



Д. З. ЙОЖА

Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет»

В набоковском романе, опубликованном в 1928 году, любовный треугольник явно выходит на первый план, однако его характер совсем иной, чем в романе «Машенька», так как объект влечения «главного героя» не невинная молодая девушка, обитающая в лабиринте памяти, а супруга его дяди. Как в романе «Камера обскура», «Лолита» и др., именно любовный треугольник выполняет сюжетообразующую функцию; кажется, автор одержим этой идеей. Особая роль, выполняемая в романе «тетей», налицо в «Защите Лужина», где тетя способствует развитию в еще маленьком Лужине смертоносной страсти к шахматам, на которую можно смотреть как на патологическую или роковую. Согласно теории В. Александрова, шахматы связаны с моментом епифании космического рода¹. Классические традиции в построении романа о прелюбодеянии Набоков строго соблюдает. Как у многих других мастеров этого жанра, в частности, — у Толстого в «Анне Карениной», развязка включает смерть главной героини². В соответствии с идеями Толстого, телесная любовь ведет к катастрофе. Толстовские

¹ См.: *Alexandrov V. E. Nabokov's therworld*. Princeton, 1991. P. 27—28. В предлагаемой статье категория «потусторонности» (см. ниже) преподнесена в соответствии с его концепцией, уже ставшей одной из центральных в набоковедении.

² *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca; London, 1989. P. 57—58.

реминисценции как в «Камере обскура»³, так и в «Короле, даме, валете» читатель найдет в изобилии. Любовь здесь — губительная, страсть — преимущественно телесная. Она разрушительна и для Марты, и для Франца, и для Драйера.

Мотив транспорта, как и в других произведениях Набокова, занимает особое место в романе «Король, дама, валет», который начинается описанием путешествия на поезде — не в манере Толстого, но, безусловно, с ее учетом. Франц начинает свой путь в поезде, а в финале романа попадает в лодку. В противоположность ему Ганин, герой первого романа Набокова, сначала вспоминает о лодке, на которой он некогда катался вместе с Машенькой (лодка изображена на беклиновской картине «Остров мертвых», висящей в комнате Клары), и лишь в последний момент мы видим Ганина в купе поезда. Катание в лодке ведет к смертельной болезни Марты. Этот итог связан с характером героини: она не просто блудница, неверная супруга, но соблазнительная, коварная, злая сила. И если у Толстого смерть сопряжена с духовным перерождением, у Набокова она есть переход в потусторонний мир — от этого и получает особенное, таинственное значение улыбка Марты в момент смерти⁴. Для набоковских героев через грех (т. е. реальную измену мужу или планы убийства) дается возможность проникать в «иные сферы». Можно рискнуть сказать, что тема «греха» в религиозном понимании — ведущая тема романа «Король, дама, валет». Набоков старается не касаться вопросов повседневной морали, тема его романа о преступлении намного сложнее. В нем множество комических элементов (например, осмеяние дешевых плагиаторских планов Марты, заимствованных из

³ Об этом подробнее см.: Йожа Д. З. Автомобиль versus трамвай // Русская литература между Востоком и Западом. Будапешт, 1999. С. 116—124.

⁴ Ср.: «eath is soul birth for Tolstoy <... as clearly is for Nabokov» (MacLean H. Lectures on Russian Literature // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 260); речь идет о лекции Набокова о романе Толстого «Анна Каренина». Потусторонность как доминирующая тема впервые отчетливо появляется в сюжете повести «Соглядатай», значительную часть которого занимает именно посмертная жизнь героя. Концовка романа заключает в себе формулу любви, соотношенной со смертью. В близком выражении та же идея представлена в творчестве О. Уайльда, особенно в сказке «Великан-эгоист» и — с другим акцентом — в пьесе «Саломея». Последняя, как выяснится в дальнейшем, не раз фигурировала в подтексте набоковских произведений, в том числе и романа «Король, дама, валет».

популярных детективов). Но, по Набокову, «разница между космической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной»⁵.

Любовь у Набокова представляет собой категорию, подобную смерти. Через любовное чувство становится возможной коммуникация с другими мирами⁶. В доказательство процитируем его стихи, где прямо дается формула: «Влюбленность есть потусторонность»:

ВЛЮБЛЕННОСТЬ

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

<...
Напоминаю, что влюбленность
Не явь, что метины не те,
Что, может быть, потусторонность
Приотворилась в темноте⁷.

Роман, описывая круг (наподобие того, как Драйер рисует концентрические круги, разговаривая с изобретателем о «тайном деле»), начинается в осеннее время и завершается также в осеннее время, по окончании каникул. Введение рождественского эпизода акцентирует тему летосчисления и мотив праздника⁸. Этот эпизод знаменует собой начало того краткого периода, когда «странный» (по словам Марты) брак между нею и Францем может продолжаться в отсутствие Драйера, уехавшего кататься на лыжах в горах. Как известно, в берлинские годы рождественская тема (наряду с пасхальной) получает у Набокова особое значение. В романе она тем более важна,

⁵ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 505.

⁶ См. об этом: *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. P. 60.

⁷ Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1979. С. 318.

⁸ В этой связи можно вспомнить статью В. Старка (*Старк В., В. III, или Муза Набокова* // Искусство Ленинграда. 1991. № 3. С. 17—25) — одну из редких, но немаловажных попыток предложить интерпретацию набоковского творчества в контексте традиции русской классической литературы.

что после праздника Рождества-маскарада (сочетание странное!), когда Драйер покидает свою больную супругу (на что читатель, наделенный обостренным нравственным чувством, реагирует с недоумением), Марта и Франц чувствуют, будто, попрощавшись с Драйером, они приходят «с похорон» — и именно с этого времени начинают называть его «покойником». А тот — несмотря на попытку Франца освободиться от него путем черной магии (Франц разрывает снимок Драйера, присланный им из Давоса) — возвращается с гор без предупреждения, едва ли не застав племянника и жену в супружеской спальне. Драйер движется к состоянию духовности, одухотворенности. Путь Франца тоже может быть охарактеризован как попытка достичь духовности⁹.

Проблемы духовного пути или достижения духовного зренья (которые лежат в основе берлинских романов) тематизируются уже в тот момент, когда сразу после приезда в Берлин Франц ломает очки и, приехав к Марте, ничего не видит. Лишение очков происходит в гостинице «Видео», т. е. почти в первом локусе действия, названием которого опять-таки усиливается мотив зренья. Однако новые, купленные Францем американские очки — едва ли не важнейший его атрибут — оказываются недостаточными для каникулярного путешествия к морю: он приобретает еще одну пару синих очков, которую носит вместе с первой. Параллельно, но тоже модифицировавшись, повторяется и слово-образ «Видео»: «невеселая певица» в курортной гостинице «орала, приплясывая: “Монтевидео, Монтевидео, пускай не едет в тот край мой Лэо...”»¹⁰. Это происходит в XII главе, т. е. в последнем локусе действия, в котором больная (как бы в иступлении) танцующая Марта раздваивается — подобно тому как «вне себя» чувствует себя Франц в самом начале романа, сидя напротив нее в купе (уже тогда акцентируется, что Францу Марта казалась «чудесной большеглазой дамой», чем также подчеркнуты мотивы зренья, видения, визуальности). Это смутное состояние не покидает героя и после его утреннего пробуждения на следующий день в гостинице «Видео», а потом во время разговора в саду с Мартой. Он находится «в смутном и неповторимом мире», где «может случиться все, что угодно» (I, 130) — и в котором ему кажется,

⁹ *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 48.*

¹⁰ *Набоков В. Король, дама, валет // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 266. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.*

что «близорукость целомудренна» (I, 131). Смысл последней фразы в романе «Камера обскура» передается формулой «Любовь — слепая». Мотив ослепления или слепоты развивается в том эпизоде, когда Марта с племянником сидят в саду — как бы перед искушением. На библейскую прайсторию намекают «патентованные яблони» (I, 131). Еще раньше, по пути, Франц слышит «райские голоса» (I, 129). Марте трудно узнать Франца без очков, но «воспоминание как фокусник» надело их на его лицо. Слово «фокусник» предвещает появление Менетекелфареса (о котором автор говорит: «а на самом деле» «он был фокусник» — I, 135), который потом становится хозяином Франца и способствует формированию любовных отношений между ним и Мартой. По мнению Леоны Токер, в саду Марта и Франц еще невинно влюбляются друг в друга, но потом отказываются от предоставленной им редкой возможности духовного чувства¹¹ и духовного преображения¹².

В последней сцене Франц переживает что-то вроде катарсического потрясения и переходит в какой-то другой мир, к чему он приходит через адские мучения, совершенно чуждые его, по слову Хайда, «странно примитивному готическому христианству»¹³, усвоенному в провинции. Путь оболыщения завершается утратой женщины и одновременным пониманием, что «если Марта выживет, он погиб» (I, 277). Начало любовных отношений, развивающих сюжет первородного греха, приходится на воскресный день. Тем самым Набоков вновь подчеркивает библейский мотив, одновременно заставляя Франца вспомнить, что мать его в это время возвращается из церкви.

С появлением в саду Драйера особое, необыкновенное состояние Франца усугубляется, и позже, уже во хмелю, ему кажется, будто его тело и голова разделены: Франц «чувствовал, что вот-вот, еще немного, — и уже тело его растает, и останется уже только голова, которая, с полным ртом, станет, как воздушный

¹¹ Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. P. 48.

¹² Формула прямой связи между любовью и духовным путем человека, кроме выше цитированного стихотворения, где любовь обозначает путь в потусторонний мир, или, скорее, прямо отождествлена с потусторонностью, дается в ранней поэзии Набокова, в стихотворении «Хочется так много...»: «Хочется экстаза огненных ночей, / хочется увидеть жизнь свою и бога, / В черных бриллиантах любящих очей» (Набоков В. Стихи. С. 47). В этих строчках любовное чувство описывается как путь к познанию Бога.

¹³ Hyde J. M. Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. London, 1977. P. 45—46.

