



А. МОНЬЕ

В. Набоков в Пушкинском зеркале

Приехав в 1937 году в Париж, Набоков напечатал в «La Nouvelle Revue française» ключевое для своего творчества критическое эссе, названное «Пушкин, или Правда и правдоподобие». Написанное по-французски (случай довольно редкий в литературной карьере Набокова), эссе повторяло посвященный столетней годовщине смерти Пушкина доклад, сделанный писателем по просьбе Габриэля Марселя перед собранием литераторов, среди которых находился и Дж. Джойс. Полвека спустя «Le Magazine littéraire» перепечатал это эссе в специальном номере, посвященном Набокову (сентябрь 1986).

Блистательно-провокационный стиль эссе, насыщенного словесной игрой и неожиданными метафорами, пришелся бы по вкусу самому Пушкину. Оно довольно традиционно делится на рассказ о жизни русского поэта и размышления о его творчестве. Вторая часть сводится в основном к представлению четырех стихотворных текстов Пушкина, переведенных на французский Набоковым и оттененных его импрессионистическим комментарием.

Французский читатель эссе, для которого имя Пушкина — всего лишь экзотика, был, пожалуй, покорен искрометным стилем русского эмигрантского писателя, но в своем знакомстве со знаменитым поэтом далеко не продвинулся.

О живой личности Пушкина у Набокова свидетельствуют лишь мимолетные образы, взятые со страниц пушкинских сочинений и умышленно сгущенные до клише. Таков петербургский денди, наводящий лорнет на молоденьких зрительниц в партере, или мечтатель, опершийся на парапет набережной Невы белой ночью. Что касается творчества Пушкина, то тут Набоков выбирает прекрасные образцы его художественного мастерства, увы, слишком немногочисленные, чтобы раскрыть французской публике многосторонность гения поэта.

Эссе Набокова, конечно, не является исследованием о Пушкине. Однако оно чрезвычайно показательным для понимания литературной личности самого Набокова, которому поэт умерший служит ориентиром. Впрочем, эта ориентация не однозначна, потому что писатель, демонстрируя свое стремление уничтожить всякую дистанцию между Пушкиным и собой, претендуя на почти полное самоотождествление с поэтом (осуществляемое как благодаря переводу, так и благодаря общей для обоих концепции искусства), позволяет одновременно обнаружиться и различию, которого сам Набоков как будто не замечает. Эта двойственность, различие, поданное как почти идеальная общность, и составляет главный интерес набоковского текста.

У читателя не возникает оснований для сомнения в искренности Набокова, когда тот в трогательных выражениях заявляет свое страстное восхищение Пушкиным: «...те из нас, кто действительно знает Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня нам наполняют душу. Все доставляет нам удовольствие: каждый из его переносов, естественных, как поворот реки, каждый нюанс ритма, а также мельчайшие подробности его жизни <... . Читать все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать — в этом одно из достоинств нашей жизни»¹.

Это приобщение к творчеству Пушкина, полное энтузиазма, далеко не пассивно. Оно отражает глубокую внутреннюю близость двух писателей, которая проявляется в разных формах с начала и до конца эссе и которая наполняет его, условно говоря, пушкинским духом.

Думается, что самым очевидным свидетельством тому служит смысл, который Набоков придает художественному обращению со временем. Тема времени является ведущей в трех стихотворениях из четырех, представленных в переводе. Первое, «В степи мирской, печальной и безбрежной...» (1827), завершается многозначительным упоминанием источника забвения. Второе, известный романс, начинающийся словами припева: «Не пой, красавица, при мне, / Ты песен Грузии печальной...» (1828), с такой силой вызывает в душе лирического героя призрак ранее любимой женщины, что прошлое внезапно упраздняет настоящее. Третье, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), описывает ночное течение времени,

¹ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 541—542. Далее ссылки на это издание — в тексте.

воплощаемое в навязчивом ходе часов у изголовься поэта. Этим стихам Пушкина, в которых время является повторяющейся тематической фигурой, как эхо вторит собственный набоковский текст. Дважды, в начале и в конце эссе, писатель с живым интересом всматривается в отношения, которые могут возникнуть у человека со временем. В начале Набоков рассказывает о встреченном им однажды безумце, чье помешательство неудержимо относилось к нему все дальше и дальше в прошлое, словно настоящее было для него лишь чистым вымыслом: он говорил, что участвовал во взятии Севастополя, а через месяц становился знакомцем самого генерала Бонапарта. В финале эссе Набоков с нежностью наблюдает за ребенком, который захвачен уличным зрелищем и накапливает «воспоминания для будущего» (II, 550). В обоих случаях чувствуется, что Набоков зачарован созерцанием временных измерений человеческой жизни. Та же зачарованность ощутима во всем творчестве Пушкина, от знаменитых «Воспоминаний в Царском Селе», с которых в 1815 году началась его поэтическая карьера, до прекрасной незавершенной элегии 1836 года: «Была пора, наш праздник молодой...». Следуя великому образцу, Набоков придерживается той же тенденции превращения времени в помощника и сообщника поэтического воображения, с тем чтобы каждое прожитое мгновение перевести во фрагмент вечности. Ребенок из эссе Набокова, который в настоящем творит «воспоминания для будущего», занят той же алхимией времени, что и Пушкин, который в своем загадочном стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» вопрошает, не станет ли проходящий день «грядущей смерти годовщиной». Позднее строки из этого стихотворения будут процитированы героем романа «Пнин».

