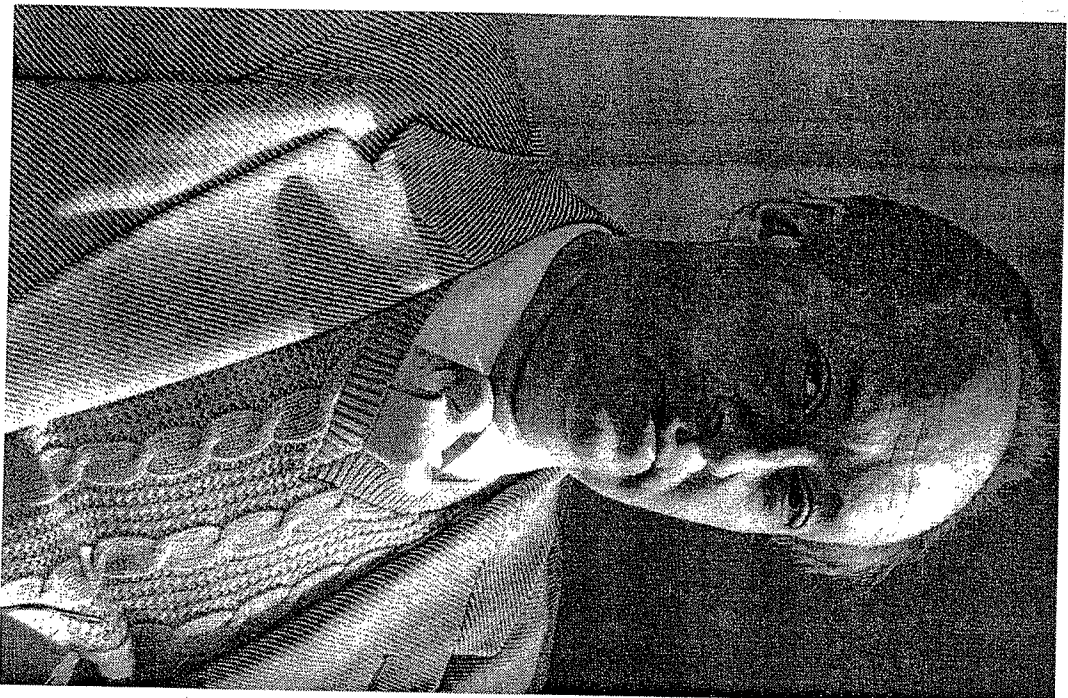


Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»



В. В. НАБОКОВ: ПРО ЕТ КОНТРА

*Материалы и исследования о жизни
и творчестве В. В. Набокова*

АНТОЛОГИЯ
Том 2

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института

Санкт-Петербург
2001

полемики: Набоков избегает деэуры (словораздела) после третьего слога (только в 6 строках из 16), что обычно предполагается в традиции (в «Выхожжу один я на Дорогу...» Лермонтова, прототипическом тексте традиции, — 20 случаев из 20, и в других авторитетных текстах — более половины). Возможно, имеют место и некоторые инвертированные перегибки. Так, если стихотворение Лермонтова начинается «Выхожжу один я на Дорогу», то у Набокова оно заканчивается «Повернулаась планно и ушла». Во второй строке у Лермонтова «Сквозь туман...», а у Набокова во второй строке с конца «туманна и светла». Некоторые параллели возможны и с «Не жалело, не зову, не плачу...» Сергея Есенина.³⁸