шар, плавать по комнате» (I, 137). Здесь мы склонны видеть намек на мотив отделенной от тела головы, связанный и с преданиями об Орфее, и с фигурой Иоанна Крестителя, не раз повторяющийся и всегда обусловленный¹⁴ присутствием Драйера: ночью в зеркальном зале магазина Драйера Франц увидит «обезглавленные плечистые фигуры» (I, 156), а Драйер, во время посещения криминального музея размышляя о проблеме «преступление как искусство», придет к заключению, что преступление «само по себе — скучно» (I, 241), что каторга и казнь¹⁵ — выше. В словах-образах «преступление» и «каторга» можно обнаружить иронический намек на судьбу Раскольниковца

¹⁴ Мотив отсеченной головы — центральный образ в описании мученичества Иоанна Крестителя, голову которого требует Саломея от тетрарха, и главный мотив в преданиях об Орфее — раньше мало обращавший на себя внимание критиков, изучающих творчество Набокова, фигурирует в целом ряду его произведений. Исходная связь двух мотивов, как впервые заметила Лена Силард, указана Вяч. Ивановым (См.: *Силард Л.* Орфей растерзанный и наследие орфизма // *Studies Slavica Hungarica*. 1996. № 41. С. 209—246). Мотив этот фигурирует и в романе «Приглашение на казнь», в стихотворении «n Translating Eugene negin» («Poems and Problems»), и в романе «Лолита» (подробно об этом см. отличный труд Шапиро: *Shapiro G.* The Salome Motif in Nabokov's «Invitation to a Beheading» // *Nabokov Studies*. 1996. № 3. Р. 104—105). Едва ли не первое толкование мотива отсеченной головы, тематизированного в повести «Возвращение Чорба» на основе орфического мифа, появилось в статье: *Larmour H. J.* Orpheus and Nabokov's «Vozvrashenie Chorba» // *Studies Slavica Hungarica*. 1993. № 38 (3—4). Р. 373—377. Мотив обезглавливания, по собственному признанию Набокова, интриговал его с детства, когда он в отцовском доме с восхищением читал и переложил в александрийском стихе роман Майн Рида «Всадник без головы». Сообщая об этом в автобиографических «Других берегах», Набоков посвящает четыре страницы воспоминаниям о романе, анализируя его и рассказывая, как играл с двоюродным братом «в общеизвестные майнридовские игры» (IV, 247). Переводя название романа, он считает важным лукаво уточнить: его перевод «Безглавый всадник» аккуратен — одновременно отсылая читателя к другим возможным вариантам и фиксируя важность мотива. Роман ассоциируется у Набокова с именами таких писателей, как Толстой и Флобер, а также героинь романов о прелюбодеянии, Анной Карениной и Эммы Бовари, из чего можем вывести, что наличие отсеченной головы как символа религии орфиков и канонизированного европейской культурой символа поэта-пророка у Набокова связывается с темой супружеской измены.

¹⁵ В набоковском творчестве слово «казнь» потом приобретает значение «головорубка/отсечение головы» (ср.: *Shapiro G.* The Salome

у Достоевского. В системе идей Набокова казнь, как кажется, занимает одно из центральных мест, ибо через казнь опять-таки дается возможность прикосновения к иным мирам. Эта идея станет фундаментальной формулой романа «Приглашение на казнь» (1935—1936).

После первого визита к дяде Франц начинает скитаться по улицам города (своего рода искания, вероятно), стыдясь собственной лени и своего хозяина, фокусника, который утром предупреждает его два раза: «Смотрите, не опоздайте на службу» (I, 149, 151). Выбор квартиры определяет Марта, помогая ему подешевле снять именно ту комнату с изображением голы женщины, о которой Франц втайне мечтает. В то время как Франц постоянно думает «о волшебных ночных дамах» (I, 149), он проводит в музее древностей два часа (подобно тому как это потом делает Драйер в криминальном музее), смотрит «саркофаги и портреты носастых египетских младенцев» (I, 149) и, уже после телефонного звонка Драйера, вместе с ним совершает странного рода ночное путешествие, которое Драйер называет «первым уроком». Больше таких уроков, по-видимому, в романе нет, так что последующие фазы «развития» или преобразования Франца будут происходить самостоятельно, в таинственных темных коридорах драйеровского магазина, фантомность которого

Motif in Nabokov's «Invitation to a Beheading». P. 102.). «Квазииничное» восприятие смерти Драйером еще раз встречается в ткани романа, когда он, комментируя смерть шофера в автомобильной аварии, говорит: «Скучное дело... Человек убит» (I, 194). В автобиографическом произведении Набоков рассказывает, как он «заметил в порядке новых отроческих чудес, что теперь <... любой женский образ <... возбуждает знакомое <... все еще загадочное неудобство», и «простодушно» спросил об этом родителей. Отец по-английски отвечал: «Это, мой друг, всего лишь одна из абсурдных комбинаций в природе — вроде того, как связаны между собой смущение и зардевшиеся щеки, горе и красные глаза, shame and blushes, grief and red eyes... Tolstoi vient de mourir» (IV, 253). Сопоставляя вопросы, на которые отвечают Набоков-отец и в вышеприведенной цитате Драйер, прототипом которого во многом послужил Набоков-отец, понятно, что речь идет о прелюбодеянии или об измене. Марта, ревнуя, спрашивает после приезда Драйера: «Почему так поздно?», и, после беглого ответа «Так уж случилось, моя душа...», настаивает: «Это не совсем так, <... я чувствую, что это не совсем так» (I, 194). Из ответа выясняется, что вопрос о прелюбодеянии не уместен, что умер человек, в романе — шофер, а в автобиографии писателя — Толстой, писатель, знаменитый романом о прелюбодеянии. Темы прелюбодеяния-любви и смерти, таким образом, тесно соотнесены.

подчеркивается тем, что его телефонного номера Франц не может найти в телефонной книге, хотя в других местах романа в конторе Драйера телефон все время звонит, так что читателю как бы внушается, что этого таинственного магазина нет. Перед первым ночным уроком описывается двор, через который проходят Драйер и Франц, в виде «треугольного тупика». Мотив треугольника не только предвещает любовный треугольник; он получает определяющую с точки зрения всего смыслового значения романа коннотацию «учение, ведение, знание». Иначе говоря, любовный треугольник таинственно отождествляется с достижением некоторого знания, по всей вероятности духовного. Согласно традиции, он — символ «стремления вверх», к «высшим сферам» или знаниям посвящения¹⁶, перед которым стоят старик и проститутка, словно сторожа этого

¹⁶ Тема любовного треугольника в последнее время нередко обсуждается в критике с различными акцентами. О. Сконечная говорит о пародии розановской системы в набоковских романах «Согляда-тай» и «Дар» и одновременно указывает на эпическую функцию любовных треугольников (*Skonechnaia O. «People of Moonlight»: Silver Age Parodies in Nabokov's «The Eye» and «The Gift» // Nabokov Studies. 1996. № 3. P. 33—52*). В статье А. Бродской тема любовного треугольника рассматривается в ракурсе темы запретной любви; автор утверждает, что проблема эстетической концепции и характер любовных отношений героев четко связываются в набоковском «Даре» (*Brodsky A. Homosexuality and the Aesthetic of Nabokov's «ar» // Nabokov Studies. 1997. № 4. P. 95—115*). В обеих статьях сделаны замечания по поводу любовных треугольников в набоковских сюжетах. Эти *menages-a-trois* сравниваются в том числе с треугольниками Мережковских и Вяч. Иванова. Авторы акцентируют пародийную функцию мотива, не отрицая его сюжетообразующей роли, но обходят идейную формулу, данную представителями Серебряного века относительно духовного значения союзов такого рода. Свидетельство о мыслях и стремлениях Вяч. Иванова сохранилось в его дневниках (*Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 744—767, 771—809, 822—824*) и, с абсолютно другим акцентом, — в мемуарах М. Сабашниковой (*Сабашникова М. Зеленая змея. М., 1993. С. 140—167*). Сабашникова (вместе с М. Волошиным) стала участницей ивановских симпозиумов в Башне. О центральной в этом аспекте идее духовного пути, представленной ивановской концепцией Эроса, см. статью Л. Силард (*Силард Л. Несколько заметок к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Vjaceslav Ivanov — Russischer ichter, europaischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. С. 145—149*). Согласно ивановской системе, соборность Эроса через переживание собственной смерти воспринимается как духовный путь очищения, подобно тому как у Набокова телесность любви, в конечном итоге, необходима в процессе духовного перерождения героев. В связи с духовным характером

подземного мира, где пахнет «сыростью и вином». Следовательно, в соответствии с набоковской системой ценностей, высшие сферы достижимы лишь путем нисхождения. Здесь опять заиграли, подобно музыкальным лейтмотивам, стихия воды и мотив вина, вызывающие ассоциации с дионисийством (вспомним плывущую по воздуху голову Франца в состоянии хмеля). Драйер — «фантастическое... существо» (I, 141 —142). Его мир, в котором очутился Франц, кажется таинственным, начиная с «железной двери», ведущей через «самый таинственный вход» в «темный коридор» (I, 156). Герои спускаются по лестницам, а затем через бесконечный лабиринт поднимаются в зал, где Драйер обучает племянника продавать галстуки. Это дело представлено как искусство: Драйер сравнивает «приказчика» с «худо-жником» (I, 157). Когда племянник и дядя во время «урока» меняются местами, поочередно исполняя роль приказчика и покупателя, кажется, будто Драйер бессознательно (?) подготавливает Франца к ожидающей его роли: т. е. к роли мужа, которую племянник исполнит в отсутствие дяди, «репетируя» свое счастье с Мартой (словно речь идет о театральном спектакле). Особое значение для ночного урока имеет тот беспорядок, через который Франц должен пройти и которым заглавный Король Драйер вполне доволен: «Драйер улыбался, вспоминая... легкий, таинственный беспорядок <если угодно Хаос, понимаемый как начало, соотносимое с миром Диониса. — Д. З. Й., который он оставил за собой, и, как-то не думая, что кому-то другому, быть может, придется за это отвечать» (I, 159). Они покидают магазин после того, как «огромный кожаный мяч <... покатился в сумрак» (Там же). Здесь, вероятно, — кульминационный момент действия, совершенного Драйером и Францем. Ночной урок, наделенный признаками обряда (учитывая наличие коридоров и т. п., рискнем прямо сказать: обряда посвящения), ведет к особенному просветлению, к пониманию: Франц, уже сидя в автомобиле и замечая «на каждом углу» «светлоногую женщину», «понял значение всех огней», которые сливались «в один блаженный образ» (I, 160), т. е. образ Марты. Посвящение Франца включает в себя нисхождение и восхождение. Темным коридорам и лестницам мира Драйера противопоставлен образ радуги: галстуки представляются «шел-

треугольников эпохи Серебряного века см.: *Garlson M. Ivanov—Belyj—Minclova: The Mystical Triangle // Culture e Memoria. Atti del terzo simposio. Firenze, 1988. T. 2. P. 63—79.* Набоков, кажется, четко различает треугольники, воплощенные романом Толстого и литераторами начала века.

