

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Присцилла Мейер



НАЙДИТЕ,  
ЧТО СПРЯТАЛ  
МАТРОС

«Бледный огонь» Владимира Набокова

Priscilla Meyer

**FIND WHAT THE SAILOR  
HAS HIDDEN**

Vladimir Nabokov's  
«Pale Fire»

Middletown, Connecticut  
Wesleyan University Press  
1988

Присцилла Мейер

**НАЙДИТЕ, ЧТО СПРЯТАЛ  
МАТРОС**

«Бледный огонь»  
Владимира Набокова

Москва  
Новое литературное обозрение  
2007

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXIII

**Мейер П.**

**М 45 Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова / Пер. с англ. М.Э. Маликовой. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 312 с.**

Монография профессора Университета Уэлсли (США) Присциллы Мейер посвящена одному из лучших романов американского периода творчества Владимира Набокова «Бледный огонь» (1962). Автор исследует литературные, фольклорные, мифологические, исторические и научно-философские истоки романа, выявляя разнородные интертекстуальные пласты и описывая механизмы межкультурного обмена и перевода, функционирующие в набоковском тексте. К рассмотрению литературной генеалогии «Бледного огня» привлекается обширнейший художественный материал — исландские саги, эддическая поэзия, поэзия скальдов, древнеанглийская словесность, произведения Шекспира, Макферсона, Бюргера, Гете и др. При этом в поле зрения автора неизменно присутствуют и другие сочинения писателя, образующие значимый контекст анализируемого романа. Впервые опубликованная в 1988 году, монография входит в число наиболее ярких, эвристически увлекательных и авторитетных работ о прозе Набокова; многочисленные находки и открытия автора были учтены в комментарии к «Бледному огню» в пятитомном собрании англоязычных произведений писателя (1997). Для публикации на русском языке в текст исследования был внесен ряд изменений и уточнений.

УДК 821.161.1.09Набоков В.В  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8Набоков В.В.

ISBN 5-86793-521-3

© Р. Мейер. 1988

© М.Э. Маликова, перевод. 2007

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2007

## БЛАГОДАРНОСТИ

Работа над этой книгой была для меня радостью, которой я в значительной мере обязана переписке с двумя отважными читателями — моей тетей Элеонорой Вольф, большим знатоком английской и немецкой поэзии и страстным библиографом, добавившим моему тексту основательности и точности, и профессором Геннадием Барабтарло, щедро делившимся со мной своими подробнейшими познаниями как в области творчества Набокова, так и в русской литературной традиции в целом. Эвелин Фарбман была для меня и профессиональным редактором, и душевной опорой.

Я искренне признательна Вере Набоковой за ее доброе ко мне отношение и за разрешение ознакомиться с черновиками «Бледного огня».

Благодарю своих коллег — Петера Данна за сведения из истории и культуры Шотландии, Билла Коули — за аналогичные сведения об Англии XVIII века, Дрю Кэри — за помощь в вопросах геологии и Говарда Стерна — за консультации в области немецкой поэзии. Сьюзан Фассо и Криста Трусдейл прочли несколько черновых вариантов этой книги и сделали ряд ценных замечаний. Я благодарна Винсенту Брону как за его неизменную веселость, так и за библиографические справки в Британском музее, в равной мере облегчившие мне жизнь. Как явно, так и неявно эта книга немало обязана моим многолетним беседам с умными студентами, в первую очередь с Джеффом Хашем, Джоани Маковски, Кэти Лаhti и Мери Железунас. Спасибо Линн Николс, пришедшей на помощь в критический момент, и замечательным работникам Библиотеки Олин в Уэлсли, а также Университету Уэлсли за исключительно щедрую поддержку моих исследований.

Более всего я благодарна своим мужу и дочери, Уильяму и Рейчел Трусдейл, которые много времени провели вместе со мной в Зембле. В книге есть целый ряд принадлежащих им ценных наблюдений.