³⁸ *Коррективное дополнение.* Эта статья была в основном закончена в 1997 и ждала публикации несколько лет. За это время опубликован ряд работ, темы которых частично пересекаются с темой статьи. О параллели Яша Чернышевский—Полтавский см.: *Маликова М.* Из чего сделан Яша Чернышевский // Выпорок. 1999. № 3. С. 163—164. Подробнейшие анализы псевдонима *Сирин: Остатки* В. Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии // Новое литературное обозрение. № 23 (1997). С. 298—302. (Ср. обещание: *Фомин Д. Сирин: Двадцать два плюс один* // Там же. С. 302—304; *Остатки В. Сирин: 22+2* // Там же. С. 305); *Shapiro G. Delicate Markers.* N. Y., 1998. P. 9—29; ср.: *Шapiro Г.* Пометив в своем тексте миряды собственных лиц. К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 32—34; добавление: *Джонсон Д. Б.* Пичий вольтер в «Аде» Набокова // Там же. С. 78. Я предполагала посылать псевдониму *Сирин* и его отражению в текстах Набокова отдельное рассуждение; пока белого замечу, что несмотря на ряд высказанных спорных и маловероятных версий, предположение о множественной ассоциативной валентности псевдонима бесспорно справедливо; этот же принцип множественности толкований был специально рассмотрен в моей статье, посвященной имени *Зина Меру*; ср. также предложенные в исследовательской литературе ирокования псевдонима *Анна Ахматова*. Об анаграмме слова *сирень* в одном стихотворении Набокова. *Клиф В.* «Ежегид помпештизм» Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 75—76. Более раннее обсуждение контекста из «Очаяняя» с *сиренью в Nabokov's gaze* (III, 351) см.: *Grigson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford, 1977. P. 66 («Nabokov's surname and his pen-name Sirin»); *Tammi P.* Underside of the Weave. Helsinki, 1985. P. 325 ff; *Somlyó J. W.* Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Others. Cambridge, 1992. P. 157.

Nabokov, Prof sovetsa IV

(54 P. 2001)

315

С. ДАВЫДОВ

Набоков: герой, автор, текст

Прежде чем приступить к переводу «Евгения Онегина», В. Набоков провел «пробу пера» на переводе «Мопарта и Сальери» и «Пира во время чумы»¹. Перевод этих двух «Маленьких трагедий» является своеобразной эстетической призмой, сквозь которую можно рассмотреть не только поэтику, но и едва уловимую метафизику самого Набокова.

Творческая зависимость к более одаренному сопернику — воистину набоковская тема. В большинстве произведений Набокова сталкиваются два неравных творческих сознания, причём посредственный талант претендует на первенство и пытается вытеснить более одаренного соперника. Обозначим здесь самые явные пары соревнующихся талантов: карикатурист Рекс и слепой Альбинус («Камера обскура»), импресарио Валентин и просемейстер Лужин («Защита Лужкина»), убийца и писатель Герман и художник Ардалион («Очаяняя»), палач-виртуоз Monsieur Риегге и поэт Пинниннат («Приглашение на казнь»). Синдром Сальери мелькает и в зависти Федора к поэту Кончееву, «тайнственно разрасставшийся талант которого только дар Назоры мог пресечь»². На другом уровне этого же романа соперником Федора является Чернышевский, а камнем преткновения — Пушкин, чье поэтическое наследство «шести-десятиники» пытались обесценить. В «Истинной жизни Себастьяна Найта» младший брат В. проиграл свой писательский поединок с Себастьяном, но легко побеждает писателя Гудмана, сосрапавшего пошлую биографию Себастьяна Найта. В «Долите» два писателя-монстра, изысканный европеец Гумберт

¹ Nabokov V. Three Russian Poets: Translations of Pushkin, Lermontov and Tyutchev. Norfolk, 1944.

² Nabokov V. Sobr. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 59. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

и американский пошляк Куильти, «сцепляются рогами» над нимфеткой. В «Вледном огне» помешанный комментатор Кинбот паразитирует на произведении истинного поэта Шейда и пытаясь присвоить себе даже его смерть.

Наподобие Сальери менее одаренный художник у Набокова свершает этическое или эстетическое преступление против своего соперника, за что его постигает жестокая авторская кара. У Пушкина Сальери отравляет Моцарта, но до последнего дня он будет мучим словами Моцарта о «несовершенности теня и злодейства». Набоков любит проверять этическую прочность этой апофегмы. В его художественном мире истинные поэты не «челобекобийцы» («Долита», Ч. 1. Гл. 20), а жертвы, и моральная победа остается за ними. Негодяев же автор карает, разрушает их мир, и мифическое их наказание продолжается иногда даже после смерти. В английском предисловии к «Отчаянию» непростившее божество напоминает героям, где их место: «... есть в райо зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же Ад никогда не помилует»⁴.