ковой радугой», соблазну которой Драйер в роли покупателя не поддается и которую Франц тоже не видит без очков, когда Марта показывает ему картины в вилле при первом визите.

Символическое значение имеет и то, что после ночного урока, уже как приказчик, работающий в магазине, Франц вынужден ездить на работу на подземке, каждый день проделывая, таким образом, подземный путь. Между прочим, подземкой, конечная станция которой находится недалеко от обиталища Франца, Драйер пользоваться почему-то не любит, говоря, что там «попахивает сыром» (I, 196).

Франц поступает на службу и начинает регулярно бывать у Драйеров. По вечерам там всегда звучит музыка, и Франц, из-за близости Марты, испытывает «чудовищную тоску». Мотив музыки введен уже в начале повествования, когда Драйер приезжает домой в момент первой встречи Марты и Франца. В руке у Драйера мы видим «ракетку», уподобленную «музыкальному инструменту» (I, 133). Это его главный атрибут (как дудка Диониса или лира Аполлона). В романе подчеркнуто, что Драйер — большой любитель тенниса (как сам авторефлексирующий писатель, Набоков), в решающий момент он побеждает Франца именно с помощью этой ракетки. У племянника нет никакой склонности играть, он оказывается слабее дяди, своего соперника в любви. Мотив музыки придает какую-то возвышенную (сакрализирующую) окраску любовным отношениям Франца и Марты, описанным в основном как пошлое телесное влечение. Формула «любовь как музыка» остается устойчивым мотивом до самого конца романа, где Марта, уже больная, вне себя, по словам ее партнера, «танцует как богиня» (I, 267). Как владелец «музыкального инструмента», ракетки, Драйер получает режиссерскую роль, подчеркнутую и тем, что это он провоцирует происходящие в романе события, приглашая Франца в город и обещая его матери поддержать молодого племянника. Читатель не может не сомневаться в том, что Драйер подозревает о любовных отношениях супруги с племянником¹⁷. В самом начале, когда Марта с удовольствием

¹⁷ В этой связи следует отметить, что психологическая мотивировка романа подвергается критике не только со стороны Б. Бойда, упрекающего Набокова в том, что Драйер не мог не заметить очевидного, но и, увы, со стороны Б. Носика, утверждающего, что «уверенные в себе мужья все узнают последними» (*Носик Б. Мир и дар В. Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995. С. 229*).

Касательно неточностей книги Носика см. рецензию Карлинского: *Nabokov Studies. 1977. № 4. Р. 239—342. Оба критика*

констатирует неожиданный приход Франца к ним на ужин и улыбается при виде молодого парня, у «бодрого» Драйера «в душе <... толпа оглушительно зарукоплескала» (I, 153 — опять театральная метафора!), будто он доволен эффектом, произведенным им же самим. А потом берется учить начинающего актера, Франца, у себя в лабиринте магазина.

Драйер — коммерсант поневоле, «волшебнo богатевший». Важно и то, что он «обязан своим случайным богатством» Марте (I, 237). Магические свойства Драйера обнаруживаются и тогда, когда он избегает смерти в лодке, произнеся слова, подобные волшебному заклинанию: «одним махом заработаю тысяч сто» (I, 262) — и заставляет жадную до денег Марту отложить умерщвление мужа. Эти слова, неоднократно проинтерпретированные критикой как «анти-сезам»¹⁸, служат контрапунктом магии фокусника, который препятствует тому, чтобы Драйер увидел свою жену за дверью в комнате Франца (а ведь Драйер «умеет так таинственно открывать двери» (I, 210) — впечатление Франца, оставшееся от ночного урока). Параллельно с началом любовных отношений Франца с Мартой завязывается «тайное дело» Драйера с изобретателем, предлагающим ему планы создания автоманекенов, за осуществление которых изобретатель дает «гарантию человеческого духа», что богатый коммерсант Драйер без малейшего колебания принимает, как какой-то Мефистофель, подобный Чичикову. Спустя несколько лет Набоков скажет, что герой Гоголя — «низкооплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер»¹⁹, определяя пошлость Чичикова как «одно из главных отличительных свойств дьявола»²⁰. Интенсивное присутствие гоголевского подтекста с особой остротой подчеркнуто в английской версии «Короля,

забывают, что определение роли «палача» и «жертвы» уже в этом романе представляет собой сложную проблему (отчасти из-за мотива квазиинцеста, обусловленного наличием сюжетных мотивов «Гамлета» и «Саломеи» Оскара Уайльда в произведениях Набокова, в том числе и в романах «Лолита» и «Ада»).

¹⁸ Ср., напр.: *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary structures*. P. 62.

¹⁹ *Набоков В.* Николай Гоголь. С. 456.

²⁰ Там же. Выделяя ключевые фрагменты «Мертвых душ» Гоголя, Набоков приводит его слова о том, что «поэт есть Бог», высоко оценивая в Гоголе тот истинный тип автора, который воплощает творца гениального искусства, обусловленного прикосновением к иррациональному: «Великая литература идет по краю иррационального» (Там же. С. 503), что для Набокова, автора «Короля, дамы, вальта», кажется важнее всего.

дамы, валета». Книга, которую Драйер читает в поезде на первых страницах романа, в русском варианте не названа. В английском она получает название «Мертвые души», которые, как известно, по замыслу Гоголя должны были бы состоять из трех частей: Преступление, Наказание и Искушение²¹. Эти названия, с их христианской символикой, вызывают ассоциацию с названиями трех частей «Божественной комедии» Данте, которая, разумеется, лежит в основе гоголевского замысла. Подобный путь ожидает и Франца. Намек на это содержится в описании перехода Франца в купе второго класса: этот переход представлялся ему «переходом из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай», где сидит «большеглазая дама» Марта), где кондуктор «убог и полновластен, как апостол Петр (I, 121)», страж небесных ворот. Все это комментируется Набоковым как «мистерия»²², где по сцене,

²¹ Эта немаловажная модификация опять-таки обязывает нас заглянуть в лекцию Набокова о «Мертвых душах» Гоголя, в которой обширное толкование посвящается вопросу о 2-й и 3-й частях произведения Гоголя (этот жест имеет большое значение со стороны Набокова, который строго учит своих американских студентов читать литературный текст, занимаясь лишь артефактом, готовым, завершенным): «Законченные “Мертвые души” должны были рождать три взаимосвязанных образа: преступления, наказания и искупления», — пишет Набоков (Там же. С. 487). Структура эта, согласно набоковской интерпретации, есть «конвенциональная схема» (Там же. С. 488). (Не Данте ли скрывается за этой фразой?) Под этой структурой Набоков, вероятно, подразумевает то представление об идеальном искусстве, требования которого Гоголь желал, как объясняет Набоков, выполнить, создавая план этого гигантского произведения. Оно должно было удовлетворить как «Гоголя-художника», так и «Гоголя-святошу» (Там же. С. 501). В этом стремлении Набоков обнаруживает параллель с той тенденцией, которая была проявлена в живописи итальянских мастеров: Гоголя «донимала мысль, что ведь великим итальянским художникам удавалось это делать снова и снова» (Там же. С. 501). Не следует упустить из внимания, что Набоков при толковании гоголевских «Мертвых душ» считает необходимым подчеркнуть образы Италии и итальянской культуры (хотя они практически не касаются самого текста произведения), послужившие определяющим импульсом для плана конструкции 2-й и 3-й частей «Мертвых душ»).

²² В примечаниях, составленных О. Дарком, «мистерия» интерпретируется в ее традиционном значении драматических действ, «которые представлялись (XIV—XVI вв.) сначала в церкви, позднее были перенесены на городскую площадь», где восковые актеры с легкостью перемещались из одной сферы христианского мира в другой

«разделенной на три части, восковой актер <намекает на роль, которую Франц, соответственно планам Марты, должен потом исполнять. — Д.З.Й. переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз» (I, 121). Раз мотив путешествия на поезде (который повторяется потом в путешествии на поезде на морской курорт под конец романа) сопровождается переходом такого типа, следует рассмотреть с этой же точки зрения эпизод путешествия Франца на подземке. Франц, «автоматом» работающий у дяди, ежедневно ездит на службу на подземке. Однажды в вагоне он машинально повторяет стишки из рекламы зубной пасты: «Чисти зубы нашей пастой, улыбаться будешь часто» (I, 237). Это формула той же улыбки, которая появляется на лице Марты в секунду смерти. Безвременность момента, когда Франц читает стишки, или, если угодно, его вписанность в вечность (как и при смерти Марты), акцентирована тем, что Франц не помнит, какое число, бормоча: «Нынче девятое, нет, десятое, нет, одиннадцатое июня» (I, 237). Сравнивая рекламные стишки с английским переводом лукавого автора, мы обнаружим, что там уже паста прямо названа «дантофайл» («Clean your teeth with entophile, every minute you will smile»)²³. Каламбурное значение «любитель Данте» указывает, что путешествие, отождествленное с инициацией, представляется в формуле «Комедии» Данте, в которой воплощен гнозис.

