рассказ продолжается, мне бы хотелось остановиться на этом месте и отдать дань прозорливости творческого воображения Набокова. Набоков предупреждает своих читателей, всех этих миссис Холл и миссис Мал-

бери, о будущих попытках фальсифицировать историю Холокоста. Рассказ Набокова принадлежит к числу самых первых произведений американской литературы о Холокосте, и в нем подводятся итоги разбора антисемитизма в русскоязычных произведениях писателя. Набоков разъясняет своим американским читателям, что антисемитизм опасен еще и тем, что он часто бывает завуалирован риторикой, приятной для слуха интеллигентов и патриотов. Приговор Набокова беспощаден: антисемитизм подогревается не только ненавистью, но и безразличием. Перед тем, как хлопнуть дверью, русский писатель заявляет хозяйке дома: «Вы либо убийцы, либо идиоты [...], либо и то и другое» (Stories, 595).

*Перевод с английского автора*



## ИНТЕРЛЮДИЯ ПЯТАЯ: ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ЕГО АМЕРИКАНСКИЙ ПЕРЕВОДЧИК ПЕТР А. ПЕРЦОВ

В 1970-е годы, готовя к публикации сборник «Details of a Sunset and Other Stories» («Катастрофа и другие рассказы», 1976), Владимир Набоков решил перевести заново рассказ «Возвращение Чорба», заметив в предисловии, что перевод Глеба Струве — выполненный в 1930 году — показался ему «слишком робким по стилю и слишком неверным по ощущению для настоящей задачи»<sup>1</sup> (мой дословный перевод — *М. Д. Ш.*). Еще за несколько лет до этого писатель и его сын-сопереводачик Дмитрий Набоков подобным же образом оставили за кормой ранний перевод рассказа «Картофельный Эльф» и опубликовали новый перевод в сборнике «A Russian Beauty and Other Stories» («Красавица и другие рассказы», 1973). В то же время, три ранних английских перевода неоднократно переиздавались при жизни Набокова, начиная со сборника «Nine Stories» («Девять рассказов», 1947), и вошли в авторитетный сборник рассказов «The Stories of Vladimir Nabokov» (1995). Все три рассказа — «Пильграм», «Весна в Фиальте» и «Облако, озеро, башня» были переведены на английский Петром А. Перцовым (Peter A. Pertzoff) в соавторстве с самим Набоковым.

Летом 1996 года я провел месяц в Вашингтоне в качестве стипендиата Кеннановского Института по Изучению России (The Kennan Institute for Advanced Russian Studies). Тогда я только что закончил черновой вариант книги о Набокове и отправил ее в издательство. В конце лета мне предстоял переезд в Массачусетс, потом преподавание в Бостон Колледже, новый город, новая жизнь. А пока... каждое утро я завтракал в маленьком тенистом саду неподалеку от зоопарка, потом ехал в Библиотеку Конгресса и исчезал на целый день в Отделе Рукописей. Для исследователя нет большего блаженства, чем неторопливое погружение в архивный материал. В то лето я собирал материалы о связях Набокова с другими эмигрантскими авторами, а также о еврейских темах в жизни и творчестве писателя. До этого — готовя книгу о рассказах Набокова — я уже несколько лет проработал с его рукописями, в том числе и с черновиками переводов, выполненных совместно с Перцовым. И вот теперь я перечитал письма Набокова к Перцову и «взял след». Почему меня так заинтриговал Перцов? Прежде всего потому, что об этом американском переводчике трех лучших рассказов Набокова ничего не было написано. (В биографиях Эндрю Фильда —

Дорогой Петр Александрович,

У вас приятно была рука.  
Только сто получил от Шекс телеграмму сто она  
with pleasure прикинул "Anselian".

Судя вам: подробности - т.е. концы - как  
только получил дополнительные сведения писем.

Если у вас еще есть и время, мне кажется  
лучше было бы заняться за перевод "Рески и Гримальи"  
- на итальянском языке и по тому же методу - т.е. две  
маленькие главы - по пути "только" и графичной перевод,  
которые впрямь могут радовать.

Всегда твоя бабушка

Ваша В. Кабова

И в ваш письме на. Джек отсылает "Дага".



полных пробелов и ошибок — Перцов не упоминается вовсе, а в биографии Брайена Бойда только бледная тень Перцова дважды проскальзывает по потолку судьбы). Кроме того, мне показался любопытным тот факт, что письма Набокова к Перцову хранятся в архиве самого Набокова<sup>2</sup>. Я обратился к специалисту по истории архивов Библиотеки Конгресса Элис Бирни (Alice L. Birney), от которой узнал, что в 1964 году Перцов передал письма Набокова, а также исправленные черновики переводов, в Отдел Рукописей. Я узнал также, что после войны Перцов был сотрудником Библиотеки Конгресса. И ничего больше. Как мне было заполучить сведения о переводчице Набокова? Мне пришло в голову воспользоваться Актом Свободы Информации (Freedom of Information Act) и запросить личное дело Перцова в Библиотеке Конгресса (The Official Personnel File of Peter A. Pertzoff). Но вскоре выяснилось, что Акт Свободы Информации на личные дела государственных служащих прямо не распространяется. А точнее, мне надлежало сначала составить обоснование и запросить личное дело Перцова, после чего начальник отдела кадров Библиотеки Конгресса (как по-советски звучит!) должен был его просмотреть и принять решение. Я переехал в Бостон, получил из Библиотеки Конгресса положительный ответ и ранней осенью 1996 года отправил официальный запрос в Сент-Луис, в хранилище, где хранятся личные дела государственных служащих (National Personnel Records Center). Честно говоря, я почти не надеялся на успех. И вот, через неделю после Дня Благодарения я получил пухлый желтый конверт с ксерокопиями всего личного дела Перцова из Библиотеки Конгресса. Среди присланных документов были копии анкет, рекомендательных писем, жизнеописания и списка публикаций Перцова, удостоверения личности, а также всевозможных бумаг внутрибиблиотечного пользования. Вот, вкратце, история отношений Набокова и Перцова, которую мне удалось реконструировать.

Перцов родился в Санкт-Петербурге в 1908 году и эмигрировал в США в марте 1920 года через Манчжурию и Японию. Он учился в классической гимназии города Кембридж (шт. Массачусетс), а в 1933 году закончил Гарвардский университет со степенью бакалавра по английскому языку и литературе. Проучившись еще несколько лет в Гарвардской аспирантуре на отделении сравнительного литературоведения, Перцов вынужден был прервать свое образование из-за начавшегося психического заболевания. В конце тридцатых годов Перцов преподавал во Французском Лицее в Нью-Йорке. В 1940 году он получил диплом библиотекаря в Колумбийском университете, после чего несколько лет проработал в справочном от-

деле Нью-Йоркской публичной библиотеки. Переехав в Итаку (шт. Нью-Йорк) в 1943 году, Перцов преподавал русский язык в Корнельском университете. Кроме Набокова, Перцов переводил и других эмигрантских авторов, включая Алданова. В 1945 году из-за рецидива заболевания он оставил Корнель. Перцов лечился у известного бостонского психиатра д-ра Джоржа М. Шломера (George M. Schlomer). После наступления ремиссии Перцов возобновил свою карьеру библиографа и переводчика, прослужив с 1948 года и до своей смерти в 1967 году в Библиотеке Конгресса.

Первое письмо Перцова было отправлено Набокову в Берлин летом 1933 года. Об их взаимоотношениях в течение следующих пяти лет ничего не известно (пробел в переписке). Их контакты возобновились в 1938 году, когда Набоков жил в Париже. В то время Перцов подумывал о переводе на английский второго сборника рассказов Набокова «Соглядатай» (1938). Вместо этого, он перевел два рассказа, причем не самых лучших, из первого сборника Набокова, «Возвращение Чорба» (1930). Переводчик надеялся, что первый из них, «Сказка», будет опубликован в журнале «Эсквайр» («Esquire»), где в 1939 году был напечатан перевод «Картофельного Эльфа» (Сергея Бертенсона и Ирэны Косинской). Как становится ясно из переписки Набокова с его нью-йоркским литературным агентом, Альтаграцией де Джанелли (Altagracia de Janelli), перевод «Сказки», а также перевод рассказа «Подлец», так и не удалось пристроить в американские журналы<sup>3</sup>.

Ко времени переезда в США в мае 1940 года Набоков уже приобрел опыт работы с несколькими переводчиками на английский, включая Винифреду Роя (Winifred Roy) и Глеба Струве. Неудовлетворенный качеством переводов своих вещей на английский Набоков к тому времени сам перевел два романа («Отчаяние» и «Камера обскура»), а также сочинил свой первый англоязычный роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Вскоре после прибытия в Нью-Йорк Набоков продолжил творческое содружество с Перцовым. Через год, в июне 1941 в одном из лучших американских журналов «Атлантик Монтли» («The Atlantic Monthly») был напечатан их совместный перевод рассказа «Облако, озеро, башня», а еще через несколько месяцев, в ноябре 1941, там же появился перевод «Пильграма». Набоков и Перцов придерживались метода, предложенного самим Набоковым. Перцов сначала переводил текст на английский как можно ближе к оригиналу и посылал Набокову. Набоков подвергал текст «драконовской» правке, порой вычеркивая до 80 процентов слов на машинописной странице. После этого Перцов вносил изменения, переписывал текст на машинке и посылал

Набокову для вторичной правки и проверки. После успеха в «Атлантик Монтли» Набоков предложил Перцову взяться за перевод романа «Дар». Этот проект не увенчался успехом, после того как несколько ведущих американских издательств, включая Боббс-Меррилл, сочли роман чересчур «русским» и литературным<sup>4</sup>. Несмотря на большое количество поправок и изменений, которые Набокову приходилось вносить в переводы Перцова, Набоков был доволен переводами и, очевидно, предполагал продолжать сотрудничество с Перцовым. Переписка оборвалась в 1944 году, и внезапный разрыв отношений между Набоковым и его американским переводчиком скорее всего следует отнести за счет возобновившейся душевной болезни Перцова, а также некоторых финансовых разногласий, возникших между писателем и переводчиком<sup>5</sup>.

Ниже приводятся восемь писем и три почтовых открытки Набокова к Перцову. Письма Набокова приводятся в авторской редакции, но в новой орфографии. Письмо от 25 июля 1941 года приводится в моем дословном переводе с английского. Все остальные письма и открытки написаны по-русски.

## 1

21 августа 1933 г.

V. Nabokoff  
Nestorstr. 22  
b / Feigin<sup>6</sup>  
Berlin — Halensee

Многоуважаемый Петр Александрович,

Я получил Ваше письмо от 25. 7, приложенное к письму М. М. Карповича<sup>7</sup>. Я очень уважаю Михаила Михайловича и после его рекомендации не сомневаюсь в том, что Вы превосходно справитесь с нелегкой задачей перевода моих вещей.

Насколько я понял, Вы хотели бы получить месяца на два опцион на Машеньку, Король, Дама, Валет и Защиту Лужина. Кроме последней вещи, которой я в настоящий момент не могу располагать, так как предоставил на нее опцион моему приятелю, русскому лектору Кингс Колледжа в Лондоне, я охотно исполняю Вашу просьбу. Что же касается Защиты Лужина, то я мог бы Вам дать ответ, если бы Ваш выбор все-таки остановился на этом романе, толь-

ко с согласия моего приятеля, если бы затеянные им в Лондоне переговоры не увенчались успехом. Зато я никому еще не предлагал и не показывал двух позднейших моих романов, которые Вам вероятно еще не попадались в руки. Один из них, Подвиг, вышел недавно в Париже (сперва он был пропущен через «Современные записки»), второй, Камера Обскура, выйдет месяца через два, а до сих пор только успел пройти те же «Современные записки», которые Вы без труда достанете.

Я буду рад, если наше сотрудничество увенчается [успехом. Я] буду ждать Ваших известий, а пока прошу Вас принять уверение в совершенном моем уважении.

В. Набоков

Р. S. Попадалась ли Вам весьма приятная для меня статья об эмигрантской литературе в «Америкен Меркюри» от июля? Если да, то не знаете ли, кто таков ее автор, Альберт Пэрри<sup>8</sup>?

Письмо; написано на машинке.

## 2

24 ноября 1938

Nabokoff  
8, rue de Saigon  
Paris 16

Дорогой Петр Александрович,

Большое спасибо за образец перевода. Очень хорошо. Мне только кажется, что мои длинные фразы надобно разбивать на несколько мелких. Резче, суше. (У вас одна маленькая ошибочка: «солнечник» это старое слово для «sunshade»). Был бы очень доволен если бы вы перевели том «Соглядатая»<sup>9</sup>! Но все деловые переговоры должны вестись через моего агента, так что вам нужно обратиться к нему или вернее, к ней: Altagracia de Janelli, 17 East 9th Street, New York. Меня очень интересует ваша статья «Some errors in Russian...»<sup>11</sup> Жму вашу руку и с интересом жду от вас вестей.

В. Набоков

Почтовая открытка; написано от руки и отправлено по адресу Peter A. Pertzoff, 135 Ivy Street, Brookline, MA, Etats Unis.

[Почтовый штемпель 30 августа 1940, East Wardsboro, VT<sup>11</sup>]

Дорогой Петр Александрович,

Спасибо за милое письмо и за справку.

Да, конечно, меня интересует всякая работа, а в частности — место в библиотеке.

Рассказ<sup>12</sup> я никак не мог найти перед отъездом. Очень рад, что он вам кажется подходящим. Если у вас время или охота пожалуйста переведите.

Скоро увидимся, с искренним приветом,

В. Набоков

Почтовая открытка; написано от руки и отправлено по адресу: P. A. Pertzoff, Esq., 423 W. 120th Street, New York City

11 ноября 1940

Дорогой Петр Александрович,

Очень буду рад с Вами увидеться. Последние две недели я был особенно загроможден делами; прошу Вас поэтому извинить меня за запоздалый отклик на Ваше милое письмо.

Мой телефонный номер Sc 49270. Возможно ли Вам было бы мне позвонить как-нибудь вечером часов в 9? Если вечером Вам неудобно звонить, я еще бываю дома около 2-х, но это только почти всегда.

С искренним приветом,

В. Набоков

Письмо; написано на машинке.

[Март 1941<sup>13</sup>]

Wellesley College  
Wellesley, Massachusetts

Дорогой Петр Александрович,

Только что мне звонил редактор «Atlantic» из Бостона, — «we are enchanted и т. д. this is genius, this is what we have been looking for и



т. д. We want to print is at once<sup>14</sup>, и давайте еще». Хочу вас поблагодарить за вашу прекрасную работу<sup>15</sup>. Я вернусь в начале апреля и если у вас будет время мы сговоримся о следующей работе. Я главным образом доволен что ваш труд не пропал даром. Я завтракаю с этими господами в понедельник и тогда сообщу насчет условий гонорара. Дружески ваш

В. Набоков

[На полях слева:] Как прошло ваше шахматное состязание?

[На полях справа:] Прилагаю некоторые поправки, включите их в ваш экземпляр.

[На отдельном листке бумаги список поправок к переводу рассказа «Облако, озеро, башня»:]

«thought uttered is a lie»: stuttered, p. 2

the yellow bench p. 3

appeared (instead of «would etc») p. 4

entirety p. 7

persons p. 9

translated from the Russian by P. A. Pertzoff and the author

Письмо; написано от руки на бланке Уэлзли Колледжа.

6

25 июля 1941

V. Nabokov  
230 Sequoia Ave.  
Pale Alto  
California

Дорогой Петр Александрович,

Большое спасибо за ваше письмо. Ваша идея мне кажется очень хорошей. Постарайтесь это устроить. Книга, которую я бы хотел издать по-русски, — «Дар»<sup>16</sup>. Она должна быть издана в одном томе объемом приблизительно в 500 страниц — это условие принципиально важно — а именно ее нельзя разбивать на два тома.

Итак я настоящим даю вам желаемый вами опцион на «Дар» до 1 ноября 1941. Поскольку эта книга гораздо больше, чем вы предполагали, вам вероятно придется переделать вашу калькуляцию. Кстати, один печатный лист это 16 страниц<sup>17</sup>.

Я еще не получил ответ из «Атлантика» о «Пильграме», который я туда послал около трех недель назад.

Да, мы будем в Уэлзли<sup>18</sup> в сентябре. И я еще не знаю, заеду ли я в Нью Йорк по пути туда, и если да, то я буду очень рад вас увидеть.

Передайте мои лучшие пожелания Ярмолинскому<sup>19</sup> и его супруге.

Простите, что печатаю это письмо по-английски. У меня здесь нет русской машинки, а рука затекла от перевода «Шинели»<sup>20</sup>.

Надеюсь, что у вас все хорошо. Где вы проводите отпуск?

Ваш очень дружески<sup>21</sup>,

В. Набоков

Письмо; написано на машинке; приводится в дословном переводе с английского.

7

1 августа 1941

230 Sequoia Ave

Дорогой Петр Александрович,

У вас решительно легкая рука. Только что получил от Weeks<sup>22</sup> телеграмму, что они with pleasure<sup>23</sup> принимают «Aurelian»<sup>24</sup>.

Сообшу вам подробности — т. е. гонорар — как только получу дополнительные сведения письмом.

Если у вас есть охота и время, мне кажется можно было бы заступить за перевод «Весны в Фиальте» — на таких же началах и по тому же методу — т. е. для меня главное — получить точный и грамотный перевод, который вероятно потом раздраконю.

Крепко жму вашу руку

Ваш В. Набоков

[P. S.] Я к вам писал на днях относит. «Дара».

Письмо; написано от руки.

8 апреля 1942

Wellesley

Дорогой Петр Александрович,

Посылаю вам окончательный текст «Spring in Fialta»<sup>25</sup> с некоторыми моими поправками и изменениями. Пожалуйста перепишите точно в таком виде (например в одном месте нужно Ferd. вместо Ferdinand или в другом «tome» повторяется трижды).

Хочу вас попросить сделать это как можно скорее, так как мне надо успеть передать эту вещь человеку, которого увижу в субботу 18-го. Перепишите пожалуйста с копией и в случае каких-либо ваших замечаний сделайте их карандашом на ней.

Простите, что некоторые поправки вписаны так мелко — особенно кое-какие ввинченные «had» — но в общем кажется разборчиво.

Жму вашу руку

Ваш искренне В. Набоков.

Письмо; написано от руки.

23 марта 1943

Дорогой Петр Александрович,

Благодарю вас за письмо и за милое приглашение. Простите что не отвечал вам тотчас. Я буду рад проехать — и надеюсь, что мы с вами успеем пошахматовать, — последний раз я играл с лейтенантом в Utah<sup>26</sup>, который думал долго перед ходом и затем подставлял ферзя, не замечая что стоит под шахом.

Робинсону я уже написал, а письмо к вам отложил, потому что хотел достать из дальнего и темного угла русскую машинку — но раздумал и пишу вам от руки.

Жму вашу и «смотрю вперед»<sup>27</sup> повидать вас.

В. Набоков

Письмо, написанное от руки

23 апреля 1943

V. Nabokov  
8 Craigie Circle  
Cambride, Mass.

Дорогой Петр Александрович,

Очень рад Вашим успехам. Что касается алдановского сборника<sup>28</sup>, то я еще совсем решил, что дам.

Из России я выехал в 1919 году (из Крыма)<sup>29</sup>. Статей было великое множество 1) во всех без исключения русских эмигрантских изданиях, 2) почти во всех парижских, вроде «Нувель Литерер», «Ле Муа» и т. п., 3) во многих английских и американских (напр., лет пять назад, в Нью Йорк Таймс и Американ Меркюри, в Славоник Ревью и т. д.), не говоря уже о немецких, голландских, чешских, шведских и т. д. Умнее всего, кажется, писал Бицилли<sup>30</sup>. По правде сказать, я всегда мало прислушивался к отзывам, и поэтому особенно точных сведений у меня нет.

М. пр. «Весну»<sup>31</sup> я предлагал в Атлантик, но она оказалась длинна. Впрочем, редактор ее опять выпросил у меня на прочтение. Недавно получил Гуггенгеймовский Феллошип<sup>32</sup>, т. е. наконец буду иметь возможность написать давно задуманный роман<sup>33</sup>.

Дружеский привет от меня и от жены.

В. Набоков

Письмо; написано от руки и отправлено по адресу: Mr. P. Pertzov, 233 Thurston Ave., Ithaca, N. Y., в конверте Музея сравнительной зоологии Гарвардского университета.

8 июня 1944

V. Nabokov  
8 Craigie Circle  
Cambridge

Дорогой Петр Александрович,

Пишу вам из больницы, куда попал, отвратительно отравившись в здешнем ресторане. Сегодня мне гораздо лучше.

Хочу вас поблагодарить за ваше очаровательное гостеприимство. Очень было приятно в Корнелле<sup>34</sup>. Передайте пожалуйста Робинсону, что благодарю его за письмо. Написал бы ему, если бы не был болен.

Жму вашу руку, рокируюсь,

Ваш В. Набоков

Почтовая открытка; написано от руки и отправлено по адресу: Mr. P. Pertzov, 223 Thurston Ave. Ithaca, NY.

## Глава 6

# СЕКСОГРАФИЯ НАБОКОВА

В 1907 году, в статье «Метафизика пола и любви», Николай Бердяев с горечью писал о том ограниченном месте, которое занимали вопросы секса в искусстве и философии того времени: «Отвратительная ложь культуры, ныне ставшая нестерпимой: о самом важном, глубоко нас затрагивающем, приказано молчать, обо всем слишком интимном не принято говорить; раскрыть свою душу, обнаружить в ней то, чем живет она, считается неприличным, почти скандальным»<sup>1</sup>. В словах Бердяева слышна полемика с программным стихотворением Федора Тютчева «Silentium» (1830-е). Тютчев выдвигает два постулата. Первый касается невозможности передачи другому интимных мыслей и чувств индивидуума, поскольку любая такая попытка неизбежно приводит к искажению: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь»<sup>2</sup>. Второй постулат представляет душу как некий внутренний мир иной, т. е. единственное время/пространство, в котором человек способен при жизни говорить о самом личном и не бояться искажения собственных слов: «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум; / Их оглушит наружный шум, / Дневные разгонят лучи, — / Внимай их пенью — и молчи!..»<sup>3</sup>.

Тютчевские стигматы имели огромное значение для творчества Владимира Набокова русского периода. (Кстати, уже потом, в Америке, в 1940-е годы, Набоков мастерски перевел Тютчева на английский). На протяжении русского периода Набоков избегал описания интимного сексуального опыта в тех произведениях, где действуют русские персонажи, от Ганина в «Машеньке» (1926) до Годунова-Чердынцева в «Даре» (1937—1938). Секса гораздо больше в произведениях на западную тему, хотя сексуальные триллеры Набокова гораздо слабее «русских» произведений русского периода. Процитируем энциклопедическую статью Джулиана В. Коннолли: «„Король, дама, валет“ (1928) не входит в число главных романов Набокова»<sup>4</sup>. Роман «Камера обскура» (1933) тоже трудно поставить в один ряд с «Подвигом», «Приглашением на казнь», «Даром» и многими рассказами. Что же касается новеллы «Вол-

шебник» (1939; опубл. 1986), о которой пойдет речь позднее наряду с другими огнеопасными текстами, которые подготовили взрыв «Лолиты» (1955), то сам Набоков «вещицей [...] был доволен», — «девочка не оживала»<sup>5</sup>.

Насколько же велик барьер традиции и культуры, который Набоков преодолевал в своих в своих вещах американского периода? Начнем с того, сама проблема секса в русских вещах Набокова включает в себя три основных составляющих: лингвистическую, метаэстетическую и метафизическую. Но, прежде чем подробно рассматривать все три компонента сексографии Набокова, составим предварительный список сексуальных мотивов и образов в его русских вещах (Здесь я не буду касаться гомосексуальных тем у Набокова; последние анализируются в недавних работах Анны Бродской и Ольги Сконечной)<sup>6</sup>. «Камера обскура» занимает самое первое место в этом списке, в то время как «Дар» стоит на последнем.

В «Машеньке», первом романе Набокова, Ганин размышляет о том, как его любовница Людмила ведет себя в постели («после схватки механической любви») (Набоков, Правда, I, 48; РСС, II, 52); в другом эпизоде он вспоминает о том, как вела себя его возлюбленная Машенька во время прелюдии к соитию:

«— Я твоя, — сказала она. — Делай со мной, что хочешь.

Молча, с бьющимся сердцем, он наклонился над ней, забродил руками по ее мягким, холодноватым ногам. Но в парке были странные шорохи, кто-то словно все приближался из-за кустов; коленям было твердо и холодно на каменной плите; Машенька лежала слишком покорно, слишком неподвижно». (Набоков, Правда, I, 86; РСС, II, 99)

Возлюбленные в романе так и не становятся любовниками. В следующем романе, «Король, дама, валет», проскальзывает образ презерватива, пример набоковского остранения: «ребенок поднял с панели и губами стал надувать нечто, похожее на соску, желтое и прозрачное» (Набоков, Правда, I, 116; РСС, II, 132—133). (В этой попытке сексуального триллера всего лишь в двух абзацах напрямую говорится о сексе). В «Защите Лужина» (1929—1930) импресарио гроссмейстера Лужина — махинатор с голливудской фамилией Валентинов — руководствуется теорией, согласно которой шахматный гений есть преломление полового желания. В соответствии со своей теорией, Валентинов старается блюсти «целомудренную сумрачность» (Набоков, Правда, II, 53; РСС, II, 360) своего питомца. Позднее в романе, теща Лужина полагает, что ее зять — половой извращенец, в то время как на самом деле у Лужина и его супруги нет сексуальных отношений. Принимая ванну

в первую брачную ночь, жена Лужина «с некоторой тревогой думала о том, что наступает предел ее женской расторопности и что есть область, в которой не ей путеводительствовать» (Набоков, Правда, III, 117; РСС, II, 417). Но и не Лужину! В романе «Подвиг» (1931—1932) Мартыну становится все труднее и труднее совладать со своим собственным целомудрием. В молниеносной сцене он теряет девственность в объятиях чужой жены, поэтессы-любительницы Аллы Черносвитовой. В описаниях его последующих сексуальных опытов затенены или целиком опущены любовные сцены:

«[Мартын] глядел с любовью на ее голые детские плечи [об англичанке легкого поведения — *М. Д. Ш.*], на стриженую русую голову и был совершенно счастлив, [описание секса опущено — *М. Д. Ш.*]. Рано утром, пока он мирно спал, она быстро оделась и ушла, выкрыв у него из бумажника десять фунтов. „Утро после дебоша“, — с улыбкой подумал Мартын...» (Набоков, Правда, II, 189)

В описании любовной связи Мартына с официанткой Розой в Кембридже тоже отсутствуют анатомические подробности. Необычайно важно и то, что Мартын любит Соню целомудренно, и что в ночь, когда она забирается к нему под одеяло в спальне своей погибшей сестры, Мартын «хотел только лежать рядом с ней и целовать ее в щеку». (Набоков, Правда, II, 96).

Герой повести «Соглядатай» (1930) намекает на механический секс не только с Матильдой, но и с ее предшественницей, прачкой. Он приоткрывает перед читателем свои эротические сны, а также «подглядывает» за немкой-служанкой, когда она мастурбирует за закрытыми дверями:

«Сама-то она вовсе не была сонной: смешно подумать, до каких развратных и игривых ухищрений доходила эта скромная девица — Гретхен или Гильда, не помню, — когда дверь была заперта на ключ, и почти голая лампочка на висячем шнуре озаряла фотографию молодца в тирольской шляпе и яблоко с барского стола» (Набоков, Правда, II, 330).

По количеству, прямоте и насыщенности описаний секса первое место среди романов русского периода принадлежит «Камере обскура», написанном на западную тему и переложенным на английский самим Набоковым в 1936 году («Laughter in the Dark» — «Смех в темноте»). Кречмар предпочитает «природную отзывчивость»<sup>7</sup> своей любовницы Магды «холодной поволоке невинности»<sup>8</sup> своей жены, и его выбор приводит к полному фиаско. Как это ни странно, в дистопическом мире «Приглашения на казнь» (1935—1936) немало сексуальных аспектов. За обеденным столом Цинциннат Ц., тер-



заемый хронической неверностью своей жены, смертельно боялся нагнуться, чтобы

«...случайно под столом не увидеть нижней части чудовища, верхняя часть которого, вполне благообразная, представляет собою молодую женщину и молодого мужчину, видных по пояс за столом, спокойно питающихся и болтающих, — а нижняя часть это — четырехногое нечто, свивающееся, бешеное». (Набоков, Правда, IV, 35).

В тюрьме палач Цинцинната, м-сье Пьер, мучает своего соседа по камере псевдофилософской околесицей о сексуальной гимнастике. Вспомним также заключительную сцену новеллы «Волшебник», где глаз рассказчика медленно двигается по комнате, в которой герой-нимфолепт «колдует» над телом спящей нимфетки: «... он стал поводить магическим жезлом над ее телом, почти касаясь кожи, питая себя ее притяжением, зримой близостью, фантастическими сопоставлениями, дозволенными сном этой голый девочки...»<sup>9</sup> Девочка просыпается и «диким взглядом смотрит на его вздыбленную наготу»<sup>10</sup>. И «пленка жизни лопнула»<sup>11</sup>.

В русских рассказах Набокова сексу отведено еще более незначительное место, чем в русских романах. В «Возвращении Чорба» (1929) литератор Чорб вспоминает свою первую брачную ночь: «В ту ночь он только поцеловал ее в душку, — больше ничего» (Набоков, Правда, I, 290). В рассказе «Картофельный Эльф» английский цирковой карлик Фред Добсон оказывается наедине с женой фокусника Шэка. Между ними происходит любовная сцена, которую Набоков, по всей вероятности, посчитал такой извращенческой, что полностью опустил описание секса: «И внезапно каким-то нелепым и упоительным образом все пришло в движение» (Набоков, Правда, I, 384; РСС, I, 127).

Наконец, следует упомянуть стихотворение «Лилит» (1929; опубл. 1970), где мы находим самое откровенное описание секса среди всех русских вещей Набокова:

Двумя холодными перстами  
по-детски взяв меня за пламя:  
«Сюда», — промолвила она.  
Без принужденья, без усилия,  
лишь с медленностью озорной,  
она раздвинула, как крылья,  
свои коленки предо мной.  
И обольстителен и весел  
был запрокинувшийся лик,  
и яростным ударом чресел  
я в незабытую проник.  
Змея в змее, сосуд в сосуде,  
к ней пригнанный, я в ней скользил... (PP 52; Круг, 67—68).

Возвратимся к предложенной ранее схеме трех компонентов проблемы секса в произведениях Набокова. Лингвистическая сторона этого вопроса касается выбора подходящих слов для описания сексуального возбуждения и самого соития. Перечитывая стереоскопическое описание в начале романа «Дар», невольно задаешься вопросом: почему же словарь Набокова становился так неоригинален, когда он брался описывать секс по-русски? В русских вещах Набоков последовательно эвфемизирует сексуальные образы, при этом часто обращаясь к возвышенному словарю романтизма. Вот несколько примеров. Поскольку в русском языке не было (и до сих пор нет) *нейтрального* эквивалента английского глагола «to make love» и существительного «lovemaking», Набоков был вынужден обходиться словом «любовь», как в следующем описании связи Мартына и официантки: «Ее *любовь* оказалась бурной, неловкой, деревенской» (Набоков, Правда, II, 225; курсив мой — М. Д. Ш.). Марфинька, жена Цинцинната, употребляет местоимение «это», контекстуально имея в виду секс. Будучи робким интеллигентом, Цинциннат, стыдливо говоря о сексе, называет его «в известную минуту» (Набоков, Правда, IV, 35). В «Короле, даме, валете», «Защите Лужина», «Подвиге» и «Волшебнике» вместо слова «оргазм» употреблены высокопарные слова: «сладость», «счастье» и «блаженство». Кроме того, фаллос Волшебника назван «волшебным жезлом»<sup>12</sup>. В стихотворении «Лилит» мы находим целый список сексуальных замен. Пенис в состоянии эрекции выступает под названиями «пламя» и «булава», «восторг» означает подступающий оргазм, а слово «блаженство» передает момент оргазма<sup>13</sup>.

Любопытно, что Набоков намекает на некоторое авторское неудовольствие натруженным и высокопарным языком, которым у него описывается секс. Так, например, сидя с томиком Мопассана в руках, Мартын мечтает о новых приключениях: «Бель-Ами, усатый, в стоячем воротничке, обнажающий с ловкостью камеристки стыдливую, широкобедрую женщину» (Набоков, Правда, II, 222). Родная для Набокова русская классическая литература почти не располагала опытом литературного описания человеческого тела и секса — опытом, который был революционизирован такими западными писателями как Ги де Мопассан и Гюстав Флобер в девятнадцатом веке. Набоков продолжает писать по-русски с сексуальной сдержанностью своего учителя Антона Чехова, который связывал литературы классическую и модернистскую (об этом см. выше, в гл. 2 и 3). В «Даме с собачкой» (1899) чеховский рассказчик будто бы теряет свою способность ко всеведению и всевиденью, когда Гуров и Анна занимаются любовью в ее гостиничном номере. Рассказ-

чик вновь обретают свою вездесущность — и передает читателю происходящее в спальне — лишь когда секс окончен, а Гуров ест арбуз под аккомпанемент рыданий Анны. Изображая своих русских героев-изгнанников целомудренными — или сдерживая себя в описании их сексуальных опытов, — Набоков тем самым отдавал должное русской литературной традиции. При этом Набоков уже двигался по направлению к послевоенным романам, написанным на английском языке.

Набоков был, конечно же, не единственным русским писателем, пытавшимся примирить целомудрие классической русской литературы и свои собственные модернистские искания. Иван Бунин — старший современник, собрат по эмиграции, с которым соперничал Набоков — тоже не раз сталкивался с дилеммой описания секса. Приведем еще раз цитату из дневника Бунина от 3 февраля 1941 года, т. е. как раз того самого времени, когда он сочинял свое «литературное» завещание, сборник рассказов о любви «Темные аллеи» (1943; 1946):

«То дивное, несказанно-прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, никогда не написано никем. Да и не только тело. Надо, надо попытаться. Пытался — выходит гадость, пошлость. Надо найти какие-то другие слова»<sup>14</sup>.

Отголоски сомнений и исканий Бунина слышны в поздней статье Бердяева «Размышления об Эросе» (1949): «Любовь так искажена, профанирована и опошлена в падшей человеческой жизни, что стало почти невозможным произносить слова любви, нужно найти новые слова»<sup>15</sup>.

Теперь обратимся к метаэстетической составляющей описаний секса у Набокова. Налицо близость его картин полового акта и описаний художественного творчества (с первых вспышек вдохновения или возбуждения и до завершения акта творчества или любви). Краткий обзор ключевых высказываний самого Набокова о творчестве — таких, как его американская лекция «Искусство литературы и здравый смысл» («The Art of Literature and Commonsense», 1941; опубл. 1980), — позволяет удостовериться в том, что Набоков имеет обыкновение описывать акт творчества и половой акт почти идентичными, нео-романтическими терминами:

«Русский язык, который в остальном сравнительно беден абстрактными терминами, различает два типа *inspiration*, восторг и вдохновение, которые можно парафразировать как «*rapture*» [*вспышка восторга или экстаза в дословном переводе — М. Д. Ш.*] и «*гесартуре*» [*взятие обратно в дословном переводе — М. Д. Ш.*]. Разница между ними главным образом климатического свойства, пер-

вое горячо и кратковременно, второе прохладно и продолжительно. Речь до сих пор шла о чистом пламени *восторга* [ср. «пламя» = «пенис в состоянии эрекции» из стихотворения «Лилит» — *М. Д. Ш.*], первоначального восторга, у которого нет сознательной цели, но котоый необычайно важен для того, чтобы связать разлад старого мира и построение нового». [Набоков пользуется слегка видоизмененной терминологией Пушкина, которую можно найти, к примеру, в статье «Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“», 1825—1826 — *М. Д. Ш.*]<sup>16</sup>.

