



А. АРЬЕВ

Вести из вечности

(О СМЫСЛЕ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОЗИЦИИ
В. В. НАБОКОВА)*

Во всяком случае, говоря о Набокове можно утверждать: культура берет начало в культуре сна. Гармония улавливается, «не разжимая росистых и блаженных век»¹. Не радужный сон, а проницающая его жизнь тупа, следует чуждому природе творческого сознания параграфу причинно-следственного расписания.

Сколько ни радуйся освещенному пути и дальним огням семафоров, вспышка неведомой жизни проскальзывает на шелковистую изнанку наших век много раньше того, как мы открываем глаза. В упоении светом рискуешь перестать видеть невидимое. Художественный мир Набокова погружен в область «прозрачной тени», «transperent shadow», а его персонажи обречены с «теневыми спутниками», «umbral companions»². Или сами мыслят себя тенями: «Я тень, я свиристель, убитый

* Переработанный вариант доклада, прочитанного 28 ноября 1996 г. в Сорbonne (Париж) на конференции «Владимир Набоков-Sirine: европейские годы». (Vladimir Nabokov-Sirine: les années européennes. Publié sous la direction de Nora Buhks // Cahiers de l'émigration russe, 5. Paris, 1999). В сокращенном виде опубликован в журнале «Звезда» (1999, № 4) под названием «И сны, и явь».

¹ Из стихотворения Набокова «Глаза прикрою — и мгновенно...» (1923).

² Выражения из романа «Transperent Things» (1972). Существующие русские переводы названия — «Просвечивающие предметы», «Прозрачные вещи» — не охватывают всего его смысла. По свидетельству Г. А. Барабтарло, вдова Набокова вместо попытки буквального перевода предлагала использовать образ из набоковского стихотворения «Неродившемуся читателю» (1930): «Сквозняк из прошлого». Что, по крайней мере, эффектнее звучит и смыслу романа не противоречит.

влет...»³. Всякое письмо о жизни проступает с оборотной стороны листа знаками смерти. Чем ярче узор земного бытия, тем эти знаки отчетливей. Метафизика искусства есть метафизика двоемирия — это основная антиномия набоковского творчества. Из чего следует, что Набоков родился и остался человеком «серебряного века».

Конечно, тут необходимо уточнение: видеть «творческие сны» на языке русских модернистов начала века имело смысл только на перегоне «a realibus ad realiora» — «от реального к реальнейшему» — по выражению Вячеслава Иванова. Набоков на столбовой дороге нового искусства ориентировался не хуже прочих, но не полюбил саму «маршрутную мысль». Оставив каузальные фишкы бытия в небрежении, все свое внимание он уделил зыбкой промежуточной инстанции, предлогу «ad». Задачей его искусства стало превратить этот «ад» бессодержательности в «рай», в паузу эволюции, место благоденствия разума: «Старые книги ошибаются. Мир был создан в день отдыха» («Другие берега»⁴).

Разум Набокова открыт прежде всего вымыслу, сюжетно структурированному по законам сновидения. Сон есть искомая пауза жизни, а пауза жизни суть поэзия, по одну сторону от которой грубость «реального», по другую — бесплотность «реальнейшего».

«Настоящий человек», по Набокову, это всегда и только поэт, волонтер свободной зоны. Если мы не воспринимаем подобной надменной точки зрения в качестве возможной, то автора «Дара» лучше всего из головы выкинуть.

Оригинальность позиции Набокова среди художников, воспринявших токи русского «серебряного века», в том и состоит, что для него равно вторичны и превозносимое символистами «реальнейшее», и милое сердцу акмеистов «реальное».

«Двойное бытие» художников «серебряного века» диктовало им и еще одну особенность их мировосприятия. Если существует двоемирие (у Набокова, можно сказать, «троемирие»), то один из двух миров оказывается неподлинным, карикатурным, пародийным. Что вызывает у художника скорее тревогу, даже ужас, чем тягу изобличать мнимости, выставлять их в смешном свете. Подменный мир — как раз тот, в котором пребывает

³ «I was the shadow of the waxwing slain...» — Первая строчка из поэмы Джона Шейда в романе «Бледное пламя» («Pale Fire», 1962). Пер. А. Глебовской и С. Ильина.

⁴ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 295. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

художник. В большей степени, чем низким литературным жанром, пародия становится неотъемлемым элементом этой культуры — и в отношении искусства, и, что не менее существенно, в отношении жизни:

«Зачем вы пришли? — спросил Цинциннат, шагая по камере. — Ни вам этого не нужно, ни мне. Зачем? Ведь это дурно и неинтересно. Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все. И если меня угощают такой ловкой пародией на мать... Но представьте себе, например, что я возложил надежду на какой-нибудь далекий звук, как же мне верить в него, если даже вы обман» (IV, 75).

Окружающий мир в «Приглашении на казнь» просвечивает, обмирает, потому что является пародией на реальность поэтическую. Приближаясь к выражению неких идеальных сущностей, сон в нем осязаемее камней крепости. Сон — не подверженная распаду метафора, догадка о существовании пространства между действительностью и запредельностью, а во временном плане — догадка о паузе между бытием и небытием. Озеро жизни обрамлено в творениях Набокова береговой каемкой сна, каемкой потусторонности.

Эту идею соблазнительно выдать за набоковскую «маршрутную мысль»: ненавидя чужие маршруты, свои он ценил высоко. На эту тему, тему просвечиваемости того, что мы полагаем реальным, предметным миром, написан его поздний английский роман *«Transperent Things»*. Сравнив в нем сон с анаграммой яви, Набоков дал ключ к тайне своего художественного метода: писатель берет на себя роль небесного шифровальщика. Любой его сюжет есть запечатление элегантно переставленной комбинации знаков судьбы. Эти знаки «потусторонни» по отношению к земному ходу событий, каждый эпизод набоковской прозы завершается посрамлением веры в здравый смысл, демонстрацией чьих-нибудь обманутых надежд. Набоковский жанр — это «повесть о несбывшихся ожиданиях».

Никому из его персонажей не дано постичь, что творится с карточной колодой судьбы, тасуемой без их ведома. Подобно манекенам в витрине, они не знают языка приложенных к ним бирок (уподобление не уничижительное, взятое из набоковских автоописаний). Не подозревают, что «Король, дама, валет», в глазах автора, может статься, всего лишь аббревиатура паутины европейских универмагов KDW, полных вещей, странным образом не взлюбивших посетителей и с грубой откровенностью распоряжающихся их судьбой — подобно золотому портсигару в последней главе поименованного романа. Власть вещей в нем не менее явная тема, чем хитросплетения любовных интриг.

и карточных подтекстов, «треугольников» и «трельяжей». Весь этот роман можно назвать «Сном о вещах» — с автомобилем «Икар», возвышающим и убивающим персонажей, в главной роли, роли хлебнувшего крови призрака. Не сводится ли его фабула к тому, что «Дэнди», магазин, в котором служит нездачливый любовник Дамы, оказывается наглядной инкарнацией ее образа? Что «Дэнди» и Дама — она же Мартовская Копка — разнополые близнецы из смежных слоев сна Франца, этой рас slabленной марионетки в вертлявых руках судьбы?

