



Б. АВЕРИН

Набоков и набоковиана

Женская любовь — это родниковая вода, содержащая целебные соли. Эти слова Набокова не поставлены в кавычки потому, что вырваны из текста рассказа «Весна в Фиальте», где они составляют небольшой фрагмент по-толстовски длинного и очень сложно сочиненного предложения. В нем удивительно смешалось прошлое, настоящее и будущее, благодаря чему возникла возможность просто и естественно обозначить одну из самых главных для писателя тем — воспоминания и напоминания. Чистосердечнейшая естественность невнимания Нины к герою рассказа при первом знакомстве могли бы смениться «чудесной окраской чувств, веселым, добрым, по возможности деятельным участием», если бы ей об этом «напомнили». Герою рассказа тогда для этого было бы достаточно «двух слов». Для Набокова же «воспоминание» и «напоминание» о любви — почти все творчество.

Вырваны же слова о женской любви из текста для того, чтобы показать, что речь автора-повествователя достаточно трудно или почти невозможно превратить в сентенцию или афоризм. Набоков не позволяет этого делать.

Толстой написал, что все счастливые семьи похожи друг на друга, а каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Сентенция столь же справедлива, сколь и несправедлива. Может быть, как раз наоборот. Все несчастливые семьи похожи друг на друга — не любят, злобствуют, изменяют. А вот счастливы все по-разному: кто детьми, кто совместным приобретением вещей, а кого привлекает и эротика.

Набоков избегает максим, афоризмов, сентенций. Один из немногих в XX веке он понял, почему мир так неблагоприятен. Раньше полагали, что из-за властолюбия и корыстолюбия, не-

достатка веры и нехватки совести, глупости, ханжества и так далее. Нет, мир гибнет потому, что люди пользуются приблизительными и неточными словами. Они составляют из них идеологии, которые деформируют мир и уничтожают культуру. Идеология — это рационально сформулированные «веяния времени», то есть самый верхний и самый тонкий слой культуры. Культура противится рационально теоретическому и понятийному мышлению. Наверное, все-таки, древние мыслили сюжетно и образно. В основе искусства лежит воспоминание именно о таком способе понимания мира. Идеология в политике стремиться к лозунгу, в философии к сентенции, афоризму и, как предел, термину. Раз навсегда устоявшийся термин — большая опасность для культуры.

Символисты побеждали терминологичность с помощью символов — многозначных образов и понятий «темных в своей последней глубине» (Вяч. Иванов). Но на практике и они неминуемо приходили к идеологическим схемам религиозно-мистического содержания.

Рекордсменами здесь были «отец русского декадентства» Н. Минский, создавший на заре символизма «мэонизм» и, позднее, задорный мыслитель Г. Чулков, придумавший «мистический анархизм». В. Брюсов справедливо упрекнул «младших символистов» в вольном и невольном превращении поэзии в «служанку религии».

Умные и благоразумные акмеисты потребовали «прекрасной ясности», точности слова и образа и признания «несказанного» — несказанным, то есть тем, что принципиально не может быть высказанным. На этом пути они многого достигли, но потеряли метафизическую глубину символистов. Если пользоваться понятиями истории культуры, то символисты — это Средневековье, а акмеисты — Возрождение.

Футуристы в молодом задоре «уличили» символистов и акмеистов в невнимании к слову как таковому, которое они холили и лелеяли, взвешивали и обнюхивали, а так же умело разбирали и вновь собирали, докапываясь до его этимологических глубин.

«Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере», — писал В. Набоков Э. Уилсону 4 января 1949 года о своей прямой связи с русской литературой конца XIX — начала XX веков.

Тема «Набоков и символизм» ставится в этом сборнике М. Липовецким, М. Медарич, О. Сконечной. И особенно естественно и интересно она возникает в комментариях А. Долинина, Г. Левинтона, А. Люксембурга.

Тема «Набоков и акмеизм» только еще начинает разрабатываться.

Влияние открытий футуризма на Набокова пока не исследуется. Неологизмы Набокова, его усложненная метафоричность говорят о слегка презрительном, но все же ученичестве у футуристов. Когда, например, Набоков в начале пятой части пятой главы «Других берегов» пишет, что «солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи», то сразу же вспоминается, как у Маяковского «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок».