В романе «Король, дама, валет» Набоков передает эротический сон Франца о Марте: «Он теперь близко видел ее [Марты — *М. Д. Ш.*] блестящие губы, вздувающуюся от смеха шею, — и заторопился, чувствуя, как нарастает в нем нестерпимая сладость; и он уже почти прикоснулся к ней, но вдруг не сдержал вскипевшего блаженства» (Набоков, Правда, I, 160).

Герой стихотворения «Лилит» описывает подступающий оргазм так: «уже восторг в растущем зуде / неопикуемый сквозил». А всего через несколько стихов соитие героя и юной соблазнительницы прерывается «на полпути / к блаженству» (PP, 52; Круг, 68). Несомненно, в обоих случаях — литературного творчества и секса — Набоков выбирает самые возвышенные слова для описания высочайших степеней наслаждения, тогда как сам выбор синонимов в русском языке гораздо более ограничен, чем в английском. Однако, я полагаю, что такого рода метаэстетика секса у Набокова преднамеренна и неразрывно связана с его представлениями о метафизике секса.

В чем же заключается метафизика секса у Набокова? Прежде всего, секс дает героям-избранникам Набокова доступ к потустороннему<sup>17</sup>. Начиная с середины 1920-х годов, Набоков создавал в своих произведениях разные модели того, каким может быть мир иной. Он делился своими интуициями с избранными персонажами — или «представителями», как Набоков их называл в некоторых вещах, — Мартыном, Цинциннатом Ц., Василием Ивановичем в рассказе «Облако, озеро, башня» (1937), Годуновым-Чердынцевым. В дискурсивных заявлениях Набокова, и прежде всего в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» и его автобиографиях, художественные открытия — слов и бабочек — рассматриваются как состояния, во время которых человек общается с иным миром. Подобным же образом, приближаясь к переходу на английский язык, Набоков все больше и больше представлял сексуальные опыты своих героев как «проблески неземного блаженства», о которых писал Владимир Соловьев в работе «Смысл любви» (1903):

«В половой любви, истинно понимаемой и истинно осуществляемой, эта божественная сущность получает средство для своего окончательного, крайнего воплощения в индивидуальной жизни человека, способ самого глубокого и вместе с тем самого внешнего реально-ощутительного соединения с ним. Отсюда те проблески неземного блаженства, то веяние нездешней радости, которыми сопровождается любовь, даже несовершенная, и которые делают ее, даже несовершенную, величайшим наслаждением людей и богов — *hominom divomque voluptas* [улада людей и бессмертных]»<sup>20</sup>.

В произведениях русского периода заметен растущий конфликт между натуралистической потребностью энтомолога-морфолога к анатомическому описанию сексуального предмета (равно как и любого другого предмета вымысла или реального вида бабочки) и стремлением метафизика избежать тривиализации того, что не поддается определению, — той самой невыразимой и невыражаемой главной «тайны».

Как же Набоков открывает читателю, что секс и сексуальность метафизичны? В некоторых случаях он пользуется традиционными формулами библейской мифопоэтики для обозначения сексуальных ощущений героев. В романе «Король, дама, валет» Марта говорит Францу сразу же после полового акта: «это был рай» (Набоков, Правда, I, 175). Алла в «Подвиге» называет короткие сексуальные свидания с Мартыном (за спиной мужа) «заглядыванием в рай» (Набоков, Правда, II, 181). Сексуальное стихотворение «Лилит» начинается в «Раю», который соединяет черты греко-римской и библейской образности и в конце стихотворения превращается в «Ад». Услышав имя Магды в первый раз, Горн говорит ей: «Ага, Магдалина», тем самым намекая на библейскую мифологию святой развратницы<sup>21</sup>. Когда шурин Кречмара приходит, чтобы спасти его из *камеры обскуры*, Роберт Горн (слово «horn» по-английски значит «рог») стоит, «словно Адам после грехопадения», прикрывая «пятерней свою наготу»<sup>22</sup>. В «Волшебнике» главный герой так описывает приближающийся оргазм: «как между его шерстью и ее бедром закипала сладость, ах, как отрадно раскрепощалась жизнь, упрощаясь до рая»<sup>23</sup>.

При этом следует отметить, что в русских вещах Набокова западные и некоторые второстепенные русские персонажи неспособны ощущать притяжение мира иного, и им приходится пользоваться метафорами и метонимиями религиозной и сказочной мифопоэтики<sup>24</sup>. Напротив, избранные герои — эмигранты из России — отказываются от метафизических стереотипов и клише. Поэтому, описывая сексуальные опыты своих «представителей», Набоков при-

бегают к молчанию, молчанию за счет опущенных сцен и пропусков в тексте. Приемы молчания полностью соответствуют дискурсивным и поэтическим заявлениям Набокова об иномирье, таким, как признание в стихотворении «Слава» (1942): «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та / а точнее сказать я не вправе» (РР, Круг, 147) (В английском переводе Набоков называет «тайну» «main secret»). Сексуальное молчание особенно ощутимо в романах «Приглашение на казнь» и «Дар». В рассказе «Весна в Фиальте» (1936), написанном во время перерыва в работе над «Даром», Набоков отрететировал целый ряд нарративных и лингвистических решений проблемы невозможности описания сексуальной любви. Васенька, рассказчик-герой в «Весне в Фиальте», опускает описание того единственного раза в рассказе, когда он и Нина занимаются любовью:

«„Фердинанд фехтовать уехал“, — сказала она непринужденно, и посмотрев на нижнюю часть моего лица, и про себя что-то быстро обдумав (любовная сообразительность была у нее бесподобна), повернулась и меня повела, вилия на тонких лодыжках, по голубому бобрику, и на стуле у двери ее номера стоял вынесенный поднос с остатками первого завтрака, следами меда на ноже и множеством крошек на сером фарфоре посуды [...] и от нашего сквозняка всосался и застрял волан белыми далиями вышитой кисеи промеж оживших половинок дверного окна, выходявшего на узенький чугунный балкон, и лишь тогда, когда мы заперлись, они с блаженным выдохом опустили складку занавески; [легкий эротический намек и далее пространство молчания в тексте — *М. Д. Ш.*] а немного позже я шагнул на этот балкончик, и пахло с утренней пустой и пасмурной улицы сиреневой сизостью, бензином, осенним кленовым листом [...]» (Набоков, Правда, IV, 311—312)

Поскольку все их отношения построены на коде молчания о самых интимных жизненных опытах, неудивительно, что Нина должна умереть после того, что Васенька намекает на возможность их совместной жизни в буржуазном браке:

«... я подумал о том, что некогда тут была жизнь, семья вкушала по вечерам прохладу, неумелые дети при свете лампы раскрашивали картинки. Мы стояли, как будто слушая что-то; Нина, стоявшая выше, положила руку ко мне на плечо, улыбаясь и осторожно, так чтобы не разбить улыбки, целуя меня» (Набоков, Правда, IV, 321).

В конце рассказа Васенька обращается к Нине с внезапным признанием: «А что, если я вас люблю?» Молчаливый ответ Нины — «быстрое, странное, почти некрасивое выражение» лица — говорит о том, что признание Васеньки нарушает тот эфемерный код отношений, который прежде существовал между ними. Ответ Ни-

ны отзовется через пять лет в гениальном рассказе Бунина «Натали» (1941) из цикла «Темные аллеи»: «Но даже видеться мы будем редко — разве могу я, твоя тайная жена, стать твоей явной для всех любовницей?» (Бунин, 7:172).

В «Даре» молчание о сексе возведено в крайнюю степень. Повествование Набокова заканчивается как раз в ту ночь, когда самое намеренное *alter ego* писателя, Годунов-Чердынцев, и его возлюбленная Зина Мерц, предполагают вступить в интимные сексуальные отношения. Когда Зина спрашивает Федора, любит ли он ее, он так страшится опошления своих чувств словами, что отвечает весьма осторожно: «То, что говорю, и есть в некотором роде объяснение в любви». И только предчувствия Федора намекают на то, что произойдет вечером: «Неужели сегодня? Неужели сейчас? Груз и угроза счастья» (Набоков, Правда, III, 129). Роман завершается нотой счастья, не доведенного до сексуальной близости и потому особенно трепетного.

В своем первом англоязычном романе, «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» («The Real Life of Sebastian Knight», 1939; 1941), Набоков хотел подвести черту под своими высказываниями о сексе в вещах русского периода. В аналитическом комментарии к биографии своего сводного брата, переходный русский рассказчик V. иллюстрирует свои наблюдения выдержками из художественной прозы вымышленного писателя Найта, полурусского-полуангличанина:

«Натурально, я не могу касаться интимной стороны их отношений, во-первых, потому что смешно было бы рассуждать о том, о чем ничего определенного сказать невозможно, а во-вторых, потому что самый звук слова „секс“ с его вульгарным присвистом и „кс-кс“ на конце, каким приманивают кошку, представляется мне до того пустым, что я волей-неволей сомневаюсь, — *есть ли* вообще у этого слова сущностное содержание. Я действительно полагаю, что наделять „секс“ неким особым значением в человеческой жизни или, того хуже, позволять „сексуальной идее“, когда таковая вообще существует, пронизывать и „объяснять“ все остальное — это серьезное заблуждение разума. „Ударом волны не объяснить целого моря, от луны в нем до змея; но лужица в ямке скалы и алмазная зыбь на дороге в Китай — все это вода“». («Изнанка Луны») (АСС, I, 109).

V. в своих комментариях, как и его брат Себастьян в искусстве и жизни, считает физические аспекты сексуальности выражениями метафизических сторон человеческого существования. Такое представление о сексе приводит к совершенно особому взгляду на сексуальную гармонию:

«Физическая любовь — это лишь иносказание все о том же, а не особенная сексофонная нота, которая, попав однажды на слух, отзывается эхом во всех областях души». («Утерянные вещи». С. 82.) «Все вещи принадлежат к одному порядку вещей, ибо таково единство человеческого восприятия, единство личности, единство материи, чем бы она не была, материя. Единственное действительное число — единица, прочие суть простые повторы». (Там же. С. 93.) «Даже проведая я из каких-то источников, что связь с Клэр не вполне отвечала представлениям Себастьяна о телесной любви, мне бы и в голову не пришло объявить эту неудовлетворенность причиной общей его возбужденности и нервозности. Но, будучи неудовлетворенным вообще, он мог испытывать неудовлетворенность и красками своей любви» (АСС, I, 109—110).

Для героев-избранников Набокова в русских произведениях вопрос о сексуальной гармонии восходит к литературе и философии Серебряного Века<sup>25</sup>. В десятой главе «Других берегов» (1954) Набоков писал о нюансах своего полового воспитания, — редкое признание для человека, который рьяно ограждал свою личную жизнь от вторжения посторонних: «Истомленные приключениями в вырском чаппарале, мы ложились на траву и говорили о женщинах. Невинность наша кажется мне теперь почти чудовищной [...]. Трудобой любви были незнакомы нам». После этого в русском варианте речь идет о «тайной страсти» двоюродного брата Набокова, Юрия Рауша, к замужней женщине. В исправленной и дополненной английской автобиографии «Говори, память» Набоков обращается непосредственно к предмету сексуальной эстетики своей юности:

«Если бы нам случилось услышать о двоих нормальных парнях, идиотически мастурбирующих на глазах друг у друга (как это сочувственно описывается, со всеми запахами, в современных американских романах), сам факт такого поведения показался бы нам таким комичным и невозможным, как если бы кто-то спал с человеческим эмбрионом без конечностей [as sleeping with an amelus]<sup>26</sup>. Нашим идеалом была королева Гвиневер, Изольда, не совсем беспощадная Прекрасная Дама [в английском тексте «a not quite merciless *belle dame*», — т. е. кроме обращения к символистскому культу Прекрасной Дамы здесь прямая отсылка к стихотворению Китса «*La Belle Dame sans Merci*» (1819) — М. Д. Ш.], чья-та жена, гордая и послушная, с тонкими лодыжками и узкими руками. Девочки в аккуратненьких носочках и туфельках, которых другие мальчики встречали на уроках танцев [...] принадлежали, — эти нимфетки [NB!] — к совершенно другому классу су-



ществ по сравнению с теми подрастающими красотками и соблазнительницами в огромных шляпах, которых мы так жаждали» (SM, 203; мой дословный перевод — М. Д. Ш.).

В воспоминаниях шестидесятилетнего Набокова о воспитании чувств видны два рода внутренних трений. Во-первых, это трение между метафизическим и физическим, между не совсем земным идеалом женственности и нормальными сексуальными потребностями подростка. Во-вторых, это трение между неясными перспективами буржуазного брака и заманчивыми сексуальными удовольствиями свободной любви и адюльтера. Оба рода трений имеют прямое отношение к проблеме сексуальной гармонии, и оба обсуждались Бердяевым в знаменитой статье 1907 года:

«История Эроса в мире имеет мало точек соприкосновения с историей семьи. [...] И в средние века рыцарская любовь, единственно истинная любовь, существовала вне форм семьи, Прекрасная Дама никогда не бывала женой, признанной институтом семьи. В Новое время семья слишком часто признается могилой любви и Эрос поселяется в романтике свободной любви, нередко, впрочем, вырождающейся в пошлость и адюльтер»<sup>27</sup>.

Как же могут русские литературные представители Набокова жить без сексуальной гармонии? Как это ни парадоксально, секс или вообще отсутствует в их жизни (Лужин, Годунов-Чердынцев), или они состоят в сексуальных отношениях с людьми, которых не любят, продолжая безнадежно желать идеализированную Прекрасную Даму (Ганин и Людмила vs. Ганин и Машенька; Мартын и Роза vs. Мартын и Соня). В то же время, те герои Набокова, с которыми автор не делится своими интуициями о потустороннем, ищут сексуальную гармонию вне института брака. Среди таких нарушителей супружеской верности: 1. западные персонажи, которые или аморальны, как Горн и Магда («Камера обскура»), или вульгарны, как Франц и Марта («Король, дама, валет»), или поработаны своими сексуальными желаниями, как Кречмар («Камера обскура»); 2. второстепенные русские героини, такие, как Алла («Подвиг») или Марфинька («Приглашение на казнь»); 3. ускользающий от смерти персонаж повести «Соглядатай», о котором немало писали критики. Нигде в русских рассказах и романах Набокова не описывается гармонический брак.

В том, что Набоков в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» стремился подвести черту под своими высказываниями о сексе, заложен большой смысл. Русский Набоков предпочел сексуальное молчание, чтобы оставаться верным своим классическим истокам и при этом не вульгаризировать высокий идеал. В первом американском (и втором англоязычном) романе Набокова «Под знаком

незаконнорожденных» («Bend Sinister», 1947), философ Адам Круг тоскует по своей жене, которой в романе уже нет в живых. Он вспоминает свой брак как островок гармонии. Тем не менее, как бы глубоко он ни верил в метафизическую природу любви, Круг при этом испытывает вполне тривиальные сексуальные импульсы: «В ноябре он лишился жены. Он преподавал философию. Он обладал редкой мужской силой. Звали его Адам Круг» (АСС, I, 360). Тоталитарная машина пользуется услугами развратной молоденькой няни его сына, чтобы сломать Круга морально. Почти не в силах совладать с собой, Круг предупреждает свою юную соблазнительницу: «<... > это будет животный взрыв, тебя может поранить. Я предупреждаю тебя. Я старше тебя почти втрое, я огромный печальный борю. И я тебя не люблю» (АСС, I, 362). «Под знаком незаконнорожденных» — роман-дистопия, что позволяет Набокову обойти стороной тот вопрос, который он так и не разрешил в своих русских произведениях. Эта художественная и философская проблема — как примирить земную сексуальную гармонию и «неземное блаженство» (по Соловьеву) — приводит нас к вопросу об источниках «Лолиты» (1955; русский перевод, 1967).

В предвоенных произведениях Набокова уже заложены ростки «Лолиты». В нескольких русских вещах переданы фантазии нимфолептов (Кречмар в «Камере обскура»; Шеголев в «Даре»). «Волшебник», написанный перед войной, но опубликованный после смерти Набокова, уже содержит патологическую сюжетную пружину, хотя в новелле недостает метаэстетических и метафизических высот «Исповеди светлогоже вдовца». В романе «Под знаком незаконнорожденных» Круг описывает пятнадцатилетнюю Мариэтту — причину «агонии его чувств» — следующим образом: «моя горячая, вульгарная, божественно-нежная, маленькая puella» (АСС, I, 362). В сексуальном сюжете стихотворения «Лилит» более всего заметен путь, по которому Набоков пойдет в «Лолите», путь слияния традиционной религиозной мифопоэтики с интуициями о потустороннем. Сами имена нимфеток, Лилит и Лолита, построены по одной и той же конфигурации: «л — гласный — л — гласный — т». В оба текста вводятся греко-римские атрибуты. Попав в языческий Рай, герой стихотворения говорит: «в каждом фавне / я мнил, что Пана узнаю» (РР, 50; Круг, 67). Гумберт Гумберт описывает Лолиту так: «Более прелестной нимфетки не снилось зелено-красно-синему Приапу» (АСС, II, 57). И в стихотворении, и в романе Набоков указывает на демоническую или хтоническую природу нимфеток. В «Лолите» Гумберт предлагают вниманию читателей свою теорию, согласно которой

«[в] возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для некоторых очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность — сущность не человеческую, а нимфическую (т. е. демонскую); и этих маленьких избранниц я предлагаю именовать так: нимфетки» (АСС, II, 26).

В сексуальной мизансцене в стихотворении «Лилит» уже видна будущая композиция знаменитой сцены на «старой полосатой тахте» («old, sandy-striped davenport»), которую В. Е. Александров охарактеризовал как «гибридизацию эстетики и эротики»<sup>28</sup>. В стихотворении «Лилит»:

В глубине  
был греческий диван мохнатый,  
вино, на столике гранаты,  
и в вольной росписи стена. (PP, 52; Круг, 68)

В «Лолите»: «Место: залитая солнцем гостиная. Реквизит: старая полосатая тахта, иллюстрированные журналы, граммофон [...] [Лолита] ярко покрасила губы и держала в пригоршне великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко» (АСС, II, 75). И герой стихотворения, и Гумберт «изливают семя на землю» (Быт. 38), выражаясь языком библейского мифа об Онане. В конце стихотворения Лилит «легко рванулась / отпрянула и, ноги сжав, вуаль какую-то подняв, / в нее по бедра завернулась» — оставляя героя «на полпути / к блаженству», после чего он «мучительно [...] пролил семя / и понял вдруг, что [он] в аду» (Круг, 68—69). Посредством «тайного осязательного взаимоотношения — между чудом и чудовищем» Гумберту удается «раздавить» «об [...] левую ягодицу [Лолиты] последнее содрогание самого длительного восторга когда-либо испытанного существом человеческим или бесовским» (АСС, II, 78).

В «Лолите» и в романе «Ада или радости страсти» («Ada of Ardor», 1969), идеалы главных героев, а также их стремления к сексуальной гармонии, противоположны буржуазным институтам брака. Сексуальные отношения между Гумбертом Гумбертом и Долорес Гейз и между Ваном Вином и Адой Вин, первые *de jure*, а вторые *de facto* инцестуальные, нарушают этические нормы и законы современного цивилизованного общества. Гумберт признает, что он «во вне имел так называемые нормальные сношения с земнородными женщинами, у которых груди тыквами или грушами» (АСС, II, 28). Ван Вин тоже вступает с женщинами в «нормальные» отношения, которые соответствуют нормам буржуазного брака, — «буржуазного по Флоберу, а не по Марксу», как выразился Набоков в лекции «Пошляки и пошлость» («Philistines and Philistinism») (ЛРЛ,

384). И при этом Гумберт Гумберт и Ван Вин оба мечтают об антиземной любви, и каждый из них достигает сексуального блаженства только в фантастическом времяпространстве, эмпирейском Приморском Королевстве, потустороннем Ардисе Втором. Вновь обратимся к Бердяеву:

«„Естественных“ норм нет, нормы всегда „сверхестественны“. Мистическая любовь всегда покажется этому миру „противоестественной“» («Размышления об Эросе»)²⁹.

И при перечитывании «Лолиты» опять вспоминается стихотворение «Лилит»: «Гумберт был вполне способен иметь сношения с Евой, но Лилит была той, о ком он мечтал» (АСС, II, 28).

Совершенно естественно, что Гумберт хотел бы, чтобы его судили в соответствии с неземными нормами поведения:

«Крылатые заседатели! Никакой загробной жизни не принимаю, если в ней не объявится Лолита в таком виде в каком она была тогда, на колорадском курорте между Сноу и Эльфинстоном — и, пожалуйста, чтобы все было так же правильно, как тогда: широкие, белые мальчишеские трусики, узенькая талия, абрикосовая голая поясница [...]». (АСС, II, 283).

Более того, следует принять во внимание, что Гумберт готовится выступать перед судом ангелов или пишет свою исповедь для ангелов-читателей:

«О, не хмурься, читатель! Я вовсе не стремлюсь создать впечатление, что мне не давалось счастье. Милый читатель должен понять, что странник, обладающий нимфеткой, очарованный и порабощенный ею, находится за пределом счастья! Ибо нет на земле второго такого блаженства, как блаженство нежить нимфетку. Оно „вне конкурса“, это блаженство, оно принадлежит к другому классу, к другому порядку чувств. Да, мы ссорились, да, она бывала прегадкой, да, она чинила мне всякие препятствия, но не взирая на ее гримасы, не взирая на грубость жизни, опасность, ужасную безнадежность, я все-таки жил на самой глубине избранного мной рая — рая, небеса которого рдели как адское пламя, — но все-таки, рая». (АСС, II, 206).

В начале «Ады» набоковский рассказчик описывает страдания молодого Вина:

«Если бы единственной заботой Вана было облегчение отроческого плотского пыла, облегчение каким угодно способом, если бы, иными словами, ни о какой любви не шло и речи, наш юный друг сумел бы умерить — хотя бы на то злополучное лето — двусмысленность и гнусность своего поведения. Но поскольку Ван любил Аду, вынужденно сложное высвобождение этого пыла ничего само по се-

бе не завершало; или, вернее, завершалось тупиком, ибо оставалось неразделенным; ибо в ужасе утаивалось; ибо не имело возможности истаять в последующем несравнимо большем блаженстве [в английском оригинале употреблено слово «gapture» — то же самое, которое в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» эквивалентно пушкинскому «восторгу» — *М. Д. Ш.*], которое, подобно мгlistому пику за лютым горным проходом, обещало стать верной вершиной его опасных отношений с Адой». (АСС, IV, 100—101).

В «Лолите» и «Аде» ключевой троп всего романа — оргазм, продолжительный спазм вечности, момент разрушения времени и перехода оргазмирующего во вселенскую субстанцию. Перейдя на английский и войдя в американскую культуру, Набоков достиг в «Лолите» и «Аде» того, чего он в вещах русского периода не мог осуществить с лингвистической точки зрения, и еще не до конца осознал с метаэстетической и метафизической сторон. И тем не менее, даже с учетом перемены языка и окружения, а также общей либерализации цензурных норм от 1920-х до 1970-х годов, даже в американских вещах герои Набокова не полностью разрешают вопрос о сексуальной гармонии, — вопрос, который, конечно же, нельзя полностью разрешить. Прочитируем самого Гумберта Гумберта: «Я пишу все это отнюдь не для того, чтобы прошлое пережить снова, среди нынешнего моего беспросветного отчаяния, а для того, чтобы отделить адское от райского в странном, страшном, безумном мире нимфолепсии. Чудовищное и чудесное сливались в какой-то точке; эту-то границу мне хочется закрепить, но чувствую, что мне это совершенно не удастся. Почему?» (АСС, II, 167). Не удастся потому, что до конца непонятно, каков же сексуальный мир иной Набокова: райский, адский или адско-райский. Совсем не случайны каламбуры, запрятанные в названии романа и имени героини Набокова. Родительный падеж, заключенный в слове «Ада» так заманчив, что волей-неволей начинаешь придумывать разные расшифровки, как, например, *песнь Ада* или, как заметил Майкл Вуд (Michael Wood), *из Ада* это еще и *is Ada*, т. е. «есть Ада»<sup>30</sup>. «Куильти», — допрашивает Гумберт своего дьявольского двойника, — «помните ли вы маленькую девочку по имени Долорес Гейз? Долорес в Колорадо? Гейзер в Вайоминге?» (АСС, II, 361) Под скользкой поверхностью ответа Куильти — на первый взгляд брошенного совсем невпопад — лежит та самая возможность, к которой Гумберт не готов: «Sure, she may have made these calls, sure. Any place. Paradise, Wash., Hell Canyon. Who cares?» (в дословном переводе: «Да-да, возможно, что она звонила во все

эти места, да-да. Рай, штат Вашингтон, Адский Каньон. Не все ли равно?»<sup>31</sup>

Хотя мои наблюдения требуют дальнейшего подтверждения, бесспорно следующее: Владимир Набоков, Гумберт Гумберт и Ван Вин верят в то, что время может быть побеждено и остановлено, как художественным, так и сексуальным путем. Вот характерная цитата из 6-й главы «Других берегов»:

«Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет дорогой посетитель, это его дело. И высшее для меня наслаждение — вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства — это наудачу выбранный пейзаж [...], где я могу быть в обществе бабочек и кормовых их растений. Вот это — блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить ее, все, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern — не знаю, к кому и к чему, — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливец». (Набоков, Правда, IV, 213).

В одиннадцатой главе книги «Говори, память», Набоков описал момент сочинения первого стихотворения. Он был убежден, что поэт может достигать состояния «космической синхронизации», т. е. «способности думать одновременно о нескольких вещах сразу». Состояние космической синхронизации описывает эстетический опыт остановки времени, опыт, сексуальный эквивалент которого — оргазм. Произведения Набокова и его англо-американских «представителей» — вспомним эссе Гумберта Гумберта «Мимир и память» и труд Вана Вина «Ткань времени» — говорят о таких художественных и сексуальных возможностях, о «турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве». (АСС, II, 376). Но осуществляются ли эти возможности до конца?

\* \* \*

В заключение этой главы — и всей книги — я бы хотел предложить вниманию читателя три цитаты, чье диалогическое взаимодействие подтверждает мои заключения.

Из Набокова, из лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1941):

«В моем примере память играла чрезвычайно важную, однако неосознанную роль, и все зависело от полнейшего слияния прошлого и настоящего. Вдохновение гения добавляет третье составляющее: это и прошлое, и настоящее, и будущее (ваша книга), которые сходятся во внезапной вспышке; так воспринимается весь цикл времени, что означает, что время перестает существовать [как и в оргазме — *М. Д. Ш.*]. Это одновременное ощущение вхождения в вас всей вселенной и растворения вас самого в окружающей вселенной. Это когда тюремная стена вашего «я» вдруг обрушивается и поток не-«я» обрушивается извне [the nonego rushing in from the outside], чтобы спасти пленника — который уже танцует на свободе». (Мой дословный перевод — *М. Д. Ш.*; см. также ЛЗЛ, 474)<sup>31</sup>.

Из Бердяева, из статьи «Метафизика пола и любви» (1907):

«Платон жил до явления Христа в мир, но постиг уже трагедию индивидуальности, ощутил уже тоску по трансцендентальному и прозрел соединяющую силу божественного Эроса, посредника между миром здешним и миром потусторонним»<sup>32</sup>.

Из Вавилонского Талмуда, из трактата Берахот:

«Три вещи дают нам частицу грядущего мира: Суббота, солнце и соитие».

*Перевод с английского автора*

# ПРИМЕЧАНИЯ

## Предисловие

1. *Vladimir Nabokov*. Strong Opinions. New York. — С. 179.
2. Термин «New Historicism» был предложен американским литературоведом Стивеном Гринблаттом (Stephen Greenblatt) в 1982 в предисловии к специальному выпуску журнала «Genre».
3. *H. Aram Veesper*. Introduction // *The New Historicism* / Ed. H. Aram Veesper. New York, 1989. С. XIV—XV. В 1994 году под его же редакцией вышел еще один сборник статей видных представителей Нового Историзма; см.: *The New Historicism Reader*. New York, 1994.
4. См.: *Barthes R*. Le plaisir du texte. Paris, 1973.
5. *Vladimir Nabokov*. Lectures on Literature. New York, 1980. С. 6; ЛЗЛ. С. 29.
6. См.: Набоков, БК, опись 8, дело 11.
7. *Vladimir Nabokov*. Look at the Harlequins!, New York, 1974, 25.
8. Набоков. Правда. Т. 3. — С. 328.
9. Набоков. Правда. Т. 3. — С. 328.
10. *Ellen Pifer*. Shades of Love // *Kenyon Review*. 11:2 (Spring 1998). P. 78; цитата дается в моем дословном переводе — *М. Д. Ш.*

## Глава 1. Текстобиография Набокова

1. Китс Дж. Из письма к Джорджу и Джорджине Китс от 14 февраля-3 мая 1819 г. Пер. с англ. С. Сухарева (*Китс Дж.* Стихотворения. Л.: Наука, 1986. С. 259).
2. Интересное прочтение этого рассказа представлено в работе Джулиана Коннолли (*Julian Connolly*. Nabokov and The Narrative Point of View: The Case of «A Letter That never Reached Russia» // *Nabokov Studies*, 1 [1994], 9—20).
3. О судьбе произведений Набокова в доперестроечной России см. статью Славы Паперно и Джона Хэгопиана (*Slava Paperno and John Hagopian*. Official and Unofficial Responses to Nabokov in the Soviet Union // *The Achievements of Vladimir Nabokov* / Ed. George Gibian и Stephen Jan Parker. Ithaca, NY: Center for International Studies, 1984. P. 99—117). Их статья дополняет первое в этой области эссе Элендеи Проффер (*Ellendea Proffer*. Nabokov's Russian Readers // *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* / Ed. Alfred Appel, Jr. and Charles Newman. Evanston, IL: Northwestern University Press. P. 253—260). «Тамиздатовское» и «самиздатов-



ское» распространение литературы в Советском Союзе было патологическим процессом, который подогревал ожидания читателя и делал само чтение излишне торопливым и неизбежно небрежным. Лишь после перестроечной волны массовых публикаций Набоков приобрел в России достойную многочисленную читательскую аудиторию (см.: *Alexey Zverev. Literary Return to Russia* // *Garland*. P. 291—305).

4. *Charles Newman. Beyond Omniscience: Notes Toward the Future for the Novel* // *TriQuarterly*, 10 (Fall 1967). P. 52.

5. В интервью 1971 года Стефен Ян Паркер спросил Набокова, работает ли тот над каким-нибудь новым рассказом. Набоков ответил, что «now and then a very complete image flashes before me, quivers for a moment and is firmly dismissed» («то и дело совершенно законченный образ вспыхивает передо мной, вздрагивает на мгновение, а затем я его напрочь удаляю») [дословный перевод]. Набоков также признался, что «сохраняет» свои силы («conserving») для более сложных замыслов («ampler tasks») (*Stephen Jan Parker. Vladimir Nabokov and the Short Story* // *Russian Literature TriQuarterly*. 24 (1991). P. 70).

6. См.: SL, «*Letters Written in Germany and France, 1923—1939*», и PSS. Часть русской корреспонденции Набокова хранится в Коллекции Берг (Нью-Йоркская Публичная Библиотека), Библиотеке Конгресса, Лидском Русском Архиве (Библиотека Брозертон Лидского Университета), Библиотеке Байнеке Йельского Университета. Я изучил части литературной переписки Набокова 1920—30-х годов, включая письма Нине Берберовой, Ивану Бунину, Владиславу Ходасевичу, Зинаиде Шаховской и др.

7. См. книгу Уильяма Миллса Тодда (*William Mills Todd III. The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1976). В своем предисловии к этой работе Тодд подробно рассматривает феномен дружеского послания в Пушкинскую эпоху.

8. Обзор работ формалистов, посвященных дружескому посланию см. в указанной выше книге Тодда, с. 13—16. Термин «установка» был взят из статьи Тынянова «Ода как ораторский жанр» (1922). Тынянов писал: «Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе с тем и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному-речевому ряду» (*Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1970. С. 228) Деловые письма Набокова по отношению к его литературным письмам — это именно такой нелитературный речевой ряд. Дружескому посланию Тынянов посвятил другую важную статью, «Литературный факт» (1924). См. в том же издании, с. 265—267.

9. Я употребляю термин «эстетическая функция» в значении, близком к понятию «поэтической функции», введенному Яном Мукаржовским (*Jan Mukařovský*) и Романом Якобсоном (*Roman Jakobson*). Говоря о преобладании эстетической функции над коммуникативной в письмах Набокова, я имею в виду, что, хотя они и осуществляют передачу заданного объема информации адресату, их основная функция — это рефлексирование над их собственной поэтикой. Мукаржовский пишет об эстетической функции

в нескольких работах, включая монографию 1936 года «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты» (см. пер. на англ. и ред. Mark E. Suino (Ann Arbor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1970)). Среди прочего, Мукаржовский пишет о «соревновании между эстетической и коммуникативной функциями в литературе» (с. 9).

10. О литературных взаимоотношениях Набокова и Чехова (и Набокова и Бунина) см. в настоящем издании гл. 2 и 3.

11. См. литературные завешания Бунина: Бунин, 9:480—483. О том, что Бунин неоднократно выражал это желание, упоминает в своих воспоминаниях Ирина Одоевцева. См., например: *Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Согласие, 1998. С. 875.

12. Цит. в дневниковой записи Бунина от 8 июля 1941; см.: Устами Буниных. Т. 1—3 / Сост. М. Э. Грин. Мюнхен, 1977—1982. 3:103; см. также: 3:30, 99, 103, 112, 130, 156—157, 175.

13. Из письма В. Набокова С. Зиверт, 25 мая 1923 года, цит. по: *Михаил Гольденберг.* «Будем прежде всего сочинителями...» // *Vestnik.* Vol. 72. № 16 (8 August 1995). P. 44—45. Письмо приводится с сокращениями.

14. Ивану Бунину, 18 марта 1921 года. Бунин, Лидс.

15. Ивану Бунину, 26 ноября 1922 года. Бунин, Лидс.

16. Трансформация образов и мотивов от письма к рассказу представляется еще более постепенной, если сравнить газетный вариант рассказа «Благость» с более поздним, в сборнике «Возвращение Чорба». Стиль газетного варианта куда ближе к спонтанности эмоционального письма, чем к выверенной художественной прозе, и в сборнике «Возвращение Чорба» текст «Благости» претерпел некоторые изменения. Например, выпишем одну фразу газетного варианта: «Черные стекла были в мелких, частых каплях дождя, что напомнило небо, сплошь подернутое бисером звезд» (Руль. 27 апреля 1924 года. С. 7).

17. Руль. 29 января 1925 г. С. 2—3.

18. Ивану Бунину, 18 марта 1921 года. Бунин, Лидс.

19. Ивану Бунину 8 апреля 1939 года. Бунин, Лидс.

20. Ивану Бунину 18 мая 1929 года. Бунин, Лидс.

21. О Люсе (Валентине) Шульгиной см.: Boyd RY. P. 110—60.

22. Набоков сравнивает себя с «помесь[ю]» Апухтина с генералом Мак-Артуром в письме к Марку Алданову от 23 июля 1948 года (*Андрей Чернышев.* «Как редко теперь пишу по-русски...» [...] Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова // Октябрь. 1996. №1. С. 137)

23. *Апухтин А. Н.* Полное собрание сочинений. Л.: Советский писатель, 1991. С. 223.

24. Апухтин. С. 241. Линда Сапутелли Циммерманн (Linda Saputelli Zimmermann) идентифицировала цитаты из произведений Апухтина в своем разборе «Адмиралтейской иглы» («The Russian Short Stories of Vladimir Nabokov: A Thematical and Structural Analysis», Ph. D. Dissertation, Harvard University, 1978. P. 87—90). Циммерманн также принадлежат очень точные

наблюдения, касающиеся русской среды перед революцией, особенно цыганских песен, о которых говорит набоковский рассказчик.

