



Г. БАРАБТАРЛО

Троичное начало у Набокова*

О ДВИЖЕНИИ НАБОКОВСКИХ ТЕМ

Дав времени воспоминанье, облик
Пространству, веществу — любовь.

Дандилио

1. Тема

Всякий учащийся набоковской школы старших классов вправе, да и должен, задать себе вопрос: нет ли в многогранной фигуре всего им сочиненного какой-нибудь одной, особенной грани, благодаря которой эти сочинения так далеко и так явственно выступают из самого верхнего художественного ряда? Ведь едва ли действительно *начитанный* читатель Набокова не согласится с Мартином Амисом (средней руки, но модным английским беллетристом, каковым был и отец его Кингслей Амис, в отличие от сына не любивший Набокова), который сказал, что у Набокова «обыкновенные вещи, вроде выделки персонажей, продергиванья сюжетных нитей, вообще писания прозы — выходят лучше чем у кого бы то ни было»¹.

Здесь нужно заметить, что наиболее поразительное отличие случайного читателя Набокова, хотя бы и интеллигентного, прочитавшего много других хороших книг, от бывалого естество-

* Авторское правописание и оформление сносок сохранено без изменений. — *Ред.*

¹ В его эссе «Возвышенное и смешное», в сборнике статей памяти Набокова (M. Amis. The Sublime and the Ridicule // Vladimir Nabokov: A Tribute / Ed. P. Quennell. London, 1979. P. 73).

испытателя именно произведений Набокова, многократно исходившего их тропы взад и вперед, состоит прежде всего в том, что тонкие оттенки смысла не дадутся первому. Какая этому причина? Та, что для проникновения в вышние отделы его повествовательной стратегии надобно во всяком случае прочитывать его роман много раз в обоих направлениях, с каждым новым поворотом поднимаясь на новую высоту и двигаясь к трудно-доступной вершине как бы по траверсу. Сопротивление и затруднения, которые приходится испытывать и преодолеть при этом восхождении весьма разнообразны, от нижних лексических (что такое «ольял»? «лоден»? «тычъ»?!) до композиционных (например, замкнутые построения, где выход из книги приводит обратно ко входу: «Защита Лужина», «Дар», «Пнин» и множество других) и далее к созерцательным высотам метафизического плана. Раньше или позже, в зависимости от личного дарования и сноровки такого следопыта-перечитывателя, он, оглянувшись, непременно заметит ненавязчивое повторение характерных черт, картин, и положений, образующих — если разглядывать сцену действия с возвышенно-удаленной точки — правильный переплет тематических линий. И вот как раз этот осмысленный, сложный, и в высшей степени функциональный узор (тут разумеются его художественные, а сверх того и метафизические изводы и возможности) и есть, на наш взгляд, главная, от всех других писателей отличная, особенность произведений Набокова.

Этот очерк имеет в предмете тему Набоковских *тем*, причем я пытаюсь выделить в них и соположить несколько крупных видов, на нескольких примерах, останавливаясь подробнее на «Весне в Фиальте». Во второй части я беру для развернутой иллюстрации одно из самых ранних произведений, только недавно напечатанное, и показываю на его примере, как неимоверно рано установились эти тематические виды и как на удивление долго они оставались в употреблении у Набокова*.

Но нужно вперед определить понятия «темы» применительно к Набокову. В области этого рода терминологии (т. е. заимствованной у музыкантов) царит страшный ералаш, и лучшее, по-моему, т. е. наиболее отчетливое, определенное можно найти во второй главе солидной книги Ричарда Левина². Он различает

* Вторая часть этой статьи напечатана в майской книжке журнала «Звезда» за прошлый год.

² R. Levin. New readings vs. Id Plays (Старые пьесы в новом чтении). Chicago, 1979.

два основных определения: одно относится к изучению тем, которые «очерчивают» в одном взятом произведении, а то и в нескольких, повторения разнообразных мотивов или концепций, прямо высказанных персонажем, или обнаруживаемых в действии, или в положении, или в описании, или в символическе, или в ином каком составляющем»³. Левин тут видит лишь табельный перечень, который может быть весьма полезен, но имеет тот досадный для серьезного исследователя недостаток, что допускает любое количество толкований, не предпочитая и даже не ограничивая ни одного из них. Другое, на его (и на мой) взгляд, более удобное тематическое чтение предполагает «приближение к истолкованию», т. е. пытается сортировать повторы и выбрать среди них «действительную тему исследуемого сочинения». Такой подход позволяет читателю толковать произведение художественной словесности «как предмет или выражение некоей отвлеченной идеи, которая таким образом сообщает этому произведению целостность и смысл». Конец этой фразы представляется мне особенно хрупким в своей ригористической простоте. Кто может назвать «основную идею» какого угодно романа Набокова? Кроме того, можно с осторожной уверенностью сказать, что в его случае родовое различие между «безыдейными» и «идейными» темами неявно, потому что пространство его вымысла как-бы заранее основательно распаханно, передвоено, промерено, размечено, и всячески упорядочено создателем этого вымысла, и оттого всякую повторяемость события или положения, всякий рецидив явления, каждый новый случай *dîja vu*, следует понимать как тематическую, и стало быть, задуманную функцию этого пространства. Набоков называл всякое такое нарочное напоминательное повторение «темой», все равно в применении-ли к собственным или чужим сочинениям — и вот в этом-то значении я и буду употреблять здесь это понятие⁴.