Мне кажется, что Набоков синтезировал открытия, сделанные в прозе и поэзии XX века. (И потому само заглавие статьи М. Липовецкого «Эпилог русского модернизма» кажется очень удачным.) Некоторые аргументы в пользу такой точки зрения я попробую здесь привести. Но прежде заметим, что большинство авторов сборника непосредственно или по ходу рассуждений или комментариев указывают на близкое и кровное родство произведений Набокова с русской литературой XIX века: Б. Джонсон, А. Долинин, Пекка Тамми, Л. Сараскина, В. Старк и другие. На очень интересные и неожиданные мысли можно набрести, следуя в этом направлении. А можно еще раз внимательно перечитать статьи Набокова о русских классиках, книгу о Гоголе и лекции по русской литературе. И не согласиться со следующим хорошо написанным, но совершенно несправедливым последним абзацем вступительной статьи Ив. Толстого: «Перед нами еще одна книга писателя. Материал в ней специфический, но автор легко узнаваем — завораживающе несправедливый, протестующе однобокий, с хлесткой жесткостью говорящий пронзительные, часто ранящие вещи о живых человеческих отношениях» *.

Из русских классиков несправедлив Набоков был только к Достоевскому, да и то специфически несправедлив. Специалисты и, в частности, Л. Сараскина, в этом сборнике интересно анализируют своеобразие отношения Набокова к автору «Двойника». Да и предшественники у Набокова были. Чехов, например, писал Суворину 5 марта 1889 года: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но уж очень длинно и нескромно. Много претензий».

Но «однобокости» и «хлесткости» у Набокова просто нет. Есть же недоступная ранее многим специалистам глубина по-

* Толстой Ив. Несколько слов о «главном герое» Набокова // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 13.

нимания русской классики. Конечно, многих читателей задевает предисловие Набокова к переводу «Героя нашего времени», в котором он, в частности, выделяет романтические штампы в стиле Лермонтова и немалое количество «несообразностей, одна другой примечательней» в сюжете.

Надо признаться, что мы действительно не замечали ни штампов, ни несообразностей у Лермонтова и заметили только теперь, когда нам на них указали. Но свою точку зрения на Лермонтова не изменили по той причине, о которой совершенно справедливо пишет Набоков: «...повествование движется с такой стремительностью и мощью, столько мужественной красоты в этой романтике, что читателю просто не приходит в голову задумываться...» об этих несообразностях.

Найдет Набоков стилистические ошибки и у Пушкина, но Пушкина защищать от Набокова не приходится. Тему «Набоков и Пушкин» в этом сборнике исследует В. П. Старк и конечно же всезнающие комментаторы, в частности, А. Долинин, а также Пекка Тамми, занятый другой проблемой, но разыскавший столь очевидные цитаты из Пушкина в прозе Набокова, что только диву даешься, как ты сам их раньше не заметил.

Сам способ объяснения русской литературы у Набокова достаточно традиционен, и потому его лекции насыщены и сентенциями, и афоризмами. Конечно, красоту в природе не объяснишь с помощью таблицы Менделеева, но и без Менделеева некоторую суть явлений в природе не поймешь.

Лекцию о писателях, цензуре и читателях в России Набоков начинает с обязательного для русской и советской социологической критики выяснения социально-политического положения писателя в России. Сущность же его, по Набокову, была в том, что литература страдала одновременно как от невежественного царского режима, так и от политических радикалов, неподкупных героев, безразличных как к тяготам ссылки, так и ко всем утонченному и сложному в искусстве.

Набоков, не стесняясь, прибегает к устоявшимся штампам, называя «неистовым» Белинского, «несгибаемыми» Чернышевского и Добролюбова и только для Михайловского находит свое собственное определение — «добропорядочный зануда» (перевод Л. Курт). Царь и радикалы, правительство и революционеры, справедливо считает Набоков, были в равной степени обывателями в искусстве.

Те, кого называли революционными демократами, боролись с деспотами и, сами того не замечая, насаждали свой собственный деспотизм. Конечно, революционеры были ближе Набоко-

ву, чем представители власти. Они, по его мнению, «искренне, дерзко и смело защищали свободу и равенство, но противоречили своей собственной вере, желая подчинить искусство политике».

К этому добавим, что радикально настроенная молодежь второй половины XIX века придумала себе несуществующий объект восторга — народ и столь же преувеличенный объект ненависти — власть. Власть же выдумала страшных злодеев — нигилистов и революционеров и боролась с ними, применяя ничем не оправданную жестокость.

Такая точка зрения кажется почти наивной, но до Набокова она, по существу, никем не была высказана. Нечто подобное писал Аполлон Григорьев, когда сетовал, что если критик не принадлежит ни к одному из известных направлений — западникам или славянофилам, радикалам > или консерваторам, то печатать в России его никогда не будут.