25. См.: Boyd AY. P. 87

26. В одном из писем к Елене Сикорской Набоков вспоминает, как в 1914 году по ошибке приписал стихотворение А. Фета Апухтину (PSS. P. 58)

27. В «Машеньке» Ганин вспоминает, как «выходил из светлой усадьбы в черный, журчащий сумрак, зажигал нежный огонь в фонарике велосипеда, — и теперь, когда он случайно вдохнул карбид, ему все вспомнилось сразу» (Набоков, Правда, I, 81; PCC, II, 94)

28. Циммерманн отмечает, что описание сочинения первого стихотворения в «Говори, память» «almost verbatim» («почти дословно») перенесено из «Тяжелого дыма» (Zimmermann. P. 223)

29. New Yorker. July 31. 1948. Колетт — это французская девочка, с которой Набоков подружился на пляже в Биарицце.

30. Меня не в равной степени занимают все грани жизни и творчества Набокова. Точные сведения о жизни Набокова в 1937 году можно найти в книге Бойда: Boyd RY. P. 432—446

31. Имеется в виду Илья Ильф, соавтор Евгения Петрова.

32. Письмо 15 апреля 1937 г., Архив Набокова, Монтре. Копия письма любезно предоставлена Д. В. Набоковым.

33. О метафизике романов Набокова см. книгу Владимира Александрова: *Vladimir E. Alexandrov. Nabokov's Otherworld*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991; а также: *D. Barton Johnson. The Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985. О метафизике в рассказах Набокова см. мои статьи: «Cloud, Castle, Lake» and the Problem of Entering the Otherworld in Nabokov's Prose // *Nabokov Studies*. I (1994). P. 131—153, а также: Pilgrimage, Memory and Death in Vladimir Nabokov's Short Story «The Aurelian» // *Slavic and East European Journal*. 40.4 (1996). P. 700—725). См. также: *Ellen Pifer. Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality* // *Kenyon Review*. 11:2 (Spring 1989). P. 75—86; *Jonathan Borden Sisson. Cosmic Synchronization and Other Worlds*, Ph. D. Dissertation, University of Minnesota, 1979, а также его же статью «Nabokov's Cosmic Synchronization and Something Else» (*Nabokov Studies*. I (1994). P. 155—177); *Sergei Davydov. Teksty-matreski Vladimira Nabokova*. Munich: Otto Sagner, 1982; *Vsevolod Setchkareff. Zur Thematik der Dichtung Vladimir Nabokovs (aus Anlass des Erscheinens seiner gessammelten Gedichte)* // *Die Welt der Slaven*. 25:1 (1980). P. 68—97; *Julian Connolly. The Otherworldly in Nabokov's Poetry* // *Russian Literature TriQuarterly*. 24 (1990). P. 329—339\*.

33. *Горацкий Квинт Флакк*. Собрание сочинений. СПб., 1993. С. 90.

34. Указ. соч. С. 90.

---

\* Русский перевод монографии В. Александрова, выполненный А. Мулярчиком, вышел в 1999 году в петербургском издательстве «Алетейя». Глава из книги Д. Б. Джонсона «Лабиринт инцеста в „Аде“ Набокова» включена в антологию «Владимир Набоков: Pro et contra» (Pro et contra. С. 395—429). — Прим. переводчика.

35. «Zoo» Шкловского и «Лолита» Набокова рассматриваются в работе Линды Кауфман (*Linda Kauffman. Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1992).

36. Я не стал затрагивать вопрос о том, какое место занимает среди рассказов и глав автобиографии «Мадемуазель О», поскольку он подробно рассматривается в исследовании Дж. Б. Фостера-мл. (*J. B. Foster Jr. An Archeology of «Mademoiselle O»: Narrative Between Art and Memory // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo.* New York: Garland, 1993. P. 111—135) и в его же книге «Nabokov's Art of Memory and European Modernism» (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. P. 110—129). См. также: *Hal H. Rennert. Literary Revenge: Nabokov's «Mademoiselle O» and Kleist's «Die Marquise von O» // Germano-Slavica.* 4:6 (1984). P. 331—338. В своей книге Фостер пишет о набоковской «fascination with the uncertain boundaries between fiction and autobiography» («очарованности зыбкими границами между художественным произведением и автобиографией»). «Тамара» была опубликована в журнале «New Yorker» 10 декабря 1949 года, с. 35—39; «Lodgings in Trinity-lane» («Жизнь на Тринити-лейн»), которая соответствует 13-й главе «Память, говори» — в «Harper's Magazine», № 292 в декабре 1951 года, с. 84—91. Читатель волен возразить против того, что я не включил в этот ряд факт сериальной публикации романа «Пнин» в журнале «New Yorker» до того, как роман вышел отдельным изданием. Однако сериальная публикация «Пнина» в корне отличается от публикации «Мадемуазель О», которая была задумана как рассказ / мемуарное эссе, предназначенное для публикации во французском издании «Mésures». В 1920—1930 годах Набоков публиковал отрывки из своих романов в различных эмигрантских газетах, обычно давая им заглавия, подходящие для рассказов, но это не повод считать данные отрывки рассказами.

37. О первых попытках написания автобиографии см.: Boyd RY. P. 420—421).

38. Я не стал здесь рассматривать интереснейшую тему художественной псевдоавтобиографии Набокова, романа «Взгляни на арлекинов!» (1974), в котором эпистолярный план играет немалую роль. Вспомним, что «Влюбленность», ключевое стихотворение для понимания набоковского мира иного, фигурирует именно в этом романе. Уместно также упомянуть и вариант переписывания биографии брата в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1941).

39. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений в трех томах / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М., 1991. I. С. 66.

40. В английской версии Набоков заменил биологические термины менее научными: «All this is as it should be according to the theory of recapitulation; the beginning of reflective consciousness in the brain of our remotest ancestor must surely have coincided with the dawning of the sense of time» (SM, 21). В последней главе «Говори, память» Набоков также пишет о «phylogenetic passion» (SM, 300), «филогенетически[ах] сторон[ах] страсти» мальчиков к «things on wheels» (SM, 300) («ко всякой штуке на колесах»; ACC, IV, 576).

41. Между 1959 и 1966 гг. Набоков с перерывами обдумывал и готовился сочинять новый рассказ, «The Admirable Anglewing», героем которого должен был стать энтомолог (ср. «Пильграм»); этот проект не воплотился; см.: Boyd, AY: 379, 385, 508.

### Интерлюдия первая: формы пространства в прозе Набокова

1. См. книгу Джозефа Франка (Joseph Frank) «The Idea of Spatial Form» (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991); его эссе «Spatial Form in Modern Literature» впервые было опубликовано в 1945 году и затем воспроизведено в сборнике его статей «The Widening Gyre» (1963).

2. Я следую определению хронотопа, данному Бахтиным в его работе «Формы времени и хронотопа в романе»; см.: Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121. Большая часть этой работы Бахтина была написана в 1937—1938 годах, а опубликована лишь в 1975 году.

3. Интерес Набокова к картам и картографированию пространства становится очевидным, если обратить внимание на карты, помещенные на форзаце издания «Память, говори», а также набоковские иллюстрации к корнеллским лекциям, воспроизведенные в книгах «Лекции по русской литературе» и «Лекции по зарубежной литературе» (см.: ЛЗЛ. С. 402) и детальной, хотя и шуточной карте его квартиры в Монтре, которую писатель нарисовал в письме к сестре Елене (PSS, 112).

4. Английская версия рассказа немногим отличается от русской: «Out of localities cited in entomological works he had built up a special world of his own, a most detailed guide-book. In that world there were no casinos, no old churches, nothing that might attract a normal tourist. Digne in Southern France, Ragusa in Dalmatia, Sarepta on Volga, Abisko in Lapland — these were the famous sites dear to butterfly collectors» (Stories, 253—254). «Из названий, особо отмеченных в трудах по энтомологии, он выстроил свой обособленный мир, подробнейший путеводитель. В этом мире не было ни казино, ни старых церквей, ничего, что могло бы привлечь обыкновенного туриста. Динь в Южной Франции, Рагуза в Далмации, Сарепта на Волге, Абиско в Лапландии — это были места, дорогие каждому ловцу бабочек». Как видим, английская версия лишь подчеркивает отличие Пильграма от обычных людей. (Прим. переводчика).

5. Анализ рассказа «Путеводитель по Берлину» см. в следующих работах: D. B. Johnson. A Guide to Nabokov's «Guide to Berlin» // The Slavic and East European Journal. 23:3 (1979). P. 353—361; Boyd, RY. P. 249—252. Та литературная форма, которую Набоков избрал в рассказе «Путеводитель по Берлину», оставила след в русской литературной среде. В 1925 году в парижской газете «Звено» была опубликована серия коротких виньеток под общим заглавием «Путевые заметки». Публикация была подписана «Саве» — возможно, псевдоним поэта Леонида Кавецкого. «Путевые замет-

ки» состояли из пяти фрагментов с прологом и эпилогом; их название напоминали названия главок набоковского «Путеводителя по Берлину»: «Трамвай», «Автобус», «Метро», «Такси», «Фиакры». В «Путеводителе по Берлину» Набокова заметен диалог с «Путевыми заметками» Cave. См.: Cave. Путевые заметки // Звено. 9 февраля 1925 г. С. 4.

6. Замечательная книга Питера Гэя (*Piter Gay. Weimar Culture: the Outsider as Insider. New York, 1968*) отражает атмосферу, повлиявшую на Набокова в годы его пребывания в Берлине.

7. См.: *Омри Ронен. Заумь за пределами авангарда // Литературное обозрение. 1991. №12. С. 42*; а также: *Maxim D. Shroyer. Mapping Narrative Space and Nabokov's Short Fiction // The Slavonic and East European Review. 75. 4 (October 1997). P. 624—641*; и: *Maxim D. Shroyer. A Dozen Notes to Nabokov's Short Stories // The Nabokovian. 40 (Spring 1998). P. 42—63*. См. также: *Омри Ронен. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. С. 164—172*. В добавление к следам «Zoo» Шкловского в «Путеводителе» Набокова можно также найти диалогические переключки с «Подвигом»; см. интерлюдия «О концовке набоковского „Подвига“» в настоящем издании.

8. Шкловский приехал в Берлин летом 1922 года и уехал осенью 1923-го. О берлинском периоде Шкловского и происхождении романа «Zoo» см. у Ричарда Шелдона (*Richard Sheldon*) в «Introduction» к английскому переводу романа Шкловского. Кроме «Zoo», в Берлине Шкловский опубликовал также «Литературу и кинематограф» (1923), «Чаплин: сборник статей» (1923) и др. См.: *Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works on and About Him / Ed. Richard Sheldon. Ann Arbor, 1977*. Полезные сведения о советских писателях в Берлине можно также найти в работе Джошуа Рубинштейна: *Joshua Rubenstein. Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg. New York, 1996*. Роберт Уильямс (*Robert Williams*) делает важные наблюдения о нечеткости границ между советскими и эмигрантскими писателями в начале 1920-х годов, а так же о просоветском берлинском еженедельнике «Накануне» и недолговечном издании «Беседа», соредакторами которого в 1923—1925 гг. в Берлине были Максим Горький и Владислав Ходасевич. См.: *Robert Williams. Culture in Exile: Russian Emigres in Germany, 1881—1941. Ithaca, 1972*. В 1920-е годы в Берлине Набоков встречался с несколькими советскими писателями, среди которых был Александр Тарасов-Родионов, автор романа «Шоколад» (1925); Тарасов-Родионов пытался уговорить Набокова вернуться в Россию (см.: *Boyd RY, 375*). Об отношении Набокова к советским писателям см.: *Boyd RY, 198—199*. Проблема взаимоотношений Набокова с советскими писателями еще ждет своего исследователя. Набоков посвятил целый фельетон, озаглавленный «Рождественский рассказ» (1928) тревожностям русского советского писателя. См. об этом: *Zoran Kuzmanovich. «A Christmas Story»: A Polemics With Ghosts // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Varabtarlo. New York, 1993. P. 81—97*. Несколько рассказов Набокова, включая «Говорят по-русски» (1923), «Бритва» (1926) и «Встреча» (1931) посвящены контактам эмигрантов с оказавшимися на западе приезжими из Советской России.

9. Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 15.

10. Набоков говорит о «будущем воспоминании» и в других произведениях, включая рассказ «Тяжелый дым» (1935). Отсылка к еще не написанному «Путеводителю по Берлину» встречается в более раннем рассказе «Благость», где немецкая старушка торгует почтовыми открытками и книгой «Путеводитель по Берлину».

11. В 1925 г. Набоков сопровождал своего ученика, Александра Зака, на тогда еще немецкий курорт Зопот (ныне польский курорт Сопот). См.: Boyd, RY. P. 243

12. Несколько важных аспектов рассказа, включая параллельность образов Иванова и Пнина, рассматривает в своей статье Роберт Гроссмит (*Robert Grossmith*. «Perfection» // *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction* / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York, 1993. P. 73—80.

Александров упоминает гностические аспекты рассказа «Совершенство» в «Nabokov's Otherworld» (P. 85); см. также Boyd RY. P. 379—380.

13. Владимир Набоков, «Лик», Набоков, БК, опись 7, дело t.

14. Самое пространное рассуждение Набокова о Достоевском — это его лекция, вошедшая в «Лекции по русской литературе» (см.: LRL, 97—136, ЛРЛ, 175—213)

## Глава 2. Набоков и Чехов: от «Дамы с собачкой» к «Весне в Фиальте»

1. Из письма В. Набокова Эдмунду Уилсону. 29 февраля 1956 г. Пер. с англ. Сергея Таска (Звезда, 1996. С. 125).

2. Boyd AY, 115. В опубликованных лекциях о Толстом Набоков предложил другой масштаб: «Первый — Толстой, второй — Гоголь, третий — Чехов» (ЛРЛ, 221)

3. Работы по поэтике Чехова, которые оказались незаменимыми в ходе моего сравнительного исследования Чехова и Набокова, включают: *Бицилли П.* Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. София, 1942; *А. П. Чудаков.* Поэтика Чехова. М., 1971; и многочисленные работы о Чехове Роберта Луиса Джексона (*Robert Louis Jackson*). Роль памяти в сравнительной поэтике Набокова и Чехова требует отдельного исследования. Укажем лишь на то, что произведения и Чехова и Набокова изобилуют многочисленными связями с Марселем Прустом. Джексон анализирует Чеховско-Прустовские параллели в статье «Чехов и Пруст: постановка проблемы» (Чеховиана: Чехов и Франция. С. 129—140). О связи творчества Набокова и Пруста см.: *Foster J. B.* *Nabokov's Art of Memory and European Modernism\**.

---

\* См. также статью О. Сконечной «„Я“ и „Он“: о присутствии Марселя Пруста в русской прозе Набокова» (Литературное обозрение. 1999. №2. С. 46—52) (*прим. переводчика*).

4. См.: *Simon Karlinsky. Nabokov and Chekhov: the Lesser Tradition.* Garland. P. 398—398. Некоторые замечание о присутствии Чехова в произведениях Набокова можно найти в работе Джона А. Барнстеда: *John A. Barnstead. Nabokov, Kuzmin, Chekhov and Gogol: Systems of Reference in «Lips to Lips» // Studies in Honor of Vsevolod Setschikarev / Ed. Connolly and Ketchian.* P. 50—60.

5. Об этом противопоставлении см.: *Simon Karlinsky. Nabokov and Chekhov: The Lesser Tradition // Appel and Newman, eds.* P. 16.

6. Карлинский писал о некоторых чеховских элементах в романах и пьесах Набокова, включая структуру «Машеньки», названной им «most Chekhovian of Nabokov's novels» («самым чеховским из романов Набокова») («Nabokov and Chekhov»; Garland, p. 395) с тем «switch-away» («переключением») в последнюю минуту от ожидаемого читателем окончания к неожиданному), а также эгомана Германа Карловича в «Отчаянии»; главных героев «Короля, дамы, валета», которым не удалось выполнить свой план; галерею «неубедительных соблазнительниц», таких, как Магда / Марго в «Камере Обскура» / «Laughter in the Dark»; невозможность главного события в пьесе «Событие» (1938); и разнообразные чеховские мотивы в романе «Дар».

7. См.: *Карлинский. The Lesser Tradition*; и: *Zimmermann. The Russian Short Stories.* P. 136. В статье «Chekhov's Shot Gun» Пекка Тамми показал, что Набоков пользуется чеховским принципом, повествовательной экономии, «ружья на стене», в рассказе «Лик», где бывший одноклассник главного героя, грубиян Колдунов, убивает себя из револьвера, который до этого пытался продать Лику. Я также заметил, что, в то время как «принцип ружья» в прямом смысле оказывается структурным принципом встречи Лика с Колдуновым и всего рассказа, его косвенным отголоском оказывается то, что Лик забывает дома у Колдунова свои новые ботинки как раз накануне его неминуемого самоубийства и позже возвращается за ними. (См.: *Pekka Tammi. Chekhov's Shot Gun and Nabokov: A Note on Subtext, Motuf and Meaning in the Novella «Lik» // Notes on Contemporary Literature.* 9:5 (November 1979). P. 2—5)

8. А. С. Суворину 7 января 1889 года.

9. Ал. П. Чехову 10 мая 1886 года.

10. А. Н. Плещееву 23 января 1888 года.

11. И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 3 мая 1888 года.

12. А. С. Суворину 30 мая 1888 года.

13. А. Н. Плещееву 4 октября 1888 года.

14. И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 9 марта 1892 года.

15. А. С. Суворину 15 августа 1894 года.

16. Зинаиде Шаховской 15 сентября 1934 года. Цит. по: *Михаил Гольденберг. «Будем прежде всего сочинителями...» // Вестник.* 72:16 (8 августа 1995). С. 47; письма Набокова Шаховской, Шаховская, БК.

17. Недатированное письмо Зинаиде Шаховской, ок. 1936, цит. по: *Гольденберг.* С. 47.

18. Зинаиде Шаховской 12 ноября 1937 года, цит. по: *Указ. соч.* С. 47.



19. См.: *Карлинский С. Russian Anti-Chekhovians // Russian Literature*. 15:2 (1984). P. 187. Эссе Гиппиус о Чехове, написанные до эмиграции, впервые были опубликованы в журнале «Новый путь» и затем были собраны в ее книге «Литературный дневник» (1899—1907), опубликованный под псевдонимом «Антон Крайний». В «Литературном дневнике» наиболее интересно эссе «Быт и события». В 1925 году вышло эссе Гиппиус «Благоухание седин: о многих» — часть ее замечательных воспоминаний, озаглавленных «Живые лица». В «Благоухании седин» есть фрагмент, посвященный встрече с Чеховым и Сувориным в 1891 году в Европе. Гиппиус определила Чехова как «гения неподвижности» (см.: *Гиппиус З. Благоухание седин // Гиппиус З. Живые лица*. Прага: Пламя, 1925. С. 133—136; или недавнее переиздание: *Гиппиус З. Н. Живые лица. Воспоминания*. М.: Художественная литература. 1991. С. 381).

20. Она со скрытой иронией отозвалась о Чехове: «Чехов, уже по одной цельности своей, человек замечательный. Он, конечно, близок и нужен душам, тяготеющим к „норме“ и статике, но бессловесным» (с. 382 по русскому переизданию).

21. Там же. С. 381.

22. Карлинский подобно анализирует отношение Гиппиус к Чехову в «Russian Anti-Chekhovians». Недооценка Чехова Гиппиус была отчасти продиктована личными мотивами. Неприязнь Чехова к Гиппиус очевидна из его письма А. С. Суворину от 1 марта 1892 года.

23. *Карлинский. Russian Anti-Chekhovians*. С. 186

24. *Joseph Brodsky. Poetry in the Theater // Theater*. 20:1 (Winter 1988). P. 51—54. Об «Ахматовских сиротах» см.: *Максим Д. Шраер*. Два стихотворения на смерть Ахматовой: диалоги, частные коды и миф об ахматовских сиротах // *Wiener Slawistischer Almanach*. 40 (1997). P. 113—117.

25. Boyd, RY, 121

26. О парижском кружке «Зеленая лампа» см.: *Юрий Терапиано*. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Paris/New York, 1986. В этих воспоминаниях даже приведены несколько протоколов заседаний кружка. Среди участников воскресных заседаний «Зеленой лампы» к анти-набоковцам принадлежали Г. Адамович, Г. Иванов, Н. Оцуп, С. Шаршун, Ю. Терапиано и др.

27. В этой статье, опубликованной в первом номере «Чисел», Г. Иванов, сердя прочего, сравнил Набокова с Борисом Лазаревским, третьесортным поэтом, приятелем и эпигоном Чехова. См.: *Георгий Иванов*. <Рец. на «Король, дама, валет»; «Защита Лужина»; «Возвращение Чорба» В. Сирина> // *Числа*. № 1 (1930). С. 233—236. См также: *Pro et contra*. С. 215—217.

28. *Антон Крайний*. Литературные размышления // *Числа*. № 2—3 (1930). С. 148.

29. *Бунин И. А.* О Чехове. Нью-Йорк, 1955. С. 220.

30. Этот пассаж отсутствует в «Других берегах». Сличение вариантов автобиографий Набокова см.: *Маликова М.* Набоков «Другие берега» — Набоков «Speak, Memoir». Некоторые наблюдения // *Набоковский вестник*. Выпуск 1. С-Петербург, 1998. С. 91—100.

31. Эссе Шестова завоевало большую популярность даже среди тех писателей и критиков, которые считали Чехова одним из величайших русских писателей, включая Бунина, который определил как «одно из лучших эссе о Чехове» (*Бунин. О Чехове. С. 116*) Эссе Шестова, как и статью Дмитрия Мережковского «Чехов и Горький» (1906), невозможно поставить в один ряд с беспочвенно-отрицательными замечаниями Гиппиус и Адамовича. Шестов оценивает Чехова очень высоко, называя его куда более виртуозным художником, чем Мопассан — что, между прочим, довольно высокая оценка для критика 1900 годов! (См.: *Лев Шестов. Творчество из ничего // Лев Шестов. Начала и концы. С.-Петербург, 1908 г. С. 6*). Однако по своей сути Шестова был скорее экзистенциальным философом и культурным критиком, чем литературным критиком как таковым. Этим, по всей видимости, и объясняется отсутствие профессиональной методологии литературного анализа, а также тот факт, что Шестов рассматривал только те произведения Чехова, которые могли доказать правоту его идей. К сожалению эссе Шестова сыграло решающую роль в оценке Чехова критиками. Русские (и западные) критики анти-чеховского направления впоследствии продолжали перепевать основные положения Шестова на протяжении всей второй половины XX века. Вот основные тезисы Шестова о Чехове: «Чехов, будучи сам писателем и образованным человеком, заранее, вперед отвергает всевозможные утешения, метафизические и позитивные» (с. 12); «Настоящий, единственный герой Чехова — это безнадежный человек» (с. 39); «Чехов — непримиримый враг всякого рода философии» (с. 50). Адамович мельком упомянул Чехова в своей статье 1930 года, в контексте гоголевской направленности творчества Набокова. Без всяких оговорок Адамович в «Сирине» дал Чехову следующую характеристику: «Та же сухость, то же обреченное витание вокруг живого человека, — и при всем гении (у Гоголя, например) то же бессилие добиться правдивости, сразу доступной художникам неизмеримо меньшего калибра (Чехову, например)». (*Адамович Г. Сирин // Последние новости. 1934 г. № 4670, 4 января. С. 3*). В 1960 году Адамович перепечатал эссе Шестова о Чехове в эмигрантском журнале «Мосты» и в предисловии всячески хвалил его. (См.: *Адамович Г. По поводу статьи Шестова «Творчество из ничего» // Мосты (1960): 117—120*).

32. Бицилли был редким исключением среди эмигрантской критики; в его замечательной монографии 1942 года «Творчество Чехова» анализируется связь Чехова с русской классической литературой. Шестов пишет о влиянии Л. Толстого на Чехова; однако, он противопоставляет Толстого как автора «Смерти Ивана Ильича» Толстому как автору «Войны и мира» и «Анны Карениной»; см.: *Шестов. Творчество из ничего. С. 10—11*. Подробный анализ места Чехова в русской литературе см., к примеру, в: *Громов М. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 315—323*.

33. См.: *Foster. Nabokov's Art of Memory... P. 146—155*.

34. С некоторыми добавлениями я следую теории «треугольного желания» Рене Жирара (Rene Girard), изложенной в его книге «Desire, Deceit and the Novel» (Baltimore, 1965).

35. Письмо С. П. Ремизовой А. П. Чехову, 15 октября 1903 г.
36. См. комментарии Бунина в воспоминаниях «О Чехове» (с. 211—212).
37. См. статью Блока «О реалистах» (1907). См. также статью Андрея Белого «Чехов» (*Андрей Белый*). Символизм как миропонимание М.: Респубблика, 1994. С. 371—375).
38. *Белый*. Указ. соч. С. 372.
39. Указ. соч. С. 374.
40. Указ. соч. С. 372.
41. Указ. соч. С. 372.
42. О статусе Чехова среди эмигрантских писателей старшего поколения говорит анкета «Наши писатели о Чехове», опубликованная в парижском еженедельнике «Иллюстрированная жизнь» №18, 12 июля 1934 года. На нее ответили А. Куприн, М. Алданов, Дон-Аминадо, Б. Зайцев, М. Осоргин, А. Ремизов, Н. Тэффи и И. Шмелев. Ремизов, признавшись в любви к произведениям Чехова, тем не менее отвел ему место среди писателей третьего ряда, например, таких, как Василий Слепцов (который, разумеется, был куда менее значимым писателем, нежели Чехов). Осоргин высказал мысль о том, что, хотя у Чехова осталось много учеников, у него нет достойных наследников.
43. Подробный анализ связей Чехова с русской классической литературой см. в: *Бицилли*. Творчество Чехова. До недавнего времени о Набокове и русской классической литературе писалось немного. Интересный анализ Набокова и Гоголя см. в: *Victor Terras. Nabokov and Gogol: The Metaphysics of Nonbeing // Poetica Slavica: Studies in Honor of Zbigniew Folejewski / Ed. J. Douglas Clayton. Ottawa, 1981. P. 191—196*. Некоторые аспекты связи Набокова и Пушкина проанализированы в статье Сергея Давыдова «Nabokov and Pushkin» (*Garland*)\*.
44. Анализ темы искусства в «Чайке» см.: *R. L. Jackson. The Seagull: The Empty Well, The Dry Lake, and The Cold cave // Chekhov; A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ, 1967. P. 99—111*. «Art is a center of “The Seagull” ... Everybody talks about art. Everybody embodies or lives out a concept of art» («Искусство — центр „Чайки“. Все говорят об искусстве. Каждый воплощает или проживает концепцию искусства», — пишет Джексон (p. 99)).
45. *Громов*. Книга о Чехове. С. 323.
46. *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 214.
47. *Jonathan Borden Sisson. Cosmic Synchronization and Other Worlds, Ph. D. Dissertation, University of Minnesota, 1979*, а также его же статью

---

\* См. также: *Давыдов С.* Набоков и Пушкин. Невское время. С.-Петербург, 20 июля 1991 г.; *Давыдов С.* «Пушкинские весы» В. Набокова // Искусство Ленинграда. С.-Петербург 1991, № 6. С. 39—46; *Долгинин А.* Пушкинский код в романе «Приглашение на казнь». Доклад, прочитанный в Музее Набокова 7 июля 1999 года (прим. переводчика).

«Nabokov's Cosmic Synchronization and Something Else» (Nabokov Studies. 1 (1994). P. 155—177).

48. *Sisson*. P. 10.

49. *Johnson*. Worlds in Regression. P. 1—2.

50. *Ibid.* P. 1—2.

51. *Ellen Pifer*. Shades of Love // *Kenyon Review*. 11:2 (Spring 1989). P. 78

52. *Vladimir E. Alexandrov*. Nabokov's Metaphysics, Ethics and Aesthetics // *Vladimir E. Alexandrov*. Nabokov's Otherworld. p. 2—22

53. *Vladimir E. Alexandrov*. Nabokov's Otherworld. P. 5.

54. Boyd, RY и Boyd, AY. См. также его статью «Nabokov's Philosophical World» (*Southern Review*. 14:3 (1981). P. 260—301) и книгу «Nabokov's Ada: The Place of Consciousness», где применен такой же подход, как и в биографии Набокова.

55. См.: *Johnette Rodriguez*. Iconoclastic Icons // *The New Paper*. April 13—20. 1988. С. 3—4, 6.

56. См. рецензию Ричарда Рорти (*Richard Rorty*. Rev. of «Nabokov's Otherworld» // *Common Knowledge*. 1:2, Fall 1992. P. 126.

57. Стихотворение с небольшими изменениями было воспроизведено в 1979 году в сборнике «Стихи» (с. 317—318) в разделе «Стихи из рассказов и романов». Отметим, что «И лучше недоговоренность» напоминает о программном стихотворении Ф. Тютчева «Silentium» (1830-е гг.). Интересно также то, что подстрочный перевод и комментарий Вадима Вадимыча повторяют стратегию самого Набокова, использованную при переводе «Евгения Онегина».

58. *Alexandrov*. P. 3.

59. В 1923 году Набоков перевел на русский «Алису в стране чудес», изменив название на «Аня в стране чудес». В интервью 1971 года Пол Сафрин (Paul Sufirin) задал Набокову вопрос о книге Кэрролла: «In many of your books you have conceived what I consider to be Alice-in-Wonderland world of unreality and illusion. What is the connection with your real struggle with the world?» («Во многих ваших произведениях вы содали то, что я бы назвал Страной Чудес, миром ирреальности и иллюзий. Какова связь с вашей истинной борьбой с миром?») Вот ответ Набокова: «“Alice in Wonderland” is a specific book by a definite author with its own quaintness, its own quirks, its own quiddity. If read carefully, it will be seen to imply, by humorous juxtaposition, the presence of a quite solid, and rather sentimental, world, behind the semi-detached dream» («„Алиса в Стране Чудес“ — это конкретная книга определенного автора, со своими собственными причудами, кувертами и фокусами. Если тщательно ее читать, то за полуразмытым сновидением можно различить его забавную противоположность — присутствие в ней вполне прочного и довольно сентиментального мира» (SO, 184—185). (Перевод дословный).

60. *Pifer*. Shades of love. P. 76.

61. *Johnson*. Worlds in Regression. P. 2.

62. Термин А. Белого. См.: «Символизм как миропонимание». С. 249.

63. Анализ рассказа и в особенности сцены на кладбище, в свете Евангелия и Восточного календаря см. в: *Alexandar Mihailovich. Eschatology and Entombment in «Ionych» // Reading Chekhov's Text / Ed. Robert Louis Jackson. Evanston. P. 103—114.*

64. *Белый*. Символизм как миропонимание. С. 374

65. Здесь я использую модифицированную модель текстуального взаимодействия, которая дополняет сформулированные Ж. Женеттом (Gerard Genette) определения подтекста и гипертекста. Подтекст я понимаю как создание текста, которое опирается (некоторым образом, необязательно в категориях прямого текстуального или авторского контакта) на установленный литературный источник. Гипертекст я понимаю как текстуально-полемический акт, который влияет на текст, ввиду существования пунктов противоречия в раннем тексте. Это рабочие определения, которые не представляют собой окончательных выводов. См.: *Gerard Genette. Palimpsestes: La Littérature au second degré. Paris, 1982.*

66. *Владимир Набоков*. «Человек и вещи». Рукопись. Набоков, Берг. Эссе было впервые опубликовано в 1999 г. в № 4 журнала «Звезда» с предисловием А. А. Долинина. В эту же публикацию включены и другие ранее не публиковавшиеся доклады-эссе Набокова: «On Generalities» и «Гоголь». Набоков говорит о Чеховском Чебутыкине из «Трех сестер», который повторяет «вещь» в качестве знака одобрения. (См. уточнение цитирования у Набокова, внесенное А. Долининым в предисловии к публикации этого доклада: Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке. Примечания. С. 22).

67. *Stephen Jan Parker. Vladimir Nabokov and The Short Story // Russian Literature TriQuarterly. 24 (1991). P. 68.*

68. *Op. cit. P. 69*

69. Boyd, RY. P. 426. Рассказ также анализируется в следующих работах: *Stephan Matterson. Sprung From the Music Box of Memory: «Spring in Fialta» // A Small Alpine Form. P. 99—109; Barbara Heldt Monter. «Spring in Fialta»: the Choice that Mimicks Chance // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. Appel and Newman. Evanston, 1970. P. 128—135; Linda Nadine Saputelli. The Long-Drown Sunset in Fialta // Studies in Honor of Vsevolod Setchkarev / Ed. Connolly and Ketchian. P. 23—242; Jim Shepard «Spring in Fialta» by Vladimir Nabokov // «You've Got to Read This» / Ed. Hansen and Shepard. P. 401—404; Natalia I. Tolstaia and Mikhail Meilakh. Russian Short Stories // Garland. P. 644—651; Alexander Zholkovsky. Philosophy of Composition // Readings in Russian Modernism: To Honor Vladimir Fedorovich Markov / Ed. Ronald Vroon and John E. Malmstad. M., 1993. P. 390—399; глава 7 книги Фостера «Nabokov's Art of Memory...»*

70. Фотография виллы Нептун, где семья Набоковых останавливалась в Аббатии (Опатии), была опубликована в книге Элендеи Проффер (Elendea Proffer) «Vladimir Nabokov. A Pictorial Biography» (Ann Arbor: Ardis, 1991. P. 21).

71. См.: Boyd RY. P. 54—58, 208—211.

72. «Весна в Фиальте» была третьим рассказом, который Набоков перевел совместно с П. Перцовым. См.: «Spring in Fialta» исправленный вариант, машинопись, Набоков, БК, опись 8, дело 20; Boyd RY. P. 440—446. Об отношении Перцова и Набокова и ранних переводах рассказов Набокова на английский см. Интервью 5.

73. Я признателен куратору Slavic Collection, Sterling Memorial Library (Yale University) Татьяне Лоркович за это замечание.

74. Подробности путешествий Чехова см. в: *Громов*. Книга о Чехове; *Бердников Г.* Чехов. М.: Молодая гвардия, 1978; *Гитович Н. И.* Летопись творчества А. П. Чехова. М.: Художественная литература, 1955. Полезные сведения о связи Чехова с Францией, включая и Французскую Ривьеру, можно найти в работе В. Катаева «Франция в судьбе Чехова» (Чеховиана: Чехов и Франция. С. 8—19). Образ Лики Мизиновой пронизывает все пребывание Чехова на Ривьере в 1894 году. О Чехове и Мизиновой см., например: *Бердников*. Чехов. С. 343—364; исследователи также писали о Лике Мизиновой как о прототипе главной героини рассказа «Ариадна». Присутствие «Ариадны» на фоне диалога «Дамы с собачкой» и «Весны в Фиальте» могло бы стать темой отдельного исследования. «Ариадна» (1895) — это *imbroglio*, рассказанное от лица главного героя; действие частично происходит в Аббации и Далматийской Ривьере. У главной героини, стройной брюнетки, нежной, чувственной, так до конца и не понятой автобиографическим рассказчиком, есть нечто общее с героиней «Весны в Фиальте». В этой главе я ограничился анализом диалога Набокова с «Дамой с собачкой».

75. М. П. Чеховой, 14 июля 1898 г.

