



**М. МАЛИКОВА**

**«Первое стихотворение» В. Набокова**

Перевод и комментарий

**ПЕРВОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ\***

**1**

Чтобы восстановить то лето 1914 года, когда цепенящее неистовство стихосложения впервые нашло на меня, мне достаточно мысленно представить себе одну беседку. Там долговязый пятнадцатилетний парень, каким я тогда был, нашел укрытие во время грозы — их было необычайно много в том июле. Моя беседка снится мне по крайней мере дважды в году. Как правило, она появляется совершенно независимо от темы сна, которой, конечно, может быть что угодно — от аббревиатуры до ящура. Она, так сказать, находится поблизости, с ненавязчивостью подписи художника. Я нахожу ее прицепившейся к краю призрачного холста, или хитро вписанной в какую-нибудь декоративную часть картины. Временами, впрочем, она висит в отдалении, чуть барочная, но в ладу с красивыми деревьями, темной елью и светлой березой, сок которых когда-то бежал в ее бревнах. Винно-красные, бутыльно-зеленые и темно-синие ромбы цветного стекла придавали решетчатым конструкциям ее створных окон вид часовни. Она точно такая, как во времена моего детства — крепкое старое деревянное строение над заросшим папоротником оврагом в старой, приречной части нашего вырского парка. Точно такая, или немного более

---

\* Настоящий текст является переводом одиннадцатой главы автобиографии В. Набокова «Speak, Memory: An Autobiography Revisited». — *Пер.*

совершенная. В реальной беседке не хватало нескольких стекол, внутрь нанесло ветром опавших листьев. Узкий мостик, изогнувшийся над самой глубокой частью оврага, посередине которого, точно сгустившаяся радуга, поднималась беседка, был таким скользким после приступа дождя, как будто его покрыли какой-то темной и в некотором смысле волшебной мазью. Этимологически беседка (pavilion) и бабочка (papilio) тесно связаны. Внутри не было ничего из мебели, кроме складного стола, прикрепленного ржавыми петлями к стене под восточным окном, сквозь два или три пустых или простых ромба которого, среди надменных голубых и хмельных красных, можно было на мгновение увидеть реку. На полу у моей ноги лежал на спинке мертвый слепень рядом с коричневыми остатками березовой сережки. А пятна осыпавшейся штукатурки на внутренней стороне двери использовались различными нарушителями для надписей типа «Здесь были Даша, Тамара и Лена» или «Долой Австрию!»

Гроза быстро прошла. Ливень, хлеставший потоками, в которых деревья качались и клонились, сократился в одно мгновение до косых линий тихого золота, вспыхивавших короткими и длинными штрихами на фоне утихающего растительного волнения. Заливы роскошного голубого разрастались среди огромных облаков: горы ярко белого на пурпурно-сером, lepota (в древнерусском — «величественная красота»), ожившие мифы, гуашь и гуано, среди изгибов которых можно было увидеть очертания женской груди или посмертную маску поэта.

Теннисная площадка стала областью великих озер.

За парком, над парящими полями, возникла радуга. Поля заканчивались зазубренной темной границей дальнего бора; радуга пересекала его, и эта часть лесной опушки совершенно магически мерцала сквозь бледно-зеленую и розовую радужную завесу, опущенную перед ней: нежность и торжество, по сравнению с которыми бедными родственниками казались ромбовидные цветные отсветы, с возвращением солнца вновь возникшие на полу беседки.

Мгновение спустя началось мое первое стихотворение. Что его подтолкнуло? Думаю, что знаю. Без малейшего дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей заемной роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глиссандо вниз вдоль центральной жилки — и, сбросив свою яркую ношу, освобожденный лист разогнулся. «Лист — душист, благоухает — роняет». Мгновение, в которое все это

произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько щелью в нем, пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм. Я специально говорю «стуком», потому что когда наконец налетел порыв ветра, деревья вдруг все начали капать, настолько же приблизительно имитируя недавнее низвержение воды, насколько строка, что я уже бормотал, напоминала только что испытанный шок, когда на миг сердце и лист стали одним.

## 2

В жадном жаре раннего полдня скамейки, мосты и стволы (всё, кроме теннисной площадки) высыхали с невероятной быстротой, и вскоре почти ничего не осталось от моего первоначального вдохновения. Хотя яркая щель закрылась, я упрямо продолжал сочинять. Средством оказался русский, но вполне мог быть украинский, английский или волапюк. Стихотворение, написанное мною в те дни, было, пожалуй, не более чем сигналом, который я подавал о том, что жив, что прохожу, прошел или надеюсь пройти через некие напряженные человеческие переживания. Это было явление скорее ориентации, чем искусства, потому сопоставимое с полосами краски на придорожном камне или с кучей камней, обозначающей гору.

Но если так, то вся поэзия в каком-то смысле местоположательна: попытаться определить свое место по отношению к вселенной, заключенной в сознании, — это бессмертное стремление. Руки сознания тянутся вперед и ищут наощупь, и чем они длиннее, тем лучше. Щупальца, а не крылья — вот естественные признаки Аполлона. Вивиан Дамор-Блок, моя философическая подруга, в последние годы говаривала, что тогда как ученый видит все, что происходит в точке пространства, поэт чувствуют все, что происходит в точке времени. Погрузившись в размышления, он постукивает по колену карандашом, своей волшебной палочкой, и в это самое мгновение машина (с нью-йоркскими номерами) проезжает по дороге, ребенок барабанит в соседскую дверь, старик зевает в туманном туркестанском саду, на Венере ветер несет пепельно-серую песчинку, некий доктор Жак Хирш в Гренобле надевает очки для чтения, и происходят еще триллионы подобных пустяков — все вместе образуя мгновенный и сквозной организм событий, ядро которого — поэт (сидящий в кресле в Итаке, штат Нью-Йорк). В то лето я был еще слишком молод, чтобы сколько-нибудь осознать «космическую синхронизацию» (снова цитирую моего философа).

Но я все же, по крайней мере, понял, что человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно. Во время вялых шатаний, которые сопровождали сочинение первого стихотворения, я столкнулся с деревенским учителем, пылким социалистом и хорошим человеком, чрезвычайно преданным моему отцу (явление которого я снова рад приветствовать), всегда с тугим букетом полевых цветов, всегда улыбающимся и всегда потным. Вежливо обсуждая с ним неожиданный отъезд моего отца в город, я отмечал одновременно и с равной ясностью не только его вянущие цветы, развевающийся галстук и угри на мясистых завитках ноздрей, но также доносящийся издалека монотонный маленький голос кукушки, и промельк яркой бабочки Королева Испании, садящейся на дорогу, и всплывшее в памяти впечатление от картин (портреты увеличенных сельскохозяйственных вредителей и бородатых русских писателей) в хорошо проветренных классах деревенской школы, где я бывал раз или два; и — если продолжать это перечисление, едва ли достойно передающее неземную простоту и легкость того процесса — колебание какого-то совершенно неважного воспоминания (о потерянном педомере) вырвалось из соседней клетки мозга, привкус травинки, которую я жевал, смешался с голосом кукушки и взлетом нимфалиды; и все это время я полно, ясно ощущал свое всеобъемлющее сознание.

Он улыбнулся и поклонился (с порывистостью русского радикала), сделал два шага назад, повернулся и весело пошел своей дорогой, а я снова поймал нить стихотворения. За то короткое время, пока я был занят другим, что-то, кажется, случилось с уже нанизанными мною словами: они выглядели не совсем такими блестящими, как до перерыва. Мне на минуту почудилось, что я занимаюсь ерундой. К счастью, этот холодный огонек критического восприятия вскоре исчез. Жар, который я пытался описать, снова овладел мною и вернул своего медиума в иллюзорную жизнь. Ряды слов, выстроенные для смотра, снова были такими сияющими — грудь колесом и аккуратные мундирчики — что я приписал воображению тот сбой в рядах, который недавно заметил краем глаза.

Помимо доверчивой неопытности молодой русский версификатор должен был справиться с одним препятствием особого рода. В отличие от богатого словаря сатирической или пове-

ствовательной поэзии русская элегия страдала тяжелой формой словесной анемии. Только очень опытные руки могли заставить ее выйти за рамки своего скромного образца — бледной французской поэзии XVIII века. Правда, в мое время одна новая школа как раз занималась разрыванием старых размеров, но все же именно к ним консервативный новичок обращался в поисках нейтрального инструмента — может быть, чтобы рискованные формальные приключения не отвлекали его от простого выражения простых чувств. Форма, впрочем, мстила. Довольно однообразные узоры, в которые русские поэты начала XIX века заплели податливую элегию, привели к тому, что определенные слова или типы слов (например, русские эквиваленты *fol amour* или *langoureux et rêvant* \*), сцеплялись снова и снова, и последующие лирические поэты не могли избавиться от них на протяжении целого столетия.