Очень остро осознали зависимость писателей от политической доктрины в начале века декаденты или символисты (в то время эти слова были почти синонимами) и лет двадцать убеждали своих соотечественников в справедливости своей позиции. До тех пор, пока не наступило новое оледенение России, пострашнее того, к которому призывали Леонтьев и Победоносцев.

А. Волинский, руководитель журнала «Северный вестник», в своих статьях о русской критике, выпущенных затем отдельной книгой в 1896 году, характеризовал русских революционных демократов почти так же, как и Набоков, обвиняя их прежде всего в эстетической глухоте.

В последние годы жизни высоко чтимый Набоковым Блок очень остро осознал первородный грех русской культуры. Философия в России — это прежде всего литература: «Наконец, под философской мыслью разумею мы ту мысль, которая огнем струилась по всем отраслям литературы и творчески их питала... В связи с началом гражданской жизни, в эпоху падения крепостного права, образования политических партий часть этой мысли переходит временно в руки публицистов, ученых, а иногда и просто профессоров; — здесь потускнела и мысль, поистерся и язык...» *.

Как тускнела мысль и стирался язык, Набоков великолепно проиллюстрирует в «Даре» на примерах из Помяловского, Михайловского, Ленина и Чернышевского, хотя глубина и катастрофичность этого процесса и до сих пор не воспринимается.

* Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 139.

Можно сказать, что современное общество отойдет от большой стилистической оптика, но такой сомнительный афоризм никого всерьез не затронет.

Блок, как и Набоков, почтительно относился к революционерам-демократам, признавая их личную святость, по мысли ц язык искажались, утрачивая смысл, под их мощным влиянием. В статье «Гейне в России» (1919) Итон скажет, что «могильщиками этой культуры были, сами того не ведая, их учителя, высоко ценимые как ими. так и нами, русские писатели — с Белинским на главе (VI, 117). В своем завещании, в пушкинской речи «О назначении поэта» (1921), трагедию русской культуры XIX века Блок определяет одним кратким предложением: «Над смертным одром Пушкина раздался младенческий лепет Белинского» (VI, 166).

Мысли А. Григорьева, А. Волынского и А. Блока о соотношении искусства, политики и языка в России после революции были забыты. По поразительно, что они были забыты и большинством русской эмиграции. Поэтому Набоков был почти одинок в своем отношении к тому, что в девятнадцатом веке называли «тенденциозным искусством», и глава о Чернышевском из «Дара» была исключена редакцией «Современных записок».

Русский символизм питался из нескольких источников, но прежде всего символисты по-новому, иначе чем Белинский, Чернышевский. Добролюбов, Михайловский и восприняли русскую литературу — Пушкина, Тютчева, Достоевского, Толстого, Чехова. Поэзии и прозе символистов предшествовали философски-эстетические разборы русской классики Соловьевым, Леонтьевым, Розановым, Волынским, Мережковским, в которых выяснялись ее религиозно-мистические, иррациональные основы.

Набоков не просто синтезирует художественные открытия начала XX века. Учитывая опыт модернистов, он по-новому соединяет девятнадцатый и двадцатый век в русской литературе. В своих лекциях американским студентам Набоков нашел простые и точные формулы, объясняющие ранее неосознаваемую общность «золотого» и «серебряного» века, хотя о русском модернизме и лекциях Набоков почти и не упоминает.

Одна из главных мыслей в лекциях — мысль об иррациональной основе мира и искусстве, которое, эту иррациональность рационально осмысляет. Еще в книге о Гоголе Набоков писал: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познание мри помощи рациональной речи». И далее: «Урав-

поношенный Пушкин, земной Толстой, сдержанный Чехов — у всех у них бывали минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл...»

Работы Владимира Е. Александрова. С. Давыдова, А. Долинина, Б. Джонсона, А. Пятигорского и посвящены выяснению этого тайного, метафизического смысла. «Внезапное смещение эмоциональной жизненной плоскости может быть осуществлено различными способами», — продолжает здесь же Набоков*.

Другое яркое направление в набоковедении, представленное Дж. Локрантц, А. Люксембургом, Ю. Левиным, представители которого интересуются «приемами» Набокова, как раз и исследуют это «смещение рациональной жизненной плоскости».

Повторим вместе с Набоковым, что «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей»**. Остается только понять, как метафизическое содержание произведений Набокова с его постоянными усилиями рационально рассказать об иррациональном, то есть соединить «темную глубину символа» с «прекрасной ясностью», согласуется с отрицанием идей.

В письмо к Э. Уилсону от 29 февраля 1956 года Набоков называет Чехова «своим предшественником», а именно о Чехове он говорит в лекциях, что у этого писателя «нет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и нет никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить»***.