Выпад Сальери против Моцарта и неба развертывается у Набокова в своеобразную метафизическую драму. Набоков выстраивает свою метафизику по аналогии с поэзией. Как некое антропоморфное божество, автор населяет страныцы своих текстов человекоподобными существами и наделяет их долей артистической и метафизической интуиции. Более принципиальные герои ощущают близость сотворившего их «божества», а некоторые даже осознают непоколебимость существования в мире, где они обречены на смерть, как только роман Набокова кончится. За обложкой же книги, размещая, бушует умопомрачительная действительность и «вечность», в которой обитает их творец и но — смертный грех, и, следовательно, высказательный автор жестоко карает тех, кто осмелились спрочить свои каракули внутри «священного» авторского писания (см. рассказы «Уста к устам», «Адмиралтейская игла»). Пушкин использовал этот прием в «Евгении Онегине». На метафизическом уровне романа поэт Ленский проиграл свой поединок с более мягким, чем Онегин, соперником — с самим Пушкиным, в чьем изысканном романе Ленский дерзнул писать свои элегии «темно и вяло». Смерть — справедливое наказание за такую ослепленность.

В романе «Отчаяние» (1934) Герман убивает своего двойника, а затем пишет по свежим следам ущербный декретив. Божество отвергает жертвоприношение Германа и недвусмысленно

⁴ В. В. Набоков: про et contra. СПб., 1997. С. 61.

извещает убийцу, что путь к бессмертию через искусство для него закрыт. Естественно, Герман бунтует: «Неблагие Божье доказываются просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки <...>. Бога нет, как нет и бессмертия, — это второе чудлище можно так же легко уничтожить, как и первое» (III, 393—394). За такой карамазовский выпад разгневанное божество бьет Германа посылной «налкой», доводит его до отчаяния и сумасшествия и напоминает ему, что и в аду для него не будет пощады⁴.

Чтобы дать понять пишущему герою, что художественная неудача наказуема смертью, Набоков откровенно озглавил свой следующий роман «Приглашение на казнь» (1935). Лист бумаги и «изумительно острый карандаш, длинный, как жизнь любого человека, кроме Цинцинната» (IV, 6) — это все, что автор дает своему узнику, чтобы ответить на галантное «приглашение». В смертной камере рождается поэт, который суверенно пытается своим искусством унять ужас смерти, хотя и понимает, что пишет «темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (IV, 52).

«Слова у меня готчуться на месте <...>. Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницей, где остается бежать только тень — сняться — и в синеву» (IV, 112). Благодаря «преступному» своему чужью Цинциннат почти научился так писать, но продолжает признавать превосходство авторского текста. Однако в мгнодения метафизического озарения Цинциннат невольно сомневается в онтологической прочности мира, в котором он должен умереть в тот самый миг, когда либо автор поставит точку в последнем предожении, либо «падач-читатель» разрежет последнюю страницу книги. Но под конец романа Цинциннат открывает для себя неожиданную по своей простоте «гностическую» истину, а именно, что он не может умереть, потому что он всего лишь персонаж в романе, и что единственное смертное существо — это сам автор: «...и это было как-то смешно, — что вот когда-нибудь непременно умрет автор, — а смешно было потому, что единственный тут настоящим, реально несомненным была всего лишь смерть, — неизбежность физической смерти автора» (IV, 70). Пережив это откровение, Цинциннат зачеркивает

⁴ В рассказе «Уста к устам», добавок к коварному «добанию», автор «подсказывает» простому писателю-неудачнику Илью Бориковича за то, что тот написал внутри набоковского рассказа свой пошляцкий роман «Уста к устам».

последнее написанное им слово: «Смерть»; он готов взойти на эшафот.

Поразительная выходка Пинцинната, кажется, застала автора врасплох, и он не решается казнить своего героя, чье искусство и метапоэтическое прозрение достойны метафизики самого автора. Одной рукой автор-демиург кое-как казнит «труслого тностика», который отказом от «приглашения» вызвал крушение романа, но другой рукой автор-спаситель выручает хитроумного героя из катаклизмов рухнувшего романа за то, что тот успешно выдержал экзамен по Набоковской метафизике. В конце «Приглашения на казнь» Пинциннат поднимается с плахи и направляется сквозь обломки и пыль рухнувшего романа «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (IV, 130). Это герой возвращается к своему творцу, создавшему его «по образу и подобию своему» — писателем. Своим «гносטיческим подвигом» Пинциннат добывает себе и долю авторского бессмертия, обещанного в эпиграфе: «Солнце un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels» («Как безумец считает себя Богом, так и мы верим, что мы смертны»)⁵.