Параллельно с любовными отношениями между Мартой и Францем и с преображением Франца продолжается другая линия повествования: тайное дело Драйера, который финансирует планы изобретателя, связанные с производством автоманекенов. Как заметили многие исследователи, это похоже на тот процесс, в течение которого Марта из Франца, «податливого воска», делает «покорного» мужчину: он постепенно становится все более и более похож на восковые фигуры, стоящие в магазине Драйера (прикоснуться к ним Франц побаивался). Тайнственные занятия, происходящие под управлением Драйера, сперва осуществляются исключительно безымянным изобретателем, потом он прибегает к помощи двух, тоже анонимных, и иронически противопоставленных друг другу персонажей:

(I, 413). Трудно не обнаружить цепочку ассоциаций: мистерия — драматическое действо — комедия (непрямой намек на Дантовскую «Божественную комедию»). Необходимо также принять во внимание связь между ритуалом, древнегреческой трагедией и жанром «Божественной комедии» Данте: все они представляют собой особого рода пути посвящения.

²³ Nabokov V. King, Knight, Knave. London, 1989. P. 121.

художника, «солидного, седого в очках», и профессора анатомии с «орлиным взглядом и откинутыми назад волосами» (I, 233)²⁴ — которые как бы дополняют друг друга и одновременно имеют парадоксальную с точки зрения их профессии внешность, тем самым иронически гармонизируя в себе черты сухого ученого и пламенного художника. Они работают в «лаборатории», усвершенствуя первый прототип автоманекена («толстую фигурку»), который не случайно называется «механическим младенцем». Драйер смотрит на него «как посетитель на ребенка» (I, 232). Более или менее ясно, что здесь речь идет о некоем гомункулусе²⁵, и лаборатория, где производят эту странную креатуру, понимается как место работы алхимика. Планы Драйера продать автоманекены какому-нибудь американскому коммерсанту (который впоследствии и приезжает во время болезни Марты и у которого Драйер вдруг крадет «золотой портсигар» — I, 272) указывают на то, что в конце концов он хочет обратить свои автоманекены в деньги: глядя на них, он понимает, что, пожалуй, «не может остановить это золотое, огромное колесо» (I, 233).

²⁴ Здесь, вероятно, тоже намек на Данте. Образы «орел» и «орлиный нос», в функции сильного знака, обозначающего автора «Божественной комедии», перекликаются прежде всего у Блока («Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет»), на которого ссылается О. Мандельштам: «таинственный Дант французских гравер, состоящий из капюшона, орлиного носа» (*Мальдельштам О. Разговор о Данте // Мальдельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 122*). Блоковские стихи, несомненно, были знакомы Набокову. Как общеизвестно, Набоков читал его итальянские стихи матери в день кончины отца (Ср.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 191; Shapiro J. The Salome Motif in Nabokovs «Invitation to a Beheading». P. 108*). Мандельштам был товарищем Набокова по Тенишевскому училищу, и Набоков его хвалил. В романе «Защита Лужина» мандельштамский «капюшон» превращается в «купальный шлем» при описании «книжного шкапа, увенчанного плечистым, востролицым Данте в купальном шлеме...» (II, 101). Исследователи не обращали внимания на то, что неустанный интерес Набокова к Данте сохраняется до конца жизни. В последние дни, в больнице, он с наслаждением читал «Божественную комедию» в переводе Ч. Сингльтона и с восхищением откликается на него в письме к приятелю. См.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton; N. J., 1991. P. 657*.

²⁵ На то, что за словосочетанием «механический младенец» таится образ гомункулуса, указывает и то, что в книге «Николай Гоголь» Набоков употребляет термин «гомункулус» применительно к гоголевским персонажам, из чего выясняется, что здесь он подразумевает особого рода творение эпических персонажей.

Сотворение какой-то фигуры, чучела, куклы занимает одно из центральных мест в романе «Король, дама, валет». Как Драйер, так и Марта трудятся над такой фигурой: в то время как Драйер нанимает изобретателя, художника и анатома для совершения алхимического процесса, Марта работает над Францем, как Пигмалион над Галатеей, стараясь обратить его в тип «послушного мужа», похожего на восковые фигуры. Для создания восковой фигурки характерно применение черной магии. Уже замечено, что если изобретатель являет собой силу, подчиненную Драйеру и помогающую ему (ведь это он спасает Драйера от смерти своим телефонным звонком в то утро, когда Марта и Франц хотят его убить), то союзник Марты — фокусник, Менетекелфарес²⁶, о котором Франц твердит, что он с ума сошел и что у него в комнате что-то странное происходит, слышно что-то вроде «кудахтанья» (I, 239)²⁷. Что касается секретных знаний фокусника, то вспомним: при создании плана умерщвления мужа Марте приходит в голову, что, наверное, хозяин Франца должен знать о способах отравления (I, 239).

Не исключено, что намек на алхимию содержится и в самом названии романа «Король, дама, валет», соотносимом с «Пиковой дамой» Пушкина²⁸, где три карточные фигуры —

²⁶ См. статью Дж. Конноли «Король, дама, валет» в наст. изд. (С. 600—619).

²⁷ Интересно заметить, что Марта, пыталась найти подходящий яд для отравления Драйера в статейках в энциклопедическом словаре, наталкивается на имена Локусты, Борджии и Тоффаны (на последнем перечень окончен), а из потенциальных ядов выделяются морфин, стрихнин и цианистый калий (I, 214—216). Марта, как она сама говорит, «не ученая», поэтому, ввиду того что «экспертиза всегда найдет причину смерти» (I, 215), она отказывается от всех планов отравления. Она не способна употребить то «химическое» оружие, то средство, на которое указывается и в связи с процессом творения драйеровских автоманекенов. На яд иронически указывается именем Тоффаны (которая «продавала свою водичу в склянках с невинным изображением святого» (I, 214) — как Набоков подозрительно подробно объясняет своим читателям). Это имя известно в алхимической литературе и даже упоминается в сочинении князя В. Ф. Одоевского. Склянки «с невинным изображением святого» намекают на то, что яд — средство для перехода в мир трансцендентного.

²⁸ Мы должны прибавить, что в своем блестящем анализе Л. Токер утверждает, что образы, относящиеся к карточной игре, заимствованы из сказки Андерсена и одновременно являются намеком на «Алису в стране чудес», переведенную Набоковым (*Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. P. 57).

магическая формула, дающая доступ к богатству, иначе говоря, — к «золоту», — станут соперником любовного чувства и где тема «живого трупа» сыграет сходную сюжетообразующую роль. В этой повести Пушкина графиня получает секретный ключ к богатству не от кого иного, как от знаменитого алхимика, Сен-Жермена²⁹. И хотя Набоков после публикации романа все еще считал Пушкина лишь «трехмерным автором», он, несомненно, признавал, что в этом произведении Пушкин касается темы потусторонности³⁰. О том, насколько элементарным это пушкинское произведение и позже казалось Набокову, несколько раз приступавшего к исследованию об источниках повести и до конца жизни мечтавшему написать об этом подробно, высказывались многие, в частности, жена писателя³¹. Источник, найденный Набоковым, носит заглавие «Ундины»,

²⁹ В то время как Марта «совершает плагиат» («которого, впрочем, избежал один разве Каин» (I, 224) — иронически прибавляет саморефлексирующий Набоков), размышляя о потенциальных способах умерщвления Драйера, у нее возникает идея заставить Франца «выстрелить с порога» в Драйера и забрать «для видимости бумажник». Убийство под маской грабежа должно произойти «за полночь», после «сигнала» Марты, которая будет стоять у окна (I, 225). Эта сеть мотивов, абсолютно вывернутым образом, представляет собой ряд реминисценций из «Пиковой дамы» Пушкина, совпадая с сюжетными элементами проникновения героя в дом графини и ее случайного убийства.

³⁰ О «трехмерности» пушкинского творчества Набоков высказывается как раз в вышеупомянутой книге «Николай Гоголь», где, при анализе «Шинели», он противопоставляет двух авторов друг другу, высоко оценивая мастерство Гоголя за «четырёхмерность» его произведений («Проза Пушкина трехмерна; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским...» — там же. С. 507). Следует подчеркнуть, что Набоков говорит здесь только о прозе Пушкина.

Связь между картами и алхимией еще раз подчеркнута в сцене в ресторанчике, где неподалеку от Марты и Франца «трое мужчин <... дулись в скат>, а «худенькая барышня <... листала журнал, в котором уже давно чей-то химический карандаш хипно заполнил пустоты крестословиц» (I, 181—182). Особая значимость этого контекста акцентируется тем, что название кроссворда было создано именно Набоковым, который регулярно составлял крестословицы для эмигрантской прессы. Карандаш одновременно ассоциируется с письмом или писательским делом.

³¹ См.: *Nabokov V., Barabtarlo G. A Possible Source for Pushkin's «Queen of Spades» // Russian Literature Triquarterly. 1991. № 24. P. 43—47.*

т. е. указывает на название женского водяного существа, сходного с русалками³².

В контексте замаскированных мотивов «современной алхимии» рождение драйеровых автоманекенов приобретает еще более очевидно подчеркнутую функцию. Если мы обратим внимание на бесплодность семилетнего брака четы Драйер (число степени химической свадьбы в алхимическом процессе, число рождения гомункулуса или сотворения золота³³), то найдем в характеристике Драйера еще более глубокую связь с некими таинственными силами. Немаловажно, что он играет роль водителя Франца в лабиринте своего фантомного магазина. Перед этим он поит племянника коньяком. Сидя за столом — либо под влиянием присутствия Марты, либо благодаря спешно выпитой рюмке, — Франц «сшиб вазу с розой», после чего «бодрый» Драйер решил увести племянника на «ночной урок» (I, 153). Франц как бы бессознательно подготовлен к этому ночному уроку: он уже «в паническом трепете» подходит к телефонному сооружению, которое в его воображении приобретает «райский блеск» (Франц убежден, что это, должно быть, Марта ему звонит — I, 151). В этой подготовительной фазе ночного урока противопоставляются два потусторонних локуса (т. е. рая, связанного с Мартой, и ада подземных ходов драйеровского магазина, перед которым стоят проститутка и старик), представляющих собой пути восхождения и нисхождения. Существенно, что Франц находится в состоянии «тревоги», причину которой автор разъясняет особого рода сравнением: «как то семя, которое факир зарывает в землю, чтобы истощным колдовством вытянуть из него живое дерево, просьба Марты скрыть от Драйера их невинное похождение, на которую он едва обратил внимание, теперь, в присутствии Драйера, мгновенно и чудовищно разрослась, обратившись в тайну, которая странно связывала его с Мартой» (I, 153). Ко всему этому Франц приходит, в конечном счете, под влиянием «режиссерского» телефонного звонка Драйера. Поверхностному читателю Драйер представляется типичным ловким коммерсантом, однако в его характере особенно выделяются веселость и «бодрость», охота пошутить, жизнерадостность и почти магическая жизнеспособность.