76. Примечательно также место, которое занимала Ялта в жизни Чехова и Набокова. «Дама с собачкой», написанная и опубликованная в 1899 году, то есть в год рождения Набокова, фиксирует эстетические устремления Чехова в эпоху его постепенного сближения с Ольгой Книппер, его будущей женой. Чехов написал «Даму с собачкой» в октябре, и свежие воспоминания об их совместной жизни в Ялте, прогулках на молу и поездках в Ореанду, легли в основу сюжета рассказа (см.: *Громов*. Книга о Чехове. С. 302—308, *Бердников*. Чехов. С. 445—460). Набоков мог услышать о жизни Чехова в Ялте лично от Ольги Книппер-Чеховой, которая гостила у его родителей во время своего приезда в Берлин в 1921 году (см.: Boyd RY. P. 184). Воспоминания о набоковском салоне в Берлине и особенно о визите Ольги Книппер-Чеховой см. в книге Николая Набокова (Nicolas Nabokov) «Bagazh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan» (New York, 1975. P. 109—110). (Первую часть мемуаров Н. Набокова см.: Звезда, 1999. С. 92—151). В 1917—1919 годах, после бегства из Советской России в Крым, семья Набоковых жила в поместье графини Паниной, в Гаспре, под Ялтой (о жизни Набокова в Крыму см.: Boyd RY. P. 136—160, а также гл. 12 «Говори, память»; АСС, V, 526—532). Гаспра в истории литературы известна благодаря тому, что в 1901, во время болезни, Толстой прожил там почти год. Чехов приезжал к нему в Гаспру, и Набоков наверняка это знал. В русском тексте автобиографии («Другие берега») он добавляет фразу о Чехо-

ве и Толстом в Гаспре (Набоков, Правда, IV, 269). Наконец, как это описывает Набоков в «Говори, память», в Ялте он тосковал по своей первой возлюбленной, Люсе Шульгиной, с которой его разлучила гражданская война: «И вот, вижу себя стоящим на.. тропинке.. и держащим в руке письмо от Тамары. Я смотрел на крутой обрыв Ялтинских гор, по самые крыши венца обросший каракулем таврической сосны; на дребнеобразную полоску вечнозеленой растительности между горой и морем.. Внезапно я ощутил всю горечь изгнания.. С тех пор и на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание романа [«Машеньки»] не утолило плодovitого томления» (АСС, V, 526). В том же ялтинском эпизоде Набоков описывает «белый ялтинский мол (где, как помните, чеховская Дама с Собачкой потеряла когда-то лорнет в курортной толпе)» (АСС, V, 527), признавая, таким образом, что рассказ Чехова повлиял на его восприятие Ялты. Ялта Набокова сопряжена с мотивами изгнания, тоски и первой любви. Как указали исследователи, в рассказе «Весна в Фиальте» налицо некоторые переключки с главой «Тамара» (см.: *Matterson. Sprung From the Music Box of Memory. P. 104*). Ялтинский мотив играет большую роль в «Подвиге», который хронологически предшествует «Весне в Фиальте». Таким образом, отраженные и искаженные лучи исходно чеховского мотива Ялты постоянно трансформируются и создают зеркальную галерею в биографии и поэтике Набокова.

77. Владимир Набоков «Весна в Фиальте», машинопись с исправлениями Набокова, Набоков, БК, опись 8, дело 20.

78. *Shepard. Spring in Fialta. P. 402.*

79. О ритме прозы Чехова см.: *Бицилли. Творчество Чехова. С. 54—61*. Важные наблюдения о просодической структуре русского текста «Весны в Фиальте» можно найти в статье Г. К. Васильева «Страница из рассказа Набокова “Весна в Фиальте”» (Филологические науки. №3 (1991). С. 33—40), хотя автор не пытается проследить семантические функции просодических контуров прозы Набокова. В «Весне в Фиальте» Набоков продолжает использовать приемы ритмической маркированности, к которым он уже прибегал в «Возвращении Чорба» и в «Облаке, озере, башне» и других рассказах и романах. Примером может служить пассаж, описывающий встречу Васеньки с Ниной в России: «Зажигаются окна и ложатся...» (Набоков, Правда, IV, 308), где ритмическая маркированность подчеркивает экзальтированное чувство драгоценных, хотя и давних воспоминаний.

80. О спиральной структуре рассказа Набокова «Весна в Фиальте» и других см.: *Charles Nicol. «Ghastly Rich Glass» // Russian Literature TriQuarterly. 24 (1991). P. 174—178*. Ч. Никол определяет сюжет «Весны в Фиальте» как «ретроспективный сюжет». См. также замечание самого Набокова о спирали: «Спираль — одухотворение круга» (АСС, V, 553).

81. См.: *Pekka Tammi. Problems of Nabokov's Poetics. P. 55; Foster. Nabokov's Art of Memory. P. 130—131.*

82. Фостер приводит схему «large scale temporal structure» («крупномасштабной временной структуры») рассказа в указ. соч. с. 246.

83. См.: Владимир Набоков «Весна в Фиальте», машинопись с исправлениями Набокова, Набоков, БК, опись 8, дело 20.

84. *Linda Saputelli Zimmermann*. The Long Drown Sunset. P. 234.

85. О соотношении рассказа «Весна в Фиальте» и романа «Дар» см.: Boyd RY, 427. Анализ потусторонности в «Даре» проделан Вл. Е. Александровым (Nabokov's Otherworld. P. 108—136).

86. Ч. Никол насчитал одиннадцать таких встреч. См.: «Ghastly Rich Glass». P. 175

87. *Shepard*. Spring in Fialta. P. 402

88. На это указал Жолковский. См.: *Alexander Zholkovsky*. Philosophy of Composition. P. 393.

89. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Издательство Академии наук, 1963. Т. III. С. 61.

90. Указ. соч. С. 133.

91. *William Blake*. A Selections of Poems and Letters / Ed. J. Bronowski. Harmondsworth, 1970. P. 60. Русский перевод см.: Блейк У. Стихи. М., 1978. Пер. с англ. С. Маршака. С. 139.

92. Федор Тютчев. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1988. С. 45.

93. Указ. соч. С. 45.

94. *Robert L. Jackson*. «The Betrothed»: Chekhov's Last Testament // Anton Chekhov Rediscovered. A Collection of New Studies with a Comprehensive Bibliography. Ed. Savely Senderovich and Munir Sendich. East Lansing, 1987. P. 60.

95. О некоторых тонкостях того, как Гуров пользуется местоимениями «ты» и «вы» см.: Бердников, Чехов. С. 429.

96. См.: *Alexander Zholkovsky*. Philosophy of Composition. P. 397.

97. Кино-глаз — это отсылка к новаторскому конструктивистскому подходу к киносъемке, представленному в теоретических работах и фильмах Дзиги Вертова. Краткий обзор новаторского искусства Вертова см. в: *Jey Leyda*. Kino: A History of Russian and Soviet Film. Princeton, 1983. P. 176—179. Разумеется, любые предположения о прямых параллелях между Набоковым и нарративной техникой Вертова были бы неуместными. Однако, метафора киноглаза-объектива камеры описывает то, как Набоков конструирует взгляд рассказчика — Васеньки — в начале рассказа.

98. См.: *Alexander Zholkovsky*. Philosophy of Composition. P. 393; сверкающие фольги названо «чеховским штрихом».

99. Слово «Икарус» было добавлено в английской версии рассказа. Его мифологические коннотации очевидны. Тамми высказал очень интресные наблюдения о повторном появлении этой вымышленной марки машины в художественной вселенной Набокова — в романах «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Лолита» и «Смотри на арлекинов!» См.: *Tammi*. The Problems of Nabokov's Poetics. P. 352

100. См.: *Alexander Zholkovsky*. Philosophy of Composition. P. 398

101. См. заметки Жолковского о том, как рассказчик (Васенька), который теряет Нину, хочет восполнить эту потерю, сделав Нину частью по-



вестования. *Philosophy of Composition*. P. 394. Отметим также замечание Д. Фуулера о прочтении рассказа «Весна в Фиальте» через призму «Лолиты», см.: *Douglas Fowler. Reading Nabokov*. Ithaca, 1973. P. 67—80.

102. Прочитировано в книге Л. Малюгина и Н. Гитович «Чехов» (М., 1983. С. 470).

103. *Shepard*. Spring in Fialta. P. 404.

104. *William Shakespeare*. The Complete Works. London, 1972. P. 889.

105. *Шекспир У.* Король Лир. Пер. с англ. Михаила Кузмина // *Шекспир У.* Пьесы в переводе Михаила Кузмина. М. 1993. С. 307. В «Лекциях по русской литературе» Набоков посвятил отдельную главу рассказу Чехова «В овраге» (1990), которая заканчивается отсылкой к «Королю Лиру»: «Старик Григорий упивается слезами — слабый и молчаливый Король Лир» (ЛРЛ. С. 354).

### Интерлюдия вторая: о концовке набоковского «Подвига»

1. Далее все цитаты из автопредисловия даны в тексте в переводе автора. Предисловие Набокова к английскому переводу «Подвига» см. также: Pro et contra, 70—74.

Об особом месте «Подвига» в творчестве Набокова см.: *Brian Boyd*. Glory (Podvig) // *Boyd RY*. P. 356—361; *Andrew Field*. Nabokov: His Life in Art. Boston, 1967. P. 16—123; *Мулярчик А. С.* Русская проза Набокова. М., 1997. С. 75—81; *Носик Б.* Мир и дар Набокова. М., 1995. С. 266—271. Кроме вышеназванных, при написании этой работы были использованы следующие работы:

*John Burt Foster, Jr.* The Rejection of Anticipatory Memory: From Mary to The Defense and Glory (1925—1930) // *John Burt Foster, Jr.* Nabokov's Art of Memory and Modernism. Princeton N. J., 1993. P. 52—70.

*Charles Nicol*. Why Darwin Slid into the Ditch: An Embedded Text in Glory // *The Nabokovian*. 37. (Fall 1996). P. 48—53.

*Pekka Tammi*. On Notaries and Doctors (Glory and Gumulev) // *The Nabokovian*. Vol. 28. Spring 1992. P. 51—53 / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York, 1994. P. 169—178.

*Rowe W. W.* Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor, 1981. P. 40—45.

*Leona Toker*. Glory: Good Example of How Metaphysics Can Fool You // *Leona Toker*. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca N. Y., 1988. P. 88—106.

2. Далее все цитаты из автопредисловия даны в тексте в переводе М. Д. Шраера. Предисловие Набокова к английскому переводу «Подвига» см. также: Pro et contra, 70—74.

3. *Сконечная О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова // *Звезда*, 1996. С. 207—214; *Anna Brodsky*. Homosexuality and the Aesthetics of Nabokov's Dar // *Nabokov Studies*. 4 (1997). P. 95—115.

4. *Левин Ю. И.* Биципальность как инвариант поэтического мира Набокова // *Russian Literature*. 28. 1 (1990). P. 45—124.

5. О дарвинизме в романе «Подвиг» говорилось в интересном докладе Марии Черницкой, который до сих пор не опубликован; см.: *Черницкая М.* Дарвин в романе Набокова «Подвиг». Доклад, прочитанный на конференции ассоциации американских славистов (AAASS). Boston, 1996.

6. См.: *Набоков В.* Зоорландия // Россия и славянство. № 49. 30 окт. 1931 г. С. 3—4.

7. *Шкловский В. Зоо.* Письма не о любви, или Третья Элоиза // *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 346—347.

8. *Дарк О.* Примечания // Набоков, Правда II, 440—441.

9. *Edythe C. Haber.* Nabokov's *Glory* and the Fairy Tale // *Slavic and East European Journal.* 21, 2 (1977). P. 214—224. О «мифологизме» «Подвига» см.: *Букс Н.* Приобщение к таинству // *Букс Нора.* Эшафот в хрустальном дворце. М.: Новое литературное обозрение. С. 57—86. См. также: *Утгоф Г.* Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // *Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры.* Екатеринбург, 1998. С. 219—224. *Утгоф Г.* К проблеме интерпретации романа Владимира Набокова «Подвиг» // *Русская филология 10: Сборник научных работ молодых филологов.* Tartu : Tartu ülikooli kirjastus, 1999. С. 122—128.

10. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4-х т. М., 1964—1973. Т. 1. С. 97; *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М., 1956. Т. 1. С. 681.

11. *Фасмер М.* Указ. соч. Т. 3. С. 338—339.

12. *Charles Nicol.* Martin as Muse. Доклад, прочитанный на конференции ассоциации американских преподавателей славянских языков (AATSEEL), Toronto, 1993.

13. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 249.

14. См.: *Johnson.* P. 1.

15. Русский перевод интервью Альфреду Аппелю мл., см.: АСС, III, 600.

## Глава 3.

### Набоков и Бунин: поэтика соперничества

1. W. B. Yeats, «Responsibilities» (1914) (The Collected Works of W. B. Yeats, ed. Richard J. Finneran, 2nd ed. New York, 1996. p. 125).

2. У. Б. Йейтс. Холодное небо. Из книги «Ответственность» // *Йейтс У. Б.* Избранные стихотворения, лирические и повествовательные. Пер. с англ. Р. Дубровкина. М.: Наука, 1995. С. 89.

3. *Зайцев К.* «Бунинский» мир и «Сиринский» мир // Россия и славянство. 9 ноября 1929 г. С. 3. В парижском архиве Бунина (теперь в Бунин, Лидс) сохранилась вырезка статьи с пометками Бунина. Кирилла Зайцева не следует путать с известным писателем Борисом Зайцевым. После того, как в 1933 году Бунин получил Нобелевскую премию, К. Зайцев выпустил книгу о нем — «И. А. Бунин, жизнь и творчество» (Берлин, 1934), ставшую единственной монографией о Бунине, изданной до Второй мировой войны.

4. *Зайцев*. «Бунинский» мир и «Сиринский» мир.

5. *Берберова Н.* Курсив мой. М.: Согласие. 1996 г. С. 371. См. также: *Nina Berberova*. Nabokov in the Thirties // Nabokov / Ed. Appel and Newman. P. 225.

6. См.: Самое лучшее произведение русской литературы последнего десятилетия // Новая Газета. 1931 г., 1 апреля. С. 1—2

7. Литературная анкета // Числа. 1930. Кн. 2—3. С. 318—322.

8. *Андреев Ник.* «Современные записки» (Книга XLIX, 1932 г. Часть литературная) // Воля России. 1932. IV—VI. С. 183—184.

9. *Albert Parry*. Belles Lettres Among Russian Emigres // American Mercury. 29, July 1933. P. 317. В 1920-е годы эмигрантский критик Марк Слоним занял сходную позицию по отношению к Бунину и писателям старшего поколения, отдавая при этом предпочтение молодым эмигрантским писателям и писателям Советской России. В своей статье «Литература эмиграции» (Воля России 2, 1925 г.) Слоним писал об инерции и застое среди писателей старшего поколения Русского Зарубежья (с. 176): «Из более „старых“ поэтов — молчит З. Гиппиус, а Бальмонт и Бунин в тысячный раз повторяют себя, не радуя читателя и ничего не прибавляя к тому, что ими сделано и сказано» (с. 177). Слоним также позволил себе каламбур: «Пожалуй, ни одному из современных писателей так не подходит звание „академика“, как к Бунину» (с. 179). В продолжении этой статьи, «Литература эмиграции». (Воля России 3, 1926), Слоним открыто заговорил о Бунине, Мережковском и Чирикове (все три писателя в это время активно творили) как о принадлежащих скорее истории, прошлому литературы, нежели современности: «Мы часто забываем, что Бунин, Мережковский, Чириков и другие крупные и малые эмигрантские писатели-старики — не современность, а история. Они — прошлое. Не в них, и не с ними — возрождение русского искусства» (с. 183). В статье «Молодые писатели за рубежом» (Воля России, 10—11, 1929), Слоним повторил то, что уже писал о Бунине и писателях старшего поколения (с. 101); и также, с некоторыми ограничениями, отдал дань Набокову как молодому беллетристу (с. 115—116), в основном хваля его обращение к «не-русским» темам.

10. Примером может послужить горячая полемика, которая развернулась на страницах недолговечного, но первоклассного издания Марка Слонима «Новая газета» в 1931 году — в ней участвовали Слоним, Алданов, Терапиано, Гайто Газданов и Н. Андреев. Образец того, что Бунина в середине 1920-х годов воспринимали как некий оплот литературной «правды» — статья Т. Таманина «Правда Бунина» (Звено, 30 марта 1925 г. С. 3). Культурный климат эмигрантской среды конца 1920-х годов обрисован в прекрасной работе: *Roger Hugglund*. The Russian Emigre Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review 32:3 (September 1973). P. 515—526.

11. В 1933 году варшавский еженедельник «Меч» опубликовала серию весьма характерных статей, посвященных идеологическому и культурному возрождению русской эмиграции. Среди авторов были Д. Философов, В. Федоров, Д. Мережковский и Ю. Фельзен. Чтобы понять суть полемики о будущем эмигрантской литературы, можно также обратиться к пуб-

ликациям влиятельного пражского журанала «Воля России» с 1925 по 1930 год. Особый интерес представляет двухчастная статья М. Слонима «Литература эмиграции» (1925—1926), его же «Молодые писатели за рубежом» (1929) и статья Сергея Постникова «Русская зарубежная литература в 1925 году» (Воля России 2, 1926. С. 182—192). См.: также: *Георгий Адамович*. О литературе в эмиграции // Последние новости, 11 июня 1931 года. С. 2. Работы Глеба Струве «Русская литература в изгнании» (Нью-Йорк, 1956; см. также переиздание: *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. 3-е издание. М.; Париж, 1996 г.) и Марка Раева (*Marc Raeff*. Russia Abroad: A Cultural History of Russian Emigration, 1919—1939. New York, 1990 — обе они содержат обзоры идеологических и культурных дебатов вокруг литературы русской эмиграции. См. также: *Gleb Struve*. Russian Writers in Exile: Problems of an Émigré Literature / Ed. Werner P. Friedrich. Proceeding of the Second Congress of the International Comparative Literature Assosiation, 2. P. 592—606.

12. Глеб Струве, один из создателей литературной легенды Набокова в 1930-е годы, писал о литературном ученичестве Набокова у Бунина, но при этом утверждал, что нет более различных между собой писателей (*Струве Г. О В. Сирине* // Русские в Англии. 15 мая 1936. С. 3). С другой стороны, Владимир Злобин, секретарь Гиппиус и Мережковского, также противопоставлял Бунина и Набокова в сатирической статье «О нашем толстом журнале» (Меч. 8, 1934 С. 13—14): «Руку-то Сирина вы знаете? Мастерская! Бунин давно за флагом. И опять, как всегда: „рука моя писала, не знаю, для чего...“»

13. Я благодарен исследователям, которые затрагивали вопрос взаимоотношений Набокова с Буниным. Так, Коннолли отмечает совпадения в том, какую роль память играет в произведениях Набокова, Бунина и Пруста (р. 31.). Коннолли (р. 135) также подмечает бунинские отзвуки в творчестве Набокова, см.: *Julian Connolly*. Ivan Bunin. Boston, 1982. P. 31. Тамми (*Pekka Tammi*. The Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985, сноска 34) отмечает, что противопоставление Бунина Набокову в эмигрантской критике было общим местом. Д. Беттеа (*D. Bethea*) в своей книге «Joseph Brodsky and the Creation of Exile» (Princeton, 1983. P. 221) и Жолковский (*Alexander Zholkovsky*) в «Philosophy of Composition» и в «Text Counter Text» отмечает влияние Бунина на Набокова (см: «Philosophy of Composition» (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) в сборнике: *Readings in Russian Modernism: to Honor of Vladimir Fedorovich Markov* / Ed. Ronald Vroon and John E. Malmstad. M., P. 333; и: *Text Counter Text*. Rereadings of Russian Literary History. Stanford. P. 88—113). О влиянии Бунина на Набокова писала израильский литературовед Майя Каганская (см.: *Каганская Майя*. Отречение. От «Машеньки» до «Лолиты» // Синтаксис. 1978. 1. С. 57—76). В этой несколько тенденциозной статье, отражающей унаследованные от первой и второй волн русской эмиграции предубеждения против английских произведений Набокова, в особенности «Лолиты», Каганская прослеживает путь писателя как отказ от тургеневско-бунинской традиции. М. Науманн (*Marina Turkevich Naumann*) в своей книге причисляет Бунина к писателям, оказавшим решающее влия-

ние на Набокова. (См.: *Naumann Marina Turkevich. Blue Evenings in Berlin. Nabokov's Short Stories of 1920-s.* New York, 1978. P. 7). Циммерманн анализирует переклички между несколькими рассказами Набокова и прозой Бунина. (См.: *Linda Zaputelli Zimmermann. The Russian Short Stories of Vladimir Nabokov. A Schematic and Structural Analysis.* Ph. D. dissertation. Harvard University. 1978. P. 66—69, 193). Несколько эмигрантских критиков, включая Струве, Юрия Иваска, Александра Савельева, Цетлина и Вейдле, указывали на сходство писателей. Отзывы некоторых из них будут рассмотрены ниже в этой же главе. Наконец, Шаховская включила короткую главу, посвященную Бунину и Набокову, в свою книгу «В поисках Набокова» (с. 115—116); она отрицает влияние Бунина на Набокова. (См.: *Шаховская З. В поисках Набокова.* Paris: La Presse Libre. 1979).

14. См.: Бунин 1:30. О рецепции Набокова в Советском Союзе см. также: *Paperno and Hagopian. Official and Unofficial Responses* (сноска 3 в главе «Текстобиография Набокова»); замечание Твардовского анализируется на с. 104—106.

15. *Михайлов О. Путь Бунина-художника // Литературное наследство.* Т. 84. В 2-х кн. М., 1973. С. 50. Питер Шлемиль — имя человека, который продал свою тень дьяволу (из новеллы Адельберта фон Шамиссо); оно обозначает человека, который совершил отчаянную сделку. (О мотиве продажи тени в произведениях Набокова см.: *Левин Ю. Заметки о «Машеньке» В. Набокова // Russian Literature.* XVIII, 1, [1985] С. 31—42); *Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // Pro et contra.* С. 842—850; *Белобровцева И. Мотив тени в произведениях Набокова. Доклад, прочитанный на конференции «Владимир Набоков и культура русской диаспоры».* Таллинн, январь 1999 г.)

16. См.: *Andrew Field. Nabokov: His Life in Art.* Boston, 1967. *Andrew Field. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov.* New York, 1986. Boyd, RY.

17. См.: Устами Буниных. Т. 1—3. Мюнхен, 1977—1982.

18. Цит. по: *Галина Кузнецова. Грасский дневник.* Вашингтон, 1967. С. 184. (См. также русское переиздание: *Галина Кузнецова. Грасский дневник.* Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 171).

19. Эта идея — лейтмотив целого ряда статей Юрия Тынянова, в том числе «О литературной эволюции», «Ода как ораторский жанр», «О пародии», «Достоевский и Гоголь» (см.: *Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы.* Кино. М., 1977).

20. См.: Устами Буниных. Т. 2: 10, 78. В общей сложности сохранилось четыре письма от В. Д. Набокова (открытка Ивану Бунину от 15 июня 1920 г., от 3 августа 1920 г., от 12 декабря 1920 г., от 19 февраля 1921 г.), а также восемнадцать писем В. В. Набокова Бунину и Вере Муромцевой-Буниной (Бунин, Лидс) и три письма Бунина к В. В. Набокову (Набоков, БК и Набоков, Берг). Остальные письма Бунина В. Д. Набокову, по всей видимости, не сохранились. Воспоминания Веры Буниной о встрече с В. Д. Набоковым весной 1920г. в Берлине см.: Устами Буниных, 2:10, 2:83. Дневники Буниных хранятся в Лидском Русском Архиве.

21. Ивану Бунину, 12 декабря 1920 года. Бунин, Лидс. См.: Руль. 10, 27 ноября 1920 г. Стихотворение вошло в сборник Набокова «Горный путь»,

см.: ГП, 134—135.

22. Это можно заключить из письма В. Д. Набокова от 19 февраля 1921 г.

23. Эти три стихотворения были: «Видение Иосифа», «Крестоносцы» и «Павлины».

24. В. Д. Набоков предложил, чтобы стихи его сына были опубликованы в новом парижском еженедельнике при участии Бунина и Куприна. В письме В. Д. Набокова Бунину от 19 февраля 1921 г. идет речь о журнале «Отечество», выходившем в 1921—23 годах в Париже под ред. А. И. Куприна. Набоков в нем не печатался. Судя по всему, в Париже в течение 1921 года были опубликованы лишь два стихотворения Набокова (в «Современных записках»): «Кто меня повезет» и «Пока в тумане странных дней...» (Современные записки. 7, октябрь 1921 г. С. 107—108).

25. Ивану Бунину 18 марта 1922 г., Бунин, Лидс.

26. Ивану Бунину 26 ноября 1922 г., Бунин, Лидс.

27. Стихотворение было опубликовано в газете «Руль» под названием «И. А. Бунину», см.: Руль. 1922, 1 октября. Оно вошло в третий сборник стихотворений Набокова «Гроздь» (1923), а также в сборник «Стихи» (1979).

28. Ивану Бунину, 11 мая 1929 г. Бунин, Лидс.

29. *Набоков*. Иван Бунин. Избранные стихи. Руль. 1929, 22 мая. См. также: Pro et contra. С. 35—38

30. *Блок А.* За гробом. (1908) // *Александр Блок*. Собрание сочинений. М.; Л., 1960—1963.

31. См. комментарии А. Долинина и Р. Тименчика в: Книга, 520. В интервью 1966 года Набоков так обрисовал роль Блока в своей жизни: «Ever since [my boyhood] I remained passionately fond of Blok's lyrics. His long pieces are weak, and the famous „The Twelve“ is dreadful, self-consciously couched in a phony „primitive“ tone, with a pink cardboard Jesus Christ glued on at the end» («С детства я сохраняю страстную любовь к лирике Блока. Его длинные вещи слабы, а знаменитые „Двенадцать“ ужасны, сознательно сработаны в фасонно-примитивном тоне, с розовым картонным Иисусом Христом, приклеенным к концовке») (SO, 97). [Перевод дословный]. См. также: *Чернышев Андрей*. «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова // Октябрь. № 1. 1996. С. 134.

32. См. также: *Круг*. С. 36

33. Пространные выдержки из неопубликованного письма Набокова Елизавете Малоземовой, датированного 22 января 1938 г., цитируются в ее превосходной диссертации (которая, к сожалению, так и осталось неопубликованной). См.: *Elizabeth Malozemoff*. Ivan Bunin as a Writer of Prose, Ph. D. Dissertation. University of California at Berkley. 1938. P. 67, 78—79.

34. В ряде книг Бунина эмигрантского периода в состав книги входят и стихи и проза. См., например, «Начальная любовь» (Прага, 1921), «Роза Иерихона» (Берлин, 1924) и «Митина любовь» (Париж, 1925).

35. *Bethea*. Joseph Brodsky. P. 221. См. также комментарии Ирины Роднянской к предисловию, написанному Андреем Вознесенским к стихам Набокова (*Роднянская И.* Литературное семилетие, М., 1995. С. 88).

36. Эта формулировка — из статьи Тынянова «Промежуток» (1924). См.: Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 179.

37. Экземпляр, подаренный И. Бунину: *Набоков В. Машенька*. Берлин: Слово, 1926. С. 3 (Библиотека Байнеке Йельского Университета).

38. См.: *Каганская*. Отречение. См. также замечание Струве о влиянии Бунина на описания в романе «Машенька»: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. 2-е изд. Париж, 1984. См. письмо В. Н. Буниной Н. П. Смирнову от 14 января 1961 г. (Письма В. Н. Буниной Н. П. Смирнову // *Новый мир*. 1969. 3. С. 228).

39. Экземпляр, подаренный И. Бунину: *Набоков В. Машенька*. Берлин: Слово, 1926. С. 86 (Библиотека Байнеке Йельского Университета).

40. Несколько раз в течение 1920-х годов произведения Бунина и Набокова публиковались бок о бок в различных изданиях. См., например, «Вестник главного правления общества галлиполийцев» (Белград, 1924 г.), куда Бунин дал свою статью (с. 6), а Набоков — стихотворение (с. 7). См. также: Руть от 27 апреля 1924 года: на с. 6—7 опубликованы два стихотворения Бунина и рассказ Набокова «Благость»; «Современные записки» 33, декабрь 1927 г. (рассказ Бунина и «Университетская поэма» Набокова); «Современные записки» 40 (фрагмент «Жизни Арсеньева» и начало «Защиты Лужина»).

41. Дневник Веры Муромцевой-Буниной. 4 января 1930. Бунин, Лидс.

42. Ивану Бунину, июнь 1931, Бунин, Лидс.

43. См. упоминание Набокова о приглашении Бунина в письме Бунину от 18 мая 1929 г. Бунин, Лидс.

44. Ивану Бунину, 8 октября 1930 г. Бунин, Лидс.

45. Экземпляр, подаренный Набокову: *И. Бунин. Жизнь Арсеньева*. Истоки дней. Париж: Современные записки, 1930 г. (Частное собрание, Орел, Россия). Я благодарен Ричарду Д. Дэйвису, предоставившему мне фотокопию страницы с дарственной надписью.

46. Бунин, Лидс.

47. См.: *Галина Кузнецова*. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 184 (с. 171 по русскому переизданию 1995 года).

48. Бунин, Лидс.

49. Бунин, Лидс.

50. Бунин, Лидс.

51. Бунин, Лидс.

52. Ивану Бунину, 30 октября 1931 г., Бунин, Лидс.

53. *Кузнецова*. Грасский дневник. С. 124, 184 (с. 125—126 по русскому переизданию).

54. Вечер В. В. Сирина // *Последние новости*. 1932. 17 ноября. С. 30. О поездке Набокова в Париж см.: *Boyd, RY.* P. 390—397.

55. До публикации рассказа «Ужас» «Современные записки» дважды печатали стихи Набокова, в №№ 7 (1921) и 11 (1922).

56. О поездке Набокова в Париж см.: *Берберова*. Курсив мой: Автобиография. 2-е изд. В 2-х тт. New York, 1983. 2: 367—374 (см. также с. 369—372 по русскому изданию).

57. Дневник Веры Муромцевой-Буниной, 19 ноября 1932 г, Бунин, Лидс.

58. Дневник Веры Муромцевой-Буниной, 30 ноября 1932 г, Бунин, Лидс. Сокращенный вариант вошел в книгу Грин «Устами Буниных», 2:286. В «Повести о Вере» Борис Зайцев приводит цитаты из писем Муромцевой-Буниной к своей жене, повторяющие написанные в дневнике; см.: *Зайцев Б. К.* Золотой узор: роман, повесть. М., 1992. С. 318. Кроме того, Зайцев опубликовал письма Муромцевой-Буниной к своей жене в книге «Другая Вера. Повесть временных лет» (1968); см.: *Зайцев.* Золотой узор. С. 394—395. В письме от 14 ноября 1932 года Вера Зайцева говорит о том, что русский Париж испытал «увлечение Сириным».

59. Устами Буниных, 2:253.

60. В 1931—1932 гг. считалось, что у Бунина мало шансов получить Нобелевскую премию. Такие настроения присутствовали и в доме Буниных. См.: Устами Буниных, 2:252.

61. Дневник Веры Муромцевой-Буниной, 30 декабря 1932 г, Бунин, Лидс. В 1960 г, в письме к Н. П. Смирнову, она повторит приведенные выше формулировки Зурова почти слово в слово: «блеск, сверкание и полное отсутствие души». См. письмо Н. П. Смирнову от 14 января 1961 года (Письма В. Н. Буниной Н. П. Смирнову).

62. Бунин, Лидс.

63. Терапиано вспоминает, что молодые поэты были равнодушны к стихам Бунина (Литературная жизнь русского Парижа. С. 278). В. С. Яновский в книге «Поля Елисейские» пишет о том, что поэты Парижской Ноты отрицательно относились к поэзии Набокова, сравнивая ее со стихами Бунина (С. 248).

64. 29 января 1930 г. Набоков опубликовал в «Руле» статью под названием «На красных лапках» рядом с весьма благожелательной рецензией А. Савельева на рассказы Бунина о любви 1910—1920-х гг. Статья Набокова была направлена против дерзкой и резко отрицательной рецензии Алексея Эйснера на книгу Бунина «Избранные стихи» (Париж, 1929), опубликованной в пражском журнале «Воля России». 15 октября 1930 г. Набоков продолжил полемику с критиками Бунина в статье «О восставших ангелах», представляющей собой ядовитый анализ эстетики пражского журнала и его авторов. Набокова подтолкнуло на написание второй статьи то, что Вячеслав Лебедев, пражский поэт, выступил в защиту Эйснера на страницах «Воли России», 7—8. [Статьи «На красных лапках» и «О восставших ангелах» см. в: Книга. С. 380—383.]

65. В письме Бунину в 1930 г. Набоков писал: «В свое время Гессен [Иосиф Гессен] мне передавал ваш отзыв на [«Возвращение Чорба»] — я всегда чувствую ваше доброе расположение ко мне»

66. Надпись в книге: *В. Сирин.* Возвращение Чорба. Берлин: Слово, 1930 (Набоков, Берг).

67. *Zimmermann.* The Russian Short Stories. P. 67—68.

68. Ср.: англоязычный рассказ Набокова «First Love» («Первая любовь» — Stories, 604—611).



69. Можно с достаточной степенью уверенности предположить, какие именно эмигрантские сборники Бунина имелись у Набокова или какие он читал в 1920-е гг. Дореволюционные издания Бунина, особенно сборники, было трудно достать в эмиграции. Насколько мне известно, в годы эмиграции Бунин не переиздавал рассказы «Первая любовь» и «Кукушка» (1890).

70. См.: Бунин 2:519. Рассказ был включен в сборник «Роза Иерихона» (1924). В 1925 году его новая редакция была опубликована в парижской газете «Возрождение». Наконец, в 1937 году Бунин опубликовал третью редакцию, «Восемь лет», в «Последних новостях» как вариант наброска к «Жизни Арсеньева». См: Бунин, 6:299—305

71. *Austen J. How to Do Things With Words. New York, 1962.*

72. См.: «Памяти Ю. И. Айхенвальда» («Узнавать человека значит...» // Руль. 2457, 23 декабря 1928 г. С. 5). «Памяти А. Черного» (Последние новости. 4161, 13 августа 1932 г. С. 3; см. также: Книга. С. 399) и «Памяти А. О. Фондаминской» (Сб. «Памяти Амалии Осиповны Фондаминской». Париж, 1937. С. 69—72; см также: Литературное обозрение. 1999. 2. С. 7—8).

73. Следует также упомянуть один из дореволюционных рассказов Бунина «Отто Штейн» (1916), который мог послужить подтекстом «Пильграма». Главный герой, молодой биолог Отто Штейн, как и Пильграм, живет в Берлине и отправляется в экспедицию в тропики.

74. См.: *А. Е. Полоцкая. Взаимоотношение поэзии и прозы раннего Бунина // Известия АН СССР. 29:5. С. 412—418; Malozemoff. Ivan Bunin. P. 269, 279—280.*

75. Два наиболее существенных изменения, внесенных в английскую версию — это, во-первых, начало первой фразы: «In these impossible dreams of his» («в этих невозможных мечтах») (Stories, 254) — намек на то, что Пильграм так никогда и не отправится в путешествие, данный в самом начале рассказа; во-вторых, упоминание «the Islands of the Blessed» (Островов Блаженных) (Stories, 254). [Это совершенно реальный географический пункт, однако само введение названия в текст рассказа позволяет предположить, что Набоков хотел актуализировать и второй смысл названия. В кельтской мифологии Острова Блаженных, как и остров Аваллон — это синоним загробного мира, райские острова, куда попадают после долгого пути души умерших и где покоится король Артур. (Единственным живым человеком, добравшимся до Островов, согласно кельтской легенде, был герой Бран Благословенный). Таким образом, перед нами скрытый намек на близкую смерть Пильграма — прим. переводчика]. Я подробно сравнил русский оригинал «Пильграма» и его английский перевод, выполненный Набоковым совместно с П. А. Перцовым, в статье «Pilgrimage, Memory and Death in Nabokov's „Aurelian“»; см. также в главе 2-й моей книги «The World of Nabokov's Stories»; о совместной переводческой работе Набокова и Перцова (см. Интерлюдия 5); подробнее об этом же в моей статье «After Rapture and Recapture: Transformation in Death of Nabokov's Stories» (The Russian Review 58. 4 (October 1999). P. 548—564).

76. *Malozemoff. Ivan Bunin. P. 266.*

77. Носители английского языка ощущают роль союза «и» в организации текста Библии, особенно в Ветхом Завете, обратившись скорее к King James Bible, нежели к более современным переводам. Знарок русской Библии немедленно опознает структуру «и... и... и».

78. Особый случай — использование Набоковым вставок стихотворного текста (двухдольных и трехдольных размеров), как в рассказе «Облако, озеро, башня», см. в моей книге «The World of Nabokov's Stories», ch. 2.

79. Ивану Бунину, 10 ноября 1933 г., Бунин, Лидс.

80. См.: «Вечер в честь Бунина в Берлине». Возрождение, 11 января 1934 г. С. 4; Boyd, RY. P. 403—404, Field, VN. P. 157—158. В дневнике Веры Муромцевой-Буниной есть запись от 31 декабря 1933 г. о том, что Набоков понимает поэзию Бунина лучше других и читает ее так, как надо. См.: Устами Буниных. 2:299.