Именно в переводах произведений Пушкина лучше всего проявляется набоковская верность глубинной связи его с поэтом. Приемы Набокова, как он сам их определяет, состоят в стремлении не столько к простому переводу, сколько к осуществлению полного симбиоза с моделью: «Однако должен признать, что постепенно я начал получать удовольствие от работы; это уже не было дурным желанием познакомиться с Пушкиным иностранного читателя, а чудесным ощущением полного погружения в поэзию. Я старался не вверять Пушкина французскому языку, а сам погружаться в своего рода транс, так чтобы без моего сознательного участия совершалось чудо, происходила полная метаморфоза» (II, 547).

Набоков, как правило, добывается блестящего результата, который свидетельствует о его скрупулезной верности поэтическим

образам оригинала и лирической тональности, отличающей каждое стихотворение. Он достигает этого при помощи прозрачно-чистого и непринужденного французского, близкого к гениальной пушкинской простоте.

Само собой разумеется, что просодическая форма перевода может считаться верной только в той мере, в какой это позволяет переход от русской тонической системы к французской силлабической. Так, ямбические тетраметры «Не пой, красавица...» или трохеические «Мне не спится...» («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы») трансформируются Набоковым в восьмистопники. Менее оправданным кажется выбор александрийского стиха для переложения ямбического пентаметра: «В степи мирской...», поскольку этот размер так же редок в лирической поэзии Пушкина, как александрийский стих распространен в французской лирике. Но очевидно, что Набоков стремился придать стиху истинно пушкинский разбег, а при помощи десятисложника, более подходящего с точки зрения строгой метрики, достичь этого было бы труднее. Распределение рифм в пределах каждого отрывка воспроизводится со скрупулезной точностью даже в том случае, когда в оригинале наличествует тройная рифма, как, например, в стихотворении: «Мне не спится...». Приводимые в эссе стихи могут служить блестящими образцами перевода-приращения. Из глубин творчества Пушкина Набоков выносит концепцию поэзии и искусства, которая настолько совпадает с его собственной, что в заключении эссе он «потрясает» ею с явным ликованием. Пушкинская идея, многократно отраженная в его поэзии, хорошо известна. Это утверждение необходимой и полной независимости художника, диктующей отказ от утилитарных требований толпы, отрицание любого компромисса искусства с социальной жизнью и полная свобода вдохновения.

Эту идею Пушкина Набоков демонстрирует на примере отрывка из «Египетских ночей», где поведение Поэта, безумное с точки зрения простого смертного, последовательно сравнивается с капризами ветра, непостижимой фантазией орла и с безрассудной любовью Дездемоны к Мавру. Заручившись гарантией истинности, которой служат ему пушкинские стихи, автор завершает эссе триумфальным вызовом своей эпохе: «Нет, решительно, так называемой социальной жизни и всему, что толкнуло на бунт моих сограждан, нет места в лучах моей лампы; и если я не требую себе башни из слоновой кости, то только потому, что доволен своим чердаком» (П, 550).

Понятно, таким образом, что Набокова, по его мнению, объединяет с Пушкиным глубокая общность творцов. Это оправдывает,

по-видимому, тот факт, что эссе написано от первого лица и что «Я» автора присутствует в тексте так же энергично, как и «Он» поэта, словно оба местоимения взаимозаменяемы. Можно даже предположить, что Набоков, родившийся через сто лет после Пушкина, втайне наслаждался тем, что случай представил ему возможность приехать в Париж в 1937 году и написать это эссе в том же возрасте, в каком был Пушкин в год смерти.

Но декларируемое подобие двух творцов воспринимается с некоторой долей скептицизма. Вдумчивое изучение текста показывает, что на основе неоспоримого родства и сходства восхищенный ученик делает своеобразную попытку приспособить к себе творчество Мастера, одновременно избавляясь от того, что ему не подходит. Набоков словно натягивает на себя редингот поэта, предварительно подогнав его по мерке.