Совершенно прямо рассматриваемая коллизия предложена на обозрение в рассказе «Пильграм». Содержанием жизни его героя являются «необыкновенные сны», гений этого человека проскальзывает только в них. Для всех сторонних наблюдателей он никто, обрюзгший немецкий лавочник.

И уже в ранней «Венецианке» Набоков думает о «лучезарном» преодолении «мирового однообразия».

Превращенное в игру отвращение к «реальному» составляет нерв набоковского критического метода. Роль «теории отражения» в его эстетике должна бы быть отведена синонимичной ей «теории пародии».

«...Пародия всегда сопутствует истинной поэзии» — утверждается в самом начале «Дара» (III, 13). Суждение, высшим примером поясненное в конце (жизни): пародиен пушкинский «Памятник», поскольку несет в себе «отражение» «Памятника» державинского. Культурной простоте и задушевности переживаний «лирического героя» Набоков предпочитает лукавый взгляд знающего себе цену остроглазого «вожатого» из «Капитанской дочки». Начиная с избранного автором псевдонима Сирин и кончая стилизованным характером трактуемых тем (христианства, например), принцип пародийности утвердился в набоковском искусстве вполне отчетливо. Что же касается пародийного рефрена набоковской прозы, то о нем можно говорить применительно к каждому беллетристическому тексту писателя. Утверждение Годунова-Чердынцева — «я хочу все это держать как бы на самом краю пародии» (III, 180) — это несомненно авторское утверждение.

Иное название все того же явления — известная философская тема писателя, тема мимикрии. Но тут Набоков хочет, чтобы его отпечатки казались достовернее следов, оставленных как посторонними, так и потусторонними чудовищами. В «Истинной жизни Себастьяна Найта» он написал о художнике как «мимикриующем ангеле», «an angel mimicking». Что, конечно, является пародией на «реальнейшее».

Все сотворенное — пародийно, ибо вторично. То есть ущербно по отношению к творцу. О том же Себастьяне Найте повество-

ватель говорит: «Он использовал пародию как своего рода трамплин для прыжка в высшие сферы истинного чувства»⁵. Художник «серебряного века» занят не «смыслом жизни», а «смыслом творчества». Творчество у него объемлет жизнь, вбирая в себя равно «бывшее» и «небывшее».

О пародийности набоковского типа культуры отчетливо можно судить по ее реминисцентной отзывчивости, по ее скрытой и скрытной цитатности. Пародия в данной ситуации — это и есть сакрализованная цитата, помещенная в развоплощающий ее контекст. Она не обязательно смешна, она может отзываться драмой. «...Вы иногда доводите пародию до такой натуральности, что она, в сущности, становится настоящей серьезной мыслью» (III, 305), — с тенью упрека констатирует положение веющей в эстетике Годунова-Чердынцева воображаемый Кончеев (то есть так, устами собеседника, думает сам герой). Наблюдение обоюдоостре и тоже пародийное! Потому что в равной мере относится и к набоковскому искусству, и к искусству поглядывающего из-за спины Кончеева Владислава Ходасевича⁶.

Без дальнейших уточнений заметим: и вся культура «серебряного века» пародийна, ибо вся — цитатна. Гротескные образы для нее сплошь и рядом реальнее живых людей. Самые изощренные философы полагают тут Смердякова или Передонова инакомыслящими ораторами. И никто не усомнится искать протагонистов среди персонажей вроде Козьмы Пруткова или капитана Лебядкина. Во всяком случае по отношению к подобным героям модернизм неустанно играет на повышение.

Когда б не сны.

В случае Набокова, в его художественной системе сон есть преодоление цитаты, способ уничтожения подобий, выход к

⁵ «...He used parody as a kind of springboard for leaping into the highest region of serious emotion» (*Nabokov V. Novels and Memoirs 1941—1951. New York, 1996.* P. 70).

⁶ Имеется в виду не столько даже знаменитый ходасевичевский пастиш (пассеистская форма пародии) «Жизнь Василия Травникова», сколько сердцевина его лирики, такие, например, стихи, как «Перешагни, перескочи...», «Берлинское», да и «Европейская ночь» в целом, в которую последнее стихотворение входит. В противоположном ходасевичевско-набоковскому стане ощущение нового искусства как пародийного выражалось столь же отчетливо. «...Я эту поэму-брошнуру, — пишет Роман Якобсон об „Игре в ад” Крученых и Хлебникова, — раздобыл и вчитался. Она меня поразила — поразила тем, что я себе тогда совершенно не так представлял новаторский стих — это было в значительной степени почти что пародийной версификацией, пародией на пушкинский стих. Меня это тут же захватило». (Янгфельдт Б. Якобсон — будетянин. Stockholm, 1992. С. 14).

собственному нетиражированному бытию, обретение «я». Того самого, что обладает памятью, превосходящей словарный и образный запас языка, на котором это «я» себя выражает. Выражение — продукт невыраженного, таящегося в сне, того, что «пригрезилось».

Если искусство что-либо и тиражирует, то как раз дубляжу неподвластное: паузу, зазор между бывшим и небывшим. Иначе говоря, искусство в чистом виде есть выражение вневременной длительности, верифицированный сон. О чем и пишутся лучшие стихи:

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.⁷

Россия, рвы и овраги которой завалены трупами, — обычная картина времен гражданской войны, тысячу раз изображенная художниками, и ни красные, ни белые, ни модернисты, ни традиционалисты ничего поэтического в ней справедливо не находили.

Не то у Набокова:

Но сердце, как бы ты хотело,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.

Никакой человек, никакой Набоков ради этой роскоши на расстрел не отправится. Да речь здесь, вопреки фабуле, ни о каком расстреле и не идет. В этих строчках раскрывается доминирующий художественный принцип Набокова. Его, можно сказать, идеал: сделать осязаемой мысль, локализованную в вымысле, а не в житейской логике. Прошлое для него ценно лишь в той степени, в какой оно содержит вневременное настоящее. Волшебство искусства, по его собственным словам, — «другое, другое, другое»⁸.

Боже упаси подумать, что Набоков воссоздает в написанном собственные сновидения, поставляя материал для психоанали-

⁷ Стихотворение «Расстрел» (1927).

⁸ Из стихотворения «Слава» (1942). Вдова Набокова в предисловии к его сборнику «Стихи» (1979) отозвалась о «главной теме» поэта как о теме «потусторонности», сославшись и на стихотворение «Слава». В нем, по мнению Веры Набоковой, автор подошел к своей «главной теме» «ближе всего», «определил ее совершенно откровенно как тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не

тиков. Нет. Но при помощи «другого» куется мощное оружие для исполнения долга художника: иметь власть делать бывшее небывшим, устранивать смерть, воскрешать мертвых. Как это и описывается в стихотворении «Сновидение» (1927):

Как благодарен силам неземным,
 что могут мертвые нам сниться!
Как этим сном, событием ночным,
 душа смятенная гордится.