³² Соответственно законспектированным планам, остававшимся в архиве в виде записных карточек, в примечания к английскому переводу «Евгения Онегина» Набоков хотел «включить и “формулу” о “Пиковой даме”, данную Гершензоном» (Там же. Р. 45).

³³ *Biedermann. Handlexikon der Magischen Kunste. Zürich, 1976.*

Эти его черты почему-то беспокоят Марту, особенно в то время, когда ее поглощают ребячески комические размышления о способах умерщвления мужа. На неистребимую жизнеспособность Драйера указывает и то, что он практически трижды избегает смертельной опасности (две автокатастрофы и покушение на его жизнь при морском катании). В момент автокатастрофы сидящей дома Марте, видимо, в первый раз приходит в голову мысль убить мужа, и она даже прибегает к черной магии: в записной книжке «она сперва рисовала на страничке какие-то черточки, потом вдруг написала отчетливо “Драйер” <... . Прищурилась и стала тщательно, крепко вымарывать» (I, 194). (Хотя электрически-трепетное ожидание Марты и Франца заставляет внимательного читателя подозревать, будто Марта знает, что происходит в данный момент «космической синхронизации», будто она телепатически ощущает события данного момента³⁴. Двусмысленность этой ситуации — типично набоковский прием и в некотором смысле — прием детективной прозы, достаточно вспомнить хотя бы структуру «Бесов» или «Преступления и наказания», несмотря на тот общеизвестный факт, что Набоков неодобрительно высказывался по поводу Достоевского.) Драйер объясняет несчастный случай тем, что шофер, возможно, был пьян, а событие комментирует как «скучное дело <... . Человек убит» (I, 194), в связи с чем стоит отметить, что он употребляет это же самое прилагательное, когда высказывается насчет общей природы преступления versus казни. Устойчиво повторяющиеся мотивы смерти и алкоголя (не говоря уж о мотивах бодрости и т. п.), сочетаясь, определяют характер Драйера. Драйер, парадоксально являясь потенциальной жертвой, наутро после автокатастрофы хочет сказать садовнику, что «он сильно подозревает...». Практически это все, что он произносит, не договаривая (предложение по-набоковски не окончено), что шофер — пьяница, но вдруг говорит себе: «Труп не может быть пьяницей...» (I, 195). Итак, пьянство, согласно этой фразе Драйера, ведет к смерти шофера и в то же время в воображении Марты, — к смерти мужа.

³⁴ Автокатастрофа совершается потом в романе «Камера обскура», где за рулем сидит Кречмар в компании Магды, и космический план кульминационной роли несчастного случая утверждается моментом «космической синхронизации» (термин Александрова, см.: *Alexandrov V. E. Nabokov's therworld*. P. 28—29, 33—34). О роли космической синхронизации см. мою статью «Автомобиль versus трамвай».

Мотив смерти, понимаемой, как мы уже видели, как магический акт проницкования в мир потусторонности, развивается в описании экспонатов криминального музея — «кунсткамеры беззаконий» (I, 240). Среди них выделяется первый экспонат, послуживший поводом для посещения музея. Речь идет об «искусственной женщине», сделанной, к большому недовольству изобретателя, из гуттаперчи, которую «нашли, среди прочих тайных курьезов», «у одного почтенного бюргера, ни с того ни с сего растерзавшего дитя соседа» (I, 240). Мотив растерзания ребенка в сочетании с мотивом искусственной женщины (сотворение которой волнует фантазию изобретателя, так как он — «движимый профессиональной тревогой» — идет смотреть выставку вместе с Драйером; если угодно, они заинтересованы ею из-за будущих гомункулов изобретателя) является в данном контексте элементом сообщения о ритуалах дионисийства³⁵. Разочарованный «грубовато» сделанной искусственной женщиной, изобретатель уходит, оставляя в музее Драйера, который всегда боялся «упустить что-нибудь любопытное» (I, 241) и который, насмотревшись, размышляет о «пошлом преступлении» (пошлость — грех Чичикова, см. выше), ставя проблему казни выше. Казнь — другой способ перехода в потусторонность, определивший тематику романа «Приглашение на казнь», — в воображении Драйера тоже происходит в форме отсечения головы: «И приводят осужденного. <... Потом публично показывают отрубленную голову» (I, 241). Не делая дальнейших выводов, отметим лишь, что мотивы растерзания ребенка, образ искусственной женщины и декапитации вовлекают эпизод посещения музея в круг идей орфизма, вызывая ассоциации с преданиями и исследованиями мифологов. Не в последнюю очередь — с представлением младших символистов о фигуре Орфея и о связанных с ним преданиях³⁶. Соответственно теории Вячеслава Иванова³⁷, орфизму, по многим признакам,

³⁵ В этой связи мы обязаны указать на серию публикаций Вячеслава Иванова в журнале «Новый путь», которая слишком весомо определяла направление размышлений младших символистов, в том числе и близких к Набокову Александра Блока и Андрея Белого, чтобы ее игнорировать (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь.* 1904. № 1. С. 110—134; № 2. С. 48—78; № 3. С. 38—61; № 5. С. 28—40; № 8. С. 17—26; № 9. С. 47—70).

³⁶ Об этом подробнее см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма.

³⁷ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога; *Иванов Вяч.* Религия Диониса // *Вопросы жизни.* 1905. № 6. С. 185—220. № 7. С. 122—148.

предшествует дионисийский ритуал; орфизм оказывается промежуточной фазой между христианством и дионисийством, уходящей корнями в учения и ритуальную практику посвящения Древнего Египта. Последним фактом отчасти можно объяснить наличие в набоковском романе мотивов, связанных с Египтом. Драйер мечтает о путешествиях в Египет и Китай (I, 250). Франц рассматривает в музее изображения носастых египетских младенцев на саркофагах. В финале романа уже готовый к отъезду Драйер ни с того ни с сего наталкивается в газете на сообщение о том, что «в Египте нашли в гробнице игрушки и розы, — им три тысячи лет» (I, 244), что, наверное, указывает на гностический путь инициации, ибо в пути в Египет и обратно воплощен сам гностический³⁸ путь посвящения (среди прочих, например, розенкрейцеровский). С гностической концепцией Египта Набоков, наверное, был знаком³⁹, об этом свидетельствует его стихотворение «Я был в стране Воспоминанья...» 1919 года, первоначально названное «В Египте» и опубликованное в 1921-м в эмигрантской газете «Руть». В этих стихах «путника» «вечность медленным глаголом волнуется»; «пред сфинксом мудрым и тяжелым. / Ключ неразгаданных чудес / им человечеству завещан...». Любопытно заметить, что автор два года спустя при отборе стихов для первого стихотворного сборника лишил стихотворение его первоначального заглавия, видимо, желая скрыть значение топонима и мистифицируя истинную свою первоначальную интенцию⁴⁰.

³⁸ См. об этом, напр.: *Kakosy. Feny es kaosz*. Budapest, 1984. С. 17. Египетское путешествие, имеющее аналогичное значение, представлено в романе Андрея Белого «Петербург».

³⁹ В пользу этой гипотезы говорит тот факт, что во время пребывания семейства Набоковых в Крыму перед отъездом из России юный поэт завел многие знакомства, среди них — с Владимиром Полем, преданным поклонником теософии Елены Блаватской. Как сообщает биограф Набокова, Носик, Поль поощрял чтение Владимиром Владимировичем книг по мистике и магии. Намного позже Поль якобы говорил, что это по его внушению юный Набоков написал цикл об ангелах. (Носик добавляет: «никаких подтверждений этому нам найти не удалось» — *Носик В.* Мир и дар В. Набокова. С. 96—97). Нам лишь остается заметить, что Набоков об этих встречах практически нигде не высказывался.

⁴⁰ В богато насыщенной знакомыми темами потусторонности, женского начала и мотивами языческих ритуалов поэзии Р. Брука, любимца Набокова в 1920—1930-е годы, символы египетской культуры и духовности встречаются тоже нередко. Ср. его стихи «Mummia», «n the eath of Smet-Smet...» в сб.: *The Works of Rupert Brooke*.

Не в последнюю очередь стихи оказываются любовными и связаны с воспоминаниями о Валентине Шульгиной.

Противоборствующие Марта и Курт Драйер в комплексной сети мотивов принадлежат к разным стихиям: Марта после долгих размышлений по какой-то причине отказывается как от плана отравления мужа, так и от возможности застрелить его дома или в лесу, решая убить мужа с помощью воды — это и есть ее собственная стихия. Слово она вдруг понимает, что против Драйера другие средства бесполезны. В лесу он действительно непобедим. Это он выигрывает соревнование в день его запланированного умерщвления, дойдя до цели пешком, через лес, раньше, чем Марта и Франц приплывают в лодке. То, что Драйер имеет тайную связь с лесом, выясняется и из его мечтаний: он хочет «охотиться в тропической чаще» (I, 251), и из того, что Марта, словно побаиваясь превосходства Драйера над ними в лесу, отказывается от плана «лесного грабежа», в котором роль «разбойника» должен был бы сыграть жалкий Франц. Соотнося это с мотивами растерзания и обезглавливания, можно связать принадлежность Драйера к стихии леса и его охотничий характер с чертами, наиболее характерными для Диониса-дандрита.