Брайан Бойд, который неторопливо, по главе в полгода, публикует подробное толкование «Ады», насчитывает около трехсот тем в своем рабочем реестре. Он называет их «мотивами» (заметьте коренное происхождение этого слова, которое нам вскоре понадобится); вот примеры их на двух всего страницах романа: *поколения, санатория, цветы, черный* и даже *экс- и транс*-⁵. Как будто мы здесь имеем дело с перечнем

³ Там же. С. 11—12.

⁴ См., напр., его «Лекции по литературе» (первое американское издание, 1980). Р. 91, 139, 283.

⁵ The Nabokovian. 1997. № 39. Р. 52—55.

«тем» в первом определении Левина. Однако это не так, потому что в зрелых сочинениях Набокова такого рода повторения суть настоящие и мощные конденсаторы, проводящие тематический разряд или на ограниченном местном пространстве (части или главы книги), или на всем протяжении романа по подводным или подземным линиям, которые через известные промежутки появляются на поверхности. Более того, эти многочисленные тематические провода обычно переплетаются или связываются в сложные фигуры, *антемионы* (одно из предварительных названий «Других берегов»). Вот отчего читатель, упустивший два-три тематических узла, рискует разорвать всю цепь; впрочем, надо и то сказать, что Набоков довольно часто дублирует проводку в особенно важных случаях.

2. Обращение тем

Как бы ни было справедливо сказанное выше, или сколь бы часто и разнообразно ни повторялись в печати эти и сходные с ними предположения, возможно посмотреть на дело решительно другим взглядом, несколько сощурившись, так сказать, — с тем, чтобы уплотнить количество действительно задуманных, «идейных» тем в произведениях Набокова до весьма небольшого числа.

Если мысленно пробежать всё написанное Набоковым на обоих языках в порядке хронологическом, то можно заметить постепенный переход от пестрого, чрезвычайного, всеядного изобилия «тем» (в первом левинском смысле) к более целесообразному и сосредоточенному подбору «формирующих тем», среди которых иные делаются постоянными и даже навязчивыми. Глобальное «око» — широко раскрытое, всевидящее, немигающее (хотя иногда и подмигивающее), ненасытное — его ранних опытов к концу двадцатых годов делается гораздо разборчивее, зорче, и иногда слезится вовсе не от пыли. Нити, соединяющие тематические точки, образуют всё более замысловатые сети, и самая эта замысловатость приобретает все больше смысла по мере того как искусство Набокова набирает силу. Очень скоро настоящий его читатель — разумею не случайного гостя той или другой книги, но такого, который навещает всех их через известные промежутки времени — замечает, что иные темы у него кочуют из книги в книгу, развиваясь по мере развития взглядов, убеждений, предпочтений, и верований автора. Этот редкий читатель может достичь, — затратив немалые, но доставляющие большое удовольствие усилия, — той возвышенной обзорной точки,

с которой романы Набокова, знаменитые изящной крепостью постройки, словно бы сливаются в одну огромную композицию, в которой соединительные линии тем сначала тянутся между соседними сочинениями, затем перебрасываются на целые группы книг, и наконец можно уже разглядывать весь комплекс художественных трудов Набокова на двух языках на одном широком поле, поделенном на доли, но орошаемом одной и той же системой главных тем.

Что-же это за темы? Королевское одиночество и неотвязное самосознание (ума, сердца, или дарования); благородство напротив или наискосок подлости и пошлости; унылый или несчастливый брак; плотская страсть; искаженное представление о действительности человека, одержимого страстью; заботливое или просто инспекционное посещение сюжета его автором (Вэйн Бут совершенно верно заметил, что у Набокова автор сносится с читателем за спиной повествователя); смерть, обыкновенно насильственная; полупрозрачный загробный мир. Этот перечень можно, конечно, удлинить вдвое, но пожалуй и не более того (если оставаться на этом уровне обобщения). С другой стороны, хотя каждая из перечисленных тем может легко разветвляться на множество более мелких, возможно также и *большее* уплотнение и собирание их под *меньшим* числом рубрик. Разумеется, при таком скоплении темы эти сделаются общими многим писателям, но их особенная, патентованная набоковская трактовка очевидна более пристальному взгляду, который заметит, например, что в книгах у Набокова дитя в семье чрезвычайно редко имеет братьев или сестер, но очень часто родители лишаются единственного своего чада; или что совершенно извращенное видение мира маниаком кажется изумительно правдоподобным благодаря хитроумной повествовательной технологии; или что повествователь в первом лице, если ему суждено пережить свою повесть, не имеет фамилии⁶; или что автор часто усиливает или повторяет природные явле-

⁶ Взять, например, «Отчаяние», «Действительную жизнь Себастьяна Найта», «Пнина», «Сестер Вэйн» или «Весну в Фиальте». В «Арлекинах» эта особенность делается необыкновенно важной. В «Лолите» и «Бледном Огне» встречаются интересные случаи умерших повествователей (их смерть узнается косвенным путем), фамилии которых невозможно узнать с достоверностью из самого романа. В «Защите Лукина» героиня совсем безымянна, а самого Лукина зовут только по фамилии от первого до предпоследнего предложения книги. «Волшебник» представляет в этом отношении единственный в своем роде опыт: здесь Набоков совершенно не упоминает никаких имен (за одним важным исключением).