Сон у Набокова — это художественный способ прорыва к «другому», попытка это «другое» обозначить, вызванная в том числе и личным многоуровневым типом восприимчивости. В «Других берегах» она названа «просачиванием и смешением

может» (цит. по: В. В. Набоков: *pro et contra*. СПб., 1997. С. 348). Наша исследовательская задача как раз и состоит в том, чтобы к набоковской тайне по возможности приблизиться. «Потусторонность» и «сон» в нашей работе трактуются в духе слитной шекспировской метафоры из «Бури» (акт 4, сцена 1):

Мы созданы из вещества того же,
 Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь.
(Пер. М. Донского)

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

Метафизический аспект темы «потусторонность» подробнее других исследовал В. Е. Александров в книге «Набоков и потусторонность» (СПб., 1999); англ. издание: *Alexandrov V. Nabokov's therword*. Princeton, 1991. В работе Александрова приблизительно то же самое, что у нас трактуется как «сон», называется «космической синхронизацией» (*«cosmic synchronization»*). Автор полагает, что к сновидению как таковому Набоков относится скорее с раздражением, чем с доверием. Это так. Сон может трактоваться и как пародия на жизнь, а не только как зашифрованное выражение ее смысла. Но как раз из-за наглядной амбивалентности понятия «сон», его прямой связи с чепухово легкомысленным сновидением, мы и выбрали эту метафору для выражения сущностной категории набоковской эстетики. В сне есть то самое одновременно и унижающее и возвышающее содержание, что, по Набокову, таится и в парной «сну» категории «пародия». Термин «космическая синхронизация», хотя и восходит к самому Набокову (рассказ «Первое стихотворение», «First Poem», включенный в английские версии его мемуаров), чуть более пышен, торжествен, чем того требует набоковская поэтика. И сам Набоков употребляет его с иронической отстраненностью, вкладывая в уста своего философического двойника Вивиан Дамор-Блок.

чувств». Для того чтобы их органично структурировать, нужна система выражения, подобная сну. Лишь из него можно извлечь «стройную действительность прошедшей и предстоящей яви», как говорится в тех же «Других берегах» о людях, «дневное мышление которых особенно неуимчиво» (IV, 150). Например, в стихотворении Набокова «Мать» (о нем — дальше) апостол «сквозь сон» осознает «прошедшую и предстоящую явь»: «стенанья и сомненья» Марии, ставшие откровением — с точки зрения поэта — по отношению ко всему христианскому миропониманию, к его этике в целом.

Итак — «другое». Но не «другие». На «других» Набоков пишет пародии. Они неотличимы от драмы, когда «другими» оказываются «близкие», из родственного или дружеского окружения героя. По праву родства это окружение захватывает человека в свой водоворот — как бедного Лужина, доигравшегося со своими конфидентами и оппонентами до того, что высшую приятность от шахматного творчества ощущал под конец от одной игры вслепую, то есть от сна наяву.

Всякое подобие, сходство Набоковым отвергается априори или пародируется. В «двойничестве» истинное черпается из разности, а не из сходства.

«Художник видит именно разницу, — говорится в «Отчаянии». — Сходство видит профан» (III, 357).

Значимость этого высказывания ослепительна: в нем и философский (в паскалевском духе⁹) мотив, и эстетическое кредо, и ключевая фраза ко всему роману, ключ к его сюжету. Герой «Отчаяния», большевизанствующий эмигрантский делец, случайно встречает некоего бродягу, похожего на него «как две капли крови», пользуясь издевательским выражением героя. У него созревает план — и он его технически виртуозно выполняет — превратить бродягу в полное свое подобие и, убив, выдать его тело за свое. После чего начать «новую жизнь» с преданной ему женой, которая получит за его застрахованную оболочку круглую сумму. Он выполняет задуманное, осуществив операцию даже с некоторым художественным шиком (достаточно вспомнить, например, как от стрижет бродяге перед убийством ногти, чтобы и в этой мельчайшей детали не

⁹ «Чем умнее человек, тем больше своеобычности видит он в каждом, с кем сообщается. Для человека заурядного все люди на одно лицо» (Паскаль Б. Мысли. СПб., 1995. С. 10. Пер. Э. Линецкой). Подобная философия в «серебряном веке» стала эстетикой: художественное сознание ищет различие, а не сходство. Набокову выпала честь выразить это положение с аксиоматической четкостью.

разрушилось правдоподобие). И все же его план проваливается. Как думает сам герой — из-за грубой промашки: он оставил на месте преступления палку бродяги с выжженным на ней именем. Но он так до конца и не понял самого главного: в своем двойнике он искал и находил только сходство. И не видел различий. Никто из его близких, опознавших труп, ни на мгновение не усомнился: перед ним человек совершенно не знакомый. Лицедей, поставивший на сходство, оказался профаном. Сходство, повторим, всегда пародийно.

Все набоковские монстры, все его убийцы собираются на этом полюсе профанности. Завершается внушительная галерея подобных типов образом убийцы Градуса в «Бледном пламени». Этот воплощенный Набоковым антинабоков убежден в одном: общие места угодны Богу («*the generality was godly*»). Сообщенное «между прочим» — это самое кощунственное из всех философских убеждений набоковских персонажей. Ибо устами негодяя прямо выражает центральное положение авторитетнейшей европейской духовной традиции — философии Платона и христианского реализма. Заявление, подчеркнутое и усугубленное тем, что все особенное, частное для Градуса — от лукавого («*the specific <was> diabolical*»). У автора «Бледного пламени» все обстоит как раз противоположным образом. «Говоря „человек“, я имею в виду только себя самого», — отчеканил он тридцатью годами раньше (доклад «Человек и вещи»)¹⁰. Поэтому, устанавливая бесчисленные параллели между текстами Набокова и текстами других писателей, вместо сходства мы чаще всего находим преображающий сходство в несходство мотив. Чем больше в набоковской прозе обнаруживается сюжетов, восходящих к тому же Платону, тем вернее проступает их антиплатоновский замысел¹¹. Чем чаще в его стихах появляются персонажи Священного Писания, тем понятнее становится отделенность от них поэта. Ничто доминирующее в человеческой истории не истинно, подразумевает Набоков.

Набоковский художник живет в наипрофаннейшем из миров — этим обусловлена драматическая коллизия творчества писателя в целом. Окружающая реальность есть лишь пища для неутоляемой хищной наблюдательности творца. Этот

¹⁰ Звезда. 1999. № 4. С. 19.

¹¹ Так, даже тотальная эксплуатация дискурса платоновского «Тимея» в «Приглашении на казнь» (как это превосходно показано в статье С. М. Козловой в настоящем издании) не делает автора романа платоником: то, что в «Тимее», по современным понятиям, «утопия», у Сир이나 — «антиутопия».