Любопытный факт. Г. Иванов и Г. Адамович почти дословно совпадают со Скабичевским и Михайловским, которые упрекали Чехова, что ему все равно о чем писать, лишь бы писать, о холодности, бездушности и отсутствии какого-либо мирозерцания.

Словосочетание «общая идея» — одно из самых ругательных в лексиконе Набокова. Только однажды в интервью Аппелю Набоков выразил надежду, что его частные наблюдения когда-нибудь станут общими идеями.

Само это словосочетание получило широкое распространение в русской культуре после статьи Н. Михайловского «Об отцах и детях и о г. Чехове» (1890). «И я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант», — пишет здесь Михайловский. К самому Чехову Михайловский относит автор характеристику героя рассказа: «Во всех картинах, которые

* Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 124.

** Там же. С. 131.

*** Там же. С. 337.

рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или Богом живого человека». Но общая идея у героя рассказа была: «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и самое нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя».

Набоков спокойно прошел мимо многих общих идей или идеологических соблазнов XX века — мимо унылого морализма Фрейда, героического пессимизма экзистенциализма, за что и удостоился резко отрицательного отзыва одного из его основателей Сартра, мимо структурализма, который вообще ему мог быть близок. Представить себе, что его могла увлечь какая-либо политическая доктрина, просто невозможно. Не разделял Набоков со своими современниками и утешительную веру в науку. По одной простой причине. Цель науки — польза, а не истина. Под общей идеей чаще всего и понималась некая социально-политическая истина, которая могла принести пользу человечеству. И нет в ней «ужаса, нежности и чуда», а также тех проблем, «над которыми кроткий король Лир хотел с дочерью поразмыслить в тюрьме», как писал Набоков в цитированном выше письме Э. Уилсону.

Одна из самых общих идей Набокова — непосредственное ощущение тайны, окружающей человека в каждый момент его жизни. Правдоподобно изобразить мир, к чему стремились писатели, называемые на нашем странном языке реалистами, невозможно, не показывая неминуемую встречу человека с таинственным, чудесным, иррациональным. Жизнь утрачивает свой смысл, блеск и красоту без этого таинственного начала.

Различного рода «гегельянцы», для которых весь мир есть развитие понятия, создавали рациональные, философские, социальные, политические теории, в которых тайне и чуду не было места. Для них первичным было слово, термин, понятие.

Набоков, как никто другой, понимал, что религиозно-мистическая философия, заведомо включавшая в себя иррациональное, страдала тем же пороком, что и позитивистская или материалистическая. Если воспользоваться сравнением из предисловия Набокова к «Лолите», то можно сказать, что религиозное мышление так же заковывало себя в железную клетку терминов, понятий, афоризмов и сентенций и, пытаясь нарисовать картину мира, неминуемо изображало только прутья клетки.

Набоков плохо верил в коллективный мистический опыт, хотя впрямую никогда его не отрицал. Он никогда не позволял

себе критики христианства или церкви. Но сам церковным человеком не был, как и большинство русских символистов. Разве что в детстве (в «Защите Лужина» Набоков описывает, как в Вербное воскресенье «разрывается сердце у свечи, выносимой из храма на улицу»).

Конечно, коллективный религиозный опыт существует, но живое религиозное чувство православного христианина относится к православному катехизису, как творчество Шекспира к очень хорошему исследованию шекспироведа. «Несказанное» есть и всегда останется «несказанным», но и гностики, с которыми так основательно сближает Набокова С. Давыдов, тоже правы.

Слово может полностью закрывать действительность. Всякое понятие постепенно, как заброшенный луг, зарастает кустами и сорняками предвзятых представлений. Но Набоков никогда не был сторонником агностицизма, даже лингвистического.

В статьях А. Долинина одна-единственная мысль кажется мне спорной. Для Набокова, справедливо пишет А. Долинин, под «видимой реальностью во всем ее великолепном многообразии» скрывается тайна, но эта тайна «непостижима рассудком»*.

Точно найденное слово, словосочетание или образ аналогичны науке. Наука, исследуя непознанное, усиливает нашу зоркость, делает вещи прозрачными, возвращает миру и предметам прелесть новизны и, главное, расширяет область «несказанной тайны», что и можно назвать ее постижением.

Для Набокова, как и для символистов, в основе познания мира лежит личный мистический опыт. Он включает в себя видения, пророческие сны, предсказания, ясновидение, непосредственное общение с потусторонним и многое другое. Такой опыт почти всегда как-то связан со страхом, с мистическим ужасом и часто скрывается, как нечто почти стыдное, о чем говорить не следует. Это скорее ночное, дионисийское начало, чем дневное, рациональное, «аполлоническое».