И наконец, хочу сказать спасибо той неведомой силе, стараниями которой призрак моего тестя в нужный момент привел меня в Музей сравнительной зоологии, под стеклом входной двери моего

дома в августе прошлого года оказалась потрясающая ночная бабочка, а на мокром песке пляжа в Коннектикуте, незадолго до того, как там появились мы с Биллом и Геной, возникла надпись «КОЛЕТТ +?».

*Присцилла Мейер*  
Миддлтаун, Коннектикут, декабрь 1987 года

### От автора

Эта книга была закончена в 1987 году, до появления основного корпуса ныне известных работ о Набокове и до наступления эпохи Интернета. Я не пыталась осовременить свою книгу, дополнив ее отсылками к более поздним исследованиям, и решила ограничиться лишь несколькими незначительными изменениями.

*Присцилла Мейер*  
Миддлтаун, 2005

Как смехотворны эти попытки перевести  
На свой особый язык всеобщую судьбу!

*Джон Шейд. Бледный огонь*

*Элеоноре Л. Вольф,  
с любовью и благодарностью*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### Найдите, что спрятал матрос

План поэта — это изобразить в самой текстуре текста изощренную «игру», в которой он ищет ключ к жизни и смерти.

(240. Примечание Чарльза Кинбота к строкам 734—735)<sup>1</sup>

Заглавие моей книги — «Найдите, что спрятал матрос» — восходит к заключительной фразе набоковской автобиографии «Другие берега». Писатель описывает свой отъезд с семьей из Франции в Америку в мае 1940 года:

Там, перед нами, где прерывчатый ряд домов отделял нас от гавани и где взгляд встречали всякие сорта камуфляжа, как, например, голубые и розовые сорочки, пляшущие на веревке... можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выставившие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того как на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, что спрятал матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда<sup>2</sup>.

В «Бледном огне» матрос спрятал много интересного; разрешить некоторые из его загадок — задача настоящей книги. Очертания огромного корабля, мреющие на заднем плане «Бледного огня», — это тысячелетняя история северного мира, начиная с морских путешественников — викингов, проделавших маршрут Набокова за многие века до него.

В жизни семьи Набоковых уже было морское путешествие — из России в Англию:

---

<sup>1</sup> Здесь и далее «Бледный огонь» цитируется в переводе Веры Набоковой по изд.: *Набоков В.* Бледный огонь. App Arbor: Ardis, 1983, — с указанием страниц в тексте. — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> *Набоков В.* Другие берега // *Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 335. Далее цитаты из «Других берегов» приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте. — *Примеч. пер.*

...в марте [1919 года] Крым стал крошиться под напором красных, и началась эвакуация. На небольшом греческом судне «Надежда»... мы в начале апреля вышли из севастопольской бухты. ... я старался сосредоточить мысли на шахматной партии, которую играл с отцом (у одного из коней не хватало головы, покерная фишка заменяла недостающую ладью)... (299).

Утрата России решающим образом повлияла на жизнь и творчество Набокова — этот опыт воплощен в «Бледном огне». Движение по все более широким виткам спирали выводит писателя в область мировой истории, при этом Набоков отбирает материал таким образом, чтобы ход истории оказался соотношенным с событиями его собственной необычной жизни. Сначала англоговорящий петербургский мальчик, потом эмигрант в Англии, Германии и Франции, затем русский писатель в Америке, Набоков чувствовал себя олицетворением процесса литературного взаимообмена, совершающегося путем перевода и метаморфозы, — процесса, который берет начало в скандинавской мифологии и следует водным путем, проложенным викингами.

В интервью Набоков заявлял: «Я был английским ребенком», — и так же любовно воскрешал свое «русское детство». Английский и русский аспекты его литературной биографии — двойники, *Doppelgänger*: знание русской традиции позволяет отличить подлинник от копии, подражание от оригинала. Первые книги были написаны Набоковым по-русски и переведены на английский; последние, наоборот, написаны по-английски и переведены на русский. Два его великих американских романа, «Лолита» (1955) и «Бледный огонь» (1962), построены таким образом, чтобы отразить эту двойственность: в «Лолите» осуществляется синтез русской и американской культур через скрытые отсылки к «Евгению Онегину», на которые указывает система дат, размещенных в столетнем промежутке между 1799-м, годом рождения Пушкина, и 1899-м, когда на свет появился Набоков; в «Бледном огне» через прослеживание тысячелетней эволюции англо-американской традиции от конца правления короля Альфреда в 899 году до рождения Владимира Владимировича в 1899 году совершается синтез британской и американской культур.