81. Фотография и подпись из харбинской газеты «Рубеж» от 30 декабря 1933 г., воспроизведено в: Boyd, RY.

82. См.: Устами Буниных. 3:15.

83. Дневниковая запись от 10 мая 1936 г. (Устами Буниных», 3:18—19, 20).

84. См.: «Зинаиде Шаховской», 24 октября 1936 год, открытка в: Шаховская, БК. Встреча произошла во время путешествия Бунина по Германии, после которой он стал убежденным противником Гитлера. Немецкие офицеры подвергли его унижению на таможне, что вызвало сенсацию в среде русских эмигрантов. См.: Устами Буниных», 3:21—22 и [«Письмо в редакцию газеты «Последние новости». Бунин 9:332].

85. См.: *Николай Андреев*. «Современные записки, кн. 49, 1932 г. — Часть литературная» // Воля России. 4—6 (1932). С. 183.

86. См.: *Струве*. Current Russian Literature: II. Vladimir Sirin. P. 440. См. также его статью «О В. Сирине» (Русские в Англии, 15 мая 1936 г. С. 3). В 1930 году, в статье «Творчество Сирина», Струве писал о некоторых бунинских стилистических аспектах «Защиты Лужина», хотя и подчеркивал, что набоковская концепция романа не имеет ничего общего с искусством Бунина. См. также немецкий обзор русской эмигрантской беллетристики: *Arthur Luther*. Russische Emigrantendichtung // Die Literatur 36 (october 1933—September 1934). P. 146—150, где речь идет о Бунине, Набокове и Сергее Горном.

87. *Ал. Назаров*. В. Сирин — новая звезда в литературе // Новая заря. 11 августа 1934 г. С. 5.

88. Рассказ Бунина «В лесу» и Набокова «Пассажир» были опубликованы в «Lovat Dickson's Magazine» в середине 1930-х гг.

89. *Струве Г.* О В. Сирине // Русские в Англии. 15 мая 1936 г. С. 3.

90. *Бицилли П.* Несколько замечаний о современной зарубежной литературе // Новый град. 11, 1936. С. 132.

91. *Бицилли П.* Возрождение аллегории // Современные записки». 61. 1936. С. 136.

92. Некоторые закономерности публикаций Набокова в «Современных записках» прослежены Даниэль Бон (*Danièle Beaune*. La Publication de Nabokov // Cahiers Emigration Russe. 2. 1993. С. 57—65). В статье нет ста-

тистических данных и не исследуется вопрос взаимоотношений Набокова и Бунина. В диссертации Малоземовой приведены статистика и диаграмма. См.: *Malozemoff*. P. 257, а-с.

93. Бунин также был занят изданием своего одиннадцатитомного собрания сочинений.

94. См.: Boyd, RY. P. 422—423

95. Зинаиде Шаховской, 2 февраля 1936 г. Шаховская, БК. См. также: Boyd, RY. P. 423—425, Field, VN. P. 162.

96. Письмо Вере Набоковой, 30 января 1936 г., Архив Набокова, Мон-тре. Копия письма была любезно предоставлена Д. В. Набоковым. Английский перевод письма цитируется в: Boyd, RY. P. 423

97. Я благодарен Роберту Боуи (Robert Bowie, Miami University, Ohio) за то, что он обратил мое внимание на эту деталь.

98. Письмо Вере Набоковой, 30 января 1936 г.

99. *Берберова*. Курсив мой. С. 295. Кстати, в связи с упоминанием Берберовой о мемуарах Бунина, следует сказать, что выражение «курсив мой», ставшее заглавием мемуаров Берберовой, появляется на первой странице бунинского текста; см.: *Бунин*. Воспоминания. С. 7.

100. *Берберова*. Курсив мой. С. 295.

101. Цит. по: *Кузнецова*. Грасский дневник. С. 184 (или с. 171 по русскому переизданию 1995 года).

102. Из письма Роману Гулю от 10 сентября, 1952 г. Бумаги Романа Гуля, Библиотека Байнеке Йельского Университета, опись 2, дело 40.

103. Это выражение принадлежит Набокову и прозвучало в интервью 1966 г., данном Герберту Голду (Herbert Gold): «I note incidentally that professors of literature still assign [Blok and Mandel'shtam] to different schools. There's only one school: that of a talent» («Я, кстати, заметил, что преподаватели литературы все еще считают Блока и Мандельштама представителями разных школ. Есть лишь одна школа: школа таланта» — дословный перевод) (SO. P. 97)

104. *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // Новый журнал. 57. 1958. С. 114—115. См.: Boyd, RY. P. 424—425; *Александр Бахрах*. Бунин в халате (по памяти, по записям). Bayville, NJ: Товарищество Зарубежных писателей США, 1979. С. 78; *А. Бахрах*. По памяти, по записям. Литературные портреты. Paris: La Presse Libre, 1980. P. 99—104.

105. Бунин, Лидс.

106. См.: Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни, 1920—1940, Франция / Под общей ред. Мнухина Л. А. Франция — М., 1995. Т. 3. (15 февраля 1936 г.); см. также Boyd, RY. P. 425.

107. Надпись на: *В. Сирин*. Отчаяние. Berlin: Петрополис, 1936. Carl A. Kroch Library, Корнеллский Университет.

108. *Zinaida Schakhovskoj*. Un maître de la jeune littérature Vladimir Nabokov-Sirin // La cité chretienne. July 20, 1937. Шаховская также упоминала этот разговор с Буниным в своей статье 1959 г.: *Jacques Croisé*. Les cas de Nabokov ou la blessure de l'exil // La revue de deux mondes. August 15, 1959. P. 663. В книге «В поисках Набокова» Шаховская приводит русские пере-

воды обеих статей. «Слышал о вас от Бунина, бывшего у нас проездом», — писал Набоков З. Шаховской; см. письмо В. В. Набокова З. А. Шаховской. 24 октября 1936 г. Шаховская, БК.

109. См.: Литературное наследство. Иван Бунин. Т. 84, кн. 2. С. 335.

110. *Берберова*. Курсив мой. С. 298 или с. 300 по русскому переизданию. Во время телефонного интервью 19 марта 1992 г. покойная Н. Н. Берберова рассказала мне, насколько Бунин не выносил Набокова в последние годы: «Он его терпеть не мог, называл дураком» (Телефонное интервью, Нью-Хэйвен — Филадельфия, 19 марта 1992 г.).

111. Бунин, Лидс.

112. Бунин, Лидс; см. также: *Мнухин Л.* Указ. соч., т. 1, 26 апреля 1937 г.

113. Вере Муромцевой-Буниной и Ивану Бунину, открытка от 24 декабря 1937 г., Бунин, Лидс.

114. Владимиру Набокову, открытка от 8 февраля 1938 г., Набоков, БК, опись 8, дело 17.

115. См.: Boyd, RY. P. 486—488.

116. Зинаиде Шаховской, не датировано (1938 г.), открытка в Коллекции Зинаиды Шаховской, Набоков, БК.

117. Boyd, RY. P. 487.

118. Экземпляр, подаренный Бунину: *Владимир Набоков*. Приглашение на казнь. — Париж: Дом книги, 1938 г. Библиотека Байнеке Йельского Университета.

119. Письмо из Босолей (Beausoleil, Villa La Dominante) 3 апреля 1939. Набоков, Берг.

120. Бунин, Лидс.

121. См.: Ивану Бунину, открытка от 27 марта 1939 г., Бунин, Лидс; Ивану Бунину, не датировано (1939 г.), Бунин, Лидс; Ивану Бунину, письмо от 2 апреля 1939 г., Бунин, Лидс. Рекомендательное письмо Бунина было опубликовано Дмитрием Набоковым в SL. С. 30 (оригинал см. в: Набоков, БК, опись 8, дело 18).

122. Устами Буниных, 3:34.

123. Andrew Field («Nabokov: His Life in Part», p. 227—228) перепутал многие детали этой встречи: он написал, что она происходила в квартире Буниных и перепутал Бунина с Керенским; см. исправленное описание встречи в: Boyd, RY. P. 522

124. Эти слова Бунина были зафиксированы Львом Любимовым, эмигрантом, который вернулся в Россию после Второй мировой войны и написал тенденциозную книгу воспоминаний «На чужбине» (Новый мир. 3. 1957. С. 167).

125. To Elizabeth Malozemoff, 7 декабря 1937 года, неопубликованное письмо, процитированное в ее диссертации: *Malozemoff. Ivan Bunin*. P. 228.

126. Цит. по: *Malozemoff. Ivan Bunin*. P. 236.

127. *Каганская*. Отречение. С. 74.

128. *Варшавский*. Рец. на «Подвиг». Я благодарю Ричарда Д. Дэйвиса, снабдившего меня копией рецензии Варшавского из Лидского Русского Ар-

хива с пометками и подчеркиваниями Бунина. [См. также в: Pro et contra. С. 231].

129. Марку Алданову, письмо от 3 сентября 1945 г. (Переписка И. Бунина с М. Алдановым / Публ. А. Ф. Зверса // Новый Журнал. 150. 1983. С. 179).

130. Марку Алданову, письмо от 12 февраля 1946 г. (Переписка И. Бунина с М. Алдановым / Публ. А. Ф. Зверса // Новый Журнал. 150. 1983. С. 159).

131. См. известную фотографию этой группы в: Литературное наследство. Иван Бунин. 1:29.

132. *Бунин И.* О Чехове. Нью-Йорк, 1955. С. 220.

133. Обзор антимодернистских заявлений Бунина занял бы слишком много места. Среди характерных для него нападок на русский модернизм см.: «Из записей» (Бунин 9:279—298), «Воспоминания» 1950 г. и дневники в: Устами Буниных.

134. Бунин, разумеется, знал, что некоторые критики считали его одним из ведущих представителей модернизма того времени. Например, один из самых талантливых эмигрантских критиков, Владимир Вейдле, поставил имя Бунина в один ряд с Марселем Прустом, Андре Жидом, Томасом Манном, Мигелем де Унамуно, У. Б. Йейтсом, Стефаном Георге и Райнером Мариа Рильке в своей статье 1939 г. «Двадцать лет европейской литературе» (Последние новости. 10 февраля 1939 г. С. 3). О «скрытом» модернизме Набокова см. главу 7 в: *Foster J. B. Nabokov's Art of Memory and European Modernism.* Princeton, 1993. Исследование Фостера в основном посвящено статусу памяти в прозе Набокова, противопоставленного европейским модернистам.

135. О связи Набокова с Серебряным Веком и в особенности с творчеством Блока, Андрея Белого и Гумилева см.: *Alexandrov. Nabokov's Otherworld.* P. 213—234.

136. В основном я имею в виду прежде всего работу Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) «Grammaire du „Décameron“» (1969). Русский эмигрантский философ И. А. Ильин, пишет о «грамматике любви» в произведениях Бунина в своей книге 1959 г., посвященной Бунину, Ремизову и Шмелеву. Он подчеркнул «таинственную» связь между любовью и смертью / самоубийством в рассказах Бунина («О тьме и просветлении». Мюнхен, 1959. С. 75—76).

137. В своем комментарии Олег Михайлов рассматривает «Темные аллеи» Бунина как полемику с «флагманами русского реализма» (Бунин 7:357—358).

138. См., например: *Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Согласие, 1998. С. 249, 264. Далее все ссылки на мемуары И. Одоевцевой даются по этому изданию.

139. Никто еще не предпринимал попытки сравнить поэтику рассказов Набокова и «Темных аллей» Бунина. О поэтике «Темных аллей» см.: *Sergei Kryzyski. «Dark Alleys». The Works of Ivan Bunin.* The Hague, 1971. P. 204—213; *Адамович.* По поводу «Темных аллей» // *Адамович.* Одиночест-

во и свобода. С. 115—117; *Фостер Л. А.* О композиции «Темных аллея» Бунина // *Russian Literature*. 9. 1978. P. 55—65; *Кренин М.* Элементы модернизма в рассказах Бунина о любви // *Новый журнал*. 137. 1979. С. 54—67 (статья о бунинских рассказах о любви, среди которых анализируется и несколько рассказов из «Темных аллея»); *Бабореко А.* «Златое древо жизни» // *Альманах библиофила*. 12. М.: Книга, 1982. С. 65—85.

140. *Берберова.* Курсив мой. С. 293 или с. 293 по русскому переизданию.

141. Письмо Андрею Седых от 1 февраля 1950 г. Бумаги Андрея Седых, опись 1, дело 14., Библиотека Байнеке, Йельский университет. Ср. с его отрицательным отзывом о поэме «Двенадцать» (см. сноску 31).

142. Бунин, Лидс, ср. Устами Буниных, 2:95, где текст дан с купюрами. Бунин не вполне точно цитирует стихотворение Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840). Ср. также ироническое замечание о стихотворении Блока «Девушка пела в церковном хоре» в рассказе Бунина «Митина любовь» (Бунин 5:187).

143. Цит. по: *Одоевцева.* С. 866—867.

144. Письмо Бунина М. В. Карамзиной от 29 марта 1939 г. Цит. по: *Литературное наследство*. Т. 84. Кн. 1. С. 690

145. Цит. по: *Одоевцева.* С. 866—867.

146. В современном немецком языке слов «Spiegler» нет, но в верхне-средненемецком (Middle High German) есть слово «Spiegelaete», что означает «изготовитель зеркал» или «продавец зеркал»; тем не менее, Бунин конструирует фамилию австрийского беллетриста с явным намеком на этимологическую связь с зеркалом и отражением.

147. О путешествии Блока в Италию см.: *Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л. 1980. С. 405—416.

148. См.: *Мария, мон[ахиня].* Встречи с Блоком // *Современные записки*. 62, октябрь 1936 г. С. 211—228.

149. См.: *Бахрах.* Бунин в халате. В конце концов, Бунин принял решение не приводить в рассказе стихов Нади, но, тем не менее, предположение Бахраха о связи этого образа с Надеждой Львовой кажется мне очень верным.

150. См.: *Kreyd Vadim.* L'vova, Nadezhda Grigor'evna // *Dictionary of Russian Women Writers* / Ed. Marina Ledkovsky et al. Westport, Conn., 1994. P. 394—396. Из всех символистов Бунин был наиболее близко знаком с Брюсовым и наверняка знал подробности смерти Львовой. О смерти Львовой см. также: *Ходасевич В.* Брюсов. Некрополь // *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч. в 4-х т. Т. 2. С. 32.

151. Устами Буниных, 3:81.

152. См., например, указ. соч., 2:66, где Бунин говорит о поисках пути создания «чего-то нового», о том, чтобы «написать книгу, о которой мечтал Флобер — «Книгу ни о чем». Упоминание о том, что Бунин в 1928 г. читал Мопассана, см. в указ. соч., 2:185. О том, что Бунин в 1941 г. читал «Мадам Бовари», см. там же, 3:94, 97, 100. Что касается произведений Федора Сологуба, который в той или иной степени касался эротических тем,

Бунин считал его художником низкопробным и писателем, не принадлежащим к первому ряду литературы. Его отрицательные высказывания о «Мелком бесе» см. в указ. соч., 1:157.

153. Сцена в купе вагона — это завуалированная аллюзия на интимные встречи Нины и Васеньки в рассказе «Весна в Фиальте». Стоящая у зеркала в ночной рубашке Генрих описана так: «в ночных туфлях, отороченных песцом» (Бунин 7:134). Ср. с тем, как в «Весне в Фиальте» Васенька воображает ночной приход Нины в его комнату: «ожидание ее вкрадчивого прихода, розовых щиколок над лебяжьей опушкой туфелек» (Набоков, Правда, IV, 316).

154. Я вновь опираюсь на теорию «треугольника желания» Рене Жерара (René Girard), о которой уже шла речь в главе «Набоков и Чехов» (*René Girard. Desire, Deceit and the Novel. P. 2—3*).

155. *Одоевцева*. С. 856. Кроме того, в своих мемуарах Одоевцева пересказывает сюжет ненаписанного рассказа Бунина, где любовная сцена происходит на кладбище, и молодая вдова приводит случайного любовника на свежую могилу покойного мужа. См.: *Одоевцева*. С. 883—887.

156. Каганская в статье «Отречение» настаивает на том, что английские произведения Набокова подтверждают его быстрый переход от «целомудрия» к откровенной сексуальности.

157. Смерть в произведениях Беккета и английских романах Набокова — это предмет исследования в последней части книги Гаррета Стюарта (см.: *Garreth Stewart. Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction. Cambridge, 1984*). Мне, однако, не вполне понятно, на каком основании автор причисляет Набокова к «британской» литературе.

158. О «Solus Rex» см. статью Д. Б. Джонсона (Johnson) «Nabokov's „Solus Rex“ and the „Ultima Thule“ Theme».

159. Письмо М. Алданову от 6 мая 1942 г. — *Чернышев*. «Как редко...» С. 132.

160. Леона Токер (Leona Toker) делает весьма любопытные наблюдения о роли смерти в финале набоковского рассказа (см.: *Leona Toker. Signs and Symbols in and out of Contexts*).

161. *Vladimir E. Alexandrov. The Pleasures of Fate, Or Why Free Will and Chance Are Incompatible With Nabokov's Artistic Form // For SK, In Celebration of Life and Career of Simon Karlinsky / Ed. Michael S. Flier and Robert Hughes. Berkeley, 1994. P. 41.*

162. См., например, очень интересную статью Зверса (A. F. Zweers) «Proustian Passages in Ivan Bunin's „The Life of Arseniev“» (*Canadian Slavonic Papers. 30:1 (March 1988). P. 17—33*). Сам Бунин в письме 1936 года признавался П. Бицилли, что, читая Пруста, «испугался», обнаружив «прустовские места» в собственной «Жизни Арсеньева. Истоках дней», которая, как он утверждал, была написана задолго до того, как Бунин смог ознакомиться с произведениями Пруста. См.: *А. Мещерский. Неизвестные письма И. Бунина // Русская литература. 4. 1961. С. 154*. Фостер анализирует сравнительные функции памяти в произведениях Пруста, и Набокова в книге «Nabokov's Art of Memory and European

Modernism». Однако отдельного исследования, посвященного поэтике памяти в рассказах Бунина и Набокова до сих пор нет. Диалог Набокова с бунинским романом «Жизнь Арсеньева», развивающийся в «Даре» на нескольких тематических и структурных уровнях, требует отдельного исследования. Особый интерес представлял бы сравнительный анализ темы отца, темы детских воспоминаний и темы литературы в этих автобиографических романах.

163. Последний сборник, составленный Буниным при жизни — «Петлистые уши и другие рассказы» (Нью-Йорк, 1954).

164. Сборник должен был выйти в 1939 году в издательстве «Русские записки». См. переписку Набокова с издательством: Набоков, БК, опись 8, дело 16.

165. Следует также отметить, что полный текст «Жизни Арсеньева», как и полный текст «Дара», был опубликован в 1952 году издательством имени Чехова.

166. *Одоевцева*. С. 853

167. Письмо Бунина Марку Алданову от 9 февраля 1951 года, цит. по *Чернышев*. «Этому человеку я верю больше всех на земле...» // Октябрь. №3. 1996. С. 144

168. Письмо В. Набокова М. Алданову. 2 февраля 1951. Цит. по: *Чернышев*. «Как редко...». С. 140.

169. Письмо Бунина Марку Алданову от 10 июня 1951 г. (Переписка И. Бунина с М. Алдановым / Публ. А. Ф. Зверса // Новый Журнал. 150. 1984. С. 132).

170. Boyd, AY. P. 25; *Чернышев*. «Как редко...». С. 128

171. Набоков также упоминал Бунина в предисловии к SO (xvii) и «Дару» («Нет Бунина, Алданова, Ремизова». См.: Pro et contra. С. 50). В интервью 1971 года с Паркером (Parker, «Vladimir Nabokov and the short story». P. 72) он назвал «Легкое дыхание» своим любимым рассказом Бунина.

172. Письмо Набокова Алданову. 29 марта 1941 г. Цит. по: *Чернышев*. «Как редко...». С. 128.

173. Boyd, AY. P. 137. Набоков назвал «Господина из Сан-Франциско» в предполагаемом списке литературы для гарвардских студентов.

174. To Francis Brown, April 19, 1951. (SL. P. 119).

175. Комментарий в: Бунин 5:536; *Иван Бунин*. Божье древо. С. 94.

176. См.: Современные записки. XXXVIII; Руль. 30 янв. 1929.

177. *Bloom H. The Anxiety of Influence*. P. 30. (Русский перевод книги см.: *Х. Блум*. Страх влияния. Карта перечитывания. Пер. с англ. А. Никитина. Екатеринбург, 1998). Отсылки к Бунину также заключены в «Аде» Набокова. Русское имя главного героя Вана Вина — Иван; он, как и Бунин, родился в 1870 году (Иван Вин — Иван Бунин; анаграмматизм). Учитывая это, а также роль, которая отведена в «Аде» русской дворянской культуре, родному субстрату Бунина, можно предположить, что главный герой романа, который вызывал у самого автора и любовь и отвращение («loathed» — SO. P. 120), был последним выпадом против Бунина как дуэльного противника в русской карьере Набокова.



178. Письмо Набокова Р. Н. Гринбергу. 1 января 1953 г. Архив «Воздушных путей». Отдел рукописей, Библиотека Конгресса.

### Интерлюдия третья: одиннадцать заметок о рассказах Набокова

1. *B. Старк*. Набоков — Цветаева: заочные диалоги и горные встречи // Звезда. 1996. № 11. С. 150—156; *Николай Раевский*. Воспоминания о Владимире Набокове // Простор. 1989. № 2. С. 112—117.
2. См.: *Max Brod*. Franz Kafka: A Biography, New York, 1995; *Ronald Hayman*. A Biography of Kafka. London, 1996.
3. *Alan C. Elms*. Nabokov contra Freud // *Uncovering Lives: The Uneasy Alliance of Biography and Psychology*. New York, 1994. P. 162—183; 277—279; *Michael Sims*. The Metamorphosis of Frank K. // *Darwin's Orchestra: An Almanach of Nature and History and the Arts*. New York, 1997. P. 399—400.
4. О рассказе «Мечь» см.: *Барабтарло Г.* Призрак из первого акта // Звезда. 1996. № 11. С. 140—145.
5. См.: *F. Kafka*. Proměna, Stará Risě na Morave, 1929; *Франц Кафка*. Рассказы, // *Иностранная литература*. 1964. № 1. С. 134—181.
6. *John Burt Foster*. Nabokov and Kafka // *Garland*. P. 444—451.
7. См. также: Звезда, 1996. С. 17.
8. См. также: Там же. С. 21.
9. Рассказ «Дракон» см.: Звезда, 1999. С. 3—6.
10. См. также: Звезда, 1996. С. 29.
11. См. также: Там же. С. 32.
12. См. также: Там же. С. 39.
13. *Johnson*. Worlds in Regression. P. 3.
14. *Toker*. P. 93—94.
15. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений в 10 томах. М.: Издательство Академии наук, 1963, т. VI. С. 101.
16. *Кузнецова О. А.* Дон Аминадо // *Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь* / Под ред. П. А. Николаева. М., 1992. Т. 2. С. 156—157.
17. *Дон Аминадо*. Поезд на третьем пути: Нью-Йорк, 1954. С. 303.
18. *Ellendea Proffer*. Vladimir Nabokov: A Pictorial Biography. Ann Arbor, 1991. P. 31.
19. *Набоков Н.* Фрагменты 2-й главы книги «Багаж» // *Набоковский вестник. Владимир Набоков в родственном окружении*. 1998. № 2. С. 181—185.
20. Шаховская, БК.
21. Открытка в: Шаховская, БК, на штемпеле дата: 30 апреля 1936.
22. Письмо в: Шаховская, БК, дата на штемпеле — 1936 г.
23. *Набоков Н.* Bagazh. С. 186.
24. *Томашевский Б.* Литература и биография // *Книга и революция*. 1923. № 4, 6—9.

25. Тынянов Ю. Литературный факт. // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 255—270. О рассказе «Весна в Фиальте» также см.: Charles Nicol. «Ghastly Rich Glass»: A Double Essay on «Spring in Fialta» // Russian Literature Triquarterly. 24. (1991). P. 173—184.

## Глава 4

### Пророческая мистификация Набокова

1. Иванов Г. 1943—1958. Стихи. Нью-Йорк, 1958. С. 22.

2. Набоков. Определения. Машинопись, Набоков, БК, опись 8, дело 7.

3. На самом деле Набоков намеревался включить в свои мемуары отдельную главу, посвященную эмигрантскому контексту 1930-х гг., см.: Boyd, RY. Фрагменты и отдельные части этой главы, вошли в гл. 14 «Говори, память».

4. В сборнике «Соглядатай» рассказ «Лебеда» следует за рассказом «Обида» и оба составляют текстовый континуум. О роли несостоявшейся дуэли В. Д. Набокова в автобиографическом фоне рассказа см.: Boyd, RY. P. 98—99.

5. См.: Светлана Польская. Комментарий к рассказу В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Scando-Slavica 35 (1989). P. 111—123. Об имени Василий Иванович см. в рассказе «Набор».

6. В XIX веке имя адмирала Александра Семеновича Шишкова (1754—1841) ассоциировалось с литературной группой, члены которой стремились защищать чистоту русского языка от вторжения западного синтаксиса и лексики; в XX веке был романист Вячеслав Яковлевич Шишков (1873—1945) автор известной повести «Пейпус-озеро».

7. С 1931 по 1934 год по крайней мере семь стихотворений Набокова были опубликованы в парижских эмигрантских изданиях, два в «Современных записках» (сентябрь 1931 г.) и пять в «Последних новостях» (31 июля 1932 г., 8 сентября 1932 г., 29 января 1933 г., 3 мая 1934 г., 28 июня 1934 г.). В период с 1934 по 1939 год, судя по всему, ни одного стихотворения Набокова в парижских изданиях не появлялось, и лишь одно было опубликовано в эстонской газете «Новь» (№8, 1935 г.). Б. Бойд (Boyd RY. P. 509) предположил, что Набоков прекратил публиковать свои стихи, поскольку парижские критики из окружения Адамовича не признавали его поэзию. Тем не менее, известно, что Набоков в 1930-е годы написал очень мало стихов, по сравнению с сотнями, написанными им в 1920-е годы: лишь около десяти стихотворений плюс те, которые вошли в текст «Дара» (стихи Ф. Годунова-Чердынцева). Вероятнее всего, упадок его поэтического творчества в 1930-е годы объясняется тем внутренним неудовлетворением своей поэзией, которое испытывал Набоков. См.: РР, р. 13—15, а также предисловие Веры Набоковой в сборнику «Стихи» (Анн Арбор, 1979).

8. См. несколько эксцентричные заметки Набокова по поводу эстетики Парижской Ноты в «Говори, память», гл. 14 (АСС. С. 561—562). Более

ранняя версия этой главы автобиографии, где упоминаются Адамович и Мережковский, была опубликована в американском журнале «Russian Review» под названием «Exile» («Изгнание») в 1951 году (ср. СЕ, Р. 312—213).

9. В книге «Одиночество и свобода» Адамович посвятил поэзии Набокова довольно обширную и серьезную главу. См.: *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 222—228; а также русское переиздание: *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 79—85. Мемуары других литераторов русского Парижа свидетельствуют о том, что их авторы сохранили враждебность к Набокову до 1970-х годов. См., например: *Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 92 и далее; *Бахрах А.* По памяти, по записям. С. 99—104 и далее; *Яновский В. С.* Поля Елисейские. С. 20, 128, 247—8, 257. У многих парижских поэтов и впрямь были причины недолюбливать Набокова за насмешки над их стихами. Типичный тому пример — весьма благожелательная, что само по себе редкость, рецензия на сборник стихов Антонина Ладинского «Черное и голубое», где Набоков умудряется несколькими ядовитыми замечаниями походя «убить» Терапиано, Николая Оцуца, Ю. Мандельштама, Адамовича и даже Бориса Поплавского (см.: Книга. С. 389).

10. Г. Иванов и Адамович рассорились после Второй Мировой войны; см., например, очень интересную и скандальную статью Иванова «Конец Адамовича» (Возрождение № 11, сентябрь-октябрь 1959 г. С. 179—186).

11. См.: *Набоков.* Ирина Одоевцева. «Изоolda». [Рец. на роман «Изоolda» Ирины Одоевцевой] // Руль № 2715. 30 октября 1929 г. С. 5.

12. *Георгий Иванов.* Рец. на: «Машенька», «Король, дама, валет»... // Числа. № 1. 1930. С. 235. См. также: Pro et contra. С. 215—217.

13. Недатированное письмо Зинаиде Шаховской (почтовый штемпель: апрель 1939 г.), Шаховская, БК. См. также его отрицательный отзыв о романе «Распад атома» в рецензии «„Литературный смотр“». Свободный сборник. Париж, 1939» — Современные записки, 1940, № 70: «[...] эта брошюрка с ее любительским исканием Бога и банальным описанием писсуаров (могушим смутить только самых неопытных читателей) просто очень плоха. И Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда, никогда не следовало бы баловаться прозой», цит. по изд.: Книга. С. 404—405.

14. *Адамович.* «Сирин» // Последние новости. №4670. 4 января 1934 г. С. 3. Этой статье предшествовали два обзора произведений Набокова, оба опубликованные в 1930 г. См.: *Струве Г.* «Творчество Сирина», *Андреев Н.* «Сирин» // Новь № 3, октябрь 1930 г. С. 3.

15. Наиболее подробно Адамович говорит о стихах Набокова в книге «Одиночество и свобода» (с. 222—228; с. 79—85 по русскому переизданию).

16. Игорь Чиннов, в личной беседе, записанной на магнитофон, 15 марта 1994, Дайтона Бич, Флорида. Подробнее о Парижской Ноте и Адамовиче см.: *М. Д. Шраер.* «Игрушка»: Записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. №11. 1999. С. 199—220.

17. См. анализ полемики в рассказе «Уста к устам», проделанный Сергеем Давыдовым в гл. 1 книги «Тексты-матрешки Владимира Набокова», а также Boyd, RY. P. 373—374

18. *Набоков*. «Из Калмбрудовой поэмы „Ночное путешествие“». См. также: Стихи. С. 238—242.

19. О полемике Адамовича с Ходасевичем см.: *Roger Hagglund. The Russian Emigre Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 32:3 (September 1973). P. 515—526*; и: *The Adamovič—Xodasevič Polemics // The Slavic and East European Journal. 20:3 (1976). P. 239—252.*

20. О Набокове, Адамовиче и происхождении «адамовой головы» см.: *Andrew Field. The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 132—135, Boyd RY. P. 370—371, 569, fn. 22.* Пастиш Набокова был воспроизведен в посмертном издании его стихов в 1979 году, см.: Стихи. С. 238—242.

21. См.: *Джон Малмстад. Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) // Минувшее. № 3. 1987. С. 286*; а также: *Долинин А. Три заметки о «Даре» Набокова // Pro et contra. С. 697—740.*

22. О Набокове и Ходасевиче см.: *Струве Н. В. Ходасевич и В. Набоков // Вестник Р. Х. Д. 148:3 (1986). С. 123—128.*

23. Набоковский комментарий к стихотворению см.: Стихи. С. 319—320

24. То, как Набоков использует слово «уборная» в лирическом стихотворении, было, возможно, навеяно стихотворением Владимира Корвина-Пиотровского «Из ночных прогулок» (Руль. №2458 [25 декабря 1928 г.]. С. 2), где это слово также появляется в описании городского пейзажа. Стихотворение Корвина-Пиотровского было напечатано в «Руле» на той же странице, что и «Рождественский рассказ» Набокова.

25. *Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996. Т. 1. С. 137.*

26. *Набоков*. О Ходасевиче. См.: Книга. С. 402.

27. См.: *Vladimir Nabokov. Notes for the Russian Recital in New York City*; рукопись и машинопись, Набоков, БК, опись 8, дело 5. См. также автограф стихотворения «Мы с тобою так верили в связь бытия...» с посвящением Иосифу Владимировичу Гессену, датой 1939 г. и подписью В. Шишков в: Звезда, 1999, внутренняя обложка.

28. *Вишняк М. В. Современные записки. С. 123*

29. *Владимир Набоков. «Обращения», рукопись, Коллекция Зинаиды Шаховской, Набоков, БК.*

30. См.: Стихотворения. С. 19—23. «Мы с тобою так верили...» датировано 1938 годом, «Поэты» и «Отвяжись, я тебя умоляю!» — 1939 годом. В книге «Стихи» только одно стихотворение отделяет «Мы с тобою так верили...» от «Поэты» и «Отвяжись, я тебя умоляю!», которые следуют одно за другим. В РР и «Стихи» Набоков дал стихотворению «Отвяжись, я тебя умоляю!» новое название — «К России»; ср. с: «Обращение» в публикации в «Современных записках». Стихотворения «Око» и «Что за ночь с памятью случилось» также можно отнести к этому циклу. «Око» — это четвер-

тое стихотворение, написанное в 1939 году; (см.: РР, 100—101 и Стихи, 264). В этом стихотворении, датированном 1939 годом и написанном в Париже, речь идет о том, что «...исчезла граница / между вечностью и веществом»; ср. со строчками из стихотворения «Мы с тобою так верили...»: «...дымка волны / между мной и тобой, между мелью и тонущим». Стихотворение «Что за ночь с памятью случилось...» датировано 1938 годом в сборнике «Стихотворения» (с. 18) и «Стихи» (с. 259). В РР и «Стихи» указано, что оно было написано в Ментоне.

31. См.: Зорин А. Л. Начало // Ходасевич В. Державин. С. 30—36. См. также замечательный комментарий Зорина об истории создания «Василия Травникова» в: Ходасевич В. Державин. С. 382—383. О Муни (С. Киссине) см.: Ходасевич В. Некрополь // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996. Т. 2. С. 68—79.

32. О деталях этого выступления см.: Boyd, RY. P. 424—425.

33. См.: Зорин. Начало; Boyd, RY. P. 509. Адамович посвятил «открытие» Ходасевича часть литературной колонки в «Последних новостях». В интервью (15 марта 1994 года, Дэйтона Бич, Флорида) один из последних эмигрантских поэтов первой волны, Игорь Чиннов (1908—1996) указал мне на то, что, хотя Адамович был прекрасным стилистом и как критик обладал замечательным чутьем, его общие познания в литературе были куда более ограниченны, чем можно заключить из его творчества. Например, в 1940-е годы Адамович признался Чиннову, что никогда не читал «Божественной комедии» Данте. То, как легко Адамович «купился» на розыгрыш Ходасевича, можно объяснить его слабым знанием русской литературной культуры XVIII века. Еще более нелепа готовность Адамовича поверить в то, что уцелел архив Травникова, который якобы отыскал Ходасевич.

34. Boyd, RY. P. 509.

35. Указ. соч. P. 261.

36. Ходасевич. Державин. С. 340. См. также: Ходасевич В. Ф. Жизнь Василия Травникова // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996. Т. 4. С. 115.

37. Там же. С. 31 См. также: Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996. Т. 4. С. 342.

38. Георгий Адамович. «Современные записки» — книга 69-ая. Часть литературная // Последние новости. №6716, 17 августа 1939г. С. 3.

39. Gerald S. Smith. Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature TriQuarterly. №24 (Spring 1990). P. 285.

40. Н. Толстая выдвинула это предположение в своем комментарии к сборнику Набокова «Круг». См.: Круг, 521.

41. Отметим, что стихотворение «Пробуждение» было напечатано в 47-м томе «Современных записок» (1931 г.) и более не публиковалось. «Мы с тобою так верили...» было воспроизведено в антологии Юрия Иваска «На западе» (с. 290); и «Мы с тобою так верили...», и «Поэты» вошли в составленную Ю. Терапиано подборку эмигрантской поэзии, опубликованную в журнале «Грани» в 1959 году. Стихотворение «Поэты» также было опубли-

ковано по-русски и по-английски в набоковском номере *TriQuarterly*, затем переизданном как: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* / Ed. Appel and Newman, 1970.

42. Кроме особо оговоренных случаев, все цитаты их стихов Набокова приведены по сборнику «Стихи», самому большому из составленных им самим и изданному посмертно в 1979 году.