В особенно навязчивой модели, свойственной четырехшестистопному ямбу, длинное, извивистое прилагательное всегда занимает первые четыре или пять слогов последних трех стоп в строке. Вот хороший тетраметрический пример — *ter-pi bes-chis-ien-ni-e mu-kl* (*en-dure in-cal-cu-la-ble tor-ments*). Молодые русские поэты раз за разом с фатальной легкостью соскальзывали в эту манящую бездну слогов, для иллюстрации чего я выбрал слово *beschislennie* только потому, что оно хорошо переводится; подлинными фаворитами были такие типично элегические компоненты, как *задумчивые, утраченные, мучительные* и так далее, все с ударением на втором слоге. Несмотря на свою длину, слова такого рода имеют всего одно собственное ударение и, следовательно, предпоследний метрический акцент строки приходился на обычно безударный слог (*ны* в русском примере). Благодаря этому возникал приятный порыв, что, впрочем, было уж очень известным приемом для прикрытия банальности смысла.

Простодушный новичок, я попадал во все ловушки, расставленные поющим эпитетом. Не то что бы я не боролся. На самом деле, я очень старательно работал над своей элегией, бесконечно напрягаясь над каждой строчкой, выбирая и отвергая, катая слова на языке с остекленелой торжественностью чайного дегустатора — и все же оно неминуемо наступало, это отвратительное предательство. Рама влияла на картину, кожа определяла форму плода. Банальный порядок слов (короткий глагол или местоимение — длинное прилагательное — короткое

\* «безумная любовь», «мечтательный и томный» (фр.). — Пер.

существительное) порождал банальную беспорядочность мысли, и некоторые фразы вроде *poeta gorestnie gryozi*, что можно перевести, расставив ударения, как «the poet's melancholy day-dreams», фатально приводили к рифмованной строке, оканчивавшейся на *розы*, или *березы*, или *грозы*, так что определенные чувства связывались с определенным окружением не свободной личной волей, а линиялой лентой традиции. И все-таки, чем ближе мое стихотворение подходило к завершению, тем сильнее была моя уверенность в том, что все, видимое мне, будет увидено и другими. Когда я сосредотачивал взгляд на почкообразной клумбе (и замечал одинокий розовый лепесток, лежащий на суглинке, и маленького муравья, исследовавшего его увядший край) или рассматривал светло-коричневую диафрагму березового ствола, с которого какой-то хулиган содрал тоненькую, цвета соли с перцем кору, я и в самом деле верил, что все это мой читатель различит сквозь магический покров слов, вроде *утраченные розы* или *задумчивые березы*. Мне не приходило тогда в голову, что эти бедные слова не только не имели никакого отношения к покрову, но были так непрозрачны, что в действительности образовывали стену, и в ней можно было различить только побитые вкрапления из больших и малых поэтов, которым я подражал. Годы спустя, на убогой окраине иностранного города, я видел забор, доски которого были принесены из какого-то другого места, где они, очевидно, ограждали стоянку бродячего цирка. Какой-то разносторонний зазывала нарисовал на нем животных; но тот, кто снимал доски и потом снова их сколачивал, был, должно быть, слеп или безумен, потому что теперь на заборе видны были только разъединенные фрагменты (некоторые даже вверх ногами) — чья-то рыжевато-коричневая ляжка, голова зебры, слоновья нога.

## 4

С внешней точки зрения мои напряженные труды сопровождалась рядом неопределенных действий или положений: я ходил, сидел, лежал. Каждое из них в свою очередь распадалось на фрагменты, в которых пространственный аспект не был значим: на стадии хождения, например, я мог направляться в глубину парка, а в следующее мгновение уже бродить по комнатам дома. Или, если взять стадию сидения, я часто внезапно замечал, как убирают тарелку с чем-то, что я даже не помнил как выбрал, а моя мать, левая щека которой подергивалась,

как всегда, когда она волновалась, пристально наблюдает со своего места во главе длинного стола за моей унылостью и отсутствием аппетита. Я поднимал голову, чтобы объяснить — но стола уже не было, и я сидел один на придорожном пне, ручка рампетки с ритмичностью метронома чертила дугу за дугой на коричневатом песке — земляные радуги, в которых глубина штриха передавала разные цвета.

Когда я бесповоротно решил закончить стихотворение или умереть, то впал в самый настоящий транс. Без малейшего удивления я находил себя на кожаном диване в холодной, затхлой, малопосещаемой комнате, бывшей раньше кабинетом моего деда. Я лежал распластавшись на этом диване, в каком-то рептильном оцепенении, одна рука свисала, так что костяшки пальцев слегка касались растительного орнамента ковра. Когда в следующий раз я выходил из этого трансa, зеленоватая растительность была по-прежнему на месте, моя рука по-прежнему свисала, но теперь я был распростерт на старых мостках, и кувшинки, которых я касался, были настоящими, а копытообразные округлые тени ольховых листьев на воде — возвеличенные чернильные кляксы, преувеличенные амебы — ритмично пульсировали, высовывая и втягивая темные ложноножки, чьи округлые края при сокращении распадались на смутные и текучие пятна, а потом снова соединялись, чтобы придать новую форму окончательному слову, которое я ощупью искал. Я возвращался в свой частный туман, а когда снова всплывал, поддержкой моему вытянутому телу становилась низкая скамья в парке, и живые тени, в которые была погружена моя рука, теперь двигались по земле среди фиолетовых оттенков, сменивших водянисто-черные и зеленые. Так мало в том состоянии значили обыденные формы существования, что я не был бы удивлен, выйдя из этого туннеля в парке Версаля или в Тиргартене, или в Национальном лесу секвой. И наоборот, когда былой транс приключается сейчас, я вполне готов оказаться, когда очнусь, высоко на дереве, над пятнистой скамейкой моего детства, живот прижат к толстой удобной ветке, одна рука свисает между листьев, по которым проходят тени от других листьев.

В этих разнообразных состояниях до меня доходили разнообразные звуки. Это мог быть обеденный гонг или что-нибудь менее обычное, вроде противных звуков шарманки. Где-то у конюшен старый бродяга вертел ручку шарманки, и опираясь на более непосредственные впечатления, впитанные в ранние годы, я мог его представить, оставаясь на своем насесте. На

передней стенке инструмента были нарисованы всякие балканские крестьяне, танцующие среди пальмообразных ив. Время от времени шарманщик менял руку. Я видел кофту и юбку его маленькой лысой обезьянки, ее воротник, свежую рану у нее на шее, цепь, за которую она хваталась всякий раз, когда хозяин дергал, делая ей больно. Я видел нескольких слуг, они стояли вокруг, глаза, скалясь, — простые люди, ужасно потешавшиеся над обезьяньими ужимками. Только вчера неподалеку от того места, где я все это записываю, я столкнулся с фермером и его сыном (похожим на тех живых, здоровых детей, которых можно увидеть на рекламе кукурузных хлопьев для завтрака) — они так же забавлялись, глядя, как молодой кот мучил детеныша бурундучка — давал тому пробежать несколько дюймов и потом снова на него набрасывался. Бурундучок почти полностью лишился хвоста, обрывок кровоточил. Не в силах спастись бегством, затравленный малыш прибег к последнему средству: он остановился и лег на бок, чтобы слиться с игрой света и тени на земле, но вздымавшийся слишком бурно бочок выдал его.

Наступление вечера привело в действие семейный граммофон — еще одну музыкальную машину, звуки которой проникали сквозь мое стихотворение. На веранде, где собрались наши друзья и родственники, из его медной чаши вырывались так называемые *tsiganskie romansi*, обожаемые моим поколением. Это были более или менее безымянные подражания цыганским песням — или же подражания таким подражаниям. Их цыганская сущность состояла в низком монотонном стоне, прерываемом подобием икоты — так разрывалось пронзенное любовью сердце. Лучшие из них вызвали ту пронзительную ноту, что иногда дрожит в стихах настоящих поэтов (я думаю прежде всего об Александре Блоке). Худшие можно скорее уподобить той ерунде в стиле апаш, которую сочиняют нестрогие деятели литературы и декламируют коренастые дамы в парижских ночных клубах. Их природная среда характеризовалась рыдающими соловьями, цветущими лилиями и аллеями шепчущих деревьев, украшением парков мелкопоместного дворянства. Соловьи заливались, в то время как в сосновой роще заходящее солнце проводило на стволах огненно-красные полосы. Тамбурин, все еще трепещущий, казалось, лежал на темнеющем мху. Некоторое время последние звуки хриплого контральто преследовали меня в сумерках. Когда снова стало тихо, мое первое стихотворение было готово.