В контексте этих мотивов, связанных с дионисийским культом жертвы, кажется, можно проинтерпретировать эпизод в криминальном музее, где, любопытнейшим образом, Драйер замечает, что лица жертв стали похожи на лица преступников после смерти. Здесь можно предполагать вывернутую наизнанку квинтэссенцию учения Вячеслава Иванова о значении надевания Маски, в результате которого, в соответствии с генетической парадигмой маски, участники обряда обретают лик божества, так как конечная цель ритуала состоит в единении с Богом, ибо «растерзание Бога жертвы» есть «переход жертвы в лиц, ее растерзавших»⁴¹.

Этого рода единение с божеством *mutatis mutandis* соответствует *unio mystica*, концепции христианского богословия. Последняя воплощена в христианском символе жертвоприношения, в Тайной вечере, изображенной, в частности, Леонардо да Винчи. Недаром название картины итальянского мастера

Herfordshire, 1994. P. 16, 46. Подробнее об увлечении Бруком Набокова, написавшего свою первую рецензию на стихотворный том английского поэта, см.: *Sisson J. B. Nabokov and English Writers // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 532.*

⁴¹ *Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 9. С. 63.*

совпадает с названием набоковского стихотворения «Тайная вечеря», предшествовавшего роману «Король, дама, валет» и вошедшего в сборник 1923-го года.

С этого момента набоковский роман вступает в диалог с идеями, изложенными в тексте Вяч. Иванова. В воображаемой Драйером картине казни помощники бургомистра, которые должны стать свидетелями при казни, представляются как «бледные люди». Этот мотив повторится несколькими строками ниже: «побелевшие лица магистратуры» (I, 241). Вячеслав Иванов описывает лица оргиастов, «недаром вымазавших гипсом лица»⁴². Та же белизна лиц — у участников казни, в воображении (или в «коллективной памяти»?) Драйера. Далее, при ассоциации с «американским стулом», мы буквально наталкиваемся на маски: лицо палача, как и жертвы (словами Набокова: «зубного врача», т. е. дантиста, и «пациента»), покрыто маской⁴³. «Сирин ученого варварства» (так Андрей Белый назвал Вячеслава Иванова в одноименном эссе⁴⁴) пояснял, что в процессе ритуального «очищения» и жрец, и жертва становятся, благодаря надетой маске, «богочеловеком»⁴⁵.

Стихии воды и леса/дерева в преданиях о дионисийстве обладают особой ролью и особой характеристикой. Нимфы, творения влаги, «лелеющие Диониса и вдруг воспылавшие голодом к плоти божественного младенца, являют собой наравне с титанами первообраз иступленных детоубийц»⁴⁶. Этот мотив отчетливо связывается с проблемой, которой мы уже бегло коснулись при анализе эпизода посещения криминального музея. Лес, где Драйер побеждает жену и племянника, имеет связь с Дионисом-дандритом, который является богом лесным, древесным, а дерево есть «обиталище душ человеческих, отделенных от тела»⁴⁷. Танец, как ключевой элемент ритуала жертвы дионисовой религии⁴⁸, появляется в гостинице на северном ку-

⁴² *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 25.

⁴³ О функции маски см.: *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 198—199, 201, 202, 206; она составляет «священное орудие культа» (*Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 52).

⁴⁴ Вышедшее в Берлине в 1922 г. эссе Набоков-Сирин наверно читал.

⁴⁵ *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 215.

⁴⁶ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 19.

⁴⁷ Новый путь. № 9. С. 66.

⁴⁸ Новый путь. № 8. С. 23.

порте у моря. Один из сидящих у стола замечает о «вне себя» (если угодно, «в исступлении») танцующей, уже заболевшей Марте: «Ваша тетя танцует как богиня» (I, 267). Наверное, не случайно автомобиль Драйера получает название «Икар», т. е. имя героя, который является ипостасью Диониса⁴⁹.

Кроме «обезглавленных»⁵⁰, «черных, плечистых фигур» (I, 157), которые Франц видит в «бесконечном лабиринте» Драйерова магазина, там стоят «гигантские шкапы» и «зеркала» — элементы, активно фигурирующие в преданиях о дионисийстве⁵¹: при виде последних менады приходят в исступление⁵².

Образ Марты Драйер, уже через выбор имени знакомого звукового ряда, органически встраивается в линию женских персонажей набоковских романов (Машеньки из одноименного романа, Магды из «Камеры обскуры»). Кроме того, имя Марта есть несовершенная анаграмма имени Музы Набокова, Тамары, т. е. Валентины Шульгиной⁵³. Как это единогласно и неоднократно формулировалось в критической литературе, образ Валентины послужил одним из прообразов Лолиты, невинной молодой девушки.

⁴⁹ Там же. С. 26

⁵⁰ Мотив отсеченной головы, фигурирующий у Вяч. Иванова, А. Блока, в романе Михаила Булгакова, и т. п., мог быть памятен Ходасевичу (который дружил с Набоковым еще в годы берлинской, а потом и парижской эмиграции и поддерживал переписку с Вяч. Ивановым). См.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. С. 209—246.

⁵¹ Ср.: *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. С. 25.

⁵² Анализируя развязку английской версии романа «Король, дама, вalet», Конноли метко выделяет каталитическую роль появления в финале четы Набоковых, видя в этом особый «показатель силы автора». Обратим внимание на то, какими словами Конноли характеризует сущность этой авторской силы: «То, что персонажи, кажется, буквально разваливаются на куски, когда их создатель входит в их мир романа, является показателем силы автора» (См. с. 618 наст. изд.). Так как Конноли неоднократно и эксплицитно намекает на проблематику «высших сил», неустанно обращаясь при этом к автору как к творцу, мы рискуем сказать, что выражением «go to pieces» («разваливаются на куски») здесь бессознательно акцентируется связь между концовкой романа и расчленением, т. е., если угодно, растерзанием как развязкой литературного творения. Такое расчленение, согласно интерпретации Вяч. Иванова, в культе составляет главный этап в процессе рождения в духе. О том, что Франц в конце романа подвергается в сновидении подобного типа «акту» перерождения, см. ниже.

⁵³ Ср.: *Старк В. В.* III, или Муза Набокова.

То, что мы имеем дело с необыкновенным существом, акцентируется в течение повествования с начала и до конца. Хотя главная режиссерская роль, пожалуй, исполняется Драйером, в самих любовных отношениях Франца и Марты ведущая роль отдается ей. В развязке воплощена формула: любовь есть путь в потусторонность. Эта формула усиливает трансцендентную природу образа Марты. Многосторонность Марты и ее предполагаемые прообразы складываются из противопоставленных, парадоксальных свойств, которые постоянно чередуются в развитии действия, хотя, если установить, какие черты доминируют на разных этапах действия, можно догадаться о природе прообразов персонажа.

В воображении Франца, забавного провинциала, Марта Драйер, которую он встречает после «трансцендентного» перехода в купе, где сидит супружеская чета, получает черты трансцендентного существа: у нее «мадоннообразный профиль» (I, 130) (эпитет потом повторяется), она кажется «выше, отдаленнее» (I, 131), у нее «глаза глядели вверх», и, как упоминалось выше в связи с темой танца, она «танцует как богиня» (I, 267). Божественная, небесная ее натура соотносится с мадонной, она витает в виде «блаженного образа» (I, 160), она — «туманная дама» (I, 161). Ее болезнь в рождественское время (это роднит ее с Лолитой, умершей именно на Рождество) опять можно проинтерпретировать как знак, придающий ей черты Богородицы. Ее смерть имеет некоторое сходство со смертью Лолиты, которая, будучи уже госпожой Скиллер, кончает мертворождением «25-го декабря 1952 года» соответственно православному летосчислению («рождеством 1952-го года» в англоязычном оригинале). В этой связи мы должны упомянуть, что причина смерти Марты неизвестна, мы знаем только, что сперва она находится в состоянии «странной сонливости», «вся дрожит» (I, 264), у нее жар, и знаменитый профессор, разговаривая с Драйером в коридоре гостиницы, ставит диагноз: *pneumonia sicu-rosa*, и прибавляет: «У вашей супруги — странное сердце» (I, 273). Самым любопытным в описании болезни Марты является момент, когда Франц, узнав о приезде дяди, но еще с ним не встретившись и остановившись перед номером 21, видит, что «дверь открылась. Вышла большая и беззвучная сестра милосердия, неся что-то, завернутое в полотенце. На ходу она потрепала по голове девочку в синем халатике, с лопатой в руке, и скрылась за углом коридора. Так же беззвучно и деловито сестра вернулась» (I, 274). Зачем нужна невинная девочка в коридоре курортной гостиницы и почему при этом, в данный трепетный момент, когда сестра спрятала что-то,

у девочки в руке лопата (для копания земли, т. е. ямы или прямо могилы)? Эти вопросы могут просто объяснить, что на самом деле произошло в номере Драйеров и что скрывается в полотенце, от чего надо избавиться за углом коридора. Вдобавок мы можем припомнить, что в начале «болезни» Марты Драйер уезжает посмотреть автоманекены, которые раньше назывались «механическими младенцами» и которые замирают и падают во время шоу (то, что происходит на сцене с фигурами, похожими на главных персонажей, параллельно повторяется и в жизни). Это комментируется словами «волшебство <... выдохлось» (I, 271). После неудачи Драйер размышляет о том, можно ли построить «механического ангела» (I, 272). На следующее утро мы уже видим его в автомобиле, на пути к жене. После возвращения сестры, по ходу драматически оформленной сцены встречи дяди с племянником, читатель может заподозрить, что с Мартой. Дядя и Франц в неловкой ситуации, у Драйера «виноватый взгляд» (который можно было бы объяснить и тем, что он оставил жену больной). Но позже, за столом, «обедающие смотрели на них во все глаза» (I, 274): кажется, что дядя и Франц должны воспринимать ситуацию как постыдную, что проживающие в гостинице прекрасно знакомы со сплетнями о болезни Марты. Можно ли рискнуть сказать, что Марта была на самом деле беременной и скончалась вследствие родильной горячки или просто от родов?