43. См.: *Smith. Nabokov and Russian Verse Form.*

44. См.: Стихи. С. 320.

45. См.: Книга. С. 392.

46. Редкое исключение составляет стихотворение «Влюбленность», сочиненное последней литературной персоной Набокова, Вадимом из романа «Смотри на арлекинов!» (1973). В стихотворении Вадима «влюбленность» рифмуется со словом «потусторонность», тем самым приравнивая состояние влюбленности к выходу в иные миры. (Подробнее об этом см. в главе 2 «Набоков и Чехов»).

47. *Ходасевич*. Литературные статьи и воспоминания. С. 249—250. Статья впервые была опубликована в «Возрождении» (№ 4065, 13 февраля 1937 г., с. 9). См. также: *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1996. Т. 4. С. 394.

48. *Адамович*. Сирин. С. 3.

49. Указ. соч. С. 3.

50. *Адамович*. Литературные заметки // Последние новости. № 6752, 22 сентября 1939 г. С. 3.

51. Там же. С. 3.

52. «Василий Шишков» был опубликован 12 сентября 1939 года в «Последних новостях» на стр. 3, где обычно помещалась литературная колонка, которую вел Адамович, рассказы и фельетоны.

53. Сам Набоков, как сообщает Николай Раевский в своих «Воспоминаниях», (с. 115) собирался отправиться в экспедицию в тропики.

54. *Адамович*. Литературные заметки. С. 3.

55. Там же. С. 3.

56. Две строчки из «Дара» цитируются в рецензии Линева на сборник стихов Кончеева («Виноград созрел, изваянья в аллеях синели / Небеса опирались на снежные плечи отчизны») (Набоков, Правда, III, 152).

57. «Searching for an Exit: France, 1939—1940» («В поисках выхода: Франция, 1939—1940») — так озаглавлена глава I тома биографии Б. Бойда «Владимир Набоков: русские годы» (Boyd RY).

58. *Владимир Набоков*. Юбилей // Руль. №2120, 19 ноября 1927 г. С. 2. См. также: Даугава. 1990. №9. С. 118—122

59. Предисловие к английскому переводу романа «Дар». См.: Pro et contra. С. 50.

60. Он продолжал публиковать свои произведения по-русски в ведущих эмигрантских изданиях Нью-Йорка, «Новом журнале» и «Воздушных путях»; несколько русских книг Набокова также вышли после второй мировой войны, включая и полное издание «Дара» (1952) и первое издание

русского сборника «Весна в Фиальте» (1956). Эти публикации, так же, как и русские автопереводы «Лолиты» и «Speak, Мемогу» («Другие берега») и переведенные фрагменты из «Комментария к „Евгению Онегину“», были данью русским годам Набокова. В Америке Набоков не писал прозы порусски. Он также «исчез» из эмигрантской культурной жизни и лишь несколько раз выступил с чтением своих вещей по-русски перед эмигрантской аудиторией. Однако он продолжал писать и публиковать русские стихи.

61. Довид Кнут (1900—1955) эмигрировал в Израиль после Второй Мировой войны и тоже «исчез» из эмигрантской литературной жизни в Европе.

62. См.: *Jane Grayson. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose.* Oxford, 1977. P. 116—118. Грейсон называет создание Набоковым личности Василия Шишкова «bidding farewell to [his] identity as a Russian writer, and to the Russian language» («прощанием с собой как с русским писателем и с русским языком»).

63. *Вейдле В.* Исчезновение Набокова // Новый журнал. №129. 1977. С. 271—274.

64. *Адамович.* Одиночество и свобода. С. 223 (или с. 83 по русскому переизданию). См. также: Pro et contra. С. 263—264.

65. См.: *Бахрах А.* По памяти, по записям. С. 103—104. Бахрах сравнивает стихотворение Пастернака «Что же сделал я за пакость...» и полемическое стихотворение Набокова «Какое сделал я дурное дело...».

66. См.: *Пастернак Б.* Встречи с Маяковским // Новая газета. № 5, 1 мая 1931 г. С. 12. Эта статья была исключена из мемуаров Пастернака «Охранная грамота» (1929—1931) и, возможно, воспроизведена по публикации «Первые встречи с Маяковским» (Литературная газета, №20, 14 апреля 1931 г.). В полном тексте «Охранной грамоты» это главы 3—5 части 3-й.

67. *Набоков.* Что всякий должен знать // Новая газета. №5, 1 мая 1931 г. С. 3. См. также: Книга. С. 393—394.

68. *Пастернак.* Встречи с Маяковским.

### Интерлюдия четвертая: почему Набоков не любил писательниц?

1. Из письма Набокова Эдмунду Уилсону, 20 июня 1953 г. Перевод дословный. (Wilson Letters. P. 283).

2. Из письма Эдмунду Уилсону, 5 мая 1950. Перевод дословный.

В прениях после моего выступления с этим докладом в Музее Набокова в Санкт-Петербурге 12 января 2000 г. критик Никита Елисеев высказал удивление по поводу того, что я не сослался на эпистолярный отзыв Набокова на роман Александры Толстой, опубликованный в «Новом журнале» в 1942 году (см. письмо В. Набокова М. Алданову, 21 января 1942 г., в: *А. Чернышев.* «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова // Октябрь. 1. 1996. С. 130—131). Резкие замечания Набокова в адрес А. Толстой («безграмотная, бездарнейшая, мешчан-

ская дрянь [...] не просто похабщина, а еще похабщина огромная [...]» были вызваны тем, что крайне чувствительный к малейшим проявлениям юдофобства Набоков ощутил в романе Толстой, опубликованном в «Новом журнале», веяние антиеврейских настроений: «Почему, собственно, этой госпоже понадобилось втиснуть именно в еврейскую семью (вот с такими носами, то есть прямо к кудрявых страниц «Юденкеннерат») этих ах каких невинных, ах каких трепетных, ах каких русских женщин». Именно этим, а вовсе не полом писательницы, следует объяснять отповедь Набокова в письме Алданову.

3. Из письма Набокова Уолтеру Дж. Минтону (SL. P. 258).
4. Набоков, БК, опись 8, дело № 17.
5. Руль. 23 ноября 1927 г.; воспроизводится в: Книга. С. 353.
6. Руль. 7 марта 1928 г.; воспроизведено в: Книга. С. 358.
7. Руль. 7 марта 1928 г. С. 4.
8. Руль. 24 октября 1928 г. С. 4.
9. Руль. 23 мая 1928 г.; воспроизведено в: Книга. С. 359.
10. Руль. 30 января 1929 г.; воспроизведено в: Книга. С. 370.
11. Руль. 8 мая 1929 г.; воспроизведено в: Книга. С. 370—373.
12. Руль. 25 сентября 1929 г.; воспроизведено в: Книга. С. 379.
13. Руль. 30 октября 1929 г. С. 5.
14. Руль. 28 января 1931 г.; воспроизведено в: Книга. С. 390—391.
15. Руль. 23 июля 1931 г.; воспроизведено в: Книга. С. 395—397.
16. Современные записки. 1940 г. № 70; воспроизведено в: Книга. С. 403—405.
17. Руль. 28 января 1931 г.; воспроизведено в: Книга. С. 390.
18. Руль. 30 октября 1929 г. С. 5.
19. Подробнее об истории пародии Набокова на Цветаеву см. также: *Старк В.* Набоков-Цветаева: заочные диалоги и «горные» встречи // *Звезда*, 1996. С. 150—156.
20. Шаховская, БК.
21. Руль. 23 ноября 1927 г.; воспроизведено в: Книга. С. 353. В «Подвиге» Набоков описывает поэзию Аллы: «Ее же собственные стихи, такие звучные, такие пряные, всегда обращались к мужчине на вы... Одно из них начиналось так:

На пурпуре шелков, под пологом амбирным,  
Он всю меня ласкал, впиваясь ртом вампирным,  
А завтра мы умрем, сгоревшие дотла,  
Смешаются с песком красивые тела» (Набоков, Правда, II, 174).

22. Руль. 7 марта 1928г.; воспроизведено в: Книга. С. 358.
23. Руль. 24 октября 1928 г. С. 4.
24. Цит. по: Из обобщенной и сокращенной версии стенограммы докладов т. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. См.: *Анна Ахматова. Requiem // Ахматова Анна. Собрание сочинений в 5 кн. / Предисл., сост. и прим. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 237.*



25. *Анна Ахматова. Десятые годы // Ахматова Анна. Собрание сочинений в 5 кн. / Предисл., сост. и прим. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 95.*
26. *Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 2. С. 458.*
27. *Одоевцева И. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1997. с. 32, 36, 40, 74.*
28. *Саймон Карлинский. Предисловие к переписке Набокова с Эдмундом Уилсоном (Simon Karlinsky. Introduction to Nabokov-Wilson Letters. Wilson Letters. P. 17).*
29. *Элен Пайфер. «Ее чудовище, его нимфетка. Набоков и Мэри Шелли» (Ellen Pifer. Her Monster, His Nymphet: Nabokov and Mary Shelley / Ed. Julian W. Connolly // Nabokov and His Fiction: New Perspectives. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 158—176). Джейн Остин — это единственная женщина-писатель, которой Набоков уделял целую лекцию в своем курсе по литературе. См.: LRL. P. 9—62; ЛЗЛ. С. 33—101.*
30. *Брайан Бойд пишет: «Делая разыскания для «Адмиралтейской иглы», Набоков прочел «всю» Вирджинию Вулф и Кэтрин Мэнсфилд, и выпустил когти критики». (Boyd RY. P. 402) [Перевод дословный].*

## Глава 5

### Еврейские вопросы в жизни и творчестве Набокова

1. См., к примеру, недавнюю книгу Энтони Джулиуса о Т. С. Элиоте и антисемитизме, вызывавшую большую полемику: *Anthony Julius. T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form. New York, 1995.*
2. Единственная известная мне обзорная работа о еврейской теме у Набокова — заметка Л. Космана «Владимир Набоков и еврейство» (*New American. 1. 12. 1988. P. 47—48*).
3. Это моя собственная оценка. Историк Марк Раев (Marc Raeff) приводит различные статистические данные о числе эмигрантов из России, но не разделяет их ни на этнические, ни на религиозные группы. *Marc Raeff. Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919—1939. New York, 1990. P. 24.*
4. *Михаил Назаров. Миссия русской эмиграции. Ставрополь, 1992. С. 103—142; см. особ. С. 123—128.*
5. См.: *Шаховская З. В поисках Набокова. Париж, 1979 (русское переиздание: Шаховская З. А. В поисках Набокова; Отражения. М., 1991); Boyd, AY, 396—397; Dmitrii Nabokov. The «Lolita» Legacy: Life with Nabokov's Art // The Nabokovian 37 (Fall 1996):14, 26—27.*
6. Письмо Н. Кривошеиной З. Шаховской, 4 июля без года (примерно 1950-е). *Personal papers of Zinaida and Dmitry Zhakhovskoy. Amherst Center for Russian Culture, Amherst College, опись 2, дело 14.*
7. См., например: *Simcha Paul Raphael. Jewish Views of the Afterlife. Northvale, 1994; см. также: Louis Jacobs. World to Come // The Jewish religion: A Companion, Oxford, 1995. P. 599—601; «Afterlife» / Ed. Geoffrey Wygoder // The Encyclopedia of Judaism. New York, 1989. P. 31—32; Louis Jacobs «A Jewish*

Theology», New York, 1973. P. 301—322; Jack Riemer, ed. «Jewish Insights on Death and Mourning», New York, 1995, особенно гл. 11.

8. Левинг Ю. Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // Новый журнал. 214. Нью Йорк, 1999. С. 123—124.

9. Андрей Гафт. Литературные пленки // Новое слово. 20 марта 1938. С. 7.

10. Nabokov V. The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel. New York; Toronto, 1991. P. 297.

11. Светлана Малышева недавно показала, что одним из прадедов Набокова был крещеный еврей, Н. И. Козлов; см.: С. Малышева. Прадед Набокова, почетный член Казанского университета // Эхо веков (Казань). № 1/2. Из письма Эдмунду Уилсону, 5 мая 1950. Перевод дословный, 1997. С. 131—135.

12. Мой дословный перевод; цит. по ст. *Blu Greenberg*. Is There Life after Death? / Ed. Jack Riemer // Jewish Insights on Death and Mourning. New York, 1995, P. 327.

13. Nabokov. The Real Life of Sebastian Knight. New York, 1992. P. 123. Здесь и далее мой дословный перевод с английского Набокова продиктован желанием как можно точнее передать некоторые особенности речи Зильберманна, отсутствующие в переводах Сергея Ильина (АСС, I), а также А. Горянина и М. Мейлаха (см.: Набоков В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М.: Художественная литература, 1991).

14. Авторские представители Набокова рассматриваются, к примеру, в моей книге *Maxim D. Shroyer*. The World of Nabokov's Stories. Austin, 1999. Ch. 1, 2.

15. Это выражение («Searching for an Exit») принадлежит Брайану Бойду, который так озаглавил последнюю главу первого тома своей биографии. См.: Boyd, RY.

16. Мой дословный перевод; цит. по изд.: *Leona Toker*. «Signs and Symbols» in and out of Contexts / Ed. Charles Nicol и Gennady Barabtarlo // A Small Alpine Form Studies in Nabokov's Short Fiction. New York, 1993, P. 274—275.

17. В интересной книге «Пниниада» (1997) Галя Димент исследовала вопрос об одном из прототипов Пнина, историке-эмигранте Марке Шефтеле, который был *евреем*, а не русским и, по крайней мере внешне, православным, как сам Пнин. См.: *Galya Diment*. Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel. Seattle, 1997.

18. См. об этом: *W. W. Rowe*. Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor, 1981. P. 62—67. Геннадий Барабтарло не согласен с такой трактовкой; см.: *Gennady Barabtarlo*. Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin. Ann Arbor, 1989. P. 22.

19. *Alfred Appel Jr*. Nabokov: A Portrait // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. Appel and Newman, 1970. P. 6.

20. Мой дословный перевод; цит. по изд.: *Andrew Field*. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York, 1986. P. 104.

21. Цит. с небольшими изменениями по переводу Дмитрия Чекалова: *Новый мир* № 9. 1995. С. 109—116.

### Интерлюдия пятая: Владимир Набоков и его американский переводчик Петр А. Перцов

1. *Vladimir Nabokov. Details of a Sunset and Other Stories. New York, 1976. P. 58.*

2. См. восемь писем и три открытки В. В. Набокова П. А. Перцову в: Набоков, БК, опись 8, дело 21.

3. См.: Набоков, БК, опись 8, дело 16.

4. См., например, внутренний отзыв А. И. Назарова (А. I. Nazaroff), Набоков, БК, опись 8, дело 16.

5. О финансовых разногласиях, см. письмо П. Перцова В. Набокову, 27 марта 1947, *Nabokov Berg*. Разногласия между Перцовым и Набоковым возникли о доле гонорара, полагавшейся Перцову за публикацию перевода «Весны в Фиальте» в журнале «*Harper's Bazaar*» в 1947 г. Требования Перцова были Набоковым удовлетворены, о чем свидетельствует надпись от руки на письме Перцова: «29. 3. 47 послано \$ 90.00»).

6. Анна Фейгина, двоюродная сестра Веры Набоковой: в то время Набоковы жили с ней в одной квартире.

7. Михаил Карпович, политический деятель, историк, впоследствии профессор в Гарвардском университете.

8. Albert Parry, американский славист, поклонник Набокова, впоследствии профессор в Колгэйтском университете (Colgate University). В обзорной статье «*Belles Lettres among Russian Emigres*» (Беллетристика русских эмигрантов) Пэрри высоко оценил творчество эмигрантских писателей младшего поколения (Алданов, Берберова, Набоков) и подверг критике произведения писателей старшего поколения (Бунин, Осоргин, Шмелев).

9. Второй сборник рассказов Набокова, изданный в 1938 году издательством «Русские записки» (Париж-Харбин).

10. Статья Перцова «*Some Errors in Russian in Well-Known Dictionaries*» была опубликована в журнале «*Modern Language Notes*» в 1938 году.

11. Городок в Вермонте, где Набоковы провели вторую половину лета 1940 года в доме М. Карповича.

12. Скорее всего, «Облако, озеро, башня».

13. В марте 1941 года Набоков провел две недели в Уэллзли, где он читал лекции; во время этого визита он встречался с редакторами журнала «Атлантик Монтли».

14. «Мы в восторге и т. д. это гениально, это то, что мы искали и т. д. Мы хотим сейчас же это опубликовать» (англ.).

15. Перевод рассказа «Облако, озеро, башня», опубликованный в журнале «Атлантик Монтли» в июне 1941 г.

16. Роман «Дар» печатался сериально в «Современных записках» в 1937—1938 гг. Полный русский текст вышел отдельной книгой в Нью-Йор-

ке в 1952 году; перевод на английский Майкла Скэммела (Michael Scammel) был опубликован в 1963 году.

17. Набоков имеет в виду английское «folio», а не 24 машинописных страницы, принятых в России за эталон печатного листа.

18. Во время 1942—1943 учебного года Набоков был лектором в резиденции, по сравнительному литературоведению, в Уэлли Колледже.

19. Аврам Ярмолинский (Avrahm Yarmolinsky), заведующий Славянским отделом Нью-Йоркской публичной библиотеки. Его женой была переводчица Бабетт Дойч (Babette Deutsch).

20. Набокову пришлось перевести на английский несколько произведений русских классиков для курса русской литературы, который он читал в Стэнфордском университете летом 1941 года.

21. По-русски в английской транслитерации, «doozheski».

22. Эдвард Уикс (Edward Weeks), в то время редактор журнала «Атлантик Монтли».

23. С удовольствием (англ.).

24. Английское название рассказа «Пильграм».

25. «Весна в Фиальте».

26. Штат Юта.

27. Дословный обратный перевод английского клише «look forward».

28. Набоков скорее всего имеет в виду «Новый журнал», основанный М. Алдановым и М. Цетлиным в 1942 году в Нью Йорке. Набоков печатался в «Новом журнале» в 1940-е и 1950-е годы.

29. Перцову была заказана статья о Набокове для «Columbia Dictionary of Modern European Literature», и в письме от 21 апреля 1943 г. он обратился к Набокову с просьбой прислать ему биобиблиографические данные; см. письмо П. Перцова В. Набокову, 21 апреля 1943 г. (Набоков, Берг).

30. Петр Бицилли, видный эмигрантский литературовед и профессор в Софийском университете; среди его публикаций о Набокове наиболее известна статья «Возрождение аллегорий».

31. «Весна в Фиальте», опубликованная по-английски журналом «Harper's Bazaar» в 1947 году.

32. Стипендия на год, выдаваемая благотворительным Фондом Гуггенгейма (Guggenheim Foundation).

33. Роман «Bend Sinister».

34. В 1944 году по приглашению Перцова Набоков ездил в Итаку и выступил с чтением рассказа «A Forgotten Poet» («Забытый поэт») в Book & Bowl Club Корнеллского университета.

## Глава 6

### Сексография Набокова

1. *Бердяев Н.* Метафизика пола и любви. Русский эрос или философия любви в России / Сб. под ред. Шестакова В. П. М., 1990.

2. *Федор Тютчев.* Стихотворения и поэмы. Воспоминания современников. С. 45.

3. Там же. С. 45.
4. *Julian Connolly*. King, Queen, Knave // Garland. P. 203—214.
5. *Nabokov V.* The Annotated Lolita. P. 312. См. также публикацию рассказа «Волшебник» с предисловием Ив. Толстого в: Звезда. 1991. №3. С. 7—28; *Dmitrii Nabokov*. On a Book Entitled «Enchanter» // *Vladimir Nabokov*. The Enchanter. New York, 1991. P. 81—109.
6. *Anna Brodsky*. Homosexuality and the Aesthetics of Nabokov's Dar // *Nabokov's Studies*, 4 (1997), P. 95—115; *Сконечная О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова // Звезда, 11 (1996). С. 207—214.
7. *Набоков В.* Камера обскура. Берлин: Слово, 1933. С. 56.
8. *Набоков В.* Камера обскура. Берлин: Слово, 1933. С. 56.
9. Звезда, 1991. С. 27.
10. Там же. С. 28.
11. Там же. С. 30.
12. Там же. С. 27.
13. См. также: Стихи. С. 206—209.
14. Устами Буниных, 3:181
15. *Бердяев Н.* Размышления об Эросе // *Шестаков*. С. 267—268.
16. LL; Мой дословный перевод; см. также: ЛЗЛ. С. 465—476.
17. О понимании мира иного у Набокова уже шла речь в главе «Набоков и Чехов».
18. *Alexandrov*. Nabokov's Otherworld. P. 5.
19. Ibid.. P. 6.
20. *Соловьев В.* Смысл любви // Русский эрос или философия любви в России // Под ред. Шестакова. С. 63.
21. *Набоков В.* Камера обскура. Берлин: Слово, 1933. С. 23.
22. *Набоков В.* Камера обскура. Берлин. Слово, 1933. С. 195. Кроме того, Магда в романе плачет «о том, что давеча, за ужином, Горн трогал ее за правое колено, а Кречмар — за левое, словно справа был рай, а слева — ад».
23. Звезда, 1991. С. 27.
24. О мотивах Спящей Красавицы в ряде произведений Набокова («Сказка», «Волшебник», «Лолита») см.: *Susan Elizabeth Sweeney*. Fantasy, Folklore and Future Numbers in Nabokov's «Nursery Tale» // *Slavic and East European Journal*. 43:3 (1999). P. 511—529.
25. О связи Набокова с Серебряным веком и в особенности с символизмом см.: *Alexandrov*, Nabokov's Otherworld. P. 213—234. Некоторые аспекты эстетики и этики секса в эпоху Серебряного века также анализируются в: *Laura Engelstein*. The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siecle Russia. Ithaca, 1992.
26. Латинский медицинский термин «amelia» обозначает врожденное уродство — отсутствие конечностей.
27. *Бердяев*. Размышления об Эросе // Шестаков, С. 260.
28. *Alexandrov*. Nabokov's Otherworld. P. 170.
29. *Бердяев*. Размышления об Эросе // Шестаков. С. 259.
30. *Michael Wood*. The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton, 1994.

31. Annotated Lolita. P. 298.

32. Ср. высказывание Себастьяна Найта: «я говорю о танце, не о гимнастике» (АСС, I, 115).

33. Бердяев. Метафизика пола и любви // Шестаков. С. 237.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

## Произведения Набокова

- Адмиралтейская игла // Последние новости. № 4456. 4 июня 1933. № 4457. 5 июня 1933.
- Бахман // Руль. № 1192. 2 ноября 1924. № 1193. 4 ноября 1924.
- «Беатриче» В. И. Пиотровского // Россия и славянство. № 98. 11 октября 1930.
- Благость // Руль. № 1032. 27 апреля 1924. С. 6—7.
- Бритва // Руль. № 1586. 19 февраля 1926. С. 2—3.
- Василий Шишков // Последние новости. № 6742. 12 сентября 1939. С. 3.
- Венецианка // Звезда. 1996. № 11. С. 26—41.
- Весна в Фиальте // Современные записки. 1936. № 61. С. 91—113.
- Видение Иосифа // Руль. № 43. 7 января 1921. С. 3.
- Возвращение Чорба // Руль. № 1505. 12 ноября 1925. С. 2—3; № 1506. 13 ноября 1925. С. 2—3.
- Встреча // Последние новости. № 3936. 1 января 1932. С. 2—3.
- Гроза // Сегодня. № 221. 28 сентября 1924. С. 6.
- Давно ль — по набережной снежной... // Современные записки. 7 октября 1921. С. 108.
- Драка // Руль. № 1465. 26 сентября 1925. С. 2—3.
- Занятой человек // Последние новости. № 3863. 20 октября 1931. С. 2—3.
- Звонок // Руль. № 1969. 22 мая 1927. С. 2—4. Перепеч.: Либавское русское слово. 1927. № 126. С. 2; 1927. № 127. С. 2; 1927. № 128. С. 2.
- Зоорландия // Россия и славянство. № 149. 30 октября 1931. С. 3—4.
- И. А. Бунин. «Избранные стихи» // Руль. № 2577. 22 мая 1929. С. 2—3.
- И. А. Бунину // Руль. № 560. 1 октября 1922. С. 2.
- Из Калмбрудовой поэмы «Ночное путешествие» // Руль. № 3232. 5 июля 1931. С. 2.
- Ирина Одоевцева. «Изольда» // Руль. № 2715. 30 октября 1929. С. 5.
- Истребление тиранов // Русские записки. 1938. № 8—9. С. 3—29.
- Картофельный эльф // Русское эхо. 8 июня 1924. С. 6—7; 15 июня 1924. С. 5—7; 22 июня 1924. С. 8; 29 июня 1924. С. 6—7; 6 июля 1924. С. 12.
- Перепеч. в: Руль. № 2754. 15 декабря 1929. С. 2—3; № 2755. 17 декабря 1929. С. 2—3; № 2756. 18 декабря 1929. С. 2—3; № 2757. 19 декабря 1929. С. 2.
- Катастрофа // Сегодня. № 155. 13 июля 1924. С. 5—6.

- Кембридж // Руль. № 288. 28 октября 1921. С. 2.  
Королек // Последние новости. № 4505. 23 июля 1933. С. 6; № 4506.  
24 июля 1932. С. 2.  
Костер // Вестник главного правления общества галлиполийцев. № 7.  
Белград, 1924.  
Красавица // Последние новости. № 4895. 18 августа 1934. С. 3.  
Крестonosцы // Руль. № 43. 7 января 1921. С. 3.  
Круг. Поэтические произведения. Рассказы / Сост. и прим. Н. И.  
Толстой. Л.: Художественная литература, 1990.  
Кто меня повезет... // Современные записки. 1921. № 7. С. 107—108.  
Лебеда // Последние новости. № 3966. 31 января 1932. С. 2—3.  
Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.  
Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.  
Лес // Руль. № 10. 27 ноября 1920. С. 3. Подп. Cantab.  
Лик // Русские записки. 1939. № 14. С. 3—27.  
Месть // Русское эхо. 20 апреля 1924. С. 6—8.  
Музыка // Последние новости. № 4022. 27 марта 1932. С. 3.  
Мы с тобою так верили в связь бытия... // Грани. 1959. № 44. С. 62—  
63. Подп. Вл. Набоков-Сирин.  
На красных лапках // Руль. № 2789. 29 января 1930. С. 2—3.  
Набор // Последние новости. № 5260. 18 августа 1935. С. 3.  
Нежить // Руль. № 43. 7 января 1921. С. 3.  
Неопубликованное в России // Звезда. 1996. № 11.  
О восставших ангелах // Руль. № 3006. 15 октября 1930. С. 2.  
О Ходасевиче // Современные записки. 1939. № 69. С. 262—264.  
Обращение // Современные записки. 1940. № 70. С. 128—129. Подп.  
Вас. Шишков.  
Одиночество // Последние новости. № 5881. 2 мая 1937. С. 3—4.  
Озеро, облако, башня // Русские записки. № 2. 1937. С. 33—42.  
Оповещение // Последние новости. № 4763. 8 апреля 1934. С. 2.  
Отъезд Ардалиона // Последние новости. № 4610. 5 ноября 1933. С. 3.  
Памяти А. М. Черного // Последние новости. № 4161. 13 августа 1932.  
С. 3.  
Памяти Амалии Осиповны Фондаминской // Памяти Амалии  
Осиповны Фондаминской. Сб. Париж, 1937. С. 69—72.  
Памяти Л. И. Шигаева // Иллюстрированная жизнь. 27 сентября 1934.  
Памяти Ю. И. Айхенвальда («Узнавать человека значит...») // Руль. №  
2457. 23 декабря 1928. С. 5.  
Павлины // Руль. № 3. 7 января 1921. С. 3.  
Пассажир // Руль. № 1905. 6 марта 1927. С. 2—3.  
Пасхальный дождь // Русское эхо. 12 апреля 1925.  
Переписка с сестрой. Ann Arbor: Ardis, 1985.  
Пильграм // Современные записки. 1930. № 43. С. 191—207.  
Письмо в Россию // Руль. № 1263. 29 января 1925. С. 2—3. Подзаг.:  
«Из второй главы романа “Счастье”».



Пнин / Пер. с англ. Геннадия Барабтарло при участии В. Е. Набоковой.  
Анн Арбор: Ардис, 1983.

Пока в тумане странных дней... // Современные записки. 1921. № 7.  
С. 107—108.

Помплимусу // Современные записки. 1931. № 47. С. 233.

Порт // Руль. № 1055. 24 мая 1924. С. 2—3.

Посещение музея // Современные записки. 1939. № 68. С. 76—87.

Поэты // Грани. 1959. № 44. С. 63. Подп. Вл. Набоков-Сирин.

Поэты // Современные записки. 1939. № 69. С. 214—215. Подп. Вас.

Шишков.

Поэты // TriQuarterly. Vol. 17. Winter 1970. С. 4.

Пробуждение // Современные записки. 1931. № 47. С. 232—233.

Прогулка в Грюневальд // Последние новости. № 6170. 15 февраля  
1938. С. 3.

Путеводитель по Берлину // Руль. № 1540. 24 декабря 1925. С. 2—3.

Рассказ // Последние новости. № 4735. 11 марта 1934. С. 3; № 4736.  
12 марта 1934. С. 3.

Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии / Сост. А.  
А. Долинин и Р. Д. Тименчик. М.: Книга, 1989.

Рождество // Руль. № 1243. 6 января 1925. С. 2—3; № 1245. 8 января  
1925. С. 2.

Рождественский рассказ // Руль. № 2458. 25 декабря 1928. С. 2—3.

Сказка // Руль. № 1691. 27 июня 1926. С. 2—3; № 1692. 29 июня 1926.  
С. 2—3.

Слава // Новый журнал. № 3. 1942. С. 157—161.

Слово // Руль. № 640. 7 января 1923. С. 9—10.

Случай из жизни // Последние новости. № 5295. 22 сентября 1935. С. 3.

Случайность // Сегодня. № 139. 22 июня 1924. С. 7—8.

Смерть Александра Яковлевича // Последние новости. № 6238. 24  
апреля 1938. С. 3.

Собрание сочинений. В 4 томах. М.: Правда, 1990.

Собрание сочинений американского периода. СПб.: Симпозиум,  
1997—1999.

Собрание сочинений русского периода. СПб.: Симпозиум, 1999.

Совершенство // Последние новости. № 4120. 3 июля 1932. С. 2—3.

Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979.

Торжество добродетели // Руль. № 2819. 5 марта 1930. С. 2—3.

Тяжелый дым // Последние новости. № 5092. 3 марта 1935. С. 3.

Удар крыла // Русское эхо. 1924. № 1.

Ужас // Современные записки. № 30. 1927. С. 214—220.

Университетская поэма // Современные записки. № 33. Декабрь 1927.  
С. 223—254.

Хват // Сегодня. № 273. 2 октября 1932. С. 4; № 275. 4 октября 1932.  
С. 2.

Что всякий должен знать? // Новая газета. № 5. 1 мая 1931.

Юбилей // Руль. № 2120. 19 ноября 1927. С. 2.

- Solus Rex // *Современные записки*. 1940. № 70. С. 5—36.  
*Still ist die nacht (sic)* // *Последние новости*. № 4582. 8 октября 1933.  
 C. 3.  
 Terra Incognita // *Последние новости*. № 3896. 22 ноября 1931. С. 2—3.  
 Ultima Thule // *Новый журнал*. № 1. 1942. С. 49—77.
- Alter Ego. Tr. from the Russian of Afanasii Fet // *The Russian Review*. Vol. 3. Vol. 1. Autumn 1943. P. 31.  
 The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel, Jr. New York: McGraw-Hill Book Company, 1991.  
 The Assistant Producer // *The Atlantic Monthly*. Vol. 171. № 5. May 1943. P. 68—74.  
 The Aurelian // *The Atlantic Monthly*. Vol. 168. № 5. November 1941. P. 618—625.  
 Bend Sinister. New York: Vintage Books, 1990.  
 Butterflies // *The New Yorker*. Vol. 24. № 16. June 1948. P. 25—28.  
 Cloud, Castle, Lake // *The Atlantic Monthly*. Vol. 167. № 6. June 1941. P. 731—741.  
 Colette // *The New Yorker*. Vol. 24. № 23. July 31, 1948. P. 19—22.  
 Conclusive Evidence: A Memoir. New York: Harper and Row, 1951.  
 Double Talk // *The New Yorker*. Vol. 21. № 19. June 23, 1945. P. 20—25.  
 Exile // *Partisan Review*. Vol. 18. № 1. January—February 1951. P. 45—58.  
 A Forgotten Poet // *The Atlantic Monthly*. Vol. 174. № 6. October 1944. P. 60—65.  
 Glory. New York: Vintage Books, 1991.  
 Lance // *The New Yorker*. Vol. 27. № 51. February 2, 1952. P. 21—25.  
 Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1980.  
 Lectures on Russian Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1981.  
 Lodgings in Trinity Lane // *Harper's Magazine*. Vol. 202. № 1208. January 1951. P. 84—91.  
 Look at the Harlequins! New York: Vintage Books, 1990.  
 Mademoiselle O. // *Mesures*. Vol. 2. № 2. April 15, 1936. P. 145—172.  
 Signed V. Nabokoff-Sirine.  
 Mademoiselle O. Tr. Vladimir Nabokov and Hilda Ward // *The Atlantic Monthly*. Vol. 171. № 1. January 1943. P. 66—73.  
 The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971 / Ed. and intr. by Simon Karlinsky. New York: Harper & Row, 1979.  
 On Discovering a Butterfly // *The New Yorker*. Vol. 19. № 13. May 15, 1943. P. 26.  
 The Passenger. Tr. Gleb Struve // *Lovat Dickson's Magazine*. № 2. 1934. P. 719—725.  
 Poems and Problems. New York: McGraw-Hill Book Company, 1970.

- The Poets // *TriQuarterly*. Vol. 17. Winter 1970. P. 5.
- The Return of Tchorb. Tr. Gleb Struve // *This Quarter*. Vol. 4. № 4. June 1932. P. 592—602.
- Scenes from the Life of a Double Monster // *The Reporter*. Vol. 18. № 6. March 20, 1958. P. 34—37.
- Speak, Memory; An Autobiography Revisited. New York: Vintage Books, 1989.
- Spring in Fialta // *Harper's Bazaar*. № 81. May 19, 1947. P. 138, 190, 192, 194, 203, 204, 208, 219.
- The Stories of Vladimir Nabokov. New York: Vintage Books, 1997.
- Strong Opinions. New York: Vintage Books, 1990.
- The Swallow. Tr. from the Russian of Afanasii Fet // *The Russian Review*. Vol. 3. № 1. Autumn 1943. P. 32.
- Symbols and Signs // *The New Yorker*. Vol. 24. № 12. May 15, 1948. P. 31—33.
- Tamara // *The New Yorker*. Vol. 25. № 42. December 10, 1949. P. 35—39.
- That in Aleppo Once... // *The Atlantic Monthly*. Vol. 172. № 5. November 1943. P. 88—92.
- Time and Ebb // *The Atlantic Monthly*. Vol. 175. № 1. January 1945. P. 81—84.
- Triangle within Circle // *The New Yorker*. Vol. 139. № 5. May 23, 1963. P. 37—41.
- The Vane Sisters // *Hudson Review*. Vol. 11. № 4. Winter 1958—1959. P. 491—503.
- Vladimir Nabokov: Selected Letters. 1940—1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. London: Vintage. 1989.
- When life is a torture, when hope is a traitor... Tr. from the Russian of Afanasii Fet // *The Russian Review*. Vol. 3. № 1. Autumn 1943. P. 31.

- Адамович Г.* О литературе в эмиграции // *Последние новости*. 11 июня 1931. С. 2.
- Адамович Г.* Сири́н // *Последние новости*. № 4670. 4 января 1934. С. 3.
- Адамович Г.* Современные записки — книга 69-ая. Часть литературная // *Последние новости*. № 6716. 17 августа 1939. С. 3.
- Адамович Г.* Литературные заметки // *Последние новости*. № 6752. 22 сентября 1939. С. 3.
- Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1955.
- Адамович Г.* По поводу статьи Шестова «Творчество из ничего» // *Мосты*. 1960. № 5. С. 117—120.
- Адамович Г.* Одиночество и свобода. М.: Республика. 1996.
- Андреев Н.* Сири́н // *Новь*. 1930. № 3. Октябрь. С. 3.
- Андреев Н.* Современные записки (Книга XLIX, 1932 г. Часть литературная) // *Воля России*. 1932. № IV—VI. С. 183—184.