## 5

Это была действительно жалкая стряпня, содержащая много заимствований, помимо своих псевдо-пушкинских модуляций. Простительны были только эхо тютчевского грома и преломленный солнечный луч из Фета. Еще я смутно помню какое-то *воспоминанья жало* (которое я на самом деле представлял себе как яйцеклад наездника-ихневмониды, оседлавшего гусеницу капустницы, но не решился этого сказать), и что-то о старомодном очаровании дальней шарманки. Хуже всего были постыдные вкрапления из цыганских стихов вроде Апухтина и великого князя Константина. Их настойчиво навязывала мне моложавая и довольно привлекательная тетья, которая могла еще продекламировать известный отрывок Луи Буйе «Женщине», где метафорический скрипичный смычок нелепо используется для игры на метафорической же гитаре, и многое из Эллы Уилер Уилкоккс — жутко популярной у императрицы и ее фрейлин. Едва ли стоит добавлять, что, если говорить о темах, моя элегия была о потере возлюбленной — Делии, Тамары или Ленор — которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но был готов встретить, полюбить, потерять.

В своей глупой неопытности я верил, что написал прекрасное и удивительное произведение. Когда я нес его домой, все еще незаписанное, но такое законченное, что даже знаки препинания отпечатались у меня в голове, как складки подушки на щеке спящего, я не сомневался, что мать встретит мое достижение со счастливыми слезами гордости. То, что она может быть именно в тот вечер слишком поглощена другими событиями, чтобы слушать стихотворение, вообще не приходило мне в голову. Никогда в жизни не жаждал я так ее похвалы. Никогда не был я так уязвим. Мои нервы были предельно напряжены из-за мрака, который незаметно для меня окутал землю, и обнаженности небесной тверди, разоблачения которой я тоже не заметил. Над головой, между бесформенных деревьев, окаймлявших мою растворяющуюся тропинку, ночное небо было бледно от звезд. В те годы чудесный беспорядок созвездий, туманностей, межзвездных пространств и вообще все это пугающее зрелище возбуждало во мне неопишуемое чувство тошноты, настоящей паники, как будто я свисал с края земли вниз головой над бесконечным пространством — земное притяжение все еще держало меня за пятки, но могло отпустить в любой момент.

Кроме двух угловых окон верхнего этажа (гостиной моей матери) дом был уже темен. Ночной сторож впустил меня, и

медленно, осторожно, чтобы не разрушить расположения слов в ноющей голове, я поднялся по лестнице. Мать полулежала на диване с санкт-петербургской «Речью» в руках и неразрезанным лондонским «Таймсом» на коленях. Рядом с ней на стеклянном столике сиял белый телефон. Несмотря на позднее время, она все еще ждала, что отец позвонит из Санкт-Петербурга, где его задерживало напряжение приближавшейся войны. Рядом с диваном стояло кресло, но я всегда избегал его из-за золотой атласной обивки, один вид которой вызывал дрожь, взлетающую по спине как ночная молния. Кашлянув, я сел на скамеечку для ног и начал декламацию. Будучи занят этим, я все время пристально смотрел на противоположную стену, на которой так ясно вспоминаю сейчас какие-то маленькие дагерротипы и силуэты в овальных рамах, акварель Сомова (молодые березки, половина радуги — все очень мягкое и мокрое), чудесную версальскую осень Александра Бенуа и карандашный рисунок, который мать моей матери сделала в детстве — опять та парковая беседка с ее чудесными окнами, отчасти заслоненными сомкнувшимися ветвями. Сомов и Бенуа теперь в каком-то советском музее, но та беседка не будет национализирована никогда.

Когда моя память запнулась на минуту на пороге последней строфы, где я примерял так много начальных слов, что наконец выбранное было теперь как бы закамуфлировано рядом ложных дверей, я услышал, как моя мать всхлипнула. Вскоре я закончил декламацию и поднял на нее глаза. Она восторженно улыбалась сквозь слезы, которые струились по лицу. «Как чудесно, как красиво», — сказала она и со все возрастающей нежностью в улыбке протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть мазок крови на скуле, где в какой-то неопределимый момент раздавил упившегося комара, бессознательно подперев кулаком щеку. Но я увидел кое-что еще. Глядя себе в глаза, я испытал резкое ощущение, найдя там только остаток моего обычного «я», осадок выпарившейся личности, и моему разуму пришлось сделать немалое усилие, чтобы снова собрать ее в зеркале.

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Рассказ В. Набокова, перевод которого предлагается вниманию читателей, был впервые опубликован в сентябре 1949 года в журнале «Partisan Review» под названием «First Poem»

(«Первое стихотворение»). В 1951 году этот и еще 14 рассказов, выходявших в основном в журнале «The New Yorker» (рассказ «Первое стихотворение» редакторы журнала отклонили как слишком технический в описании русской просодии\*) были с некоторыми изменениями объединены в автобиографическую книгу «Conclusive Evidence: A Memoir» («Убедительное доказательство: воспоминание\*\*)». Летом 1953 («между ловлей бабочек и написанием “Лолиты” и “Пнина” \*\*\*) Набоков с помощью жены перевел текст на русский под названием «Другие берега». В предисловии к этому изданию он пишет: «Удержав общий узор, я изменил и дополнил многое. Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо...» \*\*\*\* И, наконец, через 13 лет, уже живя в Швейцарии, Набоков снова с изменениями перевел автобиографию на английский — «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» («Память, говори: возвращение к автобиографии»). В предисловии к «Speak, Memory» Набоков говорит: «This re-Englishing of a Russian reversion of what had been an English re-telling of Russian memoirs in the first place, proved to be a diabolic task, but some consolation was given to me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before» \*\*\*\*\* (12—13). (Это переанглизирование русской переделки того, что было английским пересказом главным образом русских воспоминаний, оказалось дьявольским занятием, но некоторое утешение дала мне мысль о том, что такие множественные метаморфозы, при-

\* *Boyd Brian*. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 686.

\*\* *Conclusive Evidence: A Memoir*. New York: Harper and Brothers, 1951. Этот же текст вышел в 1951 году в Лондоне в изд. «Victor Gollanz» под названием «Speak, Memory: A Memoir». В дальнейшем ссылки на лондонское издание даются в тексте с использованием сокращения CE, чтобы отличить его от более позднего варианта автобиографии, тоже носящего название «Speak, Memory».

\*\*\* *Nabokov V*. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York: G. P. Putnam's Sons, 1967. P. 12. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с использованием сокращения SM и указанием номера страницы.

\*\*\*\* *Набоков В*. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 134. В дальнейшем ссылки на текст «Других берегов» даются в тексте по этому изданию и с использованием сокращения ДБ.

\*\*\*\*\* Подробнее об истории создания разных вариантов автобиографий см. в предисловии Набокова к «Speak, Memory» (1967).

вычные бабочкам, не переживало еще ни одно человеческое существо.)

Мало того, что большая часть произведений В. Набокова сохранила автобиографический материал — от «сырого материала воспоминаний» в «Машеньке» (1926) до «окончательно переваренных» фактов в «Look at the Harlequins!» («Посмотри на арлекинов!») (1975) — он еще автор как минимум четырех вариантов собственной автобиографии\*. Возможно, прав Клэрэнс Браун, назвавший Набокова «исключительно повторяющимся»\*\*. Набоков на это ответил: «Derivative writers seem versatile because they imitate many others, past and present. Artistic originality has only its own self to copy»\*\*\* (Подражающие писатели кажутся разнообразными, потому что они подражают многим другим писателям прошлого и настоящего. Художественная оригинальность располагает для копирования только самую собой).

В каждом варианте автобиографии он описывает один и тот же промежуток времени — от собственного младенчества до отъезда с маленьким сыном и женой в 1940 году из Европы в Америку. Единственная глава, которая полностью исчезла из русского текста, сохраняясь при этом во всех английских — одиннадцатая, «Первое стихотворение»\*\*\*\*. Это тем более странно, что она содержит многочисленные аллюзии на русскую поэзию. Попробуем понять, почему эта глава была исключена и как это изменение повлияло на весь текст «Других берегов». Вариант 11-й главы в «Speak, Memory» отличается от «Conclusive Evidence» только тем, что исключены неизменно отрицательное упоминание о психоаналитиках, которые могли бы по-своему истолковать сон автора, и абзац, в котором Набоков удивляется тому, что начал писать стихи, не зная, «...that beyond the archipelago there was the continent; that beyond mere verse <...> there existed a Russian prose which borrowed its

\* Мы имеем в виду публикации отдельных глав будущей автобиографии в журналах на английском (а одной главы — «Mademoiselle O» — еще раньше на французском) и три книжных варианта, причем в каждый Набоков вносил изменения.