творец — многоочитый Аргус, не сходящий с ума лишь потому, что половина его глаз постоянно обращена в себя. В «Даре» есть великолепное признание на этот счет: «Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» (III, 7).

Чем больше творец «добирает натурой», чем больше он наблюдает, тем сильнее зависит от предмета наблюдения, от «натуры». А зависимость порождает мстительные чувства, влечет к карикатуре, к пародии. Освобождение ради «другого, другого, другого» становится возможным лишь в воображении, в вымысле, в сне.

Таким образом, «другое» для Набокова — это вектор художественной мысли, «другие» же — знак зависимости от заведенного порядка человеческого бытия, преграда, зеркало, неотвязно показывающее художнику его бренную оболочку.

Но может ли такой писатель, как Набоков, с его принципом неумолимой наблюдательности не видеть своих скорбных отражений, не видеть установленной самой природой системы зеркальности, может ли он преодолеть ее ради «другого»? Да, может. И только в одном состоянии, состоянии сна. Ибо решающей особенностью сновидений как раз и является это их свойство — *человек никогда не видит в снах своего лица*. Из этой правды и исходит откровение цитированной строфы:

Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг.

Героя здесь нет, но он при самом себе присутствует. Ибо духовные силуэты героев Набокова не совпадают с их физическими контурами. Его сны — это бытие в чистом виде, бытие, освобождающее от личины, от материализованной субъектности. Остается чистая субъективность, «сладкий ужас солипсизма», как провозглашается в «Ultima Thule», нигде и никем не повторяемая индивидуальность, которая может проскочить, оставить за собой смерть, заглянуть за край бытия — неостыивающее желание Набокова. Во сне можно выжить даже после расстрела, постичь «странность жизни, странность ее волшебства, — как пишет Набоков в «Даре» — как будто на миг она завернулась и он увидел ее необыкновенную подкладку», увидел «все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи...» (III, 164, 26).

Разумеется, сновидческая тема разрабатывалась в европейской литературе и до Набокова. Помимо «вещих» снов, снов-предупреждений о трагической судьбе героя, в литературе

немецкого романтизма, у Жерара де Нервала и некоторых других авторов существовала и сходная с набоковской метафизическая трактовка сна как прорыва к более глубокой, чем предлежащая жизнь, реальности. Ведь если реальное само по себе смешивается во сне с ирреальным и не отличается от него, то это и есть свидетельство о возможности иного качества бытия, о чем-то «другом» (не вдаваясь в анализ обширной темы отношений писателя с «венской делегацией» — о чем есть соответствующая литература, — заметим только, что Набокова явно не устраивает в психоанализе его редукционный характер, его игра на понижение по отношению к правде сновидений, игра, сводящаяся прежде всего к «излечению» от детства, состояния, по Набокову, идеального. Он прокручивает свои сны не о прошлом, а о будущем. Художественный вымысел для него — это будущее, отраженное в сегодняшнем дне).

Набокову «другое» подает о себе весть то сонным, чудным «звездным гулом», то «раковинным гулом вечного небытия»¹². При всей минорности последнего образа он все же не говорит о чистом ничто. Подобно Тютчеву, Набоков ощущает наполненность небытия¹³.

Стоит выделить у Набокова истинно тютчевскую оппозицию «сон—хаос», интерпретируя в этом пункте его мироощущение точно таким же образом, как это делает по отношению к Тютчеву Ю. М. Лотман: «...в мире сна подчеркнута именно конструктивность. Не случайно здесь на равных основаниях выступают создания человеческого гения: “сады-лавиринты, чертоги, столпы” и создания творческой силы природы (“зрел тварей волшебных, таинственных птиц”). Сон соединяет “разумный гений человека” с “творящей силой естества”»¹⁴.

Основные сюжетные коллизии Набокова этим обстоятельством и обусловлены: *его персонажи живут совсем не в такой реальности, какой они ее себе представляют.* То, что им кажется сквозняком из форточки, оказывается сквозняком из вечности, скажем мы, развивая метафору самого писателя.

Знаменитые сцены иллюзорных бесед Годунова-Чердынцева с Кончеевым тому ясное подтверждение. Но еще чаще Набоков,

¹² Образ, дважды повторенный в «Отчаянии». О сугубо философских аспектах этого романа см. статью: Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173—186.

¹³ По замечанию Ю. М. Лотмана, у Тютчева «небытию соответствует не тишина, а именно гул». Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 154.

¹⁴ Там же. С. 156—157.

вместо того чтобы при помощи сна наяву лирически интимизировать содержание, использует этот дымчатый дискурс воображения для гротеска или пародии, как, например, в «Соглядатае». У Набокова, как ни у какого другого художника, пародии бывают страшны.

Достаточно вспомнить «Защиту Лужина», самый, по общему мнению, лукаво поддержанному автором, «теплый», «человечный» его роман. Не буду перечислять лежащие на поверхности черты сходства между героем и автором — от оредежских прогулок и платиновой проволочки, выравнивающей детские зубы, до эмигрантских маршрутов и пристрастия к шахматным задачам. Мы знаем, какие обманные выводы можно сделать на основании бросяющихся в глаза сближений. Обращу внимание лишь на один организующий сюжетную коллизию прием: первая строчка романа сообщает об утрате героем собственного имени («Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным» — II, 5), последняя — о его обретении («Александр Иванович! Александр Иванович!» — заревело несколько голосов. — Но никакого Александра Ивановича не было» — II, 150).

Через ночное морозное окно, словно вернувшись на чердак с оконцем из первой сцены романа, герой проваливается в мир универсального единичного измерения, в сон детства, в сферу первичных и тем самым неповторимых, нетиражированных ощущений, в рай, где нет обуславливающего нашу жизнь прошлого, где каждый день все «другое, другое, другое».

Грубая существенность фабулы (пусть труппа Лужина и не выставлен в finale, никаких оснований отрицать факт его самоубийства у нас не имеется) преодолевается у Набокова чудесной метафизической проекцией самого сюжета. Воображение у него торжествует над реальностью.

В чудный мир «другого» проваливаются в finale и герои двух самых крупных русских романов Набокова — Цинциннат Ц. и Федор Годунов-Чердынцев. Один погибает, другой обретает дар, но метафизически их судьбы идентичны. То же самое можно сказать и об исчезновении Мартына в «Подвиге».

Это вообще тема набоковской прозы — прокладывание каждый раз заново причудливых тропинок в страну снов, за пределы так называемой реальности. Его герои не умирают, но замирают на небесах, «где сходят с ума земные линии»¹⁵.

¹⁵ Фраза из «Защиты Лужина» (II, 18). Но еще задолго до этого романа, можно сказать прямо в детской, Набокову открылась прелест алогичных решений по книгам Льюиса Кэрролла об Алисе. «Детскость», «потусторонность», «пародийность» — эти кэрролловские мотивы вплетены во все книги Набокова.

По прихотливому маршруту набоковской музы — через заводь детства — они переходят в иное измерение — сна.

Ибо только сон интимен, все остальное в мире — публично.