Роковой момент жизни Набокова, вокруг которого строится сюжет «Бледного огня», — это убийство его отца, ночью

в 1922 году, когда в берлинском лекционном зале мой отец заслонил Милюкова от пули двух темных негодяев и, пока боксовым ударом сбивал с ног одного из них, был другим смертельно ранен выстрелом в спину... (271).

Описание случайной гибели Джона Шейда в «Бледном огне» очевидно восходит к этой трагедии. Именно стремление осмыслить убийство отца движет Набоковым в его исследовании истории, литературы, языка и эволюции природы северных стран на протяжении последней тысячи лет. Он выбирает материал, связанный с проблемами убийства, мести и победы над судьбой через достижение творческого бессмертия. Склоняясь перед величием творения, бесконечно сложного, прекрасного и лишь отчасти доступного нашему познанию, Набоков волшебным образом создает в «Бледном огне» свою личную вселенную, полную ярких подробностей и одновременно безграничную и универсальную.

Набоков пропускает личный опыт сквозь призму искусства, переписывая свою биографию в биографии Кинбота. Кинбот — король Зембли в изгнании, инкогнито живущий в Америке, где он преподает в Вордсмитском колледже. Зембля — это символ культурного синтеза: в земблянском языке соединяются слова славянского и германского происхождения, создавая тем самым воображаемое место встречи двух основных культурных традиций, к которым принадлежал Набоков. Слова заключают в себе сведения о древней истории и развитии человеческой культуры; преобладание в земблянском англосаксонского элемента указывает на то, что «Бледный огонь» обращен в первую очередь к языку, истории и литературе Британии. Опираясь фольклорным материалом сразу нескольких культур, Кинбот творит свое личное утраченное королевство. Предмет интереса Шейда — тоже утрата, смерть его дочери Хэйзел. Эта утрата определяет основную тему его поэмы «Бледный огонь» — исследование потусторонности. Кинбот творит в воображении, его сосед Шейд — в слове. Кинбот и Шейд зеркально отражают друг друга и вместе служат отражением той боли, которую испытывал Набоков, изгнанник, потерявший страну, язык и отца.

В «Бледном огне» Набоков вписывает свою личную боль в канву общей истории. Писатель утверждал, что хороший критик должен быть детективом. Приступая к анализу «Бледного огня», следует заметить, что намеки в этом романе не столь очевидны, как труба корабля на запутанной картинке, однако их скрывают те же сорта камуфляжа — они спрятаны в гуще подвижных подробностей. Уподобившись детективу, мы должны опознать отсылки, соединить одну за другой все точки и выявить очертания истории северных стран, тексты, документирующие эту историю, и ее отражения в литературе. Нарисовав такую картину, мы сможем определить тематические связи, которыми она соединена с индивидуальной судьбой Набокова.

Форма настоящей книги следует набоковскому варианту гегелевской спирали, развиваясь от общего к частному, а потом выхо-

дя на уровень метафизики. В первой части речь идет о тех северных преданиях, которые связывают современную европейскую культуру с самым ранним этапом ее документированной истории: в первых трех главах на сцену выходят викинги, славяне, шотландцы и англичане. Вторая часть посвящена английской традиции, ее языку, истории и литературе, репрезентированном в англосаксонской этимологии, в Реставрации Карла II и в поэзии шекспировских пьес. В третьей части описываются общие принципы, на которых основано мировоззрение Набокова: механизм литературной эволюции, действующий посредством перевода и переработки; аналогии между естественно-научным исследованием и литературным творчеством; и последняя дуга спирали — переход в область бессмертия, в terra incognita потусторонности.