\*\* *Brown Clarence. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and His Work. Studies ed. by L. S. Dembo. Madison: The University of Wisconsin Press, 1967. P. 200.*

\*\*\* *Nabokov V. Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 95.*

\*\*\*\* Главы во всех книжных вариантах автобиографии не имеют названий, а только номера. Для ясности ссылок мы будем пользоваться названиями глав в их журнальном варианте.

romantic sweep from science and its terse precision from poetry» (159—160) (...что за архипелагом есть континент; что за стихами <...> существует русская проза, которая позаимствовала свой романтический порыв у науки, а сжатую точность выражения у поэзии).

Исключение 11-й главы из «Других берегов» сам Набоков объясняет «психологической трудностью переигрывания темы, разработанной мною в “Даре”» (SM,12). Что же это за тема? Лежащий на поверхности ответ: тема первого стихотворения, поэзии, творчества. Действительно, «лунатическое блуждание мысли <...> классический трепет, бормотание, слезы» \* Федора Константиновича Годунова-Чердынцева при сочинении стихотворения напоминают «the numb fury of verse-making» (цепенящее неистовство стихосложения), находящее на героя автобиографии, а идея «многопланного мышления» («Дар», 146) перекликается с «cosmic synchronization» (космической синхронизацией) и с утверждением, что «a person hoping to become a poet must have the capacity of thinking of several things at a time» (человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно). Текст «Дара», гораздо более технический в описании русской просодии, может служить пояснением к тексту 11-й главы.

SM: «The hackneyed order of words <...> engendered the hackneyed disorder of thought, and some such line as *poeta gorestnie gryosi* <...> led fatally to a rhyming line ending in *rozi* or *beryosi* or *grozi*...» (221) (Банальный порядок слов <...> порождал банальную беспорядочность мысли, и некоторые фразы вроде *poeta gorestnie gryosi* <...> фатально приводили к рифмованной строке, оканчивавшейся на *розы* или *березы*, или *грозы*)

«Дар»: «“Летучий” сразу собирал тучи над кручами жгучей пустыни и неминуемой судьбы <...> “Небосклон” призывал музу к балкону и указывал ей на клен <...>. Цветы подзывали мечты, на ты, среди темноты <...>. “Глаза” синели в обществе бирюзы, грозы и стрекоз — и лучше было их не трогать» (136).

Есть и важное для Набокова совпадение деталей. В «Даре», как и в 11-й главе, толчком для зарождения стихотворения оказывается незначительное и логически никак не связанное с содержанием стихотворения событие.

\* Набоков В. Дар // Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. С. 137. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

SM: «Without any wind blowing, the sheer weight of a raindrop, shining in parasitic luxury on a cordate leaf, caused its tip to dip, and what looked like a globule of quick-silver performed a sudden glissando down the center vein, and then, having shed its bright load, the relieved leaf unbent. Tip, dip, leaf, relief...» (217). (Без малейшего дуновения ветра, самый вес дождевой капли, сверкавшей заемной роскошью на сердцевидном листе, заставил его кончик опуститься, и то, что было похоже на шарик ртути, совершило неожиданное глissандо вниз вдоль цен-ральной жилки — и, сбросив свою яркую ношу, освобожденный лист разогнулся. «Лист — душист, благоухает — роняет».)

### В 11-й главе и «Даре» совпадают пейзажи и детали:

SM: «The rain <...> was reduced at once to oblique lines of silent gold breaking into short and long dashes against a background of subsiding vegetable agitation. Gulfs of voluptuous blue were expanding between great clouds — heap upon heap of pure white and purplish gray <...> Beyond the park, above steaming fields, a rainbow slipped into view; the fields ended in the notched dark border of a remote fir wood; part of the rainbow went across it, and that section of the forest edge shimmered most magically through the pale green and pink of the iridescent veil drawn before it...» (216) (Ливень <...> сократился в одно мгновение до косых линий тихого золота, вспыхивавших короткими и длинными штрихами на фоне утихающего растительного волнения. Заливы роскошного голубого разрастались среди огромных облаков — горы ярко-белого на пурпурно-сером <...>. За парком, над парящими по-

«Дар»: «Улица была отзывчива и совершенно пуста. Высоко над ней, на поперечных проволоках, висело по млечно-белому фонарю; под ближайшим из них колебался от ветра прозрачный круг на сыром асфальте. И это колебание, которое как будто не имело ровным счетом никакого отношения к Федору Константиновичу, оно-то, однако, со звенящим тамбуринным звуком, что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось “Благодарю тебя, отчизна...” и тотчас, обратной волной: “За злую даль благодарю...”» (50).

«Дар»: «Еще летал дождь, а уже появилась, с неуловимой внезапностью ангела, радуга, сама себе томно дивясь, розово-зеленая, с лиловой поволокой по внутреннему краю, она повисла за скошенным полем, над и перед далеким леском, одна доля которого, дрожа, просвечивала сквозь нее. Редкие стрелы дождя, утратившего и строй, и вес, и способность шуметь, невпопад, так и сяк вспыхивали на солнце. В омытом небе, сияя всеми подробностями чудовищно-сложной лепки, из-за вороного облака выпрастывалось облако упоительной белизны» (69).

[Необычное выражение «летал дождь» пришло в «Дар» из стихотворения 1917 года «Дождь пролетел», которое, как будет показано ниже, послужило прообразом «первого стихотворения» из 11-й главы автобиографии.]

лями, возникла радуга. Поля заканчивались зазубренной темной границей дальнего бора; радуга пересекала его, и эта часть лесной опушки магически мерцала сквозь бледно-зеленую и розовую радужную завесу, опущенную перед ней...).

Можно найти еще несколько совпадений в деталях. Набоков также использовал во всех вариантах автобиографии один из важнейших мотивов «Дара» — ясновидение. Мальчиком, лежа в постели после болезни, он со сверхчувственной ясностью видел поездку матери в магазин за фаберовским карандашом. И даже поиронизировал над будущим узким специалистом-словесником, которому «будет небезынтересно проследить, как именно изменился при передаче литературному герою (в моем романе «Дар») случай, бывший с автором в детстве» (ДБ, 148).

Кроме того, он использовал в автобиографии другую тему, не менее важную, чем тема первого стихотворения — первой любви, которая тоже была первоначально разработана в романе — в «Машеньке». Из «Машеньки» же перекочевала в 11-ю главу беседка, которая занимает там равноправное с первым стихотворением место.

SM: «...a sturdy old wooden structure above a ferny ravine <...>. The narrow little bridge that arched across the ghyll at its deepest part, with the pavilion rising midway like a coagulated rainbow, was <...> slippery after a rainy spell <...> window, through the two or three glassless or pale-glassed compartments of which, among the bloated blues and drunken reds, one could catch a glimpse of the river <...>. And the patches of disintegrating whitewash on the inside of the door had been used by various trespassers for <...> jottings...» (215—216)

(...крепкое старое деревянное строение над заросшим папоротником оврагом <...>. Узкий мостик, изогнувшийся над самой глубокой частью оврага, посередине которого, точно сгустившаяся радуга, поднималась беседка, был <...> скользким после

«Машенька»: «Эта беседка стояла на подгнивших сваях, над оврагом, и с обеих сторон к ней вели два покатых мостика, скользких от ольховых сережек да еловых игол. В небольших ромбах белых оконниц были разноцветные стекла: глядишь, бывало, сквозь синее — и мир кажется застывшим в лунном обмороке, сквозь желтое — и все весело чрезвычайно, сквозь красное — и небо розово, а листва как бургундское вино. И некоторые стекла были разбиты, а торчавшие уголки соединены паутиной. Беседка была снутри беленая; на стенах, на откидном столике дачники, забиравшиеся незаконно в парк, оставляли карандашные надписи» (Т. 1. С. 73).

приступа дождя <...> под восточным окном, сквозь два или три пустых или простых ромба которого, среди надменных голубых и хмельных красных, можно было на мгновение увидеть реку <...>. А пятна осыпавшейся штукатурки на внутренней стороне двери использовались различными нарушителями для надписей...)

Это совпадение, впрочем, пока не доказывает ничего, кроме того, что «Машенька» — ранний роман, основанный на автобиографическом материале. Впрочем, известно, что Набоков бесконечно использовал в своем творчестве детали собственной биографии, и преимущественно русского детства. Тема и детали романа с Тamarой возникают в «Машеньке» и рассказе «Адмиралтейская игла», французская гувернантка — в «Защите Лужина», поездка к ней в Швейцарию — в «Истинной жизни Себастиана Найта», волшебный фонарь — в рассказе «Обида», жизнь в Кембридже — в «Подвиге», дуэль отца — в рассказе «Лебеда», сельский учитель — в рассказе «Круг», первое стихотворение — в «Даре», не говоря уже о своеобразном автобиографизме «Ады» и «Посмотри на арлекинов!»\*. Так что разработка темы в одном произведении никогда не мешала Набокову включить ее в другое. Таким образом, не совсем ясно, почему же все-таки глава о первом стихотворении была исключена из «Других берегов».