Любовная страсть к жене дяди, испытанная Францем, делает Марту чуть ли не идиолом (ведь у нее «под мышками бело, как у статуи» — I, 165). Марте в руки попадает первоапрельский номер газеты со снимком «найденных рук Милосской Венеры». Франц говорит ей: «Ты здесь, — как королева. Инкогнито» (I, 182), т. е., если угодно, как «Незнакомка», «Прекрасная Дама»: в этих образах нетрудно обнаружить аллюзии из блоковского мира⁵⁴. Слово «дама» фигурирует в тексте многократно, и буквально так названа Марта в заглавии романа. Обращение к ней как «королеве» естественно, если учесть, что ее супруг — «Король» (т. е. заглавный Драйер). Небесная ее натура передается цитированными уже словами: ее «глаза глядели вверх» (вспомним картины Эль-Греко). Она способна

⁵⁴ О том, насколько Набоков был затронут темой Прекрасной Дамы, характерной для символизма младшего поколения, см. мою статью «Заметки к истокам некоторых мотивов...» (Studia Slavica Hungarica. 1997. № 42. С. 179—186). Отец Набокова охарактеризовал себя как поклонника автора стихов о Прекрасной Даме в своем некрологе на смерть Блока (Руль. 1921. 14 августа).

околдовать Франца, «что-то говоря вполголоса, торопливо и несвязно...». «Потусторонняя скороговорка» — комментирует это место Набоков (I, 197).

Сосредоточимся на тех фактах, что Марта, во-первых, главный персонаж в романе о прелюбодеянии и, во-вторых, — водительница Франца на пути, подобном пути посвящения, в конце которого барышне из соседнего номера, слышащей болезненный смех Франца, «показалось спросонья, что рядом, за стеной, смеются и говорят все сразу, несколько подвыпивших людей» (I, 280).

Создавая роман о прелюбодеянии, Набоков обращается к одному из древнейших сюжетов, связанных и с евангельской историей Иоанна Крестителя, и с ветхозаветной Книгой пророка Даниила. В последней описан пир царя Валтасара: «...пили вино и славили богов золотых и серебряных, медных, железных, деревянных и каменных. В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали против лампы на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала» (Дан 5, 4—6). Даниил дает толкование надписи: «И вот что начертано: мене, мене, текел упарсин. Вот и значение слов: мене — исчислил бог царство твое и положил конец ему; текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано Мидянам и персам» (Дан 5, 25—28). В Священном Писании Даниил выступает как пророк, открывающий и другую тайну, — значение сновидения царю Навуходоносору о том, что будет «в последние дни», явно пророчествуя о конце света. Из эпизодов жизни Даниила следует выделить его толкование сна царя, где явился ему «истукан», «страшный» видом, «в чрезвычайном блеске», «голова была из чистого золота, грудь его и руки его из серебра, чрево его и бедра его медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные» (Дан 2, 31—33). Даниил пророчествует о том, что в противоположность тому, как истукан разрушается во сне, наступает Царство Божье, оно «само будет стоять вечно» (Дан 2, 44). В этих словах много созвучного с набоковским романом, где Франц описывается как податливый воск в руках Марты, чьим союзником является хозяин Менетекелфарес, квартиру которого, в сущности, именно Марта выбирает для Франца; здесь, перед отъездом, желая проститься с владельцем, вместо жены Менетекелфареса он увидит «седой паричок, надетый на палку, вязаный платок», «махину», а старик жестом некоего творца говорит Францу, «податливому воску»: «Вы уже не существуете» (I, 254), иначе говоря, он разрушает куклу, чучело, подобно тому как Драйеровы автоманекены

падают в конце спектакля и как разрушается истукан. В свете ветхозаветной истории проще понять набоковскую концепцию творчества, истолкованного как дело «Творца».

В третьем эпизоде из Книги пророка Даниила говорится о том, как сатрапы попытались осрамить Даниила пред царем и умертвить его. И хотя царь «усиленно старался избавить его», но вынужден был повелеть, чтобы «привели Даниила, и бросили в ров львиный»; и «принесен был камень и положен на отверстие рва, и царь запечатал его перстнем своим», «чтобы ничто не переменилось в распоряжении о Данииле» (Дан 6, 13—20). Но пророк чудесным образом был спасен Богом. Некоторые моменты истории: ров, злые сатрапы, старание царя избавить пророка, чудесное его спасение на следующее утро — предвещают элементы Воскресения Христова; по этой причине в фигуре Даниила принято видеть предшественника Христа⁵⁵. Заметим, что апокалипсически пророчествующий о разделении царства Валтасара Даниил должен был умереть, растерзанный львами.

Что касается темы прелюбодеяния, она фигурирует в связи с Иродиадой в евангельской истории св. Иоанна Крестителя, проклинающего жену Ирода за развратность. Иоанн Креститель представляется в словах тетрарха, услышавшего об Иисусе, как бы воскресшим (это он «воскрес из мертвых», «которого я обезглавил» — Мк 6, 16).

Итак, строго отбирая самые существенные элементы в судьбах св. Иоанна Крестителя и Даниила, можно выявить параллелизм в следующем: 1. Пророчеству обоих предшествует пир, пиршество (Ирод «делал пир вельможам своим (Мк 6, 21); «празднование» (Мф 14, 6); о Валтасарском пиршестве говорилось выше. 2. Оба пророка — пленники (Иоанна Крестителя Ирод «заключил» в темницу» (Мк 6, 16), и оба они призваны во время или после пира царем (в Евангелиях только голова Иоанна Крестителя принесена на блюде по велению царя; но, как известно, «говорящая», т. е. «пророчествующая голова» является устойчивым элементом среди немых культов⁵⁶). 3. Дарий и Ирод (как и Пилат) стараются сохранить жизнь пророков. 4. И тому, и другому угрожает смерть в форме «расчленения»: св. Иоанну Крестителю отсекают голову, а Даниила, если бы не Божье вмешательство, растерзали бы львы.

⁵⁵ Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 353.

⁵⁶ Об этом см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма.

5. Как Даниил, так и Иоанн Креститель пророчествуют о близости Царства Божия⁵⁷.

Сюжет, восходящий к евангельской истории, заимствованный Оскаром Уайльдом и обработанный им в пьесе «Саломея», в значительной степени становится фоном набоковского романа и центром набоковских размышлений о назначении писателя, с оговоркой, что восприятие темы Блоком и идейная насыщенность мотива в блоковском мире тоже имеют огромное значение.

В XII главе романа, посвященной описанию неосуществившегося покушения на жизнь Драйера и начала болезни Марты после морского катания, кульминационным пунктом являются танцы в курзале. Автор, как обычно, заранее предупреждает читателя о значимости происходящего: в тексте уже наличествует намек на библейский контекст: «Стеклянный ящик <... , где стрелка отмечала по ролику фиолетовую кривую атмосферического давления, приобрел значение почти священное. К нему подходили, как к пророческому кристаллу» (I, 264). Во время ужина Марта «съела пол-огурца, две вареных вишни», так как не была голодна, подобно Саломее из оперы Штрауса (основанной на пьесе Уайльда), отказавшей тетрарху словами «*Ich bin nicht hungrig*», когда он вместо головы пророка предложил ей фрукты. Постепенно у Марты Драйер создается ощущение собственного раздвоения, она неважно чувствует себя во время танца: «ей было как-то странно, — словно бальное платье не так сидит, сейчас расползется» (I, 265), — мы словно видим Саломею, исполняющую танец семи покрывал. Будучи устойчивым мотивом, танец получает первичную роль в характеристике героини. Она учит танцевать племянника, в ресторанчике «кругом танцевали» (I, 181—182), она с Францем танцует под граммофон во время автокатастрофы, случившейся с мужем, — т. е. лейтмотив танца обыгрывается в самых критических моментах повествования. В романе шар иногда фигурирует вместо отсеченной головы (ср. описание «первого урока» в магазине), т. е. награды Саломеи: танцуя в бреду, «она <раздвоенное “я” Марты. — Д. З. Й. заметила, что Марта тоже танцует, тоже держит шар» (I, 265).

Танец как символ возведен почти на уровень культового значения. Пляска Саломеи — на самом деле элемент, предшест-

⁵⁷ Идея страшного суда и апокалипсиса в Библии впервые выявлена у Даниила (Мифы народов мира. Т. 1. С. 352).

вующий ритуалу обезглавливания, подобно тому как в намного более древнем культе Диониса танец-хоровод выступает как основа ритуала. В середине хоровода «виден сам бог в его жертвенном лике, — обреченный участник действия»⁵⁸. Набоков, кажется, переосмыслил историю Саломеи из Библии и ее интерпретацию Уайльдом в зеркале дионисийства, во всяком случае, он восстанавливает давно забытую цепь связей между преданиями об Орфее и историей Иоанна Крестителя.

Библейский подтекст подчеркивается словами «Музыка воскресла» (I, 266), с акцентом на Воскресении Христовом, весть о котором дается в пророчестве Иоанна Крестителя именно во время пиршества в честь Ирода, — по крайней мере, согласно художественному воплощению в пьесе Уайльда.

Этот вечер предшествует заболеванию Марты и ее смерти (иначе говоря — переходу в потусторонность), которые интерпретируемы как развязка романа, особенно выделенная появлением четы Набоковых.

Сама цель путешествия на курорт остается неизвестной (ведь уезжают они «неведомо куда» — I, 252). На страницах романа читатель не находит ни малейшего намека, чтобы определить место: курорт, по замыслу автора, расположен где-то на берегу моря, по всей вероятности, на «севере». Для Марты каникулы становятся «телеграфным шифром их жизни» с Францем, что проявляется в словах «Вода. Ясность. Счастье» (I, 244)⁵⁹. (В этот момент Марта принимает решение об умерщвлении мужа.) В начале романа Марта рассказывает, что они с мужем собирались поехать из Тироля в Италию, но ей «как-то расхотелось» (I, 132). Перед отъездом, в гостях у Грюнов, выясняется, что она желала бы провести каникулы в Италии, т. е. отнюдь не на северном курорте, как принято считать. Для Набокова образ Италии необыкновенно важен. Укажем хотя бы на связанный с ним образ Венеции в стихах 1974 года, где Набоков тоскует по тому, что его Арлекинов угоняют в степь и «Геометрию их, Венецию их / назовут шутовством и обманом»⁶⁰. Он возвышает топоним и окружающие его пласты культурологического характера на уровень понятийного мышления, подобно тому

⁵⁸ *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 8. С. 24.