В. Даль, так любимый Набоковым, определяет ясновидение так: «Чувственное распознавание в магнетическом сне неведомого и недостижимого чувствам человека».

В жизни Набокова был один-единственный случай ясновидения, который он описал дважды. Сначала в «Даре» (1938), а

* Долинин А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью. Рецензии. М., 1989. С. 468.

затем в автобиографическом романе «Другие берега» (1954). Во втором произведении он обращается к будущему «узкому специалисту-словеснику» с предложением ответить на вопрос, чем различаются эти описания. Следуя совету Набокова, сначала подчеркнем, что основной сюжет в этих описаниях — общий и соответствует формулировке Даля. Лежа в постели после тяжелой болезни, герой «чувственно распознает недостижимое чувствам человека». А именно, ясно и со многими подробностями видит, как его мать садится в сани, едет по Морской к Невскому, заходит в магазин и покупает карандаш, хотя видеть этого не может. В обоих случаях герой ошибается только в одном — это был не простой карандаш, а «рекламный гигант» с витрины. «Магнетического сна» не было, была только «сверхчувственная ясность». Естественно предположить, что в «Других берегах» случай ясновидения пересказан так, как было в действительности, а в романе «Дар», произведении во многом вымышленном, имеются «художественные детали». Действительно, в «Даре» количество подробностей при передаче этого эпизода намного больше и, главное, — больше действующих лиц. В момент ясновидения герой на время перестает следить за матерью и невольно следует за ее братом, при этом стараясь взглянуть в лицо господина, с которым тот беседует. Попытаемся понять, зачем необходимы Набокову новые эпизодические персонажи. Немного позднее, когда юный Годунов-Чердынцев слышит из уст господина Гайдукова простую фразу, обращенную к матери: «А мы с вашим братом недавно видели вас...», — герой не столько получает подтверждение реальности происшедшего (сомневаться мог только читатель), сколько по непонятной нам и необъясненной повествователем причине начинает испытывать смущение, стыд и «суеверное страдание».

Набоков, как и Бунин (на эту параллель справедливо указывает Левин в своей содержательной статье о «Машеньке») часто одно и то же событие передает дважды. Вначале как непосредственно происходящее, а затем повторяющееся в воспоминании. Так вот, если во время ясновидения герой достигает «высшего предела человеческого здоровья» и высшего блаженства, то когда ему позднее напомнил об этом беседовавший с братом матери господин Гайдуков, юный Годунов-Чердынцев испытывает чувства прямо противоположные: ясновидение он называет болезненным припадком и до слез стыдится происшедшего с ним.

Этого противопоставления нет в автобиографическом романе «Другие берега». Кроме того, в романе есть объяснение, почему

он так ошибся, увидев все точно, но не разглядев только одного — размеров карандаша. Во время болезни, в бреду, герой видел все вещи неестественно большими. Размер карандаша был так сильно уменьшен им во время ясновидения потому, объясняет Набоков, что он делал «подсознательную поправку на отвратительную возможность, что от недавнего бреда могла остаться у вещей некая склонность к гигантизму*».

Комментируя эту «подсознательную поправку», проведем такую параллель. Наше сознание иногда действует аналогично инстинкту, который независимо от воли человека реагирует на изменяющиеся условия внешней среды. Подобно тому, как зрачок глаза уменьшается при увеличении силы света, так и сознание контролируется находящимся вне человека началом. Оно и ставит необходимые ограничения. Или, наоборот, позволяет увидеть то, что скрыто от глаз.

В «Ultima Thule» этому «контролирующему органу» Набоков находит одновременно серьезное и ироническое определение. Герой, у которого умерла любимая жена, ни разу после ее смерти не видел ее во сне. «Цензура, что ли, не пропускает...», — сетует он. В случае ясновидения, описанном в «Даре», цензура переусердствовала, и герой не увидел истинных размеров карандаша. Но «основной текст» все-таки был сохранен.

Другого рода «цензура», скорее психологическая, чем духовная, требует целомудренного отношения ко всему сверхчувственному, требует соблюдения «мистики молчания» при столкновении с сверхъестественным. Вероятно, поэтому автор-повествователь, начиная рассказ об удивительном случае ясновидения, подчеркивает, что в стихи он не попал. А далее следует фраза, резко выпадающая из повествования: «Когда все перешли в гостиную, один из мужчин, весь вечер молчавший...».