11-я глава состоит из двух мотивов — беседки и первого стихотворения. Беседка упомянута два раза — в начале главы она снится автору и сон-воспоминание о ней рождает ассоциацию с возникновением первого стихотворения; и в конце — когда, читая матери уже сочиненное стихотворение, герой видит «a crayon drawing my mother's mother had made in her girlhood-the park pavilion again with its pretty windows partly screened by linked branches» (226) (карандашный рисунок, который мать моей матери сделала в детстве — опять та парковая беседка с ее чудесными окнами, отчасти заслоненными сомкнувшимися

\* Об использовании Набоковым автобиографического материала в романах, а также сравнение двух английских вариантов автобиографии см.: *Grayson Jane. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose.* Oxford: Oxford University Press, 1977.

ветвями). Набоков утверждает: «In order to reconstruct the summer of 1914, when the numb fury of verse-making first came over me, all I really need is to visualise a certain pavilion» (215). (Чтобы восстановить то лето 1914 года, когда цепенящее неистовство стихосложения впервые нашло на меня, мне достаточно мысленно представить себе одну беседку.) Попробуем понять, как же связаны беседка и сочинение стихотворения. Набоков настойчиво сравнивает беседку с ее «арлекиновыми стеклами» со «сгустившейся радугой» — таким образом, можно видоизменить вопрос: как связан образ радуги (в 11-й главе воплощенный в беседке) с темой творчества (в 11-й главе — сочинение первого стихотворения)?

Дональд Бартон Джонсон доказывает на примерах из трех крупных произведений, непосредственно посвященных литературному творчеству («Дар», «Приглашение на казнь», автобиография), что у Набокова тему творчества символизирует алфавит, буква \*. Федор Годунов-Чердынцев так отвечает на воображаемый вопрос Кончеева о генезисе своего творчества: «Все началось с прозрения азбуки. Простите, это звучит изломом, но дело в том, что у меня с детства в сильнейшей и подробнейшей степени *audition coloree*» (68). Цинциннат в «Приглашении на казнь» впервые осознал свою инаковость, «гносеологическую гнусность» именно в то время, когда, «должно быть, я только <...> научился выводить буквы, ибо вижу себя с тем медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовали длинные изречения» (Т. 4. С. 54).

И, наконец, автобиография «*Speak, Memory*», которую Джонсон назвал «компендиумом набоковских тем и мотивов». Отец Набокова, обнаружив, что мальчик говорит по-английски, но не знает русского алфавита, нанимает деревенского учителя, чтобы тот учил его азбуке. И этот учитель, обладающий, в отличие от многих более активно действующих персонажей автобиографии, полным и подлинным именем — Василий Мартынович Жерносеков, — в первый же день дарит своему ученику «*a box filled with tremendously appetizing blocks with a different letter painted on each side*» (SM, 28) (коробку, наполненную исключительно аппетитными кубиками, на каждой стороне кото-

---

\* *Johnson D. Barton. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985. P. 8—10.* Далее ссылки на страницы этой книги даются в скобках в тексте.

рых были написаны разные буквы). Этого же учителя Набоков встречает снова, в интересующей нас 11-й главе, и таким образом мотив азбуки связывается с темой творчества.

Из приведенных примеров также видно, что тема творчества связана для Набокова не только с буквами, алфавитом, но и с цветом, окраской этих букв, то есть цветным слухом. Джонсон убедительно доказывает, что в случае с Набоковым следует говорить не только о цветном слухе, но о синэстезии, то есть ассоциации явлений из разных областей ощущений (букв. — с цветом или вкусом, звука — с формой (голос кукушки «вздывался куполком») и т. п.). Федор Годунов-Чердынцев торопится рассказать Кончееву о том, в каких цветах видит буквы. Цинциннат ассоциирует буквы с разноцветными флоксами, петуниями и бархатцами. Герой SM — с цветом кубиков, о которых через несколько страниц выясняется, что «покрашены они неправильно» (ДБ, 147; SM, 35). Итак, тема творчества неразрывно связана с мотивом букв, а он, в свою очередь, с синэстезией. Так проясняется связь между разноцветной, как азбука, беседкой, и актом творчества — сочинением первого стихотворения. Мотив разноцветной, «как сгустившаяся радуга», беседки символизирует тему творчества.

Исключение этой темы из ДБ привело и к исчезновению параллельных ей мотивов в других главах. Так, в ДБ не рассказывается, что деревенский учитель принес разноцветные азбучные кубики. Исчезает и часть мотивов, связанных с цветным слухом. Их можно проследить с помощью индекса, которым Набоков заключил SM.

Перекрестные ссылки связывают «цветной слух», «цветное стекло», «драгоценности» и «беседку». «Цветной слух» отсылает к «цветному стеклу». «Цветное стекло» к «драгоценностям» и «беседке». А «драгоценности» замыкают круг, отсылая обратно к «цветному стеклу». Упоминание же «беседки», хотя и связанное цепью ассоциаций с перечисленными мотивами, само ни к чему не отсылает и остается замкнутым в себе, более того, в одной главе — интересующей нас одиннадцатой.

Большая часть эпизодов, на которые указывает индекс, сохранена в ДБ. Тема «цветного слуха» возникает при перечислении цветов букв алфавита: в ДБ — русского, в SM — латинского.

«Цветное стекло» — это «цветные стекла» веранды, «прозрачная арлекинада», которую автор наблюдает и запоминает под чтение *Mademoiselle* ( SM, 106—107; ДБ, 192).

А вот из 6 упоминаний драгоценностей в SM (и SE) в ДБ есть только два: 1) Мать Набокова, как и он, обладала цветным слухом. Она потакала «ненасытному зрению» мальчика, рисуя для него акварели и показывая свои радужные драгоценности (SM, 36; ДБ, 147). 2) Читая герою перед сном сказку, мать кладет на страницу руку с перстнем, «украшенным алмазом и розовым рубином; в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь — целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо» (ДБ, 175)\*. Отметим, что упомянутые мотивы связаны с темами памяти и чтения, то есть не создания литературы, а действий, предшествующих и последующих акту творчества\*\*.

Исключены из ДБ другие символы радуги, не упомянутые в индексе — цветные карандаши («Colored pencils. Their detailed spectrum advertised on the box but never completely represented by those inside» (101) (Цветные карандаши, чей подробный спектр рекламировался на коробке, но никогда не бывал полностью представлен внутри)) и разноцветные осенние листья («Miss Robinson showed us the beautiful device <...> of choosing on the ground and arranging on a big sheet of paper such marple leaves as would form an almost complete spectrum (minus the blue — a big disappointment!), green shading into lemon, lemon into orange and so on through the reds to purples, purplish browns, reddish again and back through lemon to green...» (97) (Мисс Робинсон показала нам чудесную забаву <...> находить на земле и раскладывать на большом листе бумаги такие кленовые листья, которые образовывали бы почти полный спектр (минус синий — большое разочарование!), зеленый переходил в лимонный, лимонный в оранжевый и так далее через красные

---

\* Оставшиеся четыре упоминания драгоценностей короче, их нет ни в SE, ни в ДБ, и они не связаны ни с цветным слухом, ни с темой творчества.

\*\* Интересно, что мотивы цветного слуха и драгоценностей, на переплетение которых указывает индекс SM, в романе «Дар» связаны явно: «...вы бы оценили мое сияющее “с”, если я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал <...> когда моя мать <...> переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь, из шкатулок на бархат <...> и если отодвинуть в боковом окне фонаря штору, можно было видеть вдоль набережных фасадов в синей черноте ночи изумительно неподвижные, грозно алмазные вензеля, цветные венцы...» (68).

к фиолетовым, фиолетово-коричневым, снова красноватым и назад через лимонный к зеленому...)).

Таким образом, выясняется, что мотив радуги почти полностью сохранился в ДБ, несмотря на исключение его центра — радужной беседки.