ния, как-то ветер, дождь, грозу, пожар от молнии, тучи комаров, полет патрульной бабочки, — в критический момент повествования, а иногда посылает своего полномочного агента для осмотра сцены; или что мир за гробом представлен проницаемым для взора только в одном направлении, вроде тех специально устроенных комнат для допросов, где сидя внутри видишь на стене какое-нибудь зеркало или снотворный пейзажик, подозревая, однако, что стекло это на самом деле совершенно прозрачно для невидимых, но внимательных наблюдателей, стоящих снаружи.

3. Частная мякоть. «Весна в Фиальте»

Кто хорошо знает жизнь и искусство Набокова не мог не заметить ещё до появления аналитической биографии Бойда (и уж конечно читая этот незаменимый, превосходный труд), что эти и им подобные темы расположены в некоем косвенном соответствии с темами жизни Набокова, с его психологическими обстоятельствами и верованиями. Можно даже сказать, что художественный выбор и обработка известной темы подвергаются с течением времени переменам, которые сообразны изменениям этих обстоятельств и воззрений. Да и что такое «Другие берега», если не длинный и чрезвычайно изощренный трактат о таком именно контрапунктном соположении искусства и жизни — здешней и тамошней?

Внезапная смерть отца, убитого в 1922-м; женитьба в 1925-м, явственно и загадочно переменявшая многие взгляды Набокова и самую его художественную систему; рождение единственного сына в 1934-м; опасность потерять и жену (особенно в 1934-м, родами, в 37-м, разрывом, и в 54-м, недугом) и сына (этот страх не покидал его никогда); смерть матери в 1939-м — эти судьбоносные события питают художественную инженерию его русских романов и сказываются и на английских, но не иначе как отразившись в нескольких призмах и зеркальцах, и часто с тайною целью предупредить возможное несчастье, заранее описав его во всех доступных мощному воображению подробностях.

Наиболее очевидные примеры частных опытов этого рода можно обнаружить в разнообразных изложениях трагедии утраты, или опасности утраты сына или дочери (всегда единственного чада), будь то вследствие болезни («Камера обскура», «Событие»), или насилия дегенеративного коммунистического общества («Под знаком незаконнорожденных»), или особенно яркого умопомешательства («Условные знаки»), или героически-несчастливого случая («Ланс»), или происков на редкость талант-

ливого полового маниака («Волшебник» и «Лолита»); или самоубийства («Бледный Огонь»). Со всем своим чрезвычайным, несравненным, напористым воображением Набоков в известном смысле на удивление эмпирический писатель.

То, что в новые времена стали по-русски именовать «художественной литературой», по-английски называется литературой «фантастической» (imaginative) или просто фикцией. Серьезная-же фикция создается посредством последовательных измельчительных и смесительных операций воображения и памяти, отчасти усвоенных, отчасти безотчетных, отчасти-же таинственного происхождения, которые и отдаленно не известны непосвященным. Зерна частной жизни надо размолоть в «крупички пристальной прозы», а эти в свой черед растереть или растворить с другими составляющими, и только потом придать раствору форму, подобающую «фантастической литературе». В конце «Дара», как раз перед одним из самых страшных мест у Набокова (о праведнике, кончающем жизнь на чумном пиру), его герой объясняет своей невесте, что для будущего своего романа (т. е. того самого, который читатель кончает читать), он так «перетасует, перекрутит, смешает, разжует и отрыгнет все ингредиенты, таких своих специй добавит, что от автобиографии останется только пыль — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо».

Не прав ли Т. Хендерсон, который пишет, что «...у Набокова повсюду чувствуешь автобиографию, но почти всегда (это „почти“ необходимо, т. к. он никогда не позволяет делать слишком размашистых обобщений) с трагическим и чисто фантастическим изъясном. Он думает, что у него пороков нет, или, может быть, он не терпит саморазоблачения на людях. И вот он изобретает беды, которых у него нет, чудовищные извращения своей души в виде педерастии, или содомии, или фундаментализма, или изображая себя распутником, или тупицею, или пошляком, или умалишенным, или убийцей, или американцем. Он „хлещет себя напастями“ („Гамлет“), нищетою, пьянством, смертью жены и сына, безвыходным ужасом. Поэтому сам-то стоит на твердой почве... и в то же самое время владеет этим огромным участком зыбучего песка, где его воображение может носиться без узды»⁷.

Справедливость последнего убедительно доказывается в повести «Весна в Фиальте», одной из самых лучших вещей Набокова

⁷ Это замечание появилось в эфемерном набоковском дискуссионном клубе международной электронной сети (NAB KV-L) 4-го октября 1997 года.