Ход его мыслей в этом случае показателен. Как будто следуя за прихотливым развитием темы, мысль писателя совершает колебательные движения. Например, он начинает с того, что выпускает самые острые стрелы в жанр романизированной биографии, а двумя страницами ниже сам, совершенно осознанно и с наслаждением, предается радостям этого жанра, хотя и представленного во фрагментарной форме. Далее Набоков декларирует иллюзорность успеха любой попытки перевода, а вслед за этим предоставляет читателю восхищаться, и совершенно справедливо, результатом своей работы. На самом деле писатель непрерывно балансирует между двумя полюсами, обозначенными им как «правда» и «правдоподобие» и формирующими его утонченную диалектику. Правда недостижима, идет ли речь о правдивом отражении Пушкина-человека или о точном соответствии перевода оригиналу. Единственно возможным оказывается правдоподобие, предлагающее читателю неизбежно искаженное представление о жизни и творчестве поэта. Искажённое — но, с точки зрения Набокова, — приемлемое, поскольку оно отвечает условию, которое он называет «правдой искусства», значительно превосходящей скучную правду реальности. Правдоподобие требует включения всех возможностей творческого воображения того, кто стремится его достичь. Правда пушкинской поэзии, т. е., по Набокову, правдоподобие, реализуется в эссе средствами набоковского искусства, которое целиком обусловлено личностью писателя. И это тем более очевидно, что переводчик Пушкина увлекает его за собой в чужую землю, за пределы родной страны, туда, где русский стих для обретения смысла нуждается в талантливом посреднике. Отныне Пушкин, которого представляет французскому читателю Набоков, появляется таким, каким он явлен писателем, — совершенно правдоподобным, ибо совершенно набоковизированным.

Эта скрытая трансформация, осуществляемая всегда по-разному, осязаема в трех переводах из четырех. Только романс «Не пой, красавица, при мне...» избежал тайной набоковизации. Внутри роскошного пушкинского особняка Набоков, как настоящий хозяин дома, намеревался расставить мебель по-своему. Более того, он без колебаний готов был поменять мебель или, по меньшей мере, изменить ее размеры и предназначение. Так, в набоковском переводе намерено укорочены два стихотворения: из них попросту удалены строки, необходимые для понимания общего смысла. Стихотворение, начинающееся словами «В степи мирской...», в восьми строках ямбического пентаметра описывает, как бьют три символических ключа: «ключ юности», «Кастальский ключ» и «холодный ключ забвенья». Набоков сокращает стихотворение до шести строк, что позволяет ему исключить последнюю фразу: «Он слаще всех жар сердца утолит»². Финальная строка восхваляет ключ забвения как благотворную реальность, что предполагает существование несчастий и испытаний, которые поэт хотел бы стереть из памяти. Эта строка противоречит комментарию Набокова, в котором подчеркивалось, что «русский глагол <... струится от счастья бытия» (II, 547). И поэтому она исчезает без следа.

Еще более суровому усечению подверглись «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Пятнадцать строк оригинала сокращены в переводе до одиннадцати, но не для того, чтобы усугубить знаменитую пушкинскую краткость, а чтобы ловко скрыть заключение стихотворения, пронизанное тревожным поиском смысла человеческого бытия:

Я понять тебя хочу,
смысла я в тебе ищу...³

Эти скрытые искажения в поэтических фрагментах идеально совпадают с замыслом финальной части эссе, в которой писателю предлагается, по примеру Пушкина, воспринимать только красоту мира и наслаждаться любыми проявлениями жизни, словно чувство трагического никогда не должно задевать души художника. Вот почему очевидная, казалось бы, приверженность Набокова пушкинской идее независимости искусства скрывает значимую двусмысленность, а происходит это, возможно, потому, что будущий автор «Лолиты» из любви к литературной провокации доводит идею до абсурда: «Сегодня больше,

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л], 1948. Т. 3. С. 57.

³ Там же. С. 250.

чем когда-либо, поэт должен быть так же свободен, нелюдим и одинок, как хотел Пушкин сто лет назад. Порой, может быть, самый безупречный художник пытался сказать свое слово в защиту гибнущих или недовольных, но не следует поддаваться этому искушению...» (II, 550).

В 1937 году голоса гибнущих и их палачей слились в злое щий гул, который раздавался от берегов Рейна до Тихого океана. И безусловно, нельзя обвинять Набокова в чудовищном безразличии за его стремление заткнуть уши, чтобы не слышать грохота Истории. Придерживаясь такой позиции, он, наоборот, отказывался участвовать в окружающей дикости. Охраняя свое искусство от всякого соприкосновения с патологическим миром, он силился сберечь одну из главных ценностей цивилизации, на которую ополчился Интернационал варваров — Красоту. В этом Пушкин мог оказать ему бесспорную поддержку.

Но автор несравненных «Маленьких трагедий» не довольствовался забавной стороной жизни, хотя радость бытия и освещает его поэзию, и не аплодировал шутам и арлекинам. Пушкинская неприязнь к морализаторству, такая же глубокая, как набоковская, не побуждала поэта опьяняться словесным эксгибиционизмом или наслаждаться живописной ярмарочностью. Сакрализованное слово Поэта, несомненно, возвышалось над превратностями мира. Но оно не служило пустым жертвенником, украшенным тонкой резьбой и сверкающим золотом. Слово ограждало себя от нечистот социальной жизни ради того, чтобы глубже проникнуть в болезненную тайну человека и вселенной. Поэзия Пушкина, далекая от отрицания хаоса, превращала его в гармонию. Вот почему, прежде чем овладеть пушкинским наследием, чтобы с самолюбованием рассматривать в нем себя, Набоков мог бы переадресовать свой тонкий юмор к собственной персоне, используя вычурную реплику из «Смешных жеманниц» Мольера: «Принесите-ка нам зеркало и остерегайтесь, чтобы ваше отражение не сделало его кривым» (явл. 7).