Посмотрим, есть ли какие-нибудь изменения в связанной с этим мотивом теме творчества. Во-первых, исключается сама глава о первом стихотворении\*. Кроме того, в ДБ нет псевдорецензии в 3 лице на некоего эмигрантского писателя Сирина\*\*. Исключено и другое, тоже игровое, упоминание о писательской карьере автора. Накануне эмиграции из России, в Крыму, герой автобиографии играет со своей приятельницей Лидией Т. в пророческую мнемоническую игру: «The idea consisted of

---

\* В 11-й главе есть еще один мотив радуги: сочиняя стихотворение, герой ручкой рампетки с ритмичностью метронома чертит дугу за дугой на песке — «земляные радуги, в которых глубина штриха передавала разные цвета». Эта монохромная квази-радуга уже обещает неудачное квази-стихотворение.

\*\* «But the author that interested me most was naturally Sirin. He belonged to my generation. Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. Beginning with the appearance of his first novel in 1925 and throughout fifteen years, until he vanished as strangely as he had come, his work kept provoking an acute and rather morbid interest on the part of critics. <...> the mystagogues of emigre letters deplored his lack of religious insight and of moral preoccupation. <...> Conversely, Sirin's admirers made much, perhaps too much, of his unusual style, brilliant precision, functional imagery and that sort of thing. <...> Across the dark sky of exile, Sirin passed, to use a simile of a more conservative nature, like a meteor, and disappeared, leaving nothing much else behind him than a vague sense of uneasiness» (SM, 287) (Но из всех писателей больше всего интересовал меня, конечно, Сирин. Мы принадлежали к одному поколению. Среди молодых писателей, появившихся в изгнании, он был самым одиноким и самым надменным. Начиная с выхода его первого романа и на протяжении пятнадцати лет, пока он не исчез так же странно, как появился, его произведения возбуждали острый и довольно болезненный интерес со стороны критиков. <...> мистагоги эмигрантского литературного мира порицали отсутствие у него религиозного проникновения и моральной озабоченности. <...> И наоборот, почитатели Сирина предавали много, возможно, слишком много значения его необычному стилю, экономной образности и всему такому. <...> По темному небу изгнания Сирин пронесся, если пользоваться сравнением из более консервативной природы, как метеор, и исчез, не оставив за собой почти ничего, кроме смутного чувства неловкости).

parodising a biographic approach projected, as it were, into the future and thus transforming the very specious present into a kind of paralysed past as perceived by a doddering memorist who recalls, through a helpless haze, his acquaintance with a great writer when both were young. For instance, either Lidia or I (it was a matter of chance inspiration) might say, on the terrace after supper: «The writer liked to go out on the terrace after supper», or «I shall always remember the remark V. V. made one warm night: «It is», he remarked, «a warm night», or, still sillier: «He was in the habit of lighting his cigarette, before smoking it» — all this delivered with much pensive, reminiscent fervor which seemed hilarious and harmless to us at the time; but now — now I catch myself wondering if we did not disturb unwittingly some perverse and spiteful demon» (248) (Идея состояла в пародировании биографического подхода, спроектированного в будущее, и таким образом в превращении весьма правдоподобного настоящего в как бы парализованное прошлое в восприятии дрожащего от дряхлости мемуариста, который вспоминает, сквозь беспомощный туман, свое знакомство с великим писателем во времена их общей молодости. Например, Лидия или я (все зависело от случайного вдохновения) могли сказать, на террасе после ужина: «Писатель любил после ужина выходить на террасу» или «Я всегда буду помнить замечание, которое В. В. сделал как-то вечером: “Вечер, — заметил он, — теплый”, или еще глупее: “У него была привычка подносить к сигарете спичку, прежде чем закурить”, — все это проносилось весьма задумчиво и с мнемоническим пылом, что казалось нам тогда веселым и невинным; но теперь — теперь я часто ловлю себя на мысли, не разбудили ли мы невольно неких капризных и злобных демонов)\*.

Также в ДБ не упоминаются романы В. Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» и «Лолита» (SM, 257, 65). Последнее, с хронологической точки зрения, естественно, так как ДБ и «Лолита» были написаны одновременно, но отражает ту же тенденцию: в ДБ сокращается не тема творчества, а исключаются упоминания о том, что автор — писатель.

Дональд Б. Джонсон справедливо отмечает, что тема творчества символизируется мотивом синестезийной радуги. Сравни-

---

\* Отметим, что этот эпизод вводит в английские варианты автобиографии (но не в русский) важную для Набокова тему ненадежности повествователя.

вая ДБ и SM, мы видим, что в ДБ мотив радуги сохраняется, но символизирует не личное творчество автора, а некую общую художественную атмосферу его детства — чтение, исключительные мнемонические способности героя. А все конкретные упоминания о том, что автор автобиографии — писатель, homo scribens, — исключаются. А в романе «Дар» (из-за сходства с которым, напомним, по утверждению Набокова, была исключена 11-я глава) сама структура опирается на постепенное, ориентированное на повторное чтение, раскрытие и воплощение писательского дара его героя — от наименее удачных стихотворений к незаконченным повествованиям об отце, о Чернышевском — и, наконец, в конце узнаем (а при перечитывании находим и раньше намеки на это), что сам роман «Дар», который мы только что прочли, — его автобиографическое произведение. То же происходит и в SM: мы читаем первое стихотворение героя, узнаем о его удивительной наблюдательности, памяти, встречаем упоминания его будущих романов — и, наконец, осознаем, что прочитанный нами текст, будучи автобиографией, и есть это самое обещанное воплощение дара. А в ДБ, с исключением упоминаний о собственном творчестве автора, эта тема перестает быть актуальной.

Сложные, многообразные отношения героя и автора свойственны большинству романов Набокова. То же разделение героя и автора происходит и в SM, так как автор — это 68-летний Набоков, знаменитый писатель, который рассматривает события, произошедшие с молодым человеком, о котором он уже многое знает, что самому герою еще неизвестно, и разбрасывает в тексте намеки на это. Что же касается ДБ, то этот русский вариант автобиографии писался как бы против течения американской писательской карьеры Набокова, «Сирин в нем снова зашевелился» вопреки его желанию. В письме к Катарин Уайт (1954 года) он писал: «Пройдя через эту зверскую метаморфозу (переход на английский. — М. М.), я поклялся, что никогда не вернусь обратно из моей умудренной ипостаси Хайда в просторную Джекилову — но вот он я, после 15 лет отсутствия, снова купаюсь в горькой роскоши своей русской словесной мощи» \*. Возможно, именно эта непреднамеренность и отчасти безадресность ДБ делают книгу менее выстроенной, чем после-

\* *Nabokov. V. Selected Letters 1940—1977 / Ed. by D. Nabokov and Matthew J. Briccoli. San-Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich/Briccoli Clark Layman, 1989. P. 149.*

дующая SM; Набоков как бы возвращается в прошлое, и описывает его с точки зрения Сирина\*\*.

Несмотря на то что SM — автобиография, в которой по основному закону жанра автор и герой — одно, написана она в форме fiction, где автор и герой разделены\*\*. Значит, можно утверждать, что если ДБ ближе к «простому», классическому роману «Машенька», то SM ближе к более сложным романам

\* ДБ соседствует с такой же «сирийской» книгой в американской карьере Набокова — сборнике «Весна в Фиальте и другие рассказы» (Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1956), который даже подписан старым псевдонимом «Набоков-Сирин».

\*\* Жанровая принадлежность всех трех автобиографий Набокова может стать предметом отдельного изучения. В какой точке времени находится автор автобиографии? В описываемом прошлом? — но возможно ли освободиться от себя теперешнего, от рефлексии на события прошлого и их невольного искажения в призме времени? Есть ли в автобиографии концепция? — и если есть, то чем же тогда она отличается от биографического романа с героем, не равным автору? Набоков и сам не сразу решил, как писать автобиографию. Готовя SE, он видел ее «новым гибридом между автобиографией и романом. <...> Говоря об этом слишком подробно, я неминуемо скачусь к таким выражениям, как “психологический роман” или “детективная история”, где предмет детективного расследования — прошлое человека; и это не передаст того ощущения новизны и открытия, которое отличает книгу, как я ее себе представляю. Это будет последовательность коротких отрывков типа эссе, которые, неожиданно набрав темп, превратятся в нечто очень причудливое и динамичное: невинные на вид ингредиенты совершенно неожиданного варева» (Selected Letters, 69). В письме к Эдмунду Уилсону он подчеркивал «научную сторону» предпрятия: «научная попытка распутать и проследить к началу все спутанные нити личности» (Nabokov-Wilson Letters, 188). Впрочем, он имел в виду «личность» не в житейском смысле, а «исследование элементов, которые сформировали мою личность как писателя» (Selected Letters, 88). Таким образом, Набокова интересуют в прошлом те впечатления, которые значимы для него как для писателя, то, что Ада Вин называла «башнями». «Больше всего меня интересовали те тематические линии моей жизни, которые походили на литературу. Воспоминания стали точкой пересечения безличной художественной формы и очень личной жизненной истории <...>. Это литературный подход к собственному прошлому <...> Для меня это своего рода композиция. Я ведь занимаюсь композицией шахматных задач» (From an interview with H. Breit // The New York Times Book Review. July 1. 1951. P. 17. Цит. по: Johnson D. Barton. Op. cit., 80). Таким образом, автобиография для Набокова — это «содержание абсолютной личной правды со строгой художественной избирательностью» (Selected Letters, 88).