Детское сокровенное «наименование вещей» — это и есть радостная цель искусства. Смерть автора будет поименована последней: ее единственную не изобразишь «до бессмертности ясно». Сон, сфера воображаемого служат Набокову средством для создания иных мотивировок и связей, чем те, которых придерживаются другие люди, люди пораженные тотальным недугом веры в «здравый смысл».

По мнению Арнольда Хаузера, сон в модернистском искусстве XX века стал едва ли не единственной панацеей от бед разобщенности и отчуждения. В «Социальной истории искусства» он утверждает, что в модернистской эстетике «сон становится парадигмой целостной картины мира» и что ее «неразложимое и необъяснимое единство» как раз и осуществимо благодаря разнородности компонентов — «реального и ирреального, логического и фантастического, банального и возвышенного»¹⁶.

Применительно к первому роману Набокова Нора Букс пишет об этом так: «Ганин — персонаж настоящего, Машенька — прошлого. Соединение героев возможно в пространстве, лишенном временных измерений, каким является сон, мечта, воспоминание, медитация...»¹⁷

Несколько формализовав эти общие соображения скажем: сон — это уничтожение причинно-следственных связей, опутавших «серийные» земные души, сон — это отрицание детерминистских принципов понимания происходящего, погружение в чистую изобразительность лишенного темпорального ига детского рая. Являясь лишь фрагментом нашего существования, сон объемлет его целиком. Точно так же часть (детство) для Набокова заведомо больше целого (жизни). Подвиг Набокова — в побеге из реальности, а не в борьбе с ней. «...Удаляясь в свои путешествия, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то...» (III, 104). Притворяясь слепком с неведомого ей самой оригинала, реальность ничем иным, кроме как пародией на этот самый неведомый оригинал, быть не может. Над людской судьбой простирает ложнокарающая длань рока,

¹⁶ Hauser A. The Social History of Art. New York, 1985. Vol. 4. P. 236.
Применительно к русскому модернизму отметим мнение Александра Блока о совмещении «рационального» и «иррационального» в восхищавшей Набокова поэзии Осипа Мандельштама: «Его стихи возникают из снов...» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 371).

¹⁷ Букс Н. Звуки и запахи: О романе Вл. Набокова «Машенька»// Новое литературное обозрение. М., 1996. № 17. С. 296.

чей философский синоним «детерминизм». Это магистральный сюжет Набокова в его изображении жизни.

Конечно, вопрос о том, куда ведет побег из реальности — в смерть или во что-то «другое», скажем, в творчество, — однозначно решить в пользу «другого» было бы помпезной пошлостью. Полвека Набоков возил с собой, не публикуя, самую масштабную свою вещь в стихах — «Трагедию господина Морна». В ней ответ недвусмыслен — в смерть.

И все же в художественном мире Набокова самый впечатляющий из силлогизмов здравого смысла — «все люди смертны, я — человек, следовательно, я смертен» — этот силлогизм преобразован в совершенно иную логическую фигуру: «все люди — другие, я — человек, следовательно, достоин иной участия». «Я смертен иначе, чем вы», — говорится в «Ultima Thule». И тут же утверждается: «...выбранный человек <...> перестает быть *всяким*» (IV, 458).

Эту выношенную между прозаических строк мысль Набоков в конце концов кладет на рифмы и вдобавок оснащает курсивом — в «Бледном пламени»:

Вот силлогизм: *другие смертны, да,
Я — не «другой»: я буду жить всегда*¹⁸.

В статье о поэзии Набокова Всеволод Сечкарев утверждает совершенно прямо: «Набоков несомненно верил в ряд инкарнаций»¹⁹. Не думаю, чтобы это утверждение было вполне корректным. Хотя бы потому, что отсылает к слишком уж массовому для Набокова восточному опыту. Но мельком — и, следовательно, самым адекватным для этого писателя образом брошенные в «Ultima Thule» слова о вере в «неизвестную еще энергию» говорят о религиозной интуиции Набокова достаточно определенно.

Как и другие русские писатели «серебряного века», Набоков руководствовался романтическим принципом внеконфессиональных поисков высшего смысла, поиском Бога вне соборных стен. И остался верен этому принципу, кажется, до конца (в отличие от многих других художников, смиренно вернувшихся

¹⁸ A sillogism: *other men die; but I
Am not another: therefore I'll not die.*

(«Pale Fire», стихи 213—214 в поэме Джона Шейда. Пер. А. Глебовской и С. Ильина (*Набоков. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 317*).

¹⁹ Сечкарев В. К тематике поэзии Владимира Набокова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1996. Кн. 197. С. 47.

в лоно православия). Во всяком случае, русский период его творчества закончился словами:

...остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами²⁰.

Вершиной многочисленных стихотворных стилизаций в христианском роде, относящихся к двадцатым годам, оказалось — для меня несомненно — его стихотворение 1925 года «Мать». В нем — «на чужом поле» — положительные принципы его религиозно-философской интуиции прояснены самым определенным и ярким образом. Вопрос о Богоматери ставится в стихотворении так:

...Что, если этих слез
не стоит наше искупление?

Вот в этот момент Набоков — с иванкарамазовской почтительностью и окончательной, я думаю, твердостью — Богу «билет возвращает».

Единственным объединяющим людей состоянием, объединяющим их нелживо, единственным их достоянием Набоков видит состояние горя (об этом он несколько раз обмолвился и в более поздних вещах). У каждого оно, понятно, свое. И за горе никакого воздаяния ни на земле, ни на небесах не существует. Грехи человеческие и не искупаются, и не наказуются. Человеку не воздается ни по его молитвам, ни по его грехам. Эта тема становится не только подспудной, но и явной в романах «Камера обскура», «Приглашение на казнь».

Надеяться на причинно-следственную связь в вопросах, объясняющих смысл человеческого существования, — самый коварный из соблазнов. А между тем на этой неотвратимой каузальности все христианство — по Набокову — и стоит. Тем более ею жива церковь.

Даже если Христос — живой Бог, мы не имеем оснований спасаться за Его счет. Неблагородно пользоваться чужим страданием для собственного блаженства, пусть даже вечного. Если Богоматерь страдала за Богочеловека, то не должно быть следствием этого грандиозного горя мелкое наше благоденствие. Поэтому сама идея искупительной жертвы сомнительна. Что и декларируется Набоковым в самой, быть может, выразительной из его поэтических строф:

²⁰ Из стихотворения «Слава».

Мария, что тебе до бреда рыбарей!
 Неосязаемо над горестью твоей
 дни проплывают, и ни в третий,
 ни в сотый, никогда не вспрянет он на зов,
 твой смуглый первенец, лепивший воробьев
 на солнцепеке, в Назарете.

Так же, как знание Платона, знание Набоковым апокрифических Евангелий, по одному из которых Христос младенцем оживлял вылепленных Им из глины птиц, говорит об эрудиции и пристальном внимании Набокова к избранной теме, а не о его вере. Но тема невозможности, недостойности нашего спасения «в условном плане земного быта»²¹ — вот эта тема впечатляет по-настоящему:

Что, если у нее остался бы Христос
 и плотничал и пел? Что, если этих слез
 не стоит наше искупление?