в отношении слога и композиции. Она как-будто основана на весьма личной и мучительной пяди зыбучего песка. Современная тому самому происшествию, запал которого вероятно и привел в движение механизм фабулы, эта повесть была написана в апреле 1936 года, по возвращении Набокова из Парижа, где зимой того же года, он познакомился с Ириной Гваданини⁸. «Весна в Фиальте» странным и несвойственным Набокову образом движется порой в тесной близости к огороженной разделительной полосе «действительной жизни», вплоть до таких частностей как «тропическая страна», куда уехал служить жених героини, в то время как сама она остается в Европе⁹. Имя её (Нина) двояко перекликается с именем и фамилией своего образца, разными своими падежными формами рифмуясь с обоими. Имя самого повествователя, Василий, связано с именем сочинителя (его святой, князь Владимир, был назван Василием в крещении, что Набоков отлично знал). Важность для Набокова этой удобной близости обнаруживается и в том обстоятельстве, что переводя повесть на английский язык (вернее, переделывая перевод Петра Перцова), он изменил Василия на Виктора, потому что иначе пропало бы фонетическое сходство (Василий по-английски «Бэзил»), а исторического сходства (Владимир-Василий) для не-русского читателя, конечно, не существует.

Но особенно сильно поражает в этой повести другое обстоятельство её внутреннего устройства, а именно то, что тема кратких, пронзительных, судорожных встреч двух странных любовников, не взирая на отмеченную выше личную ноту, не главная здесь, в художественном смысле слова. То же можно сказать и об автомобильной смерти Нины, объявленной заранее посредством периодических напоминаний о приближении к городу заезжего цирка, огромный фургон которого должен столкнуться с Нининым желтым Икаром, покидающим Фиальту. Эта смерть происходит за сценой,

⁸ Замечательно, что, печатая повесть в 1956-м году в книге рассказов (которой она дала название), Набоков пометил её 1938-м годом и Парижем, а не 1936-м и Берлином, как следовало (из Парижа он вернулся 29 февраля и повесть писал в апреле); эту ошибку он повторил и в примечаниях к английским изданиям. Таким образом выходило, что он словно бы написал её не в прологе личной драмы, но *ex post factum*; во всяком случае, так ему казалось на отдалении в двадцать лет.

⁹ См.: *B. Boyd. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N. Y., 1990. P. 433, и работы Ch. Nicol. Ghastly Rich Glass. Russian Literature TriQuarterly. 1991. № 24. P. 173—184.*

т. е. буквально *за городом*, за его пределами, и стало быть, за границею повести, главная тема которой и есть этот город, сама Фиальта, слепленная из Фьюме и Ялты, и не просто Фиальта, но Фиальта весною. И название, и начало («Весна в Фиальте облачна и скучна») выводят эту тему на обозрение и любование, и на каждом шагу повествование бросает свой весьма простой, пунктирный сюжет чтобы предаться восторженным, бурным, и изумительно ярким описаниям как самомалейших, так и панорамных подробностей этого именно времени года в этом именно месте. Сонная, млечная, влажная, и свежая Фиальта, эта как бы итальянским курсивом набранная *Ялта* с её мучительно-тихими чеховскими ассоциациями¹⁰, целиком выдумана и в то же время целиком узнаваема. Кто из нас не видел, или, вернее, не *воображает*, что видел, губки, «умирающие от жажды» в окне колониальной лавки на морском курорте, или не входил в эту лавку сквозь «струящуюся» завесу бисером низанных нитей, или не замечал «компаний комаров, занимавшихся штопанием воздуха над мимозой», — но Набоков уже побывал в этих местах прежде нас, и ловко поймал эти образы, как ловил мотыльков, расправляя их и описывая, и сила действия его художества зависит от нашего усилия усвоить и присвоить образ, то есть ввести его в обиход собственной нашей памяти. Эти его образы до того наглядны, что нередко это присвоение происходит неприметно и без видимого усилия, словно бы они и вправду были пойманы и описаны *нами*, и принадлежали нашему опыту, а не нашему освоенному и зараженному искусством Набокова воображению.

Интересно, что в русском подлиннике второй абзац повести начинается так: «Раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё...», а засим следует список чудесных подробностей. В английском переводе Набоков растворяет восприятие гораздо шире, и вместо раскрытого глаза у него стоит «...я оказался на одной из крутых улочек Фиальты, и *все пять моих чувств были широко распахнуты*». И хотя здесь *все* чувства повествователя жадно вбирают «всё», все-таки именно это раскрытое, немигающее око, пристально, с любовным вниманием рассматривающее мир вещей и поло-

¹⁰ Этого же рода полускрытую ссылку на «Даму с собачкой» находим в конце рассказа «Что как-то раз в Алеппо», где сходны и место действия (приморский городок), и характер сюжета (мучительно щемящая любовная история, повествуемая спокойно-размеренным, до безумия, тоном).

жений, делает «Весну в Фиальте» столь легко внушаемой и воображению, и памяти. И не то чтобы это всё вшитывающее око у входа в повесть было каким-то особенным, специально для этой okazji изобретенным приемом; Набоков и раньше его употреблял, и потом, от «Соглядатая» до «Сестер Вэйн» («...я только еще пуще разохотился искать игру света и тени в других местах, и вот бродил в состоянии оголенного ощущения всего на свете, что, казалось, обратило всё моё существо в одно большое око, вращающееся в глазнице мира») и до «Сквозняка из прошлого»¹¹, где это глазное яблоко вращается в глазнице бесплотного мира, из которого оно взирает на нас.