Набокова, написанным в жанре автобиографии: «Дар» (хронологически этот роман предшествует всем вариантам автобиографии, но по своей крайней структурной сложности он явно «из поздних»), «The Real Life of Sebastian Knight», «Ada or Ardor: A Family Chronicle». Во все эти романы, как и в SM, включены произведения героев, которые в конце книги сливаются с автором. Во всех возникает мотив радуги, символизирующий тему творчества. В «Даре» это радуга азбуки. Первый роман Себастьяна Найта называется «Призматический фацет» («Prismatic Bazel») (фацет, то есть грань призмы, преломляет свет, разлагая его на основные цвета, то есть превращая в радугу). «Ада» по жанру — «семейная хроника» — стоит ближе всего к «воспоминаниям» (подзаголовок SE) и «автобиографии» (подзаголовок SM). В «Аде» тоже есть произведение героя — философский трактат Вана Вина «Текстура времени» (четвертая, как в «Даре» «Жизнь Чернышевского», глава книги). Но этот трактат в основном посвящен второй основной составляющей автобиографии. Если первая — это творчество, то вторая — прошлое, воспоминание; шире — память, время. Не литературное творчество, а творческое отношение ко времени оказывается основной заботой Вана Вина.

В общем, для Набокова между этими двумя творческими устремлениями большой разницы нет: в жизни он искал повторяющиеся мотивы, которые отразятся в повторяющихся мотивах книги и соответствующих художественных приемах (например, аллитерация, переключки разных языков). Возможность сложить ковер жизни так, чтобы сошлись узоры — это обещание бессмертия для нерелигиозного Набокова. И если понять сущность Времени, сначала — наиболее реального Прошлого, потом — неуловимого, но близкого Настоящего, и наконец — Будущего — то тоже есть надежда увидеть «луч личного» (ДБ, 136) среди безличной тьмы. «Не умея пробиться в свою вечность» (ДБ, 136), то есть увидеть себя в Вечности, автобиограф обращается к изучению противоположного предела жизни, «ее пограничной полосы» — младенчества. В автобиографии Прошлое рассматривается как память о личном прошлом, а в «Текстуре Времени» — как философская категория, но для Набокова это одно и то же: «...рассматриваемое философски, Время — это всего лишь память, находящаяся в процессе создания» \*. Время

\* Набоков В. Ада, или Страсть. Киев: Аттика, Кишинев: Кони-Велес, 1995. С. 532 (пер. А. Дранова). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

для Вана Вина — не триптих (прошлое—настоящее—будущее), а только две секции: прошлое, которое существует в сознании, то есть в памяти, и настоящее, которому только индивидуальное сознание придает длительность и тем самым реальность. «У жизни, любви, библиотек нет будущего» (533). Впрочем, иная, палиативная форма бессмертия все же остается — в творчестве — не в посмертной жизни автора за спинами его книг, а в попытке художника понять и выразить художественный замысел жизни, который и есть ее смысл. Парадоксальным образом эта поздняя набоковская философия сходится с эмпирическим опытом, данным ему изгнанием и ностальгией: настоящее — это только мгновение, будущего не существует. Для автора остается только детство, которое оказывается единственным возможным раем, то есть местом, где нет смерти — «ничто никогда не изменится и никто никогда не умрет». На то, что воспоминания Вана сродни творчеству, указывает связанный с ними мотив радуги и шире — синэстезии. События Прошлого представляются Вану цветными пятнами на фоне серой вуали Времени. Свои последние лекции о Времени он воспринимает в серовато-голубых, пурпурных, красновато-серых тонах. А разница в окраске предметов из разных слоев Прошлого дает ему надежду обнаружить воспоминание по цвету в зависимости от того, когда оно возникнет — раньше или позже, выше или ниже, в стратиграфии прошлого. Прошлое он воспринимает синэстетически: «Его легко наблюдать и слушать, испытывать и наугад пробовать на вкус» и говорит, что именно синэстезия оказывается большой подмогой мнемонисту (521)\*.

---

\* Отметим, что трактовка темы времени как щели, пропущенного удара сердца в «Первом стихотворении» предвосхищает аналогичные пассажи «Ады». Ср. в SM: «Мгновение, в которое все это произошло, кажется мне не столько отрезком времени, сколько щелью в нем, пропущенным ударом сердца, который был тут же компенсирован стуком рифм» и в четвертой главе «Ады»: «...может быть, единственное, что намекает на смысл Времени, — это ритм; не повторяющиеся удары ритма, а промежутки между двумя такими ударами, серый промежуток между черными ударами — Ласковый Интервал» (509). Впрочем, в этом нет ничего удивительного, так как Набоков начал работать над будущей четвертой главой «Ады» «Texture of Time» (Текстура Времени) в феврале 1959 года, а переписывал SM между ноябрем 1965 и январем 1966, то есть точно тогда, когда задумал историю Вана и Ады (ноябрь 1965) и решил, как связать этот пародийно-автобиографический сюжет с ранее задуманными «Texture of Time» и «Letters from

Таким образом мотив синэстезии в автобиографии и романах о творчестве символизирует две темы — творчества и памяти.

Кроме темы творчества мотив беседки в 11-й главе связан с двумя другими не менее важными для Набокова темами — любви и бабочек. Появлению первой любви автора, Тамары, предшествует надпись в беседке «Здесь были Даша, Тамара и Лена». А на связь с бабочками указывает фраза, в которой между двумя частями на первый взгляд нет связи: «The narrow little bridge <...> with the pavilion rising midway like a coagulated rainbow, was as slippery after a rainy spell as if it had been coated with some dark and in a sense magic ointment. Etymologically, «pavilion» and «papilio» are closely related» (SM, 216) (Узкий мостик <...> посередине которого, точно сгустившаяся радуга, поднималась беседка, был таким скользким после приступа дождя, как будто его покрыли какой-то темной и в некотором смысле волшебной мазью. Этимологически беседка (pavilion) и бабочка (papilio) тесно связаны). На самом деле это описание моста похоже на один из способов ловли бабочек, когда стволы деревьев мажутся душистой смесью патоки, пива и рома (см.: ДБ, 210; Дар, 99; The Nabokov-Wilson Letters, 69), бабочки слетаются на это волшебное лакомство и прилипают. Основное отличие шестой главы, посвященной бабочкам, в SM от ДБ в том, что только в более позднем тексте автор сравнивает поздние ловитвенные восторги с раем русского детства\*. А в ДБ ничего, что можно было бы сравнить с ним, он не находит. «*Incredibly happy memories, quite comparable, in fact, to those of my Russian boyhood, are associated with my research work at the MCZ, Cambridge, Mass. (1941—1948). No less happy have been the many collecting trips taken almost every summer, during twenty years, through most of the states of my adopted country*» (125—126) (*Невероятно счастливые воспоминания, вполне сравнимые с моим русским детством*, связаны с исследовательской работой в Музее сравнительной зоологии в Кэмбридж-

---

Terra» (февр. 1966) (См. Boyd B. Ada // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. Vladimir E. Alexandrov. New York; London, 1995. P. 3).

\* В SM по сравнению с ДБ лепидоптерологическая глава увеличивается вдвое и становится гораздо более «научной» и увесистой в композиции всего текста, что, возможно, связано с тем, что работа над SM, Набоков писал так никогда и не опубликованный трактат «Butterflies of Europe» (1962—1965).

же, штат Массачусетс (1941—1948). *Не менее счастливыми* были многие путешествия за бабочками, предпринимавшиеся почти каждый летний сезон в течение 20 лет почти по всем штатам моей приемной страны (курсив мой. — М. М.).

В SM Набоков легко переходит из прошлого в настоящее, то есть в момент написания книги. В ДБ он пишет о своей детской ловитвенной неудаче: «Но никто не присутствовал при том, как я вытряхивал веточку из сетки и глядел на дырку в кисее». А в американском варианте добавляет в скобках «excerpt my older self» (133) (кроме меня же, состарившегося). То же легкое изменение фокуса взгляда — с прошлого на настоящее — есть и в 11-й главе, когда Набоков рассказывает о бурдундучке или о поэте, «сидящем в кресле в Итаке, штат Нью-Йорк», то есть в Корнелльском университете, где Набоков преподавал. Так разрушается герметичность прошлого, и мальчик Набоков становится как бы героем романа, за которым, по обычаю писателя Набокова, тайно наблюдает незримо присутствующий и все знающий наперед пуппенмейстер.