Здесь я хочу перейти к эпизодам необъяснимой без выскажанных предварительных соображений, тайной и чрезвычайно жесткой полемики Набокова с одним из великих русских поэтов XX века, о лирике которого, во всяком случае о всем направлении этой лирики, было сказано пренебрежительнонейшим образом: «душеспасительные стишкы», «лечебная лирика». Я имею в виду поэта, самым каноническим для христианина образом — через грех и страдание — впитавшего в себя православие, поэта по психологической живости и точности художественного рисунка Набокову внятного и, тем не менее, как раз по причине этой внятности, резко отвергнутого — сначала на личностном уровне (в «Волшебнике»), а затем и на литературном (в «Пнине»).

В маленькой повести «Волшебник» есть одно обстоятельство и одна фраза, до сих пор не истолкованные и не отмеченные набоковедами, в том числе Геннадием Барабтарло, наиболее точно исследовавшим это произведение, его фольклорные мотивы²². Барабтарло даже и строчку, интересующую меня в данную минуту, процитировал, но не заподозрил в ней относящегося к литературной полемике смысла.

В этой повести мать девочки, за которой охотится ювелирных дел мастер, признается этому одинокому волку: «Я дурная мать». Повесть, как доказал Барабтарло, имеет разветвленную систему фольклорных мотивов, но как раз упомянутая фраза

²¹ Часть фразы из рассказа «Лик» (IV, 366).

²² Барабтарло Г. Бирюк в чешце // Звезда. 1996. № 11. С. 192—207.

воспроизводит не собственно фольклорную, но стилизованную под фольклор необычайно популярную «Колыбельную» Анны Ахматовой 1915 года, которую Набоков не мог не знать:

Спи, мой тихий, спи, мой мальчик,
Я дурная мать.

О том, что у Набокова имеет место случайное совпадение слов, нельзя говорить по следующим соображениям. Во-первых, героиня «Волшебника» с ее хроническими внутренними недугами (о недомоганиях Ахматовой, о ее туберкулезе было известно достаточно широко) «лет семь» была замужем и одовела (приблизительно столько же Ахматова жила с Гумилевым). Во-вторых, индифферентное отношение вдовы к ребенку, отсылаемому к каким-то полуродственникам-полузнакомым, подчеркнутое в повести, увы, ассоциируется с судьбой Льва Гумилева, ахматовского сына, постоянно пребывавшего в детские годы вне ахматовского дома. Набокову, полагавшему счастливое детство необходимым и достаточным залогом воспитания, подобное отношение к ребенку не могло не казаться чудовищным, тем более к ребенку горячо любимого им поэта-героя Николая Гумилева. И вот это отношение Ахматовой, к тому же декларируемое в стихотворении, предназначенном по жанру для детских ушей, не могло не вызвать у него шока. Шока, усугубленного тем, что в стихах Ахматовой ужасное признание тут же оборачивается покаянием в духе канонической православной религиозности. Детское горе в «Колыбельной» вводится в порядок христианских вещей, что для Набокова со всей очевидностью неприемлемо.

После замаскированного в «Волшебнике» выпада совершенно ясной и внутренне мотивированной оказывается набоковская решительная, лишь кое-как, ради приличия, закамуфлированная атака на саму поэзию Ахматовой в «Пнине». Лизе Боголеповой, сбежавшей жене Пнина, «дурной матери», бросившей сына, поэтессе из круга Жоржика Уранского (читай — Георгия Адамовича с Георгием Ивановым), автор вкладывает в уста воспроизведенные в английском тексте по-русски стихи:

Я надела темное платье,
И монашенки я скромней.
Из слоновой кости распятье
Над холодной постелью моей.

Но огни небывалых оргий
Прожигают мое забытье.

И шепчу я имя Георгий —
Золотое имя твое²³.

Забавно, что эти стихи Боголепова (фамилия, конечно, знающая)²⁴ читает лежа — характерная поза Анны Андреевны. Не забавно, что они попадают в самое больное место Ахматовой, являются едва ли не иллюстрацией к уже существовавшему в момент написания «Пнин» докладу А. А. Жданова 1946 года с прозвучавшей на весь мир аттестацией: «не то монахиня, не то блудница».

По свидетельству Лидии Чуковской, «Пнин» был «гневной темой» одного вечера, проведенного ею у Ахматовой. «Книга ей вообще не понравилась, а по отношению к себе она нашла ее пасквилянской», — пишет Чуковская. Сама Лидия Корнеевна от окончательного суждения о прототипе воздержалась, представив это сделать читателям²⁵. Что и необходимо выполнить. Потому что хамский пассаж кремлевского докладчика имеет, помимо прямого карательного назначения, весьма четкую литературную подоплеку. Без сомнения, брань подсказали Жданову какие-то референты, ознакомившись с книгой об Ахматовой одного из лучших русских литературоведов Бориса Эйхенбаума, книгой 1923 года. Ее Ахматова переживала — по свидетельству Н. Н. Пунина — тяжелее и болезненнее всего о ней написанного.

Процитировав строфу из «Четок»:

²³ В английском издании русские стихи записаны латиницей.

²⁴ В истории каштановокудрой Лизы Боголеповой можно различить черты и знаки судьбы Ирины Одоевцевой, жены Георгия Иванова (пышная фамилия, богемная парижская жизнь, лицемерно похвальные отзывы о ее стихах Жоржа Уранского-Адамовича, «золотое имя» Георгий — все это лукаво наводит на сомнительный след). На роман Одоевцевой «Изольда» (героиню, кстати, зовут Лизой) Набоков написал в берлинском «Руле» (30 октября 1929 г.) едкую рецензию. В ответ Георгий Иванов в парижских «Числах» (1930, № 1) осуществил самую грубую из всех атак, предпринятых литературной эмиграцией против Набокова. Возможно, через четверть века Набоков решил задеть Одоевцеву еще раз. Но главное направление его удара было иным: самые тяжкие, с точки зрения автора «Пнин», недостатки героини — «дурная мать» и дурная, в ахматовском роде, поэтесса — никакого отношения к Одоевцевой не имеют.

²⁵ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 2 т. СПб.; Харьков, 1996. Т. 2. С. 347. В записи от 4 февраля 1961 г. Чуковская отмечает реакцию Ахматовой на приведенные стихи: «Анна Андреевна усматривает безсловный пасквиль».

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути? —

Эйхенбаум пишет: «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то “блудницы” с бурными страстями, не то нищетой монахини, которая может вымолить у бога прощение²⁶.

Стихи Лизы Боголеповой в «Пнине» написаны человеком, прочитавшим это резюме. Лишь из корректности Набоков говорит о своей героине как поэтессе из круга многочисленных подражательниц Ахматовой. На подражателей пародий не пишут, тем более авторы масштаба Набокова. То есть невозможно спародировать копию, не пародируя оригинал.