Обратите внимание на то курьёзное обстоятельство, что «автор» повести, столь мастерски написанной, сам по-видимому не-писатель, а вот именно человек прекрасно образованный, интеллигентный, который в эмиграции принужден служить в кинематографической как-будто фирме, но который «никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке <... будь я литератором, лишь сердцу позволял бы иметь воображение» и прочая в этом духе. Таким образом, повествователь, своею повестью являющий высшее мастерство художественного сочинения, объявляет изнутри этой искусно плетомой им повести, что он отнюдь не писатель (в смысле сочинительства), вымыслов не признает и художества этого не одобряет. Этот хорошо вообще известный *технический* парадокс навязан, конечно, самым образом повествования от первого лица, крайне стеснительного во всех отношениях: например, в «Подвиге», герой которого тоже одаренный не-писатель, трудность легко устраняется благодаря объективному повествованию (от третьего лица), которым написаны почти все русские романы Набокова (тогда как почти все английские, напротив, изложены субъективно). В «Весне» он в одном месте пытается как-будто намекнуть, что, как бы там ни было, В. все-таки имеет привычку писателя. Вспоминая прошлые посещения Нины, он замечает, что когда она однажды позвонила в его дверь, он писал «лежа в постели», и потом одной фразой дает

¹¹ Мне уже случалось писать, что В. Е. Набокова — а лучше её никто таких вещей не знал — считала, что этой строчкой из раннего стихотворения Набокова следует называть по-русски его «Transparent Things», а не теми неловкими способами, которыми его простодушно передают советские переводчики. Нельзя забывать, что в этой книге не только предметы прозрачны для повествователей, но и сами эти духи — тоже things в полу-шутливом английском хождении этого слова — прозрачны для взора героя (и читателей). Здесь перелив смысла в обоих направлениях, и лексиконному переводу это не под силу.

нам понять, что было вслед за тем: «...и я никогда не дописал начатого, а за её сундуком через много месяцев явился симпатичный немец». При обработке перевода Набоков, должно быть, увидел здесь иное противоречие с нарочным утверждением о «не-писательстве», чего хороший читатель не мог бы не заметить — ведь не конторские же отчеты он писал лежа в постели, а если бы письма, то не сказал бы наверное, что никогда не дописал начатого. И вот он совершенно изъясняет всякое упоминание о писании в этом эпизоде, и вместо того В. указывает, по уходе Нины, на оброненную шпильку на полу жестом, понятным с полуслова.

Другой, и на сей раз необычный, *тематический* парадокс повести, о котором говорилось вскользь выше, состоит в том, что повторения её романтической и трагической темы подчеркивают, выделяют, и раскрашивают повторения другой, главной темы — «весны в Фиальте» — а не наоборот, как это обыкновенно бывает в изящной словесности. Это именно Нина — неуловимая и вместе с тем доступная, великодушная и вместе равнодушная, ветреная и щемящая сердце — походит на стеклянистую на просвет Фиальту и напоминает о ней при каждом повороте пробега этих двух пульсирующих, параллельных тем — а не наоборот, как можно было бы того ожидать. Вот на выбор прекрасный пример этой кажущейся странности: «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 того, что могло служить нам с ним предметом разговора, как худенький Нинин локоть, который я держал между двумя пальцами, или сверканье серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой». Мало того, что худенький локоть Нины служит здесь простой инстанцией линейного сопоставления со средою и «сущностью» Фиальты как главного предмета повести, но он даже и не единственная такая инстанция: серебряной обертке дается не меньший вес в этом любовном воспевании Фиальты. Если и подразумевается здесь, что и *Нинина* сущность тоже влажная, серая, и оранжерейная, то это обстоятельство слишком тонко для слов и лучше оставить его неизъясненным прямо, но намекать на него в разных укромных углах повести. Кроме того, читатель должен заметить, что серебряная бумажка здесь недаром брошена, но указывает на Фердинанда, лошадинообразного мужа Нины, который в предыдущем абзаце посасывает длинный леденец (о леденце «лунного блеска» между прочим сказано, что то была «специальность Фиальты»). Итак, обе эти тонкие подробности окольным путем приводят нас назад, к началу аналогии.

В самом последнем, невероятной лепки предложении знаменитого Набоковского каскадного типа¹² (напоминающего этим витой и длинный финал «Волшебника»), которое суммирует повесть, приводит и разрешает её основную тему, тему Фиальты весною, и извещает о смерти Нины, мы узнаем наконец отчего этот кусочек фольги *сверкал*: гигроскопическое небо над Фиальтой, мутно-серое в начале повести, все время незаметно наливалось изнутри солнцем, прорвавшимся в последнем предложении наружу, как раз перед самым объявлением об автомобильной катастрофе, причем и Нинин слегка отвратительный муж, и его престранный спутник остались невредимы, но сама Нина не уцелела.

Короче говоря, это без сомнения *любовная история*, но только особенного Набоковского рода, где любовь к человеку или к месту возводится на высоту небывалого описания, способного увековечить предмет любви, независимо от того, одушевлен он или нет. Словесное выражение этой любви подчиняет себе и выставляет напоказ романтическую тему повести, и в конце концов распоряжается ею. Эту тему можно было бы определить сказав, что в правильно и хорошо описанном мире — в сочиненном на бумаге мире, пытающемся подражать миру хорошо-сотворенному — или, как говорит Джон Шейд, во вселенной «с правильным ритмическим размером», даже трагическая любовь, даже смерть — учтена и разрешена (как диссонанс), либо в плане повествования, либо скорее в иной, высшей плоскости, где радиусы любви, исходя из «нежного личного ядра» художника, сливаются в единый луч в какой-то немислимой запредельности.