С помощью подобных фраз писатели, и русские, и зарубежные, после некоторого вступления, где автор чаще всего говорил о себе, начинали рассказ, передавая его главному герою. Таким нехитрым формальным приемом соблюдался принцип правдоподобия и вводилось в текст «чужое сознание».

В «Даре» эта фраза может подчеркивать литературность последующего повествования, и тогда соблюдается «мистика молчания». С другой стороны, она воспринимается как ирония над литературностью, благодаря клишированности и нежи-

* *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 149. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

данности своего появления. В таком случае, наоборот, она указывает на истинность сообщаемого.

На страже всего сверхъестественного стоит «цензура», и Годунов-Чердынцев пытается забыть о припадке ясновидения, «хлебом залепив щели». Через много страниц романа эта метафора будет развернута и конкретизирована.

Наш земной мир можно сравнить с домом. В нем есть окна, через которые мы могли бы разглядеть «потустороннее». Но чаще всего мы в них ничего не видим. Блок сумел рассмотреть в «туманном окне» «девичий стан, шелками схваченный», но чаще писал о том, что «на луну смотреть нет мочи, сквозь морозное окно».

Вспомним, что в самом начале романа, убежав со станции, маленький Лужин попадает в закрытый дом через окно. В конце же романа он выбросится в окно, о котором говорится, что нижняя часть его была «подернута легким морозцем, искристо-голубая, непрозрачная». Тут же это впечатление усиливается и Лужин смотрит на «плотный мороз стекла».

Но кое-что в окне Лужин все-таки видит: «квадратную ночь с зеркальным отливом». Закрытые в глухой комнате, мы пытаемся все-таки рассмотреть нечто за ее пределами или за пределами нашего земного сознания, видим самих себя или прутья железной клетки. Так окно становится зеркалом или, в лучшем случае окном с «зеркальным отливом». И все-таки веянье «миров иных» проникает в нашу комнату. Вот как выстраивает эту метафору Набоков в «Даре»: «В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» (III, 277).

В автобиографических, то есть фактически точных «Других берегах» нет стыда при воспоминании о ясновидении, нет литературной игры при его описании, как нет и желания «хлебом залепить щели», что, как мы понимаем, невозможно. С духовной и душевной «цензурой» установлены вполне доверительные отношения.

Набоков, по существу, на протяжении всей своей жизни, утверждал совсем иной, чем у символистов, тип мистики — светлой, дневной, инстинктивно-целомудренной, — и потому за мистику часто и не принимаемой. Вот главная причина, из-за которой эмигрантская критика и современные читатели и исследователи считали и считают, что у Набокова нет философии, метафизики и общих идей, а есть только изощренная словесная и литературная игра.

В основе мистики Набокова лежит представление о высшем разуме, совсем ином и бесконечно более высоком, чем наш, и все-таки воспринимаемом нами благодаря любви, искусству, нравственности, игре, незаинтересованному созерцанию. О такой «потусторонности» и писала знавшая больше нас В. Набокова и пишут по-своему развивающие ее основной тезис В. Александров, А. Битов, С. Давыдов.

Для внецерковной и церковной мистики одним из доказательств реальности «миров иных» были сны. Особенно такие, в которых видящий сон встречался и беседовал с умершим человеком, совершенно не «помня» о его смерти. Это происходит потому, что во сне меняется сознание человека, и, прежде всего, восприятие времени и пространства.

Одна из часто повторяемых Мережковским в начале века мыслей состояла в том, что нельзя говорить о воскресении человека в существующем времени и пространстве. Когда же они изменятся и будет, как сказано в Библии, «новое небо и новая земля», тогда воскресение станет возможным.

В «Других, берегах» Набоков, напротив, пишет, что когда ему снятся умершие, то видит он их озабоченными и чем-то подавленными, как будто свою смерть они воспринимают «темным пятном, постыдной семейной тайной», хотя в жизни «именно улыбка была сутью их дорогих черт». Светлой мистике Набокова, его ясновидению не требуются подобные «косматые сны». Редкий случай заглянуть за свои пределы дается смертным «наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — на матче, на перевале, за рабочим столом».

Таково важное уточнение, необходимое для понимания самой «общей идеи» Набокова о таинственном начале мира и о возможности встречи с ним.

Обратим внимание, как резко снижается высокий пафос размышлений о проникновении за пределы времени и пространства в минуты радостного подъема сил и в полном блеске сознания упоминанием того, что это может случиться и на матче.