Следующее произведение, в котором персонаж пишет внутри романа, — «Дар» (1937). Это роман об эсгегетическом воспитании бундующего писателя. Федор пишет в романе Набокова ряд собственных произведений, из которых каждое превосходит по достоинству предыдущее. Развитие Федора как художника похоже на тот путь, который проделал русский литературой: от поэзии «золотого века» к прозе 1830-х гг., через эпоху Гоголя и Белинского к утилитарному «железному веку» Чернышевского, в «серебряный век» символизма и акмеизма, а затем в «чуждый век» социализма на родине и к современной литературе в изгнании. Чтобы стать писателем, Федор должен отделиться на этом пути истинных отцов и наставников от претендентов и самозванцев. Достигнув полного созвучия с подлинными родоначальниками — оптом, Пушкиным и самим Набоковым, — Федор становится хранителем их наследия. За преданность и талант автор награждает Федора любовью, «возвращением» по-гибшего отца-путешественника, а также романом «Дар», который становится произведением самого Федора.

Годунов-Чердынцев — единственный из героев Набокова, кому автор разрешил перекопывать со страниц романа на его заглавный лист, на лицевую сторону жизни. В отличие от других

⁵ О гностическом мифе в «Приглашении на казнь» см. мою статью «Гностическая тнучность» Владимира Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 476—490.

пишущих героев, Федор не только не гибнет, когда кончается последняя строка романа, но в результате причудливой метаморфозы обретает новую жизнь — уже как «автор» последнего русского романа Набокова. Сам же Набоков покидает Европу и переходит в новую ипостась: он становится американским писателем. В заумной этой метаморфозе внутреннего текста во внешний, героя в автора, сына в отца (и, если поднаться еще на ступеньку выше, в возвращении смертного человека к своему Творцу) — таится, как мне кажется, загадка Набоковской метафизики, основанной на принципе метапоэтики.

Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,
но под звезды я буквы подставил
и в себе прочитал, чем себя превозмог,
а точнее сказать я не выправе.
Не доверюсь соблазнам дурости большой
или снам, овященным веками,
осталось я безбожником с вольной душой
в этом мире, кипшаем богами.

(«Слава», 1942)

Борис Зайцев когда-то заявил, что «Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть, и дьявола»⁶. Рассмотрим это утверждение более внимательно. В книге «The Devil's Share» («Доля дьявола») французский философ Дени де Ружмон (Denis de Rougemont) упоминает расказ Якоба Бёме, в котором Сатана, когда его спросили, почему он покинул Рай, ответил: «Я хотел стать автором»⁷. Сам Набоков однажды заявил, что «писатель-творец должен внимательно изучать труды своих конкиурентов, в том числе *Всевишнего*» (Stroop Orinions)⁸. Богородицкая мысль Набокова намекает на некоторое сходство между «творческим импульсом и актом первого непослушания»⁹. Но мне кажется, Набокову удалось избежать этого искушения. Он мало похож на ропщущего на небо Салверди или Германа, поднимающего руку на своего создателя. Набоков ближе к своим любимым героям — Пинциннату и Федору, которые творят

⁶ Цит. по: *Смрвое Г. Русская литература в изгнании*. Нью-Йорк, 1956. С. 287.

⁷ *Rougemont D. de. The Devil's Share: An Essay on the Diabolic in Modern Society*. New York, 1956. P. 131—132.

⁸ В. В. Набоков: pro et contra. С. 157 (курсив мой. — С. Д.).

⁹ *Rosen X. and O. Diabolically Evasive: An Inquiry into the Meaning of Metaphor* // *Slavica Hierosolymitana*. 1981. № 5—6. P. 376.