В первой книге рассказов, «Возвращение Чорба», Набоков расположил два важных рассказа, «Благодать» и «Ужас» в конце и в близости друг от друга, почти рядом, поместив между ними «Картофельного эльфа». Первый из них посвящен теме преобладающей любви к человеку, любви превозмогающей личное несчастье и замазывающей трещины жизни; последний показывает ссаженное, стертое до тканей вещество бытия, лишенное защитного покрытия, подаваемого сочувствием и, более того, состраданием окружающему, и оттого бытие это кажется буквально неузнаваемым, не имеющим лица. Жизнь в «Ужасе» сама не своя, или, как говорят, *на ней лица не было*, а только личина. Что же до рассказа, помещенного между этими двумя, то он сплетает оба этих смежных тезиса, благодать любви и ужас нелюбви, в одну искусную двухчастную композицию.

¹² Улучшенного Диккенсова патента. См.: «Лекции по литературе». Р. 21, и мою книгу «Phantom of Fact». 1989. С. 106—107.

4. Три плоскости

Все движется любовью, и ею же живится искусство Набокова в трехступенчатом своем движении.

Во всяком своем сочинении, даже в самократчайшем своем рассказе, он пытается схватить и изобразить черты «мира внешнего», движимый ненасытной любовью к вещественной подробности, доступной любому из пяти восприимчивых чувств. Часто он помимо того испытывает «мир внутренний», сокровенную от внешнего взгляда жизнь души, для чего испытываемый человек помещается в крайние или катастрофические положения. При сем любовь к тварному естественному миру, в его непостижимом разнообразии и невыразимой красе, внушает и обрамляет сочувствующее (или антипатическое) изображение психологического состояния человеческой твари, столь же разнообразного, пульсирующего между благодным и ужасным.

Наконец, во многих сочинениях он предпринимает исследование собственно пределов как внешней, так и внутренней области и прожектирует свою мысль от границ обоих миров в воображаемый «мир иной», прекрасно сознавая его абсолютно неодолимое сопротивление всякому предварительному испытанию, даже восхищаясь самой неодолимостью задачи, и однако признавая, что самое желание повторять эти попытки равно непреодолимо. Вот ведь и Дмитрий Синеусов, и Джон Шейд — в разных полушариях, в разные времена — пришли к выводу, что в этом деле самые заблуждения и тупики если ничего не приоткрывают, то кое-чем вознаграждают честно ищущего.

Все эти три ступени, различимые в прозе и поэзии Набокова, подверглись сосредоточенному, хотя и не совокупному изучению западных ученых за последние тридцать лет, причем перемены в направлении их внимания следовали указанному здесь порядку: от более очевидных способностей к более трудно-доступным, а оттуда — к недоступным. Нужно при этом заметить, что каждая ступень имела свою группу заинтересованных лиц, которая не отказывалась от веры в преобладающую важность своего способа воззрения на Набокова с появлением нового направления и новой группы исследователей. Таким образом, волны ученых работ перекачивались друг через друга довольно скорой чередой, друг друга же сменяя, но не одолевая. Брайан Бойд первым попытался сопрячь эти три плана в своей книге об «Аде» и в монументальной биографии Набокова¹³. Рисуя интимный портрет

¹³ B. Boyd. Nabokov's Ada: The Place of Consciousness (Ann Arbor: Ardis, 1985); B. Boyd. Vladimir Nabokov: The Russian Years;

матери в «Других берегах» Набоков дает нам подсмотреть одно причинное звено, оказывающееся очень важным для верного понимания его эстетики, звено между любовью и памятью, одаренной любовно выбранными и накопленными дарами. «Любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе — таково было её простое правило. „Вот запомни“, — говорила она, с таинственным видом предлагая моему вниманию заветную подробность: жаворонка, поднимающегося в мутно-перламутровое небо бессолнечного весеннего дня, вспышки ночных зарниц, снимающих в разных положениях далекую рощу¹⁴, краски кленовых листьев на палитре мокрой террасы, клинопись птичьей прогулки на свежем снегу». Этот этиологический переход от условия «любить всей душой» к откладыванию на сохранение в памяти заветных подробностей чрезвычайно важен для предмета моей статьи. Бывает, что Набоков запускает в действие этот прием в самом ходе описания принципа его действия; вот и в приведенном только что отрывке он нарочно пользуется теми самыми словами, которыми его мать, бывало, побуждала его запомнить что-нибудь, и чем же ещё объясняется выбор этих именно слов как не тем, что любовь к матери и есть та самая причина, по которой он удержал её слова в сокровенном несгораемом ящике души, и теперь достает их оттуда обволокнутыми в её манеру произносить, в её интонации, и даже вместе с особенным таинственным выражением её лица при этом. Набоков никогда ведь не скажет просто, что он нежно любил свою мать, или отца, или другого кого, потому что это «так не говорится», а на это, как и на все почти, есть свои неявные способы.