Набоков выделяет искусство в особую, завершающую реальность суверенную область. Он категорически против «лечебной лирики», как он выразился в некрологе Ходасевичу, против ее пребывания в «густо населенной области душевных излияний»²⁷. Когда Набоков хочет изобразить олицетворенную бездарность, он приписывает ей такой строй мыслей: «Писатель должен быть с душой, — твердил Илья Борисович» (IV, 430). Он решительно не согласен с тем, чтобы при помощи искусства подогревали атмосферу духовной и религиозной жизни человека. Искусство само — запредельно.

Отсутствие «душевности» и самой «души» — основной упрек Набокову-писателю и со стороны массы сердобольных читателей, и со стороны многих собратьев по профессии. «Сирена, лично, никак не принимаю, — он без “души”, у него нет заветного, он совсем, конечно, ненационален, никакой, а просто... Очень манерно выписывает, чтобы “оглушить”», — размышляет такой почтенный автор, как И. С. Шмелев²⁸.

Между тем «заветного» и «национального» у Набокова в свое время было как раз с избытком — почти вся его стиховая продукция начала 1920-х годов. Чуть ли не каждую неделю он писал стихи о России, о Родине. Его ранние эмигрантские медитации больше всего походили как раз на образцы «лечебной лирики»: «...Да будут злобные пустынные сердца / моими песнями лучистыми согреты...» Такую роль он отводил «поэту»

²⁶ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 136.

²⁷ Набоков В. О Ходасевиче // Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 224.

²⁸ Благодарю Г. Б. Глушанок за предоставление неопубликованного отрывка из письма И. С. Шмелева от 20 июня 1946 г.

в одноименном стихотворении 1921 (приблизительно) года. Так что «душевность» он изживал, заботясь о своей же душе художника. «Ахматову» преодолевал в самом себе, почувствовав, что и сам обретается в «густонаселенной области душевных излияний». Поэзия, однако, довлеет себе. Стихотворение, которое Набоков считал своим лучшим — «Ласточка» («Однажды мы под вечер оба...»), — в высшей степени душевно и задушевно. Но в том-то и дело: какие бы стихи ему ни удавалось написать, он не поэт, а прозаик. Он защищает свое, прозаическое, слово. Поэтому и говорит, что ни «подкупаящая искренность», ни «личное отчаяние» к поэзии отношения не имеют. Имеет отношение иное — их преодоление словом. Над гробом исключительно ценимого Ходасевича Набоков подтверждает свою верность заветам Гумилева, сделанным автором «Моих читателей» после окончательного разрыва с Ахматовой:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой...

Кредо отчетливо антиахматовское, усиленное конкретным биографическим мотивом дальнейших строк:

И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», —
Я учу их, как улыбнуться
И уйти, и не возвращаться больше.

Набоков этой улыбке научился. Когда хотел, он был читателем благодарным.

И хотя литературная отзывчивость влекла его к пародии, она часто находится у него на грани с тем, что со времен Гюго и Бодлера называют в искусстве «новым трепетом», «frisson pocheau». Его смысл — в отвоевывании для стихов непоэтических областей действительности и пренебрежении областями завоеванными. Именно поэтому особенно ценные в современном Набокову поэтическом обиходе (в частности, поэтами «парижской ноты») «искренность» и «простота» выводятся им из круга эстетических категорий. В литературе «теплому свету человечности» он противопоставляет «чистейший и самый основной акт человеческого сознания» — «распутывание загадки», загадки судьбы творца²⁹.

²⁹ Фрагменты из стилизованной под чужую рецензию заключительной главы автобиографии Набокова «Убедительные доказательства»

Так называемая «связь с жизнью» в книгах Набокова, разумеется, налицо, есть в них и причинно-следственные связи. Больше того: все построения Набокова хрустально логичны. Никто из его героев не своевольничает, никому из них автор не подчиняется ни в малейшей степени. Искусство — «другое», не жизнь. Не герои, а автор в ответе за связь его искусства с данным миропорядком. Этим Набоков тоже резко отличен от современных ему художников, склонных к браваде: дескать, персонажи (или даже целые поэмы, как у Ахматовой, но не как у Гумилева) «повели себя» удивительным, самим творцам неведомым образом. Набоков же подчеркивает: он знает и прошлое и будущее своих персонажей «в каждой детали», «in every detail», как говорится в *«Transparent Things»*. Набоковская логика подчинена правилам воображенной, вышедшей за пределы реальности игры. Цель искусства «лежит напротив его источника»³⁰. Оставаясь верным вымыслу, Набоков сам является постановщиком своих снов. Бог Набокова — художника — его конкурент, а не его Владыка.

Не может не возникнуть вопрос о случайности, — альтернативе детерминированности. Набоков исследует «этиологические тайны случайных происшествий», как он пишет об одном симпатичном ему персонаже, тоже писателе³¹.

«...Вопрос *везения*, лотерейного счастья, — того самого билета, без которого, может быть, не дается благополучия в вечности», как сказано в рассказе *«Ultima Thule»* (IV, 441), для Набокова принципиален.

Попытаемся вытянуть этот билет со счастливой формулой набоковского волшебства, взглянув, вместо лицевой стороны, на его «необыкновенную подкладку».

Догадаться, где он припрятан, легче, чем до него дотянуться: он провалился в щель между «пародией» и «поэзией», «другими» и «другим», «реальным» и «реальнейшим».

Из *«Крайней Фулы»* от существа вполне потустороннего ищущим его следов на земле долетает весть о вере «в поэзию

(«Conclusive Evidence»). Цит. по пер. М. Маликовой и Д. Трезьяк в их работе «Сквозняк из прошлого» (Звезда. 1999. № 4. С. 83—84). В оригинале: «...the deep humen glow...» и «the unravelling of a riddle is the purest and most basic act of the human mind» (*The New Yorker*. ec. 28. 1998 — Jan 4. 1999. P. 124, 126).

³⁰ Набоков В. О Ходасевиче. С. 224.

³¹ О Себастьяне Найдите в романе *«The Real Life of Sebastian Knight»*. См.: *Nabokov V. Novels and Memoirs 1941—1951*. Р. 74. «The probing of the aetiological of aleatory occurrences» входило в задачу его повествования.

полевого цветка или в силу денег» (IV, 455). Так ее интерпретирует медиум Фальтер, то ли чародей, то ли шарлатан, которому якобы открылась «истина» (слово, призванное при помощи магии устраниТЬ неразрешимые противоречия). Подкладка этого странного вероисповедания мелькнула, как это обычно случается у Набокова, задолго до демонстрации ее оболочки. В последней европейской публикации писателя, начале романа «Solux Rex», поведано о короле, процарствовавшем сказочные «тридцать с лишним лет <...> одинаково веря в силу добра и силу денег»³². Эти исходные секрет и мера доступных современным людям идей обыгрываются в напечатанном вслед, уже в Америке, рассказе «Ultima Thule», — вероятно фрагменте того же романа. Его призрачная героиня при помощи цветных мелков на грифельной дощечке фантазирует о различных «смешных вещах». Главная из них та, что больше всего в жизни она любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» (IV, 449).