⁵⁹ Вспомним последние слова родственницы Набокова, Козловой, которая «много писала по половым вопросам»: «Теперь понимаю. Все — вода». Цитата приведена Носиком: *Носик Б.* Мир и дар В. Набокова. С. 31.

⁶⁰ *Набоков В.* Стихи. С. 299.

как это совершается в стихотворении Блока «Венеция» (2), включающем в себя мотив Саломей⁶¹.

Мотив декапитации может скрываться и за полусонным видением Франца, немного пьяного, когда он в ресторане «словно сейчас очнулся, как больной — на операционном столе, и почувствовал, что его режут»⁶². Он посмотрел вокруг себя, теребя веревку шара, привязанного к бутылке...» (I, 266—267). Алкоголь и мотив декапитации опять фигурируют совместно. Чтобы точнее указать на то, о чем идет речь, Набоков пишет: Францу «хотелось лбом упасть на стол и там остаться навеки» — т. е. ему хотелось склонить голову на деревянную поверхность. Итак, персонажи романа о прелюбодеянии «наказываются» соответственно образу, предлагаемому библейской праисторией. Следы подтекста можно разглядеть и в том, что богатый муж не имеет отпрыска от Марты, их семилетний брак бездетен, подобно тому как это изложено у Оскара Уайльда, где Ирод говорит: «I say that you are sterile. You have born me no child, and the prophet says that our marriage is not marriage is not a true marriage. He says that it is an incestuous marriage, a marriage that will bring evils...» Единственный грех, делающий брак бесплодным, есть виновность в нарушении закона, в квазикровосмешении: «He speaks never against me <... Never has he spoken word against me, this prophet, save that I sinned in talking to wife the wife of my brother»⁶³.

В связи с бездетностью четы Драйеров можно вспомнить фигуру демона Лилит — вредительницы деторождения⁶⁴, которая выступает в роли суккуба⁶⁵. «Она овладевает мужчинами против их воли»⁶⁶, как это и совершается под влиянием соблазнительной Марты Драйер с Францем, который станет жертвой губительной любви к тете. Относящиеся к нему эпитеты «худенький», «бледный как смерть» подтверждают

⁶¹ Об этом подробнее см.: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. О связи мотива Саломеи в романе Набокова и в стихотворении Блока см. указанную выше статью Г. Шапиро.

⁶² О значении подобной этому «магической операции» в форме трепанации, происходящей с Кречмаром в романе «Камера обскура», см. мою статью «Автомобиль versus трамвай».

⁶³ *Wilde O.* The Complete Illustrated Stories. Plays and Poems. London, 1998. P. 555.

⁶⁴ Мифы народов мира. Т. 2. С. 55.

⁶⁵ По мнению Хайда, Франц соблазнен Мартой. См.: *Hyde J. M.* Vladimir Nabokov: America's Russian Novelist. P. 45.

⁶⁶ Мифы народов мира. Т. 2. С. 55

это. На причастность Марты к демоническим силам частично указывает ее болезнь во время праздника: нечистая сила с трудом переносит рождественское время. В европейской традиции, где интерес к Лилит, скорее всего, пробуждается в эпоху Возрождения, Лилит обретает облик прекрасной, соблазнительной женщины⁶⁷. То, что фигура Лилит является одним из образов Марты Драйер, подтверждается и тем, что Набоков как раз под конец писания романа окончил свое стихотворение «Лилит»⁶⁸, где Лилит выступает в образе «дочки мельника меньшей», которая «шла из воды». Сюжетные элементы контекста безусловно создают ощущение, что речь идет о Русалке Пушкина⁶⁹. В набоковском стихотворении поэт — умершее лирическое «я», по улице «шел / и фавны шли, и в каждом фавне / я мнил, что Пана узнаю: “Добро я, кажется, в раю”»⁷⁰. Эти строчки напоминают строки романа, в которых раскрываются мысли Драйера, гуляющего по улице после посещения криминального музея: Драйеру казалось, что он «в каждом встречном узнавал преступника» (I, 242). И смысловое значение, и лексические элементы, и синтаксическое построение предложений сходны.

Эти стихи помогают расшифровать некоторые мотивы романа. Мы указали на значимость в романе мотива танца, в стихах он передан образом «вуали», в форме синекдохи, намекающей на пьесу Уайльда: Лилит Набокова, словно танцовщица Уайльда, «вуаль какую-то подняв, в нее по бедра завернулась». Параллель между стихами и романом наблюдается и в том,

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Стихи датируются 1928 годом (Ср.: *Набоков В. Стихи*. Р. 208). Впервые они были опубликованы в сб. «*Poems and Problems*» с лубким и значительным комментарием Набокова, желающего, по всей вероятности, обмануть читателя: «Написанное свыше сорока лет тому назад, чтобы позабавить приятеля, это стихотворение не могло быть опубликовано ни в одном благопристойном эмигрантском журнале того времени. Манускрипт его только недавно обнаружился среди моих старых бумаг. Интеллигентный читатель воздержится от поисков в этой абстрактной фантазии какой-либо связи с моей позднейшей прозой» (*Poems and Problems*. Р. 55).

⁶⁹ В доказательство этого мы должны здесь довольствоваться указанием на то, что Набоков был чрезмерно заинтересован неоконченной пушкинской драмой: в 1919 г. он посвятил этой теме стихи под названием «Русалка», вошедшие в сб. «Горный путь» 1923-м. В 1942 г. Набоков опубликует в «Новом журнале» сочиненную им заключительную сцену пушкинской «Русалки».

⁷⁰ Текст цитируется по сборнику 1979 г.

какой путь проходят герои: Франц переходит из ада через пургаторий в ликующий парадиз, а в стихах лирическому герою сперва кажется, что он в раю, но конечные строки звучат так: «козлоногий, рыжий / народ множился <... и понял вдруг, что я в аду».

Лилит одноименного стихотворения, вдохновленного отчасти «Русалкой» Пушкина, восстанавливает связь между сферами загробного мира. Этим она подобна Марте, чья водительская сила заставляет Франца двигаться от одной сферы к другой в начале романа. В стихотворном сюжете описан «греческий диван мохнатый / вино на столике, гранаты / и в вольной росписи стена», словно мы были свидетелями какого-то пиршества, что перекликается с пиршеством, на котором пляшет Саломея.

Итак, образы Лилит и русалки сливаются в характере Марты. Наличие в обоих образах соблазна играет ключевую роль. О Лилит такое представление возникло уже в средневековой литературе⁷¹, русалки же, соответственно народным верованиям, «прельщают мужчин», подобно тому как Марта соблазняет Франца⁷².

Скрытое наличие мотива русалки в романе сказывается в разнообразных формах. Прежде всего, в образе тюленя, которого Франц и Драйеры наблюдают в мюзик-холле: «тюлень <... сигал по доске в зеленую воду бассейна, где полуголая девица целовала его в уста» (I, 185). После спектакля происходит несчастный случай с машиной, и Драйеру на следующее утро снится сон, в котором он беседует с кем-то о том, «можно ли хирургическим путем (т. е. выливая на него ведра крови!) так обработать хвост тюленя, чтобы тюлень мог ходить стоймя...» (I, 195). В тюлене не трудно обнаружить образ, похожий на русалку. Образ купающейся девицы связан с воспоминанием о Поленьке, дочке кучера Набоковых, которая купалась голый в реке в их имении и которую Владимир Владимирович в возра-

⁷¹ Мифы народов мира. Т. 2. С. 55.

⁷² Набоков — отличный знаток мифологии. По сведениям Носика, в Крыму первенец семейства, составив для себя строгую программу в надежде поступить в университет сразу на второй курс, пользовался и ялтинской библиотекой, и богатой коллекцией императорской библиотеки ливадийского дворца, а в университетские годы, в Кембридже, занимался славянской мифологией. Об увлечении Набокова мифологическими штудиями свидетельствует раннее стихотворение «Детство», опубликованное в 1922 г., где фигурирует домовая (Грани. Кн. 1. Берлин, 1922. С. 100).

сте 13 лет заметил, охотясь за бабочкой *Parnassius mnemosyne*⁷³. Франц во время прогулки перед посещением музея древностей в Берлине тоже видит «двух женщин», которые плыли «в блестящих купальных шлемах» (I, 149).

В образах Марты и русалок много общего. По преданиям, русалки «увлекают в омуты неосторожных путников» и топят их⁷⁴. Марта тоже приглашает Драйера в лодку, чтобы толкнуть в воду не умеющего плавать мужа. Русалки «неистово хохочут»⁷⁵, о Марте мы читаем: она «хрипло засмеялась, прочистила горло и засмеялась опять» (I, 260). О магической силе, которой обладает русалка, напоминают предложения: «Она почувствовала блаженный покой. <... Он в их власти» (I, 261). Заметим, что Набоков обращает наше внимание на «сказочность» происходящего, говоря: «Лодка называлась “Морская сказка” (I, 261). Как известно, русалки порою приплывают к берегу и на дереве, если угодно — в лодке. Согласно некоторым источникам, ответ на вопрос русалки может даже погубить человека⁷⁶. Когда Драйер заявляет: «В сущности говоря, нынче мой последний день» (I, 262) — это звучит двусмысленно, будто Драйер подозревает, что может случиться, на самом же деле он имеет в виду свой скорый отъезд для продажи изобретения. Он долго напрасно ждет, спросит ли Марта, почему он уезжает, а потом говорит о цели путешествия, и магическим предложением «одним махом заработаю тысяч сто», спасает свою жизнь. Набоков указывает нам: Драйер знал, что нужно сказать в данный момент.



⁷³ Ср.: The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. XXXIII.

⁷⁴ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 125.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ См.: Померанцева О. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. Там же отмечено, что рассказ был использован Блоком.