«Вдоль», а не «поперек» своего творца. В замечательном письме, написанном сразу после окончания первого романа «Машенька», Набоков сообщает матери: «...Я так хорошо понимаю, что Бог — создавая мир — находился в этом числительном и волнующую пьютору и подражатели его, иногда, быть может, украинцаем Бо-том написанное, как бывает, что очаровательный комментатор. Вот так украинцаем, дологичаю, объясняю — будет нам выдан гонорар в редакционных равах» (13 октября 1925 г.)¹⁰. Устойчивая метафора «*Мир как текст*» лежит в основе набоковской космологии. В стихотворении «Неоконченный черновик» (1931) поэт задумывается о том,

...что жизнь земная —
слова на поднятой в пути
— откуда вырванной? — странице

В рассказе «Ullima Thule» художник Синевос утверждает, что «жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, — все только путаное предисловие, а главное впереди...», на что его собеседник Фальгер, причастный к некоей тайне, отвечает: «Перекочите предисловие!» (IV, 460). В «Бледном огне» поэт Джон Шейд записывает «для будущего примечания» фразу: «Жизнь человека как комментарий к зооэрической / Неоконченной поэме», а комментатор поэмы Кинбот поясняет: «...жизнь человека — это только серия подстроичных примечаний к обширному зооэрическому, неоконченному шедевр» (939—940, перевод Веры Набоковой). В романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» метафора «мир как текст» получает самое роскошное оформление: абсолютный выход, «Ответ на все вопросы жизни и смерти», — «совершенное решение», — оказался написанным на всем в привычном ему мире: все равно как он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположено море, и лесов, и полей, и рек образует связанное предложение; гласный звук озера сливается с гласным шедестящего склона; изгибы дороги

¹⁰ Принишу благодарность за русский текст этого письма Александру Долинину, который меня избавил от искушения перевести это русское письмо с английского («*World V. Vladimir Nabokov: The Russian Reveler* французское «Письмо Гатльинга» с русского «обратно» на французский).

пишут свое сообщение округлым почерком, вятным, как почерк отца; деревья бесеуют в пантомиме, исполненной смысла для того, кто усвоил жесты их языка... Так путешественник по *слодам* читает ландшафт, и смысл его проясняется, и точно так же *замысловатый* рисунок человеческой жизни обрачивается *монограммой*, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутовавшего переплетенные *буквы*»¹¹.

Написавшаяся естественный вопрос: если земная жизнь — «страница», что же тогда такое «шедевр», из которого она вырвана?

Как у Толстого, у Набокова, когда умирает герой, упоминается книга¹². Но в отличие от дочитанной по последней странице «*книги жизни*» Толстого, которая позволяет оглянуться назад, на пройденный жизненный путь, у Набокова эта причающая книга позволяет заглянуть вперед, в следующую стадию бытия. Иногда эта книга написана на непонятном языке или существует лишь в воображении умирающего. Когда Динциннат накануне казни читает роман «*Фигарус*», автор которого живет, «...говорят, на острове в Северном, что-ли, море» (Зорландия, Зембла? Ullima Thule?), он начинает вдруг смеяться над «неизбежностью физической смерти автора» (IV, 70). Томики Анненского и Ходасевича упоминаются в момент смерти Яши Чернышевского. Яши отец рассуждает накануне смерти: «А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочесть» (III, 278). «Последние слова Н. Г. Чернышевского были: «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге». Жаль, что мы не знаем, какую именно книгу он про себя читал», — комментирует Федор (III, 268). За несколько минут до смерти Пушкин обратился к другу В. И. Далю с просьбой: «Ну, подымай же меня, пойдем, пойдем, да выше, выше, — ну, пойдем!» <...> Мне было презлоско, что я с тобою лезу вверх по этим книгам и полкам, высоко — и голова закружилась»¹³.

¹¹ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 170 (курсив мой. — С. Д.).

¹² У Толстого такая причающая «книга» мелькнет в момент смерти Анны Карениной: «Господи, проси мне вей!» — проповорудила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, рабобал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, тора и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсетада потухла» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 19. С. 348—349).

¹³ Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 2. С. 245—246.