Тема первой любви — это тема Тамары.

Индекс отсылает нас к трем упоминаниям о ней. Последнее — это двенадцатая (в русском тексте — 11) глава, целиком ей посвященная. Первые два сосредоточены в главе «Первое стихотворение». Исключение этой главы неминуемо должно привести к изменениям в теме Тамары.

Именно надпись в беседке «Здесь были Даша, Тамара и Лена» (SM, 216) предвещает появление первой любви автора. Выпадение 11-й главы из ДБ тянет за собой изменения и в главе «Тамара». В SM автор решился заговорить с ней «August 9, 1915, to be petrarchally exact <...> in a rainbow-windowed pavilion» (SM, 230) (9 августа 1915, если быть петрархически точным <...> в беседке с радужными окнами), а в ДБ упоминание о беседке опускается (ДБ, 259)\*.

---

\* В SE беседка впрочем, тоже не упоминается, что, очевидно, говорит о том, что Набоков уже после написания основного корпуса текста добавлял в него некоторые связные нити и узоры, намеренные ошибки и литературные аллюзии, которые так любят расплетать и расшифровывать литературоведы. Мысль эта, должно быть, приходила в голову многим — слишком компьютерной, нечеловеческой кажется иногда памятьливость и искусность Набокова в переплетении тем и мотивов, которые читатель может заметить только при перечитывании или вторичном перечитывании книги (Набоков утверждал: «Роман можно только перечитывать. Или

Русский текст главы «Тамара» гораздо более приближен к восприятию шестнадцатилетнего юноши Набокова, то есть романтичен и идеален, в отличие от SM. Например, в русском просто упоминается «дядин управляющий Евсей», а в английском его сменяет красноносый старый садовник Апостольский, «который кстати, охотно топтал девушек, приходивших на прополку» (SM, 231—232). В SE, тексте более близком к собственно воспоминаниям, то есть написанном, насколько это возможно, с точки зрения прошлого, как и ДБ, этого упоминания тоже нет. Оно довольно очевидно оказывается добавленным позже.

Отчасти эта причина более холодного, отстраненного взгляда на Тамару объясняется одной оговоркой в SM (которой нет ни в SE, ни в ДБ): «I took my adorable girl to all those secret spots in the woods, where I had daydreamed so ardently of meeting her, of creating her. In one particular pine grove everything fell into place, I parted the fabric of fancy, I tasted reality» (232) (Я водил мою обожаемую девочку во все те тайные уголки леса, где я так страстно мечтал встретить ее, *создать* (курсив мой. — М. М.) ее. В одной сосновой роще все встало на место, я разорвал ткань фантазии, я попробовал реальность). Если оставить в стороне эротический подтекст, которого нет в ранних версиях, здесь есть значимое слово — «создать». Для Набокова 1966 года прошлое, многократно использованное в творчестве, уже само стало его творением, а не реальностью, а оставшиеся в памяти подробности превратились в художественные метафоры (например, реальные беседка из вырского парка и веранда с такими же разноцветными стеклами — в метафору творчества и памяти).

---

вторично перечитывать» (*Hayman J. A Conversation with Vladimir Nabokov — with Degressions // The Twentieth Cent., CLXVI (Dec., 1959). P. 449. Цит. по: Davydov S. «Teksty-matrešky» Vladimira Nabokova. Mun-chen: Verlag Otto Sagner, 1982. P. 194*). Подтвердить или опровергнуть предположение, что он добавлял их после, трудно, так как Набоков, подобно Себастьяну Найту, считал, что истинное существование книги «несовместимо с существованием ее фантома — неприбранного манускрипта, щеголяющего своими несовершенствами...» (*Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта / Пер. с англ. С. Ильина // Набоков В. Bend Sinister. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 31*), а архив Набокова практически закрыт. Но существование трех книжных вариантов автобиографии, при всем их отличии, дает нам возможность рассматривать их и как эволюцию одного и того же произведения и как бы заглядывать в черновики автора.

Второе упоминание имени Тамары в главе «Первое стихотворение» только благодаря индексу связывается для нас с реальной героиней автобиографии: «It seems hardly worthwhile to add that, as themes go, my elegy dealt with the loss of a beloved mistress — Delia, Tamara or Lenore — whom I had never lost, never loved, never met but was all set to meet, love, lose» (225). (Едва ли стоит добавлять, что, если говорить о темах, моя элегия была о потере возлюбленной — Делии, Тамары или Ленор — которой я никогда не терял, никогда не любил, никогда не встречал, но был готов встретить, полюбить, потерять). Таким образом, весь сюжет отношений с Тамарой — to meet, love, lose — уже заключен в главе «Первое стихотворение», как будто автор «помнит свои будущие вещи» (Дар, 174), и в описании реального сборника «Стихи»\*, посвященного прототипу Тамары и Машеньки — Валентине Шульгиной (ДБ, 263—264; SM, 237—238; СЕ, 173), большинство которых было «о разлуках и утратах».

Описываемое первое стихотворение идентифицируется не с одним реальным стихотворением Набокова, а с несколькими. По дате — лето 1914 — это может быть некая брошюра без названия, возможно, перевод с эпитафией из «Ромео и Джульетты», изданная Набоковым в 1914 году в Петербурге, но в существовании которой есть основания сомневаться, так как никто никогда ее не видел, и в библиографии ее включали только со слов автора\*\*. Если судить по породившему стихотворение поводу — колебание листа, с кончика которого скатилась дождевая капля — это «Дождь пролетел»\*\*\*:

Дождь пролетел и сгорел на лету.  
Иду по румяной дорожке.  
Иволги свищут, рябины в цвету,  
белеют на ивах сережки.

Воздух живителен, влажен, душист.  
Как жимолость благоухает!

\* Набоков В. Стихи. Худож.-графич. заведение «Унион», 1916.

\*\* В альбоме матери Набокова, куда та клеивала или переписывала произведения сына, есть стихотворный текст, написанный рукой самого Набокова, датированный ею «лето 1914» (см.: *Boyd V. Manuscripts // The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York; London, 1995. P. 341).

\*\*\* Это также самое раннее стихотворение, которое Набоков включал в свои сборники.

Кончиком вниз наклоняется лист  
и с кончика жемчуг роняет.

1917  
Выра

Но это простое и ясное пейзажное стихотворение, в котором состояние автора не противоречит бурной природной жизни, а сливается с ней, в то время как в «Первом стихотворении» «рептильное оцепенение» закрывает от него внешнюю жизнь, более того, делает страшной и враждебной. Нет в стихотворении «Дождь пролетел» и банальных рифм или явной подражательности. Зато они есть в уже упомянутом сборнике «Стихи» 1916 года, прочтя который З. Гиппиус, по свидетельству самого Набокова, сказала его отцу: «Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет» (ДБ, 264).

Это действительно «жалкаястряпня, содержавшая много заимствований, помимо своих псевдо-пушкинских модуляций» (SM, 224). В стихотворениях этого сборника есть все недостатки, которыми грешит дебют «молодого русского версификатора» — избитые рифмы «грезы-березы»:

Я снова погляжу на милые места.  
И снова я найду тебя в тени березы <...>  
И я прочту в глазах и в яркости ланит,  
Что все-таки сбылись несбыточные грезы.  
Что все-таки тобой я не был позабыт.

Абсолютное и такое странное для энтомолога невнимание к внешнему миру: в сборнике появляются «лиловая птичка» и какие-то «ласковые розовые букашки». Многие эпитеты заимствованы из романтической допушкинской поэзии: если ночи — то «огненные», «любящие очи» сравниваются с «черными бриллиантами», если мечта — то «безбрежная», ночь — «бледно-лунная». И, естественно, не губы, а уста, не волосы, а кудри, не мечты, а грезы, не небо, а неба свод. И, конечно, стихи сборника очень подражательны — Бальмонту например (со словом «экстаз», которое для Годунова-Чердынцева «звучало как старая посуда: “экс-таз”» (133)):

Хочется так мало, хочется так много...  
Хочется экстаза огненных ночей;  
Хочется увидеть жизнь свою и Бога  
В черных бриллиантах любящих очей.

Попытка проанализировать причины и последствия исключения одной главы из русского варианта автобиографии в оче-

редной раз доказала удивительную связность и выстроенное^ прозы Набокова, в которой — если воспользоваться его любимым сравнением с ковром — все нити переплетены и связаны незаметными узелками на изнанке, так что вытягивание одной из них приводит к изменению всего узора.