Подобно Вл. Соловьеву, Набоков высокие истины испытывал иронией и не боялся, например, представление о божественной любви передать болезненному эротоману Гумберту. В своем стремлении к «прекрасной ясности» Набоков ближе к акмеистам, чем к символистам, или к Бунину, в стихотворении «Мистику» (1905) писавшему: «Когда идешь над бездной — надо прямо / Смотреть в лазурь и свет».

Попробуем конкретизировать это слишком общее представление. Рассказчик в «Лолите», испытывая «метафизическое любопытство» (состояние, определяющее многих героев Набокова), находит непривычное определение к слову «вечность» — «литофаническая».

Одно из частых развлечений Набокова — ставить читателя в тупик перед словом, значение которого иногда можно найти только в специальных словарях. Но зато поиск всегда бывает полезным. Слегка иронизируя, заметим, что в такой необычной форме Набоков реализует одну из важных функций литературы — познавательную.

Слово «литофанический» парадоксально уже по своему составу. Первая его часть по-гречески означает камень, вторая — ясность, прозрачность. Означает оно художественное изделие из фарфора с рисунком, который можно увидеть, только если рассматривать на свет. Кроме того, оно означает картины на бумаге, которые также видны только на просвет, или барельефное изображение из воска для изготовления таких картин. В общем, литофания — это все невидимое, темное, становящееся видимым, прозрачным, в луче света.

Если же обратиться к истории русской литературы, то слово «прозрачность» значило очень многое для символистов. Вяч. Иванов назвал так свою вторую книгу лирики. Причем «прозрачность» была даже не символом, а, скорее, термином. Вяч. Иванов, вслед за средневековыми художниками и мыслителями, считал, что сквозь вещественное, материальное просвечивает высшее, божественное, вечное. Действительность, материя — прозрачна, и задача художника — уметь разглядеть сквозь «реальное» — «реальнейшее», то есть духовную основу мира. Но на этом пути символистов подстерегала и подстерегла серьезная опасность. В погоне за «реальнейшим» обычная и привычная действительность обесценивалась, становилась второстепенной и малоинтересной. «Деву Радужных Ворот» или «Прекрасную Даму» описать невозможно. Можно было сказать, что Она «отходит, пламеня, в бесконечные круги», или что «часть души вселенской рыдает, исходя гармонией светил». Это очень хорошая поэзия, но односторонняя.

Погружение в метафизические глубины делало поэзию однообразной, нецеломудренной, когда пафос становился навязчивым и утомительным. Д. Мережковский, А. Белый, Вяч. Иванов и даже А. Блок становились проповедниками, идеологами, как Достоевский и поздний Толстой. Так культура становилась

идеологией, хотя к началу XX века эти понятия постепенно стали противопоставляться.

В полемике с символистами, учившими видеть материю «прозрачной». Мандельштам назвал свою первую книгу «Камень». В ней он, в частности, утверждал, как и позднее Набоков, что «ничему не следует учить». Слово же, бывшее для символистов намеком на «несказанное», стало у него «голосом материи». Подобно символистам, Мандельштам обращался и к средневековью, и к Тютчеву, но «на три измерения пространства» смотрел не как «на обузу», а как на «Богом данный дворец»*. Мысль почти набоковская.

В статье о творчестве Вяч. Иванова А. Блок пишет, что в «Кормчих звездах» автор реализовал «порыв к мирам иным», а в «Прозрачности» этому порыву «были поставлены необходимые пределы, так как, чтобы такой духовный опыт был благодетелен, необходима неразлучность с землей» (Блок, V, 16). Последние слова Блок выделяет курсивом.

Даже в самых первых своих рассказах, где речь идет непосредственно о «мирах иных», как, например, в рассказе «Слово», Набокову удается сохранить эту «неразлучность». Описывая ангела в раю, в образе которого слились «лучи и прелесть всех любимых мною лиц», герой видит у ангела «сетку голубых жилок на ступне и одну бледную родинку», «и по этим жилкам, и по тому пятнышку» он понял, что ангел «еще не совсем отвернулся от земли». Трудно сказать утвердительно, какое слово услышал герой от ангела. Может быть, это слово было «родина» или «Россия». Но скорее всего это было *точное* слово, то, о котором пишет Набоков в последней строфе «Университетской поэмы»: «До разлуки / прошу я только вот о чем: / летя как ласточка, то ниже, / то в вышине, найди, найди же / простое слово в мире сем...»

Осознание необходимости соединения «земли» и «неба», углубленное затем Вяч. Ивановым и Блоком, и почти реализованное Набоковым, было осмысленно еще в конце девятнадцатого века Мережковским в его теории о «бездне духа» и «бездне плоти».