Итак, книга, появляющаяся у Набокова накануне смерти героя, причастна каким-то образом к переходу в иной план бытия. По своим приметам переход этот напоминает смерть, но сама книга — всего лишь призма, через которую преломляется призрачный луч жизни и уже в новом измерении обретает истинную реальность. В одном из своих ранних метафизических стихотворений Набоков предвкусывает такой преразрядный момент, используя для этого энтимологическую метафору метаморфозы:

Нет, бытие — не зыбкая загадка!
Подлунный дол и всен, и росист.
Мы — туеиницы ангелов; и сладко
вьедаться с краю в нежный лист.
Рядись в пины, ползи, стубайся, юрени,
и чем жадней твой ход зеленый был,
тем бархатистей и великолетней
хвосты освобожденных крыл!¹⁴

(1923)

Данте применил эту метафору в «Божественной комедии» («Чистилище», X, 124—125): «poi slam vetri / natì a format / angelica fattalla» («Вам невдомек, что только черви мы, / В кот-лоры зреет мотылек неглennый... <ангельский> — С. Д.»)¹⁵.
Метаморфоза, как мимикрия, — это дар творца. Набоков-энтимолог был, как известно, ярким антидарвинистом. Он от-вергал теорию, согласно которой чудно *мимикрия* объясняется одним лишь естественным отбором.

«... «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изоциренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врата — птицы, что ли, или шперцыц: обманывать, значит, некого, кроме разве на-чинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком, я уже на-ходил в природе то сложное и «бесполозное», которого я позже искал в другом восхитительном обмане — в искусстве» («Дру-гие берета» — IV, 205).

В понимании Набокова мимикрия — это дар творца твари, чтобы та, повторяя изысканные многоцветные узоры, прослав-ляла сотворенный мир!¹⁶

¹⁴ Набоков В. Стихи. Анн Арбор, 1979. С. 105.

¹⁵ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1961. С. 284.

¹⁶ См. об этом: Александров V. Nabokov's Otherworld. Princeton, 1991. P. 45—46, 227—229.

Мимикрия — это дивное внешнее сходство нетождественно-го, метаморфоза — еще более внутреннее тождество нескон-ного. Если мимикрия — артистический дар, то метаморфо-за — дар метафизический. Преображение яйца в личинку, личинки в куколку, прорывающую проболодобрый кокон, из которого выльются на свет великолетняя бабочка, — все эти перемещения из одной ипостаси бытия в другую копируют смерть. В рассказе «Рождество», например, душа мертвого маль-чика прорывается из кокона, купленного им недавно за три рубля, и превращается в изумительно ночную бабочку. Энтимолог-Набоков с неподдельным метафизическим трепетом опи-сывает чудо рождения этого зотерического существа: «... оно вырвалось оттого, что сквозз тугтой шелк кокона проникло теп-ло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набирало сил и вот теперь, вырвавшись, медленнo и чудесно росло. Мед-ленно разворачивались сматые лоскутки, бархатные бахромы, крепили, наливаясь воздухом, верные жилы. Оно стало крыла-тым незаметно, как незаметно становится прекрасным муж-ское лицо. И крылья — еще слабые, еще влажные — все про-должали расти, расправляться, вот развернулись до предела, положенного им Богом, — и на стене уже была — вместо ко-мочка, вместо черной мыши, — промадная ночная бабочка, ин-дийский шелковод, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея.

И тогда просвертыве крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя сидиными оконцами, воздушноли в по-рыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (I, 324—325; курсив мой. — С. Д.)

В «Приглашении на казнь» другая ночная бабочка со «зря-чими крыльями» (IV, 119), «каждое из коих было посередине украшено круглым, стального отлива, пятном в виде ока» (IV, 118), указывает Пиннинату накануне казни, как избежать смерти. Когда тюремщик Родмон попытался «слепоу летунью» обить, бабочка внезапно исчезла: «... это было так, словно самый воздух поглотил ее». Один лишь Пиннинат видел, куда она села» (IV, 118).

В эссе «The Art of Literature and Solipsism» («Искус-ство литературы и здравый смысл», 1940) Набоков объясня-ет метафизическую суть преобразования без помощи метафор: «Мысль, что жизнь человека является лишь первым выпус-ком серийной души (a first installment of the serial soul) и что личная тайна не утрачивается в процессе земного распада — это более чем домysel оптимиста, и даже более чем предмет религиозной веры, особенно, если помнить, что

всего лишь зарывый смысл исключает существование бессмертия»¹⁷.