Заветные эти подробности, здесь перечисленные для примера, пошли все на его прозу, после всяких преобразований, конечно, и внимательный читатель, послушавшийся совета матери Набокова, приветствует их кивком внезапного узнавания на каком-нибудь перекрестке или в закоулке его романа или в строчке его стихотворения¹⁵.

Vladimir Nabokov: The American Years (Princeton University Press, 1990—1991).

¹⁴ Этот образ на удивление близок к стихам Пастернака из «Сестры»: «...снявши шапку, / Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память гром». Эту книгу (изданную и в Берлине) Набоков очевидно знал, и во всяком случае поставил на полку среди избранных любимцев одному своему герою из поэтов (в «Тяжелом дыме»).

¹⁵ Например, эту птичью клинопись на снегу можно видеть в начале «Бледного Огня» Шейда.

Любовь влечения к чему, любовь привлекательная, всегда имеет прямой объект своего приложения, т. е. всегда имеет и направление, и цель. Она-то и движет («мотивирует») исследование настоящим художником мира, данного чувствам, равно как и мира им недоступного, — то самое, чем Набоков совершенно сознательно занимался всю жизнь. Это внутреннее движение, этот «мотив», нельзя вычитать в опубликованных Набоковым словах. Только однажды, когда того требовали необычайные лично-художественные обстоятельства, он приподнял забрало: говорю о напряженном лирическом пассаже в самом (относительно, конечно) откровенном его сочинении, — в тщательно рассчитанных, как роман, воспоминаниях, где требовалась дрожащая нота частного признания. Так же точно как в начале книги он вспоминает совет матери сберегать заветные подробности, так и теперь в последней её главе Набоков обращается ко второму лицу, к *другому*, к другу, к «ты» возлюбленной мемуариста, которой эта книга (как, впрочем, и другие его книги) обязана многим — о чем и восклицает его знаменитое краткое посвящение, повсеместное и красноречивое. Повествователь первого лица возвращается домой из родильного приюта около пяти часов утра; второе лицо его повествования вот-вот произведет на свет третье лицо, и это событие должно завершить, замкнуть окружное строение книги и придать её вселенной «правильный ритм».

«В чистоте и пустоте незнакомого часа, тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка, не лишенная некоторого изящества, вроде того, как отражается в зеркале у парикмахера отрезок панели с бесконечными прохожими, уходящими в отвлеченный мир, — который вдруг перестает быть забавным и обдаёт душу волною ужаса <заметьте теперь этот резкий переход от внезапного “ужаса” к внезапной же “благодати”». В русском переводе здесь нет даже и красной строки. — Г. Б. . Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка производить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим <в английском подлиннике, “удаленным” точкам вселенной. Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам, — к пустотам между звезд, к туманностям (самая удаленность коих уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, ко всей этой беспомощности, холоду, головокружению <в подлиннике следует: “непознаваемому за пределами неведомого” , крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое... Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие

края и обволакивая меня сознанием чего-то значительно более настоящего, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать молниеносный инвентарь мира <по-английски: “как спящий пытается примирить с разумом нелепицу своего положения, убеждая себя в том, что спит”>, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унижительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования».

Набоковское саможизнеописание рождено и воспитано его любовью к двум сокровенно-тесным семейным кругам: один имеет своим центром «Выру», другой «Вѣру», и на этих двух осях они вращаются в этой книге, и орбиты их вращения пересекаются на большой общей плоскости. В первом кругу, в начале воспоминаний, Набоков выводит себя недавно родившимся «третьим лицом», ведомым родителями за руки с обеих сторон по еловой просади к усадьбе. Во втором, «я» и «ты» держат своего шестилетнего сына за руки и ведут его в сторону заката, и на том книга закрывается.

Все вышеназванные главные составляющие изобразительного, испытательно-психологического, и созерцательного планов искусства Набокова доведены в «Других берегах» до предельной своей напряженности и вместе изощренности в том, что касается координации тем и мастерского соположения частей. Их умышленное соотношение характерно для всей системы Набокова. Что в ней всего заметнее, что бросается в глаза, даже невооруженные опытом? Избыточность восхитительно свежих подробностей тварного мира, мира общего для повествователя и читателя, — подробностей, пропитанных особым гнилоупорным составом (литературного производства, понятно). Гораздо менее заметно полу-погруженное в воду психологическое описание человеческих эмоций и отношений. Наконец, неопытным глазом никак не разглядеть пунктирной касательной темы тайны смерти и загробного мира. Даже на наикратчайшем пространстве приведенного отрывка можно видеть все эти три составляющие в последовательной цепи их точно рассчитанного возгорания: вот знакомая улица делается вдруг странно-неузнаваемой в раннем утреннем свете; вот эта вступительная странность усиливается затейливым сравнением с образом внешнего мира в зеркале брадобрея (можно не сомневаться, что в эту самую минуту повествователь проходит мимо

парикмахерского заведения); а вот следует восторженная песнь смертной любви, т. е. любви ограниченной в своей длительности, но по безошибочно-острому ощущению направленной в сторону бесконечности и заряженной на веки веков, для «непознаваемого и неведомого» бессмертия.