Анкета «Наши писатели о Чехове» // Иллюстрированная жизнь. (Париж). № 18. 12 июля 1934.

*Апухтин А. Н.* Полное собрание сочинений. Л.: Советский писатель, 1991.

*Ахматова Анна.* Собрание сочинений в 5 кн. / Предисл., сост. и прим. Р. Д. Тименчика. М.: Издательство МПИ, 1989.

*Бабореко А.* Златое древо жизни // Альманах библиофила. № 12. М.: Книга, 1982. С. 65—85.

*Барбартло Г.* Призрак из первого акта // Звезда. 1996. № 11. С. 140—145.

*Бахрах А.* Бунин в халате (по памяти, по записям). Bayville: Товарищество Зарубежных писателей США, 1979.

*Бахрах А.* По памяти, по записям. Литературные портреты. Paris: La Presse Libre, 1980.

*Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

*Белобровцева И.* Мотив тени в произведениях Набокова. (Доклад, прочитанный на конференции «Владимир Набоков и культура русской диаспоры».) Таллинн, 1999.

*Белый Андрей.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

*Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. В 2 томах. New York: Russica Publishers, 1983.

*Берберова Н.* Курсив мой. М.: Согласие, 1996.

*Бердников Г.* Чехов М.: Молодая гвардия, 1978.

*Бицилли П.* Несколько замечаний о современной зарубежной литературе // Новый град. 1936. № 11. С. 131—135.

*Бицилли П.* Возрождение аллегории // Современные записки. 1936. № 61. С. 191—204.

*Бицилли П.* Творчество Чехова. Опыты стилистического анализа. София: Университетска печатница, 1942.

*Блейк У.* Стихи / Пер. с англ. С. Маршака. М.: Художественная литература, 1978.

*Блок А.* Собрание сочинений. В 8 томах. М.; Л., 1960—1963.

*Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. с англ. А. Никитина. Екатеринбург, 1998.

*Бродская А.* Банальность зла: Роман «Лолита» и послевоенное эмигрантское сознание // Вышгород. 1999. № 3. С. 84—92.

*Букс Н.* Приобщение к таинству // Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворце. М.: Новое литературное обозрение. С. 57—86.

*Бунин И. А.* Начальная любовь. Прага: Славянское издательство, 1921.

*Бунин И. А.* Чаша жизни: рассказы 1913—1914 гг. Париж: Франко-русская печать, 1921.

*Бунин И. А.* Роза Иерихона. Берлин: Слово, 1924.

*Бунин И. А.* Митина любовь. Париж: Н. П. Карбасников, 1925.

*Бунин И. А.* Последнее свидание. Париж: Н. П. Карбасников, 1927.

- Бунин И. А.* Сны Чанга. М.; Л.: Государственное издательство, 1927.
- Бунин И. А.* Солнечный удар. Париж: п. р., 1927.
- Бунин И. А.* Вне // Звено. 24 ноября 1929. С. 2.
- Бунин И. А.* Избранные стихи. Париж: Современные записки, 1929.
- Бунин И. А.* Жизнь Арсеньева. Истоки дней. Париж: Современные записки, 1930.
- Бунин И. А.* Божье древо. Париж: Современные записки, 1931.
- Бунин И. А.* Тень птицы. Париж: Современные записки, 1931.
- Бунин И. А.* Собрание сочинений И. А. Бунина. В 11 томах. Берлин: Петрополис, 1934—1936.
- Бунин И. А.* Генрих // Новый журнал. 1942. № 3. С. 5—19.
- Бунин И. А.* Темные аллеи. Нью-Йорк: Новая земля, 1943.
- Бунин И. А.* Темные аллеи. Париж: La presse française et étrangère, 1946.
- Бунин И. А.* Воспоминания. Париж: Книгоиздательство Возрождение, 1950.
- Бунин И. А.* Весной в Иудее. Роза Иерихона. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953.
- Бунин И. А.* Петлистые уши и другие рассказы. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1954.
- Бунин И. А.* О Чехове. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1955.
- Бунин И. А.* Собрание сочинений. В 9 томах. М.: Художественная литература, 1965—1967.
- Бунин И. А.* Лишь слову жизнь дана... М.: Советская Россия, 1990.
- Бунин И. А.* [Ivan Bounin]. In the Forest // Lovat Dickson's Magazine. Vol. 4. № 2. (February 1935). P. 221—234.
- Варшавский В. С.* Рец. на «Подвиг» В. Сирина // Числа. 1933. Кн. 7—8. С. 266—267.
- Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956.
- Васильев Г. К.* Страница из рассказа Набокова «Весна в Фиальте» // Филологические науки. 1991. № 3. С. 33—40.
- Вейдле В.* Двадцать лет европейской литературе // Последние новости. 10 февраля 1939. С. 3.
- Вейдле В.* Исчезновение Набокова // Новый журнал. 1977. № 129. С. 271—274.
- Вечер В. В. Сирина* // Последние новости. 17 ноября 1932. С. 30.
- Вечер в честь Бунина в Берлине* // Возрождение. 11 января 1934.
- Владимир Набоков: Pro et contra. Антология. СПб.: Издательство РХГИ, 1997.
- Гафт Андрей.* Литературные пеленки // Новое слово. 20 марта 1938. С. 7.
- Гиппиус З. Н.* Живые лица. Прага: Пламя, 1925.
- Гиппиус З. Н.* Живые лица. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1991.

- Гитович Н. И.* Летопись творчества А. П. Чехова. М.: Художественная литература, 1955.
- Гольденберг М.* Будем прежде всего сочинителями... // Вестник. Т. 72. № 16. 8 августа 1995. Р. 44—45.
- Гораций Квинт Флакк.* Собрание сочинений. СПб.: Биографический Институт. Студия Биографика. 1993.
- Громов М.* Книга о Чехове. М.: Современник, 1989.
- Давыдов С.* Набоков и Пушкин // Невское время. (СПб.). 20 июля 1991.
- Давыдов С.* Пушкинские весы В. Набокова // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 39—46.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 томах. М., 1956.
- Долинин А.* Три заметки о Даре Набокова // Pro et contra. С. 697—740.
- Долинин А.* Пушкинский код в романе «Приглашение на казнь». (Доклад, прочитанный в Музее Набокова 7 июля 1999 года.)
- Дон Аминадо.* Поезд на третьем пути. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1954.
- Зайцев Б. К.* Золотой узор. М.: Интерпринт, 1992.
- Зайцев К.* «Бунинский мир» и «Сиринский» мир // Россия и славянство. 9 ноября 1929. С. 3.
- Зайцев К. И. А.* Бунин, жизнь и творчество. Берлин: Парабола, б. д. [1934].
- Злобин В.* О нашем толстом журнале // Меч. 1934. № 8. С. 13—14.
- Иванов Г.* Рец. на «Король, дама, валет»; «Защита Лужина»; «Возвращение Чорба» В. Сирина // Числа. 1930. Кн 1. С. 233—236.
- Иванов Г.* 1943—1958. Стихи. Нью-Йорк: Новый Журнал, 1958.
- Иванов Г.* Конец Адамовича // Возрождение. 1959. № 11. Сентябрь—октябрь. С. 179—186.
- Йейтс У. Б.* Избранные стихотворения, лирические и повествовательные. М.: Наука, 1995.
- Каганская М.* Отречение. От «Машеньки» до «Лолиты» // Синтаксис. 1978. № 1. С. 57—76.
- Катаев В.* Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 8—19.
- Кафка Франц.* Рассказы // Иностранная литература. 1964. № 1. С. 134—181.
- Китс Дж.* Стихотворения. Л.: Наука, 1986.
- Косман Л.* Владимир Набоков и еврейство // New American. December 1, 1988. Р. 47—48.
- Крепс М.* Элементы модернизма в рассказах Бунина о любви // Новый журнал. 1979. № 137. С. 54—67.
- Кузнецова О. А.* Дон Аминадо // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь Т. 2 / Под ред. П. А. Николаева. М., 1992. С. 156—157.
- Кузнецова Г.* Грасский дневник. Вашингтон, 1967.

*Кузнецова Г.* Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М.: Московский рабочий, 1995.

*Левин Ю.* Заметки о «Машеньке» В. Набокова // Russian Literature. (Amsterdam). 1985. Vol. XVIII. № 1. С. 31—42.

*Левин Ю.* Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова // Russian Literature. (Amsterdam). 1990. Vol. XXVIII. № 1. Р. 45—124.

*Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.

*Левинг Ю.* Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // Новый журнал. (Нью-Йорк). 1999. № 214. С. 123—124.

Литературная анкета // Числа. 1930. Кн. 2—3. С. 318—322.

*Маликова М.* Набоков «Другие берега» — Nabokov «Speak, Memory». Некоторые наблюдения // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб.: Дорн, 1998. С. 91—100.

*Малмстад Дж.* Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) // Минувшее. № 3. 1987. С. 262—291.

*Малышева С.* Прадед Набокова, почетный член Казанского университета // Эхо веков. (Казань). 1997. С. 131—135.

*Малюгин Л., Гитович Н.* Чехов. М.: Советский писатель, 1983.

*Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений. В 3 томах / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М: Терра, 1991.

*Мария, мон[ахня].* Встречи с Блоком // Современные записки. 1936. № 62. Октябрь. С. 211—228.

*Мещерский А.* Неизвестные письма И. Бунина // Русская литература. № 4. 1961. С. 152—158.

*Михайлов О.* Путь Бунина-художника // Литературное наследство. Т. 84. В 2-х кн. Кн. 1. М., 1973. С. 8—56.

*Мулярчик А. С.* Русская проза Набокова. М.: Издательство МГУ, 1997. Набоков. К столетию со дня рождения // Звезда. 1999. № 4.

*Назаров Ал. В.* Сирин — новая звезда в литературе // Новая заря. 11 августа 1934. С. 5.

*Назаров М.* Миссия русской эмиграции. Ставрополь, 1992.

*Носик Б.* Мир и дар Набокова. М.: Пенаты, 1995.

*Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. М.: Согласие, 1998.

*Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1980.

*Пастернак Б.* Встречи с Маяковским // Новая газета. № 5. 1 мая 1931 г. С. 12.

Переписка И. Бунина с М. Алдановым / Публ. А. Ф. Зверера // Новый Журнал. 1983. № 150. С. 159—191.

Письма В. Н. Буниной Н. П. Смирнову / Публ. Н. П. Смирнова // Новый мир. 1969. № 3. С. 209—230.

*Полоцкая А. Е.* Взаимоотношение поэзии и прозы раннего Бунина // Известия АН СССР. 1970. Т. 29. № 5. С. 412—418.

*Польская С.* Комментарий к рассказу В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Scando-Slavica. 1989. Vol. 35. Р. 111—123.

- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. В 10 томах. М.: Издательство Академии наук, 1963.
- Раевский Н.* Воспоминания о Владимире Набокове // Простор. 1989. № 2. С. 112—117.
- Роднянская И.* Литературное семилетие. М.: Книжный сад, 1995.
- Ронен О.* Заумь за пределами авангарда // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 40—43.
- Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. С. 164—172.
- Русский эрос или философия любви в России / Сб. под ред. Шестакова В. П. М., 1990.
- Русское зарубежье: хроника научной, культурной и общественной жизни, 1920—1940. Франция. В 3 томах / Под общ. ред. Мнухина Л. А. Франция — Москва, 1995—1996.
- Самое лучшее произведение русской литературы последнего десятилетия // Новая газета. 1 апреля 1931. С. 1—2.
- Сконечная О.* Люди лунного света в русской прозе Набокова // Звезда, 1996. С. 207—214.
- Сконечная О.* Я и Он: О присутствии Марселя Пруста в русской прозе Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46—52.
- Слоним М.* Литература эмиграции // Воля России. 1925. № 2 С. 174—182.
- Слоним М.* Литература эмиграции // Воля России. 1926. № 3. С. 182—192.
- Слоним М.* Молодые писатели за рубежом // Воля России. 1929. № 10—11. С. 100—118.
- Старк В.* Набоков-Цветаева: заочные диалоги и горные встречи // Звезда. 1996. С. 150—156.
- Струве Г. П.* О В. Сирине // Русские в Англии. 15 мая 1936. С. 3.
- Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956.
- Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. 3-е издание. М.; Париж: УМКА-Press, 1996.
- Струве Н. В.* Ходасевич и В. Набоков // Вестник Р.Х.Д. 1986. Т. 148. № 3. С. 123—128.
- Таманин Т.* Правда Бунина // Звено. 30 марта 1925. С. 3.
- Терапиано Ю.* Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Paris — New York: Albatros-C.A.S.E./Third Wave Publishing House, 1986.
- Томашевский Б.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4. С. 6—9.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1970.
- Тютчев Ф.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1988.
- Устами Буниных. Т. 1—3 / Сост. М. Э. Грин. Мюнхен: Посев, 1977—1982.



- Утгоф Г.* Мотив «пути» в романе Владимира Набокова «Подвиг» // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры. Екатеринбург: ГТСФ Высшей школы, 1998. С. 219—224.
- Утгоф Г.* К проблеме интерпретации романа Владимира Набокова «Подвиг» // Русская филология. 10 сборник научных работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999.
- Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 томах. М., 1964—1973.
- Фостер Л. А.* О композиции «Темных аллея» Бунина // Russian Literature. Vol. 9. 1978. С. 55—65.
- Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений. В 4 томах. М.: Согласие, 1996.
- Черницкая М.* Дарвин в романе Набокова «Подвиг». (Доклад, прочитанный на конференции ассоциации американских славистов (AAASS). Boston, 1996.)
- Чернышев А.* «Как редко теперь пишу по-русски...». Из переписки В. В. Набокова и М. А. Алданова // Октябрь. 1996. № 1. С. 115—156.
- Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. В 30 томах. М.: Наука, 1974—1985.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова, М.: Наука, 1971.
- Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. М.: Согласие, 1997.
- Шаховская З.* В поисках Набокова. Paris: La Presse Libre, 1979.
- Шаховская З.* В поисках Набокова; Отражения. М., 1991.
- Шекспир У.* Пьесы в переводе Михаила Кузмина. М., 1993.
- Шестов Лев.* Творчество из ничего // Начала и концы. СПб., 1908.
- Шкловский В.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
- Шраер М. Д.* Два стихотворения на смерть Ахматовой: диалоги, частные коды и миф об ахматовских сиротах // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 40. С. 113—117.
- Шраер М. Д.* Игрушка: Записки об Игоре Чиннове // Дружба народов. № 11. 1999. С. 199—220.
- Яновский А.* О романе Набокова Машенька // Pro et contra. С. 842—850.
- Save.* Путевые заметки // Звено. 9 февраля 1925 г. С. 4.
- Afterlife* // The Encyclopedia of Judaism / Ed. Geoffrey Wygoder. New York: McMillan, 1989. P. 31—32.
- Alexandrov Vladimir E.* Nabokov's Otherworld. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- Alexandrov Vladimir E.* The Pleasures of Fate, Or Why Free Will and Chance Are Incompatible With Nabokov's Artistic Form // For SK, Celebration of Life and Career of Simon Karlinsky / Ed. Michael S. Flier and Robert Hughes. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1994. P. 41—50.
- Appel Alfred Jr.* Nabokov: A Portrait // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. Alfred Appel Jr. and Charles Newman. Evanston, 1970. P. 3—21.

- Austen J.* How to Do Things With Words. New York: Oxford University Press, 1962.
- Barabtarlo G.* Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin. Ann Arbor: Ardis, 1989.
- Barstead John A.* Nabokov, Kuzmin, Chekhov and Gogol: Systems of Reference in 'Lips to Lips' // Studies in Honor of Vsevolod Setschkarev / Ed. Connolly and Ketchian. P. 50—60.
- Beaune Daniele.* La Publication de Nabokov: Un tournant dans l'orientation des «Annales Contemporaines» // Cahiers Emigration Russe. Vol. 2. 1993. P. 57—65.
- Berberova Nina.* Nabokov in the Thirties // Nabokov.. / Ed. Appel and Newman. P. 220—233.
- Bethea D.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Blake William.* A Selections of Poems and Letters / Ed. J. Bronowski. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Bloom H.* The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Boyd B.* Nabokov's Philosophical World // Southern Review. 1981. Vol. 14. № 3. P. 260—301.
- Boyd B.* Nabokov's Ada: The Place of Consciousness, Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Boyd B.* Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Boyd B.* Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Brod Max.* Franz Kafka: A Biography. New York: Schocken Books, 1995.
- Brodsky Anna.* Homosexuality and the Aesthetics of Nabokov's Dar // Nabokov Studies. 1997. Vol. 4. P. 95—115.
- Brodsky Joseph.* Poetry in the Theater // Theater. Vol. 20. № 1. Winter 1988. P. 51—54.
- Connolly J.* Ivan Bunin. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Connolly J.* The Otherworldly in Nabokov's Poetry // Russian Literature TriQuarterly. 1990. № 24. P. 329—339.
- Connolly J.* Nabokov and The Narrative Point of View: The Case of 'A Letter That never Reached Russia' // Nabokov Studies. 1994. Vol. 1 P. 9—20.
- Connolly J.* King, Queen, Knave // Garland. P. 203—214.
- Davydov S.* Teksty-matreški Vladimira Nabokova. Munich: Otto Sagner, 1982.
- Davydov S.* Nabokov and Pushkin // Garland. P. 482—496.
- Diment G.* Pniniad: Vladimir Nabokov and Marc Szeftel. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Elms A. C.* Nabokov contra Freud. — Uncovering Lives: The Uneasy Alliance of Biography and Psychology. New York: Oxford University Press, 1994.
- Engelstein L.* The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siecle Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- Field A.* Nabokov: His Life in Art. Boston: Little, Brown and Co., 1967.
- Field A.* The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York: Crown Publishers, 1986.
- Foster J. B., Jr.* An Archeology of «Mademoiselle O»: Narrative Between Art and Memory // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993. P. 111—135.
- Foster J. B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Foster J. B.* Nabokov and Kafka // Garland. P. 444—451.
- Foster J. B.* The Rejection of Anticipatory Memory: From «Mary» to «The Defense» and «Glory» (1925—1930) // *Foster J. B.* Nabokov's Art of Memory and Modernism. P. 52—70.
- Fowler D.* Reading Nabokov. Ithaca: Cornell University Press, 1973.
- Frank J.* The Idea of Spatial Form. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995.
- Gay P.* Weimar Culture: the Outsider as Insider. New York: Harper and Row, 1968.
- Genette G.* Pallimpsestes: La Littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- Girard R.* Desire, Deceit and the Novel. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.
- Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Greenberg Blu.* Is There Life after Death? // Jewish Insights on Death and Mourning / Ed. Jack Riemer. New York: Schocken Books, 1995. P. 313—328.
- Grossmith R.* Perfection // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993. P. 73—80.
- Haber E.* C. Nabokov's «Glory» and the Fairy Tale // Slavic and East European Journal. 1977. Vol. 21. № 2. P. 214—224.
- Hagglund R.* The Russian Emigre Debate of 1928 on Criticism // Slavic Review. 1973. Vol. 32. № 3 (September). P. 515—526.
- Hagglund R.* The Adamovii-Xodasevii Polemics // The Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20. № 3. P. 239—252.
- Hayman R.* A Biography of Kafka. London: Abacus, 1996.
- Jackson R. L.* The Seagull: The Empty Well, The Dry Lake, and The Cold Cave // Chekhov; A Collection of Critical Essays / Ed. R. L. Jackson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967. P. 99—111.
- Jackson R. L.* «The Betrothed»: Chekhov's Last Testament // Anton Chekhov Rediscovered. A Collection of New Studies with a Comprehensive Bibliography / Ed. Savely Senderovich and Munir Sendich. East Lansing: The Russian Language Journal, 1987. P. 51—62.
- Jacobs L.* A Jewish Theology. New York: Behrman House, 1973. P. 301—322.

*Jacobs L.* *World to Come // The Jewish Religion: A Companion.* Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 599—601.

*Jewish Insights on Death and Mourning // Ed. Jack Riemer.* New York: Schocken Books, 1995.

*Johnson D. B.* *A Guide to Nabokov's «Guide to Berlin» // The Slavic and East European Journal.* 1979. Vol. 23. № 3. P. 353—361.

*Johnson D. B.* *Nabokov's «Solus Rex» and the «Ultima Thule» Theme // Slavic Review.* 1981. Vol. 40. № 4. P. 544—556.

*Johnson D. B.* *The Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor: Ardis, 1985.

*Julius A. T. S.* *Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form,* New York: Cambridge University Press, 1995.

*Kafka F.* *Proměna. Stará Risě na Morave,* 1929.

*Karlinsky S.* *Nabokov and Chekhov: the Lesser Tradition // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. A. Appel and C. Newman.* Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 7—16.

*Karlinsky S.* *Russian Anti-Chekhovians // Russian Literature.* 1984. Vol. 15. № 2. P. 183—202.

*Karlinsky S.* *Nabokov and Chekhov // Garland.* P. 398—398.

*Kauffman L.* *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1992.

*Kreyd V. L'vova, Nadezhda Grigor'evna // Dictionary of Russian Women Writers / Ed. Marina Ledkovsky et al.* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994. P. 394—396.

*Krzyzyski S.* *Dark Alleys. The Works of Ivan Bunin.* The Hague: Mouton, 1971.

*Kuzmanovich Z.* *'A Christmas Story': A Polemics With Ghosts // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo.* New York: Garland, 1993. P. 81—97.

*Leyda J.* *Kino: A History of Russian and Soviet Film.* Princeton: Princeton University Press, 1983.

*Luther A.* *Russische Emigrantendichtung // Die Literatur.* Vol. 36. October 1933. September 1934. P. 146—150.

*Malozemoff E.* *Ivan Bunin as a Writer of Prose.* Ph. D. Dissertation. University of California at Berkeley, 1938.

*Matterson S.* *Sprung From the Music Box of Memory: «Spring in Fialta» // A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo.* New York: Garland, 1993. P. 99—109.

*Mihailovich A.* *Eschatology and Entombment in «Ionich» // Reading Chekhov's Text / Ed. R. L. Jackson.* Evanston: Northwestern University Press. P. 103—114.

*Monter B. H.* *«Spring in Fialta»: the Choice that Mimicks Chance // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. A. Appel and C. Newman.* Evanston: Northwestern University Press. 1970. P. 128—135.

*Nabokov D.* *On a Book Entitled Enchanter // Vladimir Nabokov. The Enchanter.* New York, 1991. P. 81—109.

*Nabokov D.* The «Lolita» Legacy: Life with Nabokov's Art // The Nabokovian. Vol. 37. Fall 1996. № 14. P. 26—27.

*Nabokov N. Bagazh:* Memoirs of a Russian Cosmopolitan. New York: Anteuim, 1975.

*Nabokov V.* The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel, Jr. New York: Vintage. 1991.

*Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* / Ed. A. Appel and C. Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

The Nabokov —Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971 / Ed. and intr. by Simon Karlinsky. New York: Harper & Row, 1979.

*Newman C.* Beyond Omniscience: Notes Toward the Future for the Novel // Russian Literature TriQuarterly. Vol. 10. Fall 1967. P. 37—52.

*Nicol C.* «Ghastly Rich Glass»: A Double Essay on «Spring in Fialta» // Russian Literature TriQuarterly. 1991. Vol. 24. P. 174—178.

*Nicol C.* Martin as Muse. Доклад, прочитанный на конференции ассоциации американских преподавателей славянских языков (AATSEEL). Toronto, 1993.

*Nicol C.* Why Darwin Slid into the Ditch: An Embedded Text in «Glory» // The Nabokovian. Vol. 37. Fall 1996. P. 48—53.

*Paperno S. and Hagopian J.* Official and Unofficial Responses to Nabokov in the Soviet Union. The Achievements of Vladimir Nabokov / Ed. George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca: Center for International Studies, 1984. P. 99—117.

*Parker S. J.* Vladimir Nabokov and the Short Story // Russian Literature TriQuarterly. 1991. Vol. 24. P. 63—72.

*Parry A.* Belles Lettres Among Russian Emigres // American Mercury. Vol. 29. July 1933. P. 316—319.

*Pifer E.* Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality // Kenyon Review. Vol. 11. № 2. (Spring 1989). P. 75—86.

*Pifer E.* Her Monster, His Nymphet: Nabokov and Mary Shelley // Nabokov and His Fiction: New Perspectives / Ed. Julian W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 158—176.

*Proffer E.* Nabokov's Russian Readers // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. Alfred Appel, Jr. and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press. P. 253—260.

*Proffer E.* Vladimir Nabokov. A Pictorial Biography. Ann Arbor: Ardis, 1991.

*Raeff M.* Russia Abroad: A Cultural History of Russian Emigration, 1919—1939. New York: Oxford University Press, 1990.

*Raphael S. P.* Jewish Views of the Afterlife. Northvale: Jason Aronson, Inc., 1994.

*Rennert H. H.* Literary Revenge: Nabokov's «Mademoiselle O» and Kleist's «Die Marquise von O» // Germano-Slavica. 1984. Vol. 4. № 6. P. 331—338.

*Rodriguez J.* Iconoclastic Icons // The New Paper. 1988. April 13—20.

*Rorty R.* Rev. of *Nabokov's Otherworld* by Vladimir E. Alexandrov // Common Knowledge. Vol. 1. № 2. Fall 1992. P. 126.

- Rowe W. W.* Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor: Ardis, 1981.
- Rubenstein J.* Tangled Loyalties. The Life and Times of Ilya Ehrenburg. New York: Basic Books, 1996.
- Saputelli L. N.* The Long-Drawn Sunset in Fialta // Studies in Honor of Vsevolod Setchkarin / Ed. Connolly and Ketchian. P. 23—242.
- Schakhovskoi Z.* Un maître de la jeune littérature Vladimir Nabokov-Sirin // La cité chrétienne. 1937. July 20.
- Setchkareff V.* Zur Thematik der Dichtung Vladimir Nabokovs (aus Anlass des Erscheinens seiner gessammelten Gedichte) // Die Welt der Slaven. 1980. Bd. 25. № 1. P. 68—97.
- Shakespeare W.* The Complete Works. London: Spring Books, 1972.
- Shepard J.* «Spring in Fialta» by Vladimir Nabokov // You've Got to Read This: Contemporary American Writers Introduce Stories That Held Them in Awe / Ed. R. Hansen and J. Shepard. New York: Harper Perennial, 1994. P. 401—404.
- Shrayer M. D.* «Cloud, Castle, Lake» and the Problem of Entering the Otherworld in Nabokov's Prose // Nabokov Studies. 1994. Vol. 1. P. 131—153.
- Shrayer M. D.* Pilgrimage, Memory and Death in Vladimir Nabokov's Short Story «The Aurelian» // Slavic and East European Journal. 1996. Vol. 40. № 4. P. 700—725.
- Shrayer M. D.* Mapping Narrative Space in Nabokov's Short Fiction // The Slavonic and East European Review. Vol. 75. № 4. October 1997. P. 624—641.
- Shrayer M. D.* A Dozen Notes to Nabokov's Short Stories // The Nabokovian. Vol. 40. Spring 1998. P. 42—63.
- Shrayer M. D.* After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories // The Russian Review. Vol. 58. October 1999. P. 548—564.
- Shrayer M. D.* The World of Nabokov's Stories. Austin: University of Texas Press, 1999.
- Sims M.* The Metamorphosis of Frank K. // Darwin's Orchestra: An Almanach of Nature and History and the Arts. New York: Henry Holt, 1997. P. 399—400.
- Sisson J. B.* Cosmic Synchronization and Other Worlds. Ph. D. dissertation, University of Minnesota, 1979.
- Sisson J. B.* Nabokov's Cosmic Synchronization and Something Else // Nabokov Studies. 1994. Vol. 1 P. 155—177.
- A Small Alpine Form: Studies in Nabokov Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993.
- Smith G. S.* Nabokov and Russian Verse Form // Russian Literature TriQuarterly. Vol. 24. Spring 1990. P. 271 — 305.
- Stewart G.* Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction. Cambridge: Harvard University Press. 1984.
- Struve G.* Russian Writers in Exile: Problems of an Emigré Literature // Proceeding of the Second Congress of the International Comparative Literature Assosiation. Vol. 2 / Ed. Werner P. Friedrich. P. 592—606.
- Sweeney S. E.* Fantasy, Folklore and Future Numbers in Nabokov's «Nursery Tale» // Slavic and East European Journal. 1999. Vol. 43. № 3. P. 511—529.

*Tammi P.* Chekhov's Shot Gun and Nabokov: A Note on Subtext, Motif and Meaning in the Novella «Lik» // Notes on Contemporary Literature. Vol. 9. № 5. November 1979. P. 2—5.

*Tammi P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.

*Tammi P.* On Notaries and Doctors (Glory and Gumulev) // The Nabokovian. Vol. 28. Spring 1992. P. 51—53.

*Terras V.* Nabokov and Gogol: The Metaphysics of Nonbeing // Poetica Slavica: Studies in Honor of Zbigniew Folejewski / Ed. J. Douglas Clayton. Ottawa: University of Ottawa Press, 1981. P. 191—196.

*Token L.* Glory: Good Example of How Metaphysics Can Fool You // Leona Token. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell University Press, 1988. P. 88—106.

*Token L.* Signs and Symbols in and out of Contexts // A Small Alpine Form Studies in Nabokov's Short Fiction / Ed. Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993. P. 269—275.

*Todd W. M. III.* The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin. Princeton: Princeton University Press, 1976.

*Tolstaia N. I. and Meilakh M.* Russian Short Stories // Garland. P. 644—651.

*Turkevich N. M.* Blue Evenings in Berlin. Nabokov's Short Stories of 1920-s. New York: New York University Press, 1978.

Viktor Shklovsky: An International Bibliography of Works on and about Him / Ed. Richard Sheldon. Ann Arbor: Ardis, 1977.

*Williams R.* Culture in Exile: Russian Emigres in Germany, 1881—1941. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

*Wood M.* The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1994.

*Yeats W. B.* The Collected Works / Ed. Richard J. Finneran, 2nd ed. New York: Simon and Schuster, 1996.

*Zholkovsky A.* Philosophy of Composition in // Readings in Russian Modernism: to Honor Vladimir Fedorovich Markov / Ed. Ronald Vroon and John E. Malmstad. Moscow: Nauka/Oriental Publishers, 1993. P. 390—399.

*Zholkovsky A.* Text Counter Text. Rereadings of Russian Literary History. Stanford: Stanford University Press. P. 88—113.

*Zimmermann L. S.* The Russian Short Stories of Vladimir Nabokov. A Schematical and Structural Analysis. Ph. D. dissertation. Harvard University, 1978.

*Zverev A.* Literary Return to Russia // Garland. P. 291—305.

*Zweers A. F.* Proustian Passages in Ivan Bunin's «The Life of Arseniev» // Canadian Slavonic Papers. Vol. 30. № 1. March 1988. P. 17—33.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Абрамс М. (Abrams M. H.) 251  
Авербах И. А. 14  
Аверин Б. В. 17  
Адамович Г. В. (Adamovich) 73, 132, 159, 164, 215—217, 221—235, 239, 312, 313, 323, 332, 337—342  
Айхенвальд Ю. И. 152, 251, 328  
Алданов М. (Ландау М. А.) 65, 131, 132, 142, 146, 160, 161, 167, 170, 184, 185, 188, 189, 220, 251, 276, 283, 305, 314, 322, 325, 332, 334, 335, 342, 343, 346, 347  
Александров В. Е. (Alexandrov) 17, 76, 187, 298, 306, 310, 315, 319, 320, 332, 334, 348  
Амари см. Цетлин М. О.  
Андреев Л. Н. 70, 171  
Андреев Н. Е. 130, 216, 229, 322, 329, 338  
Антон Крайний см. Гиппиус З. Н.  
Аппель А., мл. (Appel) 37, 303, 316, 321, 322, 341, 345  
Апухтин А. Н. (Apuhtin) 33—36, 55, 305, 306  
Ариосто Л. 123—125  
Арнольфини Д. 201  
Асеев Н. Н. 226  
Ахматова А. А. (урожд. Горенко, в замуж. Гумилёва) 69, 242, 243, 245, 246, 249, 312, 333, 343, 344  
Бабореко А. К. 333  
Байнеке 9, 330—333  
Байрон Д. 19  
Бакунина Е. В. 244, 246  
Бальмонт К. Д. 135, 138, 168, 225, 322  
Барабтарло Г. (Barabtarlo) 7, 16, 307, 309, 310, 336, 345  
Баранцевич К. С. 67  
Баратынский Е. А. 222  
Барзах А. Е. 9  
Барнстед Д. А. (Barnstead) 311  
Барт Р. (Barthes) 12, 303  
Бартлеме Д. (Barthleme) 77, 229  
Бахрах А. В. 178, 330, 333, 338, 342  
Бахтин М. М. 11, 46, 308  
Бедный Д. (Придворов Е. А.) 174  
Бейлис М. М. 252  
Беккет С. (Beckett) 14, 334  
Белинский В. Г. 67  
Белобровцева И. 324  
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 71—73, 83, 126, 135, 171, 178, 314—316, 321, 332  
Бем А. Л. 159  
Берберова Н. Н. 130—132, 146, 163, 164, 167, 174, 241, 242, 247, 304, 322, 326, 330—330, 346  
Берг 9, 17, 316, 327, 346, 347  
Бердников Г. П. 317, 319  
Бердяев Н. А. 285, 290, 296, 299, 302, 347—349  
Берни Ф. 123  
Бертенсон С. 276  
Беттеа Д. М. (Bethea) 138, 323, 325  
Бизе Ж. 171  
Бирни Э. (Birney) 275  
Бицилли П. М. 159, 229, 283, 310, 313, 314, 318, 329, 334, 347  
Блейк У. 105, 106, 182, 319  
Блок А. А. 25, 32, 35, 72, 135, 138, 171, 174, 175, 178, 314, 325, 330, 332, 333

\* Составил М. Д. Эльзон. Материалы библиографических приложений не учтены.