Фокус в том, что первый же абзац «Solux Rex» содержит упоминание «грифельной дощечки с паролем»³³. Королевский код передан через нее. Следом оглашен и пароль — в «Ultima Thule». Чем, кстати, подтверждается принадлежность обоих текстов единому замыслу. А также его вписанность в общую систему русской культуры — на грифельной дощечке о тленности и звуках лиры писал предсмертные стихи Державин:

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы³⁴.

«Последнее» у Державина, у Набокова стало «первым». Слово «судьба» — главное, ключевое слово набоковской художественной философии, ее «пароль». Умение различать знаки судьбы доминирует в его художественном методе. Ответ на ее вызов у Набокова один, но кардинальный: нет общей судьбы, есть только судьба частная — со стихами, полевыми цветами и... иностранными деньгами. Разрыв между миром априорных, изначальных идей и сплетением единичных сущностей —

³² Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. С. 162.

³³ Там же. С. 158.

³⁴ Из стихотворения «Река времен в своем стремленьи...» (1816). Подробно о взаимопроникающей тайне сюжетов «Solux Rex» и «Ultima Thule» рассказало в моей работе «Отражение в аспидной доске» (печатается).

основная антиномия рассказа «Ultima Thule», если не набоковской прозы в целом.

Так пародия преображается в «настоящую серьезную мысль», лапидарно изысканную и интригующе парадоксальную, проквозившую из вечности.

Мертвые, вообще говоря, у Набокова нередко вещают убедительнее и красочнее живых — это его способ посрамления «реального». Переданная Фальтером весточка из потустороннего мира (сюжетно репликой о полевом цветке и силе денег доказывается его связь с трансцендентным: наблюдать за предсмертным письмом героини или слушать ее он не мог) невзначай обручает самую земную из земных тайн с небесной тайной, тайной добра и красоты. Ее разгадка — не в выборе между «поэзией и правдой». Но в сохранении паузы перед выбором, в фиксации вневременной длительности. Смысл сюжета «Ultima Thule» — в описании этой паузы. Дурачясь, но с «оттенком высшего значения», ее держит в рассказе Фальтер, семипудовый мотылек, о котором трудно сказать здраво: чародей он или шарлатан. В объяснении английским читателям автор говорит, что он и сам колеблется: может быть, первое, но, может, и второе. Это уже совсем «тепло». Достаточно чуть изменить акценты. Нельзя сказать: Фальтер или провидец, или продувная бестия. Но можно и нужно: если провидец, то и продувная бестия. Точно так же для профанов, что ни шарлатан, то чародей.

Еще прямее: если творец, то и артист... Обратный случай нас тут не интересует.

Когда Набоков хочет написать идиллию — в итоговой «Аде», — он прежде всего пишет повесть о спутанном времени. Игровый сюжет этой вещи жив одним мотивом: в отсутствие убедительных следствий любовная интрига романа раз за разом возвращается к сугубо причинным местам.

Герои Набокова — тут автор с ними солидарен — гораздо интимнее воспринимают тот факт, что человека когда-то не было, чем тот, что его когда-нибудь не станет. Смерть отстраивается движением руки художника — слева направо. Так пишут в России. Так пишут в Европе, и в этом смысле каждый отечественный автор — европеец. Сам способ вождения пером по бумаге знаменует у нас протест. Это жест, отбрасывающий от себя, сметающий неумолимым махом предлежащую реальность. Жест восточного писателя иной — справа налево. Жест, пригребающий реальность в себе, к своему сердцу.

В таком случае Набоков — это русский европеец-левша. Его вещи застегиваются налево и распахиваются направо. (Лев-

шами, по утверждению Д. Бартона Джонсона, являются оба героя «Ultima Thule» — и Синеусов, и Фальтер³⁵.)

Главным врагом Набокова была реальность, от которой отчуждено художественное воображение, реальность без сна, без путешествия в Крайнюю Фулу. Он достиг ее в поисках «некоего отечества <...> наименее выразимых мыслей»³⁶. Художественное произведение должно обладать органической убедительностью сна, вместо того чтобы быть плодом коллективных фантазий и поверий. Не спящего разоблачает сон, как полагает психоаналитик, а проспавшего, доверившегося общим местам, больного этими общими местами «раба связности»³⁷.

Чем глубже познается бытие, тем отчетливее проявляется наличие другого, в бытии видимым образом не содержащегося. Познание, память всегда и везде указывают на нечто другое, данное не в опыте, но в ощущении. Оно воспринимается как весть из вечности и делает осмыслившими «накарябанные впомымах» знаки жизни³⁸.

Вести из вечности являются той художественной реальностью, которую постигал и выражал Набоков. Реальностью, по одну сторону которой грубоатое «реальное», по другую — гипотетическое «реальнейшее». «Можно подбираться к реальности все ближе и ближе, — говорит писатель, — но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима <... мы живем в окружении более или менее призрачных предметов...»³⁹

Таким образом настоящий художник оказывается на том уровне реальности, которого ни для кого другого на земле не существует. Это уровень сна. «Ближе всего к ощущению художественного чуда, — сказал Набоков, — миг, когда мы на четверть проснулись»⁴⁰.

³⁵ См.: Jonson D. B. World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 214.

³⁶ Фраза из рассказа «Ultima Thule» (IV, 450).

³⁷ Словосочетание из рассказа «Solux Rex» (Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. С. 161).

³⁸ В поэме Джона Шейда из «Бледного пламени» курсивом выделен афоризм: «Жизнь — это весть, накарябанная впомымах» («Life is a message scribbled in the dark»; Line 235).

³⁹ Из интервью телевидению Би-Би-Си, 1962 г. / Пер. М. Маликовой под ред. С. Ильина // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 568.

⁴⁰ Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл. Звезда. 1996, № 11. С. 70. Пер. Н. Ермаковой.

Нечего говорить: формула «культура берет начало в культуре сна» привиделась мне, когда я еще не успел открыть глаза, но уже, видимо, думал об этом сюжете и повернул из сна на запад.

Мыслю, следовательно, сплю. То есть вижу *другое*, то, где и в чем меня сейчас нет. Например, Россию:

...вся Россия делится на сны,
что несметным странникам даны
на чужбине, ночью темной⁴¹.

Таков в трех словах смысл творчества Владимира Сирина, аргусоглазого автора с райским вечным пером. Когда он на четверть проснулся писателем Набоковым — в «Истинной жизни Себастьяна Найта», — то вмиг вообразил себе и «аргусоглазого автора», «author seems arguseyed», и «сонное царство России», «the dreamland of Russia»⁴².



⁴¹ Из стихотворения «Сны» (1926).

⁴² Nabokov V. Novels and Memoirs 1941—1951. P. 75, 109.