Этот принцип постепенного восхождения от «внешнего» к «внутреннему» и далее к «иному» особенно легко видеть в «Защите Лужина», где тщательно воспроизведены переливчатые грани вещественного мира; где звучит трагическая тема разрушительной силы страсти, поглощающей человека, и целительной силы бескорыстного сострадания; где, наконец, тайно нависает над всем простором действия призрачный сюжет титанической и вместе замедленно-тихой борьбы двух духов, незримо, но изобретательно тянущих Лужинскую душу каждый в свою сторону. И эти три плоскости пересекают друг друга с почти астрономической точностью и сложностью. Вот отчего этот роман принадлежит к чрезвычайно малому числу действительно трехмерных произведений словесности.

На площади двух-трех всего начальных страниц Набоков будит и изостряет все чувства читающего, одно за другим, более всего полагаясь на нашу способность узнавать в образе вещи старого знакомого, на которого, однако, прежде не обращалось внимания, во всяком случае, такого пристального, с каким этот образ здесь схвачен и описан. Это двойное требование к образу и его описанию (чтобы у читателя было ощущение старого и личного, но обойденного вниманием знакомства) почти всегда определяет выбор детали у Набокова. *Запах* «сирени, сенокоса, сухих листьев» (заметьте начальный и сквозной свирест в каждом из четырех слов), к которым сводится дачное лето для мальчика Лужина, сладкочернильный *вкус* лакричных палочек под языком, плетеное сиденье кресла, принимающее с «рассыпчатым потрескиванием» (воспоминательный слух) тучную французенку; осязательное зрение комара, который, «присосавшись к его ободранному колену, поднимал в блаженстве рубиновое брюшко»; шерсть плаща, щиплющая шею — все эти образчики взяты из первых двух страниц книги (кроме последнего, из пятой), и все пять чувств здесь с неимоверным искусством и разделены, и перевиты, и каждый оттенок восприятия ярок и правдив в своей единственной красе — а в то же время каждый помещен на своем месте как некий межевой знак, потому что он будет отыскан и вспомнится (т. е. должен быть воспомнен и разыскан, если читатель достоин книги) потом, когда Лужин будет припоминать свои детские годы.



Все лучшие книги Набокова написаны в согласии с этой системой. Можно даже сказать что самое его побуждение сочинять происходило отчасти из желания разрядить, выразить свою любовь на этих трех уровнях. Это разумеется справедливо для всякого так называемого творческого усилия, но Набоков, повторяю, изобрел свою *систему*, в которой точное описание воспринимаемой данности не просто ведет к высшим и более сложным фазам художественного исследования, но и является необходимым и непременно предварительным условием возможного в дальнейшем метафизического эксперимента. Согласно этой системе, человек ненаблюдательный или равнодушный не может мыслить оригинально и сильно, и, например, профессор Болотов и даже профессор Пнин (несмотря на странные, грезоподобные интуиции последнего) гораздо дальше от крайних урочищ неведомого мира, чем профессор Круг или, скажем, поэты Кончеев и Шейд. Я полагаю, что столь неприятное для советских почитателей Набокова — и столь раздражительное для его нелюбителей — презрение им Достоевского как оригинального ума, не говоря уже о писателе, проистекало из того неоспоримого обстоятельства, что Достоевский не умел и стало быть не желал замечать внешнего мира в его особенности и пренебрегал такими основными его данностями, обыкновенно с любовью выискиваемыми и изображаемыми и большими, и слабыми художниками как пейзаж, погода, времена года, растительный ландшафт, хроматическое разнообразие мира, особенности наружности земли и человека. Набоков специально наделяет этим изъясном иных из своих пишущих персонажей, например Ивана Лужина или Ширина (из «Дара»), причем порок этот подается как прозаика непоправимо калечащий.

В своих Корнельских лекциях он делает остроумное, и в сущности своей глубоко верное допущение, что Достоевский чуть ли не с самого начала угодил в чуждый себе литературный жанр, ибо его плотно набитые диалогом книги не суть романы в строгом смысле слова, по которому искусство романа есть собственно и прежде всего искусство *описания*, но скорее страшно растянутые (по драматическим правилам) трагедии, причем попирается, — где безотчетно, где нарочно, — большинство драматических условностей¹⁶. На взгляд Набокова,

¹⁶ Схожее замечание сделали еще в 1930-е годы по крайней мере два писателя в изгнании; см. об этом: А. Долинин. Плата за проезд: Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова // Набоковский вестник. СПб., 1998. № 1; А. Долинин. Три

романы Достоевского, если их представить в виде опытов драматического изучения обостренных или ущемленных состояний страждущей человеческой души, сами в художественном отношении страдают тяжелым увечьем, потому что они все суть недопроработанное сырье, художественно неприготовлены, некультивированы. Набоков твердо верил в то, что в художественной литературе психологический эксперимент не приводит к успеху, если нет того любовного внимания, каким человеческое восприятие обязано миру, чувствам доступному. Другими словами, невозможно изучать извращение в глубинах души человека, сокровенных от взора, если не можешь увидеть и изучить (т. е. полюбить) совершенства вокруг себя самого, в мире откровенном и взору и прочим чувствам, потому что в наказание объявятся грубые ошибки и несуразности как раз того рода, из которого так раздраженно и наспех набирает совсем не лучшие примеры Набоков в своих лекциях. Вымышленный мир, коль скоро он так худо устроен, распадается при первом умелом тычке знатока, которому известны его слабые места.