Зрячие крылья, «слюдяное оконце», «око» — это призмь, через которые просвечивает иной мир и через которые энтомот-дог-Наб-око-я в него заглядывает: «Мы — гусеницы ангелов». Провиденческие эти метафоры как бы предвещают «освобождение духа из главица плоти и превращение наше в одно свободное слющенное око» (III, 277), как сказано в книге философа Делаланда в романе «Дар» или в стихотворении Набокова «Око» (1939):

Дело в том, что исчезла граница
между вечностью и вешеством,
и на что неземная земля,
если венецел нет ни на чем?

Причудливый эпитограф к «Приглашению на казнь» («Somme un fou se croit Dieu nous nous stourons mortels») принадлежит тому же Делаланду, единственному философу, который, как признается Набоков, повлиял на него самого. Но Пинцинату, эпитограф. Тем не менее Пинцинат «преступной интуицией» проникает в его гностическую суть и начинает подговаривать, что «... ужас смерти только так, безреденое, — может быть даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного или неистовый отказ выпустить ипрушку, — и что жилава некогда в вертепах, где звон венной капели и сталанкины, правда, — а по-своему ододела...» (IV, 111; курсив мой. — С. Д.)

В конце романа «Дар» и Федор открывает для себя этого печального, сумасбродного, мудрого, остроумного, волшебногo и во всех отношениях восхитительного» мудреца, Риетге Delalande, которого Набоков сам придумал¹⁸.

«Когда однажды французского мыслителя Delalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы (ne se decouvre pas), он отвечат: я жду, чтобы смерть начала первая (qu'elle se decouvre la premiere). В этом есть метафизическая негалатность, но смерть болыше не стогит» (III, 277).

¹⁷ Nabokov V. Lectures on Literature. New York, 1980. P. 377.

¹⁸ См. предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» — В. В. Набоков: pro et contra. С. 47.

«Метафизическая негалатность» французского мудреца достойна героев «Пира во время чумы». Написав «Дар», уже на американской земле, Набоков переводит эту «маленькую трагедию» Пупкина. В неравном поединке с чумой пупкинские гудыки уже потеряли самых близких. Но несмотра на то, что ряды их редели, они делают вид, что смерти нет, и пьют, глядя на пустое кресло Джаксона, «как будто б был он жив»¹⁹. Пир — это отчаянная попытка пронести сквозь чуму то, что осталось от земного счастья. Вино и веселье — последнее убежище Эроса от смерти. Дионисийский карнавал среди трупов приводит к небывалому извержению творческого Эроса. Участники пира исполняют под руководством Председателя высокоартистический ритуал, а сам Вальсингам — новоявленный поэт: «Гимн чуме» — его поэтический дебют.

Прославляя музыку, поэзию, вино и любовь на краю могилы, гудыки нарушают овященный веками пиетет перед смертью и ее танговрами. Но как бы они ни старались, им все-таки не удается утопить память о своем христианском прошлом. Проститутка Мери поет о жизни в идилической Шогландии, когда «В воскресение бывала Церковь божья полна», а во время чумы люду «бываливо» просил Бога «Упокоить души их». Рай был доступен для предков Мери и Вальсингама: героиня баллады, Дженни, обещает остаться верной своему возлюбленному «даже на небесах»²⁰. Вальсингам не только признает «дикий рай» предков, но и сам он, преследуемый видениями умершей матери и жены, не сомневается в существовании загробной жизни: «Где я? святое чадо света!», — обращается он к покойной жене Матильде, — «вижу Тебя я там, куда мой падишй дух Не достигнет уже...» Однако для того, «кто от земли был отлучен каким-нибудь видением»²¹, идиллический рай предков кажется недоступен, и поэтому неприемлем.

Вместе христианского рая Председатель предлагает своим последователям отвечат иной рай. В «Гимне чуме» он предлагает насытиться не только последними благами жизни — но и самой смертоносной стихией. Раз от чумы защиты нет и в земной жизни одна только смерть бессмертна, то «залог бессмертья», быть может, таится в смертоносном слитии с ее стихией. Причастившись элик «неизбавимых наследждений», смертный человек надеется «поцпать смертию смертью и обрести некое дикое бессмертие.

¹⁹ Пупкин А. С. Погн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 7. С. 175.

²⁰ Там же. С. 176—177.