- Блох Р. Н. 241, 245  
 Блум Х. (Bloom) 191, 335  
 Бойд Б. (Boyd) 17, 76, 86, 132, 168,  
 222, 251—255, 275, 305—320, 326,  
 329—331, 337—345  
 Бон Д. (Beaune) 329  
 Боуи Р. (Bowie) 330  
 Боярдо М. 123  
 Брик Л. Ю. 122  
 Брод М. (Brod) 336  
 Бродская А. (Brodsky) 286, 320, 348  
 Бродский И. А. (Brodsky) 69, 312,  
 323, 325  
 Брюсов В. Я. 135, 178, 333  
 Буйе Л. (Bouilhet) 35, 36  
 Букс Н. 321  
 Булгаков М. А. 110  
 Бунаков И. см. Фондаминский И. И.  
 Бунин И. А. (Bunin) 8—10, 15, 17,  
 18, 24—30, 61, 128—193, 205, 206,  
 211, 215, 222, 290, 294, 304, 305,  
 314, 321—337, 346  
 Бунина В. Н. (Муромцева-Бунина)  
 9, 17, 132, 138, 141, 142, 145—147,  
 164, 167, 169, 305, 324—331  
 Бурлюк Д. Д. 254  
  
 В. П. см. Полищук В.  
 Вагнер Р. 269  
 Ван Эйк Я. 201  
 Варшавский В. С. 75, 170, 314, 331  
 Васильев Г. К. 318  
 Вебстер 222  
 Вейдле В. В. 130, 159, 238, 324, 332,  
 342  
 Вельтман А. Ф. 191  
 Вергилий 43, 51  
 Верди Д. 260  
 Виизер Х. А. (Veese) 12, 303  
 Виланд Х. М. 268  
 Вишняк М. В. 169, 220, 251, 339  
 Вознесенский А. А. 325  
 Вуд М. (Wood) 300, 348  
 Вульф В. (Woolf) 123, 244—247, 344  
  
 Габрилович Е. И. 14  
 Газданов Г. И. 322  
 Гамсун К. 73  
 Гарди Т. см. Харди Т.  
 Гафт А. 345  
 Гейне Г. 44  
 Геккель Г. (Haeckel) 44  
 Гемингуэй см. Хэмингуэй Э.  
 Георге С. 332  
 Гердер И. Г. 268  
 Гессен И. В. 157, 251, 327, 339  
 Гёте И. В. 43, 268  
 Гиппиус З. Н. 61, 65, 68—73, 142,  
 215, 217, 229, 237, 241—243, 312,  
 313, 322, 323, 338  
 Гитлер А. 29, 254, 255, 270, 329  
 Гитович Н. И. 317, 320  
 Гликберг А. М. см. Черный А. М.  
 Гоголь Н. В. (Gogol) 63, 71, 85, 281,  
 310—314, 324  
 Голд Г. (Gold) 330  
 Гольденберг М. 305, 311  
 Гораций 42, 43, 121, 163, 239, 306  
 Горный С. (Оцуп А. А.) 329  
 Горький М. (Пешков А. М.) 69, 114,  
 171, 189, 309, 313  
 Горянин А. 345  
 Гофмансталь Г. фон (Гофманшталь,  
 Хофмансталь) 178  
 Грейсон Д. (Grayson) 342  
 Грин М. Э. 305, 327—333, 348  
 Гринберг Б. (Greenberg) 259, 345  
 Гринберг Р. Н. 191, 251, 336  
 Гринблатт (Greenblatt) 303  
 Громов М. П. 74, 313, 314, 317  
 Гроссмит Р. (Grossmith) 310  
 Гуль Р. Б. 9, 132, 330  
 Гумилев Н. С. 19, 196, 332, 333  
 Гэй П. (Gay) 309  
  
 Давыдов С. (Davydov) 306, 314, 339  
 Даль В. И. 124, 222, 321  
 Даманская А. Ф. 241, 242, 246  
 Данте 50—52, 56, 119, 125, 340  
 Дарвин Ч. 120, 320

- Дарк О. 122, 321  
 Дейч Б. см. Дойч Б.  
 Декарт Р. 163, 186  
 Дель Пьомбо С. (Луциани С.) 18, 198, 199  
 Державин Г. Р. 227, 340  
 Деррида Ж. 12  
 Джанелли А. де (Janelli) 76, 278  
 Джеймс Г. 12  
 Джеймсон Ф. 12  
 Джексон Р. Л. (Jackson) 107, 310, 314, 316, 319  
 Джонсон Д. Б. (Johnson) 17, 76, 80, 126, 201, 306, 308, 315, 321, 334, 336  
 Джулиус Э. (Julius) 344  
 Димант Д. 195  
 Димент Г. (Diment) 345  
 Добролюбов Н. А. 67  
 Доджсон Ч. Л. см. Кэрролл Л.  
 Дойч Б. (Deutsch) 281, 347  
 Долинин А. А. 16, 17, 314, 316, 325, 339  
 Дон Аминадо (Шполянский А. П.) 206, 314, 336  
 Достоевский Ф. М. 49, 61, 63, 69, 71, 85, 161, 169, 180, 310, 324  
 Дубровкин Р. 321  
 Дэйвис Р. Д. (Davies) 9, 18, 326, 331  
  
 Егоров Б. Ф. 4, 9  
 Елисеев Н. Л. 342  
  
 Жданов А. А. 245, 343  
 Женетт Ж. (Genett) 12, 316  
 Жид А. (Gide) 332  
 Жирар П. (Girard) 71, 313, 334  
 Жирова О. 25  
 Жолковский А. (Zholkovsky) 112, 316, 319, 320, 323  
 Жуковский В. А. 164  
  
 Заболоцкий Н. А. 110  
 Зайцев Б. К. 132, 141, 146, 169, 314, 321  
 Зайцев К. И. (архим. Константин) 129, 321, 322  
 Зайцева В. 146, 169, 327  
 Зак А. 310  
 Замятин Е. И. 61, 65, 167  
 Зверс А. Ф. (Zweers) 332—335  
 Зверев А. (Zverev) 304  
 Зеленский, репетитор 251  
 Зензинов В. М. 169  
 Зиверт С. 26, 305  
 Злобин В. А. 323  
 Зорин А. Л. 222, 340  
 Зуров Л. Ф. 146, 327  
  
 Иванов Вяч. И. 171, 215  
 Иванов Г. В. 70, 211, 215—217, 221, 312, 337, 338  
 Иваск Ю. П. 324  
 Изер В. 12  
 Ильин И. А. 332  
 Ильин С. 345  
 Ильф И. (Файнзильбер И. А.) 40, 306  
 Иоанн (Шаховской) 67, 68, 160, 344  
 Ирманцева К. (Кроткова К. П.) 241  
  
 Йейтс У. Б. (Yeats) 128, 321, 332  
  
 К. Р. 34—36  
 Каверин В. (Зильбер В. А.) 304  
 Кавецкий Л. (псевд. Cave?) 308, 309  
 Каган А. 251  
 Каганская М. 170, 323, 326, 331, 334  
 Калри Р. де 197  
 Карамзин Н. М. 164  
 Карамзина М. В. 175, 333  
 Каран д'Аш см. Пуаре Э.  
 Карлинский С. (Karlinsky) 63—65, 69, 247, 311, 312, 334, 344  
 Карпович М. М. 277, 346  
 Катаев В. Б. 317  
 Катаев В. П. 130  
 Катков Н. И. 14  
 Кауфман Л. (Kauffmann) 307

- Кафка Ф. (Kafka) 62, 85, 195, 196, 336  
 Качурин С. М., кн. 225  
 Керенский А. Ф. 169, 331  
 Кирсанов С. И. 226  
 Китс Джон 19, 295, 303  
 Китс Джордж 19, 303  
 Китс Джорджина 19, 303  
 Клейст Г. фон (Kleist) 307  
 Клодель П. 67  
 Книппер-Чехова О. Л. 317  
 Кнут Д. (Фиксман Д. М.) 215, 254, 342  
 Козлов Н. И. 256, 345  
 Колетт 306  
 Коллинз У. 12  
 Кондратович И. 241, 245  
 Коннолли Д. В. (Konnelly) 10, 285, 303, 306, 311, 316, 323, 344, 348  
 Конрад Д. 12  
 Константин, вел. кн. см. К. Р.  
 Кончеев 341  
 Корвин-Пиотровский В. Л. 215, 339  
 Короленко В. Г. 65  
 Косинская И. 276  
 Косман Л. 344  
 Коцебу А. фон 268  
 Красавина С. 241  
 Крейд В. (Kreyd) 333  
 Крепс М. 333  
 Кречетов С. (Соколов С. А.) 157  
 Кривошеина Н. 344  
 Кристева Ю. 12  
 Кувер Р. (Coover) 77  
 Кузмин М. А. (Kuzmin) 311, 320  
 Кузнецова Г. Н. 142, 145, 158, 172, 324, 326, 330  
 Кузнецова О. А. 336  
 Кузьмина-Караваева Е. Ю. 178, 238, 333  
 Кунина И. 243, 246  
 Купер Ф. 170  
 Куприн А. И. 65, 130, 314, 325  
 Куртис М. 235  
 Кэрролл Л. (Carroll) 62, 79, 123, 315  
 Кюхельбекер В. К. 291  
 Ладинский А. П. 142, 215, 338  
 Лазаревский Б. М. 312  
 Ландау Г. А. 251  
 Лебедев В. И. 147  
 Лебедев В. И. 327  
 Левин Г. (Levin) 251  
 Левин Ю. И. 320, 324, 345  
 Леонов Л. М. 67  
 Леонтьев И. (Щеглов И. Л.) 311  
 Лермонтов М. Ю. 33, 126, 183  
 Лесков Н. С. 65  
 Линев 341  
 Лиотар Ж.-Ф. 12  
 Лозинский М. Л. 119  
 Лоркович Т. 317  
 Львов М. 14  
 Львова Н. Г. 178, 333  
 Любимов Л. Д. 331  
 Мак-Артур Д. (Макартур; Mac-Arthur) 305  
 Маккарти М. 241  
 Маликова М. Э. 17, 312  
 Малмстад Д. Э. (Malmstad) 316, 323, 339  
 Малоземова Е. (Malozemoff) 136, 150, 155, 169, 325, 328, 330, 331  
 Малышева С. 256, 345  
 Малюгин Л. А. 320  
 Мандельштам О. Э. 44, 307, 330  
 Мандельштам Ю. В. 215, 238, 338  
 Манн Т. 332  
 Мария, монахиня см. Кузьмина-Караваева Е. Ю.  
 Марков В. Ф. (Markov) 316, 323  
 Маркс К. 68, 298  
 Мартин I, папа Римский 119  
 Маршак С. Я. 319  
 Мать Мария см. Кузьмина-Караваева Е. Ю.  
 Маяковский В. В. 226, 239, 342  
 Мейлах М. Б. (Meilakh) 316, 345  
 Мельникова-Папоушек Н. Ф. (Папоушкова) 241

- Мережковский Д. С. 65, 69, 71, 141, 142, 215, 217, 229, 237, 313, 322, 323, 338
- Метерлинк М. 72
- Мещерский А. П. 334
- Мизинова Л. С. 317
- Миллер Г. 11
- Милюков П. Н. 142, 252
- Минтон У. Д. 240, 343
- Михайлов О. Н. 132, 324, 332
- Михайловский Н. К. 65
- Мнухин Л. А. 330, 331
- Молери (Демольер И. Ж.) 173
- Мопассан Г. де 180, 289, 313, 333
- Мориак Ф. (Морьяк) 67
- Мукаржовский Я. (Мукашовскэ) 304, 305
- Мулярчик А. С. 306, 320
- Муни (Киссин С. В.) 221, 340
- Мунк Э. 181
- Муссель М. 10
- Мэнсфилд К. (Mansfield) 244, 247, 344
- Набоков В. Д. 58, 69, 86, 133, 134, 205, 208, 224, 251, 254, 255, 317, 324, 325, 337
- Набоков Д. В. 9, 18, 29, 40, 42—44, 167—169, 194, 254, 272, 306, 330, 331, 344, 348
- Набоков И. Н. 208
- Набоков К. В. 227
- Набоков Н. Д. (Nabokov) 208—210, 317, 336
- Набоков С. В. 208, 268
- Набокова В. Е. 7, 15, 16, 18, 40—44, 75, 77, 142, 145, 167—169, 194, 210, 251—271, 317, 330, 337, 346
- Набокова Е. В. см. Сикорская Е.
- Набокова Е. И. 18, 26, 27, 58, 86, 142, 195, 200, 208, 224
- Набокова Н. А. 208, 209
- Набокова О. В. см. Петкевич О. В.
- Назаров А. И. (Nazaroff) 346
- Назаров А. М. 159, 329
- Назаров М. 344
- Нансен Ф. 23, 237
- Науманн М. см. Туркевич Науманн М.
- Некрасов Н. А. 66, 146
- Никитин А., пер. 335
- Никол Ч. (Nicol) 125, 307, 309, 310, 318—321, 337, 345
- Николаев П. А. 336
- Носик Б. М. 320
- Ньюман Ч. (Ньюмен, Newman) 21, 303, 304, 316, 322, 341, 345
- Одоевцева И. В. (Гейнике И. Г.) 17, 175, 182, 188, 215, 216, 241, 242, 246, 247, 305, 332—335, 338, 344
- Олеша Ю. К. 130
- Орлов В. Н. 333
- Осоргин М. (Ильин М. А.) 130, 244, 314, 346
- Остин Д. Л. (Austen) 151, 328
- Остин Джейн 241, 247, 344
- Оцуп Н. А. 312, 338
- Пайфер Э. (Pifer) 15, 76, 80, 247, 303, 306, 315, 344
- Панина С. Ф. 317
- Паперно С. (Paperno) 303, 324
- Паркер Д. 241
- Паркер С. Я. (Parker) 303, 304, 316
- Пастернак Б. Л. 3, 15, 138, 239, 342
- Перцов П. А. (Pertzoff) 7, 18, 86, 87, 90, 272—284, 317, 328, 346, 347
- Петкевич Вл. 195, 207
- Петкевич О. В. 195, 207, 208
- Петкевич Павел 207
- Петров Д. (Шраер Д. П.) см. Шраер-Петров Д. П.
- Петров Е. (Катаев Е. П.) 40, 306
- Пиленко Е. Ю. см. Кузьмина-Караваева Е. Ю.
- Платон 37, 112, 302
- Плещеев А. Н. 311
- Плутарх 237

- Полищук В. 4, 7—10, 45, 55, 61, 116, 192, 239, 249
- Полоцкая А. Е. 328
- Польская С. 337
- Поляк Э. см. Шраер (Поляк) Э.
- Поплавский Б. Ю. 215, 224, 338
- Постников С. П. 323
- Постум (Пестум) 42, 43
- Прегель С. Ю. 251
- Присманова А. (Гингер А. С.) 215, 241, 246, 251
- Проффер Э. (Proffer) 303, 316, 336
- Пруст М. 62, 142, 187, 310, 332, 334
- Пуаре Э. 206
- Пушкин (Pushkin) 23, 31, 36, 43, 62, 63, 66, 84, 103—105, 127, 138, 167, 171, 173, 183, 185, 204, 221—223, 227, 239, 291, 300, 304, 314, 315, 319, 336
- Пшибышевский С. (Przybyszewski) 177, 178
- Пэрри А. (Parry) 130, 131, 278, 322, 346
- Раев М. (Rayeff) 323, 344
- Раевский Н. Н. 336, 341
- Рауш Ю. 295
- Рембо А. 232
- Ремизов А. М. 171, 314, 332
- Ремизова С. П. 72, 314
- Рильке Р. М. 241, 332
- Робинсон 282, 284
- Роднянская И. Б. 325
- Розов С. 254
- Рой В. (Roy) 276
- Ронен О. 309
- Рорти Р. (Rorty) 77, 315
- Рошин Н. (Федоров Н. Я.) 146
- Рошины 167
- Рубинштейн Д. (Rubenstein) 309
- Руднев В. В. 168, 220
- Рукавишников В. И. 214
- Рукавишникова Е. И. см. Набокова Е. И.
- Руссо Ж. Ж. 43, 120
- Савельев А. (Шерман С.) 251, 324, 327
- Савинков Б. В. 118
- Саволнарола Д. 119
- Садовской Б. (Садовский Б. А.) 30
- Саки (Мунро) 12
- Салтыков-Щедрин М. Е. 71
- Сапутелли Циммерманн Л. (Saputelli Zimmermann) 149, 305, 306, 311, 316, 324, 327
- Сафрин П. (Suftrin) 315
- Саша Черный см. Черный А. М.
- Свифт Д. 119
- Севинье М. де 121
- Северянин И. (Лотарев И. В.) 225
- Седых А. (Цвибак Я. М.) 9, 132, 174, 333
- Сельвинский И. Л. 226
- Сечкарев В. (Setschkareff) 306, 311
- Сикорская Е. (Sikorski H.) 33, 34, 306, 308
- Сиксу Х. 12
- Сиссон Д. Б. (Sisson) 75, 306, 314, 315
- Скабический А. М. 65
- Скиталец (Петров С. Г.) 171
- Сконечная О. 286, 310, 320, 348
- Скэммел М. (Scammel) 347
- Слепцов В. А. 314
- Слоним В. Е. см. Набоков В. Е.
- Слоним Е., адвокат 252
- Слоним М. Л. 239, 322, 323
- Смирнов Н. П. 326, 327
- Смит Д. С. (Smith) 226, 340, 341
- Смоленский В. А. 215
- Снесарева-Казакова Н. 241, 245
- Соловьев Вл. С. 291, 348
- Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 61, 71, 171, 333, 334
- Спенсер Э. 123
- Сталин И. В. 269
- Старк В. П. 336, 343
- Степун М. А. 158
- Степун Ф. А. 146, 158
- Стивенсон Р. Л. 12

- Стоян М. 241  
 Стриндберг А. 181  
 Струве Г. П. (Struve) 130, 159, 216,  
 229, 272, 276, 307, 323, 324, 326,  
 329, 338  
 Струве Н. А. 339  
 Стюарт Г. (Stewart) 334  
 Суворин А. С. 88, 311, 312  
 Суворин М. А. 205  
 Суворов А. В. 20, 21  
 Сухарев С. 303
- Таманин Т. (Манухина Т. И.) 322  
 Тамми П. (Tammi) 311, 318—320,  
 323  
 Тарасов-Родионов А. И. 309  
 Таск С. 310  
 Таубер Е. Л. 215, 241, 242, 245  
 Твардовский А. Т. 132, 324  
 Телешов Н. Д. 171  
 Терапиано Ю. К. 215, 312, 322, 327,  
 338, 340  
 Тименчик Р. Д. 16, 325, 343, 344  
 Тихонов Н. С. 226  
 Тодд III У. М. (Todd III) 23, 304  
 Тоддес Е. А. 304  
 Тодоров Ц. (Todorov) 173, 332  
 Токер Л. (Toker) 203, 320, 334, 336,  
 345  
 Толстая А. Л. 342, 343  
 Толстая Н. И. (Tolstaia) 16, 316, 340  
 Толстой А. Н. 53, 67  
 Толстой И. Н. 348  
 Толстой Л. Н. 14, 61—63, 65, 67, 71,  
 72, 99, 133, 151, 159, 160, 164,  
 169—173, 180, 181, 247, 310, 313,  
 317, 318  
 Томашевский Б. В. 210, 336  
 Триоле Э. Ю. 122  
 Тургенев И. С. 61, 67, 71—73, 133,  
 164, 171, 179, 185, 189  
 Туркевич Науманн М. (Turkevich  
 Naumann) 323, 324  
 Тынянов Ю. Н. 23, 138, 304, 324,  
 326, 337
- Тэффи (Бучинская Н. А.) 167, 314  
 Тютчев Ф. И. 105, 106, 108, 135, 182,  
 285, 315, 319, 347
- Уайт К. 241  
 Уикс Э. (Weeks) 281, 347  
 Уилсон Э. 62, 116, 135, 227, 240,  
 247, 310, 342, 344, 345  
 Уильямс Р. (Williams) 309  
 Унамуно М. де 332  
 Утгоф Г. 10, 210, 321
- Фасмер М. 321  
 Федоров В. Г. 322  
 Федотов Г. П. 130, 146  
 Фейгина А. (Feigin) 277, 346  
 Фельзен Ю. (Фрейдентштейн Н. Б.)  
 238, 322  
 Фердинанд (Франц Фердинанд) 90  
 Фет А. А. (Шеншин) 138, 306  
 Филд Э. (Field) 132, 268, 272, 320,  
 324, 331, 339, 345  
 Филдинг Г. 240  
 Филиппов Б. А. 307  
 Философов Д. В. 322  
 Фитцджеральд Ф. С. (Fitzgerald) 14  
 Фиш С. 12  
 Флобер Г. 68, 180, 289, 298, 333  
 Фондаминская А. О. 152, 328  
 Фондаминский И. И. 142, 145, 146,  
 152, 169, 220, 238, 251  
 Фостер Д. Б., мл. (Foster) 71, 196,  
 307, 310, 313, 318, 320, 332, 334,  
 336  
 Фостер Л. А. 333  
 Фоулер Д. (Fowler) 320  
 Франк Д. (Frank) 46, 308  
 Франко Баамонде Ф. 68  
 Фрейд З. (Freud) 11, 195, 239, 336
- Харди Т. (Hardy) 12, 191  
 Хиршберг Б. (Hirschberg) 202  
 Ходасевич В. Ф. 70, 136, 159, 160,  
 164, 167, 215—225, 229—233, 304,  
 309, 333, 339—341

- Хоукс Д. (Hawks) 77, 229  
 Хэгопиан Д. (Hagopian) 303, 324  
 Хэйбер Э. (Haber) 122, 321  
 Хэмингуэй Э. 189
- Царапкина К. 10  
 Цветаева М. И. 164, 195, 215, 226,  
 241, 242, 246, 336, 343  
 Цетлин М. По 130, 184, 251, 324,  
 347  
 Циммерманн Л. Н. (Zimmermann)  
 см. Сапутелли Циммерманн Л.
- Чаплин Ч. С. 309  
 Чекалов Д. 346  
 Червинская Л. Д. 242  
 Черницкая М. 321  
 Черный А. М. 152, 251, 328  
 Черных В. А. 333  
 Чернышев А. 305, 325, 334, 335, 342  
 Чернышевский Н. Г. 256  
 Чехов А. П. (Chekhov) 10, 12, 15, 17,  
 24, 25, 35, 61—116, 133, 147, 158,  
 171—175, 179—182, 203, 247, 289,  
 305, 310—321, 332, 334, 341, 348  
 Чехов Ал. П. 311  
 Чехова М. П. 24, 88, 317  
 Чиннов И. В. 215, 338, 340  
 Чириков Е. Н. 171, 322  
 Чудаков А. П. 304, 310  
 Чудакова М. О. 304  
 Чуковская Л. К. 245, 246, 344
- Шагал М. 254  
 Шамиссо А. фон 132, 324  
 Шаршун С. И. 312  
 Шаховская З. А. (Schakhowskoij) 9,  
 17, 67, 160, 167, 208, 209, 220,  
 241—246, 252, 304, 311, 324, 329—  
 331, 336, 338, 339, 343, 344  
 Шаховская Н. А. см. Набокова Н. А.  
 Шаховской Д. А. см. Иоанн (Ша-  
 ховской)  
 Шекспир У. (Shakespeare) 19, 62, 71,  
 116, 123, 232, 265, 320
- Шелдон Р. (Sheldon) 309  
 Шелли М. (Shelley) 247, 344  
 Шендерович С. (Senderovich) 319  
 Шепард Д. (Shepard) 115, 316, 318—  
 320  
 Шестаков В. П. 347—349  
 Шестов Л. (Шварцман Л. И.) 69, 71,  
 313  
 Шефтель М. (Szeftel) 345  
 Шиллер Ф. 268  
 Шишков А. С. 337  
 Шишков В. Я. 337  
 Шишкова, прабабушка В. В. Набо-  
 кова 214  
 Шкловский Вик. Б. (Shklovsky) 43,  
 51—56, 120—122, 213, 307, 309,  
 310, 321  
 Шломер Д. М. (Schlomer) 276  
 Шмелев И. С. 130, 314, 332, 346  
 Шмидт В. В. 167  
 Шнишлер А. (Schnitzler) 177, 178  
 Шраер-Петров Д. П. 5  
 Шраер (Поляк) Э. 5  
 Штейгер А. С., бар. 215  
 Штильман Т. В. 241  
 Шульгина В. («Люся», «Тамара»)  
 35—39, 43, 240, 318
- Эйснер А. В. 147, 327  
 Экклезиаст 163  
 Элиот Дж. (Эванс Мери А.) 240, 247  
 Элиот Т. С. (Eliot) 344  
 Элкин С. (Elkin) 77  
 Эрганз Д. 244  
 Эренбург И. Г. (Ehrenburg) 53, 309
- Юденич Н. Н. 117
- Якобсон Р. О. (Jakobson) 304  
 Яновский А. 324  
 Яновский В. С. 327, 338  
 Ярмолинский А. (Yarmolinsky) 281,  
 347
- American Translator 10

Bauman F. W. 9  
Birney A. L. 9  
Bronowski J. 319  
Brown F. 335

Clayton J. D. 314  
Cannolly M. J. 9  
Crois  J. 330  
Crook S. 9

Elms A. C. 336  
Engelstein L. 348

Finneran R. J. 321  
Flier M. S. 334  
Folejewski Z. 314  
Friedrich W. P. 323

Gibian G. 303  
Giroud V. 9

Hansen 316  
Hayman R. 336  
Hugglund R. 322, 339  
Hugnes R. 334

Jacobs L. 344  
Jones L. G. 9

Kendrick B. L. 9  
Kennan G. 9  
Ketchian 311, 316  
Klimova M. 9  
Kroch C. A. 18, 330  
Kryzyski S. 332

Kuzmanowich Z. 309

Ledkovsky M. 333  
Littauer L. N. 9  
Luther A. 329

Matterson S. 316, 318  
Mihailovich A. 316  
Monter B. H. 316  
Musbtova H. 9

Phillips R. 9

Rabinowitz S. 9  
Raphael S. P. 344  
Reagan K. 9  
Rennert H. H. 307  
Riemer J. 345  
Rodriguez J. 315  
Rowe W. W. 320, 345

Sagner O. 306  
Sendich M. 319  
Simmons C. 9  
Sims M. 336  
Suino M. E. 305  
Sweeney S. E. 348

Terras V. 314  
Thomas M. 9

Vroon R. 316, 323

Wolfskill M. 9  
Wygoder G. 344



# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие переводчика .....	7
Acknowledgements/Благодарности .....	9
Предисловие автора .....	11
Список условных сокращений .....	16
Список иллюстраций .....	18
Глава 1. ТЕКСТОБИОГРАФИЯ НАБОКОВА .....	19
Интерлюдия первая: формы пространства в прозе Набокова ..	46
Глава 2. НАБОКОВ И ЧЕХОВ: ОТ «ДАМЫ С СОБАЧКОЙ» К «ВЕСНЕ В ФИАЛЬТЕ» .....	62
Интерлюдия вторая: О концовке набоковского «Подвига» ...	117
Глава 3. НАБОКОВ И БУНИН. ПОЭТИКА СОПЕРНИЧЕСТВА .....	128
Интерлюдия третья: Одиннадцать заметок о рассказах Набокова .....	195
Глава 4. ПРОРОЧЕСКАЯ МИСТИФИКАЦИЯ НАБОКОВА .	211
Интерлюдия четвертая: Почему Набоков не любил писательниц? .....	240
Глава 5. ЕВРЕЙСКИЕ ВОПРОСЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ НАБОКОВА .....	250
Интерлюдия пятая: Владимир Набоков и его американский переводчик Петр А. Перцов .....	272
Глава 6. СЕКСОГРАФИЯ НАБОКОВА .....	285
Примечания .....	303
Список литературы .....	350
Именной указатель .....	367

**Максим Д. Шраер.**

Набоков: Темы и вариации / Перевод с английского В. Полищук при участии автора. — СПб.: Академический проект, 2000. — 384 с., илл. (Серия «Современная западная русистика», т. 31).

ISBN 5-7331-0197-0

Книга американского автора Максима Д. Шраера — оригинальное исследование различных аспектов поэтики и биографии Набокова, до сих пор остававшихся мало изученными. Основанная на архивных материалах, вводящая в научный оборот множество доселе не известных документов, книга в то же время написана легко и увлекательно.

*Художник Ю. С. Александров*  
*Редактор В. Б. Полищук*  
*Художественный редактор В. Г. Бахтин*  
*Технический редактор А. Ю. Шмарцев*

**ЛР №066191 от 27.11.98**

**Подписано в печать 3.08.2000. Формат 60×90/16**  
**Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.**  
**Усл. п. л. 30. Уч. изд. п. л. 20,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 3408**

**Гуманитарное агентство «Академический проект»**  
**191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.**

**Отпечатано с готовых диапозитивов**  
**в Академической типографии «Наука» РАН**  
**199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**



## ИЗ ОТЗЫВОВ О КНИГЕ:

Книга Шраера — это блестящее прочтение рассказов Набокова. [...] Я восхищаюсь Шраером и завидую его редкому таланту.

*Ирвинг Мэйлин, Review of Contemporary Fiction*

Шраер, подход которого несомненно обрадовал бы Набокова, рассматривает рассказы посредством различных моделей процесса чтения, включая идеи самого Набокова о том, как же мы «читаем».

*Дэйэн Г. Премо, Library Journal*

Своим вдумчивым и тщательно документированным анализом отношений Бунина и Набокова [Шраер] освещает важную главу в развитии русской литературы двадцатого века.

*Джулиан В. Коннолли, The Russian Review*

В то время как литературная критика становится все более и более «теоретической»[дисциплиной], Шраер преподнес нам исследование, которое основано на глубоком знании русской литературной культуры и на новых архивных данных, собранных в Европе и США.

*Д. Бартон Джонсон, Choice*

## ОБ АВТОРЕ

Максим Д. Шраер (Maxim D. Shrayer) — русско-американский литературовед, поэт, прозаик. Книга Шраера «The World of Nabokov's Stories» (Мир рассказов Набокова) была названа журналом Choice одной из «выдающихся книг 1999 года». Его новая книга, «Russian Poet/Soviet Jew: The Legacy of Eduard Bagritskii» («Русский поэт/Советский еврей: Литературная судьба Эдуарда Багрицкого»), вышла в свет в 2000 году. Максим Д. Шраер преподает литературу в Бостон Колледже, США.

# АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ: ВЫХОДЯТ В СВЕТ В 2000 ГОДУ

**Соцреалистический канон.** Сборник статей / Под общей редакцией Х. Понтера и Е. Добренко. — 1040 с., илл.

Собрание статей виднейших российских и зарубежных филологов, историков, философов посвящено комплексному исследованию феномена культуры социалистического реализма во всем многообразии ее проявлений: от литературы для детей до творчества «писателя Сталина», от кино до «метродискурса». Авторы анализируют соцреализм как целостную и последовательную систему и пытаются выявить основные закономерности ее функционирования.

**Лийса Бюклинг. Михаил Чехов в западном театре и кино** — 544 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 30)

В книге финского театроведа Лийсы Бюклинг рассматривается зарубежный период жизни и творчества (1928—1955 гг.) артиста, режиссера и педагога Михаила Чехова. Впервые подробно исследуется его работа в театрах Германии, Франции, Латвии, Литвы, Англии и США, а также в голливудском кино. Публикуются письма и записи репетиций Михаила Чехова, мемуары его сотрудников и интервью американских учеников. В книге использованы документы, хранящиеся в архивах России, стран Западной Европы и США.

**И. Эренбург. Стихотворения и поэмы** / Вступ. статья, составление, примечания Б. Я. Фрезинского— 832 с. (Новая Библиотека поэта)

Настоящее издание является наиболее полным собранием оригинальных поэтических произведений Эренбурга и включает в себя все его поэтические книги. Впервые в полном объеме и в соответствии с авторским замыслом публикуется по рукописи книга «Стихи о канунах» (1916). Восстановлены подготовленные Эренбургом, но не изданные книги. 20 стихотворений публикуются впервые. В настоящий том вошли все известные нам стихи Эренбурга, как опубликованные, так и неопубликованные, написанные начиная с 1915 г. Издание подробно прокомментировано, в комментариях использованы ранее не известные архивные источники.

**Вадим Шершеневич. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, составление, подготовка текста и примеч. А. А. Кобринского — 320 с.** (Новая Библиотека поэта, малая серия)

Творчество В. Г. Шершеневича (1893—1942) представляет собой одну из вершин русской лирики XX века. В настоящем издании представлены избранные стихотворения и поэмы Вадима Шершеневича. В полном составе печатаются книги, представляющие наиболее зрелый период его творчества — «Лошадь как лошадь», «Итак итог», отдельные издания драматических произведений «Быстрь» и «Вечный жид». Ряд стихотворений печатается по рукописям.

**Р. Виттакер. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822—1864 гг.) / Перевод с английского М. А. Шерешевской. Ред. Б. Ф. Егоров — 512 с.** (Серия «Современная западная русистика», т. 29)

Книга известного английского слависта профессора Р. Виттакера — первая научная биография выдающегося деятеля русской культуры XIX века, поэта, критика, журналиста Аполлона Григорьева. Богато документированное повествование позволяет лучше понять не только все перипетии бурной судьбы этого яркого человека, но и предоставляет читателю широкую панораму культурной и общественной жизни 1840-х—1860-х годов. К книге приложена исчерпывающая библиография произведений Григорьева и критических и исследовательских работ о нем.

**Г. А. Ермолаев. Михаил Шолохов и его творчество — 528 с.** (Серия «Современная западная русистика», т. 32)

Настоящее исследование жизни и творчества писателя — лауреата Нобелевской премии, сосредоточено на пяти взаимосвязанных темах: его жизнь и творчество; его философия и идеология; эволюция его стиля и ее особенности; исторические источники «Тихого Дона»; полемика по поводу его авторства, которая включает анализ обвинения в плагиате.

Автор, профессор Принстонского университета Герман Ермолаев, подходит к предмету своего исследования без предубеждений и стереотипов.

Д. С. Мережковский. **Стихотворения и поэмы** / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания К. А. Кумпан — 930 с. (Новая Библиотека поэта)

Сборник стихотворений и поэм Д. С. Мережковского является первой попыткой наиболее полного собрания и научного издания совершенно не изученной части его творчества — поэтического наследия. Он включает в себя все прижизненные сборники и собрания, а также объемный массив стихотворений и поэм, не включенных в авторские издания и выявленных в периодике, альманахах и сборниках 1880—1910-х гг. и доступных эмигрантских изданиях.

К. Г. Юнг. **Работы по психиатрии. Психогенез умственных расстройств** / Пер. с нем. и англ. под общей ред. В. Зеленского — 336 с.

Данный сборник включает в себя работы, составившие третий том Собрания сочинений Карла Густава Юнга, одного из влиятельнейших мыслителей XX столетия. Кроме классического исследования Юнга о шизофренических расстройствах в данный том включены также девять других статей Юнга по проблемам психиатрии. Они позволяют следить за развитием юнговской мысли относительно шизофрении, как в «психоаналитический период» — время сотрудничества с Фрейдом, — так и в последующие годы. Все эти работы оказались значимыми в последующем развитии юнговской теории психической энергии и представлений об архетипах.

Ханс Дикманн. **Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии.** (Главы из книги) / Перевод с немецкого Г. Дроздецкой и В. Зеленского, под общей редакцией В. Зеленского — 240 с.

Многочисленные случаи, описанные в книге Ханса Дикманна, вскрывают глубочайшие связи между любимой сказкой ребенка и его позднейшей судьбой; сказочные мотивы оказываются решающими для формирования личности как в положительном, так и в отрицательном смысле. В своей книге автор показывает, как сказка может влиять на поведение взрослых и на их психическую жизнь, как можно использовать такое влияние в целях психотерапии.

В Приложении помещены главы из классической книги Дикманна «Методы аналитической психологии». В них подробно излагаются методы юнгианской психотерапии.

КРИТИКО-  
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ГУМАНИТАРНОГО АГЕНТСТВА  
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

НОВАЯ  
РУССКАЯ  
КНИГА

Издатель Игорь Немировский

Редактор Глеб Морев

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)

Андрей Зорин (Москва)

Александр Лавров (Петербург)

Роман Тименчик (Иерусалим)

Уильям Тодд (Кембридж, США)

«Новая русская книга» — критико-библиографический журнал издательства «Академический проект» — продолжает традицию русской «книжной» журналистики. Ежемесячник с таким названием, выходящий в Берлине в начале 1920-х годов, был посвящен новинкам книжного рынка и хронике литературной жизни и оставил яркий след в истории свободной русской печати. Возобновление «Новой русской книги» в сегодняшних условиях продиктовано явным дефицитом на российском медиа-рынке авторитетных изданий, специализирующихся на освещении и анализе современного книгоиздательского процесса.

Информация о новинках книжного рынка в сочетании с квалифицированной экспертной оценкой продукции российских издательств — основное направление редакционной стратегии «НРК». Журнал делится на несколько разделов, группирующих материал соответственно тематике рецензируемых изданий: **русская и переводная художественная литература, гуманитарная литература** (мемуаристика, литературоведение, философия и культурология, история), **психология, юдаика**. Рецензионные блоки дополняют концептуальные **обзоры**, посвященные актуальным тенденциям современной литературы и книгоиздания. «НРК» публикует также **интервью** с авторами произведений, вызвавших широкий интерес критики и читателей, а также **хронику литературной жизни** Москвы и Петербурга. Среди авторов «НРК» — известные писатели, критики, филологи, искусствоведы, философы — Екатерина Андреева, Аркадий Ипполитов, Виктор Кривулин, Александр Лавров, Елена Рабинович, Валерий Сажин, Александр Скидан и другие.

Отдел рекламы: Е. М. Чупышева  
Секретарь журнала: Л. Е. Воронова

НАШ САЙТ [www.newrussianbook.com](http://www.newrussianbook.com)