Христианство — по Мережковскому — есть истина, но в своем историческом развитии оно допустило одну очень важную ошибку. Христианство оторвало дух от плоти. Дух стал святым, а плоть — греховной. А между тем, погружаясь в бездну плоти, как делал Толстой, можно встретиться с ее духовной

* Мандельштам О. Сочинения в 2-х томах. М., 1990. Т. 2. С. 143.

основой, а через осознание бездны духа можно иначе увидеть плоть.

Можно по-разному относиться к Мережковскому, но эта его простая мысль стала одним из основных положений «нового религиозного сознания», так активно разрабатываемого русскими философами XX века.

Любовь юного Гумберта к Аннабелле в «Лолите» сначала описывается в достаточно привычных выражениях: «Духовное и телесное сливалось в нашей любви в ... совершенной мере» *. А чуть дальше в терминах Мережковского: «Россыпь звезд бледно горела над нами ... эта отзывчивая бездна казалась столь же обнаженной, как была она под своим легким платъицем» (6).

Многим героем Набокова ведомо и состояние «прозрачности» вещества и ощущение «двойной бездны» — духа и плоти. Гумберт Гумберт, потеряв Аннабеллу, превратился в патологического эротомана. В состоянии крайне напряженного и исключительно плотского чувства он осознает, как «реальность Лолиты была благополучно отменена» и он «повисает над краем этой сладострастной бездны». До этого, рассказывая о своем путешествии в Арктику он вспоминает, как сидел «на круглом камне под совершенно прозрачным небом (сквозь которое однако не просвечивало ничего важного» (24). Много позднее, наблюдая всего-навсего за игрой Лолиты в теннис, Гумберт снова испытает «ощущение какого-то повисания на краю бездны». И тут же уточнит это переживание уже не в духе Мережковского, а скорее Белого и Блока, у которых «верхняя и нижние бездны» и «прозрачность» иногда соединяются в понятия «лазурь» и «лучезарность». Наблюдая за игрой в теннис, он испытывает «...ощущение какого-то повисания на краю бездны — нет, не бездны, а неземной гармонии, неземной лучезарности». Забавное совпадение: по существу, первое описание этой игры в русской поэзии — стихотворение «Теннис» в «Камне» Мандельштама. Вспомним, что проникновение в «потусторонность» возможно и во время «матча».

Когда Набоков придумывает такой эпитет к вечности, в котором соединяются «камень» и «прозрачность», то это означает, что он ищет способ соединить и в одном слове и в произведении реальное и идеальное, не позволив вечному подчинить временное, реальное — потустороннему.

* Набоков В. Лолита. Л., 1990. С. 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

Прикосновение к «мирам иным» не есть цель, как иногда думали символисты и полагали их читатели и исследователи. Живое ощущение иррационального начала в мире позволяет иначе, глубже, радостнее и светлее увидеть мир земной.

Такова цель искусства и проповеди Набокова.

Те исследователи, которые погружают нас в искусство набоковского приема — Г. Барабтарло, Н. Берберова, Д. Конноли, Дж. Т. Локрантц, А. Люксембург, И. Паперно — не ставят себе цели говорить о метафизике Набокова; погружая нас в мир его божественной игры, они незаметно, как незаметна и сама проповедь Набокова, приводят нас к этой мысли. О том же пишет Н. Букс, неожиданно и убедительно сравнивая двух великих игроков — в шахматы и в го, внося существенные дополнения в наше представления о том, как понимает Набоков сущность творчества.

Неожиданное развитие представлений о бездуховности Набокова, его игры ради игры, выказанные Г. Ивановым и Г. Адамовичем, находим в интересной книге И. А. Есаулова*.

Не находя категории соборности у Набокова, исследователь ставит его ниже И. Шмелева. Между тем, именно эта категория странно и необычно ощущается в знаменитом описании миража в финале «Лолиты».

В этой «полной изумления и безнадежности» картине соединяются контрастные стихии — камень и воздух, — образуя «лазурью полузатопленную систему» (285) и стоя на краю «ласковой пропасти», наблюдая «прозрачный город над нею», испытывая восторг и ужас, Гумберт слышит «мелодическое сочетание», «воздушное трепетание *сборных* звуков» и «дивную мелодию в мреющем *слиянии* голосов» (285).

Видение или ясновидение Гумберта может быть объяснено с точки зрения категории соборности, или «прозрачности» Вяч. Иванова, или с точки зрения теории «двух бездн» Мережковского. Оно может быть и просто названо его моральным прозрением, но главное, оно и есть то самое «точное слово», которое не может выразить афоризм, термин или символ, которым мы вынуждено пользуемся.



* Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.