²¹ Там же. С. 183, 176.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслаждения —
Всесмертья, может быть, залог!
И счастье тех, кто средь волненья
Их обречать и ведать мор.

Пир прерывает старик-священник, который закликает отступников «святою кровью Спасителя, распятого за нас: / Превыите пир чудовищный, когда / Желаете вы встретить в небесах / Утраченных возлюбленные души». Он закликает Вальсингаму священной памятью матери и жены, но Председатель остается непоколебим и грозитя проклясть тех, кто пойдет за священником²².

Ходасевич считал «Лимн чуме» лучшими стихами всей русской поэзии, а Набоков, как известно, считал Ходасевича лучшим поэтом XX века. В свою очередь Федор, наиболее автобиографический герой Набокова, считает поэта Кончерева, в котором отразились черты как Ходасевича, так и самого Набокова (см. предисловие к английскому переводу романа «Дар»²³), своим единственным достойным соперником и союзником, а Пушкина своим прямым учителем.

В романе «Дар», в котором Набоков столько раз воскрешает Пушкина, Федор подходит и к заветной пушкинской теме. В финале романа Федор пытается заглянуть за грань земной жизни и по-своему разгадать тайну бессмертия. Как и у Вальсингамы, у Федора есть по этому поводу свои соображения. Он

²² Пушкин А. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 180—182. Но положение Вальсингамы, по-моему, не так безвыходно. Вальсингаму является жена Матильда, «познавшая рай» не только на земле в объятиях мужа («знала рай в объятиях моих»), но и там, куда его дух «не достигнет уже» (Там же. С. 183). Возможно, что она дает понять своему поэту, что и для него рай доступен. Ведь Матильдой завли проводницу Данте из Чистилища в Рай. Это она привела поэта к реке Лете, снимающей память земных согрешений, а затем к реке Эвноре, дающей память всех благих свершений, после чего она проводит его в Рай («Чистилище», XXVIII, 127—129). Райское видение Вальсингамы посреди смерти повергает его в «глухую задумчивость».

²³ В. В. Набоков: *pro et contra*. С. 49—50.

как бы предвзвешивает следующую метаморфозу своей «серийной души» — освобождение из «Кюкода» книги и превращение в автора романа, в котором он до сих пор находился на правах героя. В самом конце романа Федор по памяти читает Зине одно «знаменитое место» из книги «Discours sur les ombres» веселого агента Delalande, которое достойно сцены из «Пира во время чумы»: «...был однажды человек... он жил истинным христианином; творил много добра, когда словом, когда делом, а когда молчанием; сообразил посты; пил воду горных долин; <...> питал дух созерцанием и бдением; прожил чистую, трудную, мудрую жизнь; когда же почувал приближение смерти, тогда <...> *вместо монахов* и черного юпария, созвал гостей на пир, акробатов, актеров, поэтов, ораву танцовщиц, трех волшебников, голденбургских студентов-гуляк, путешественника с Тапробаны <Цейлон>, осушил *чашу вина* и умер с беспечной улыбкой, среди сладких *стихов, масок и музыки*... Правда, великолепно? Если мне когда-нибудь придется умереть, то я хотел бы именно так» (III, 329; курсив мой. — С. Д.).

Post scriptum

Сам Набоков был крещен в православие, но умер вне Христа: без священника, исповеди и причастия. Его кремировали под звуки двух арий: «She geyda manina...» и «Si Mi chiamano Mimì» из оперы Пуччини «Богема», выбранных Дмитрием Набоковым и матерью и исполненных на органе²⁴. На синеватой морской плите на кладбище в швейцарском городке Монтрё-Вевей нет византийских символов — надпись на ней проста:

VLADIMIR NABOKOV
ESRIVAIN 1899—1977

В 1991 г. прах Веры Набоковой-Слоним вытаски в урну мужа. Дмитрий Набоков мне рассказывал, что во время захоронения матери урну отца долго не могли найти, и добавил, что когда-нибудь и его пепел присоединится к праху родителей.

²⁴ Профессор Марина Викторовна Лежковская, родственница Набоковых, присутствовала на похоронах, любезно поделилась со мной этой информацией. Она также отметила любопытный («очень набоковский») узор из даты, имени и места: 7.7.77. Владимир Владимирович, Веве.