Обрамлением трех частей настоящей книги служат «Лолита» (1955) и «Бледный огонь» (1962) — они иллюстрируют те принципы синтеза культур, анализу которых и посвящено исследование. Для «Лолиты» имеет принципиальное значение русская традиция, тогда как основу «Бледного огня» составляет традиция английская. Обе эти культуры «экспортируются» Набоковым в Америку — в этом смысле «Лолита» представляет собой тезис, а «Бледный огонь» — антитезис набоковского искусства и судьбы, синтез же можно найти в «Аде» (1969). Настоящее исследование также является синтезом. Девять его глав, отделяющие тезис от антитезиса, раскрывают те методы, проблемы и сюжеты, вокруг которых строится напряженный диалог между «Лолитой» и «Бледным огнем».

Набоков, по его собственным словам, должен был постоянно проводить радиусы от своего индивидуального мира к отдаленным точкам вселенной, соединяя свою жизнь и собственное творчество многочисленными нитями. Внимательно изучая миры природы и вымысла, Набоков тклет свою неповторимую «текстуру смысла»; им движет стремление понять, истолковать и каким-то образом оправдать собственную судьбу. Стремясь выявить узор орнамента и повторение мелодии, он расшифровывает тайные узоры творения, повторяющиеся темы и мотивы своей жизни, отмечает роковые даты. Он исследует взаимодействие естественной истории и мира человеческого воображения, вдумываясь в природу смерти и потусторонности. Отправляясь в это интеллектуальное путешествие, Набоков первый готов с улыбкой признать недостижимость цели — так, в политической тенденциозности безумного Кинбота и в ограниченном кругозоре Шейда он пародирует особый ракурс своего индивидуального видения мира.

Структура набоковского искусства держится на нескольких константах. Назовем четыре наиболее важные: 1) число «четыре»; 2) «гегельянский юмористический силлогизм»; 3) метафора пере-

вода и 4) метаморфоза. В «Комментарии к “Евгению Онегину”» Набоков выделяет четыре стадии поэтического творчества. Последняя, четвертая требует «более хладнокровного спокойного воссоздания [образа] средствами искусства», основанного на «вдохновении, управляемом разумом», «перерождении в слове» и «новой гармонии»<sup>3</sup>. Эти четыре стадии эквивалентны стадиям метаморфозы бабочки, которая служит Набокову одной из метафор пересоздания реальности в призме художественного воображения. В природе четвертая стадия соответствует появлению из куколки многоочитой яркой бабочки. В искусстве это этап, который требует «более хладнокровного воссоздания», переломный момент, когда материал высвобождается из кокона личного опыта и превращается в окрыленное художественное творение; эта метаморфоза не может быть осуществлена ни одним персонажем, она доступна только автору.

Выражение «гегельянский юмористический силлогизм» принадлежит одному из персонажей Набокова, Акселю Рексу из «Смеха в темноте»:

Тезис: дядя гримируется под взломщика (дети смеются); анти-теза: это настоящий взломщик (читатель смеется); синтез: дядя оказывается настоящим (читатель обманут)<sup>4</sup>.

Описание этого метода помогает понять свойственную Набокову манеру отрешиваться от приемов, которые он открыто использует: дело в том, что если мы будем интерпретировать, например, двойников в творчестве Набокова как повторение уже использованного ранее приема, то ошибочно примем новый синтез за старый тезис. Утверждать, что доминантой «Бледного огня» служит смерть отца Набокова, не исследовав предварительно многочисленные скрытые тропы, которые ведут к этому открытию, так же бессмысленно, как заглядывать в конец учебника в поисках решения шахматной задачи или пересказывать сюжет «Анны Ка-

---

<sup>3</sup> *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство—СПб; Набоковский фонд, 1998. С. 213. — Пер. Н.Д. Муриной. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц; в некоторых случаях в цитируемый перевод внесены незначительные уточнения по тексту оригинала, специально не оговариваемые. — *Примеч. пер.*

<sup>4</sup> Этого пассажа нет в русском оригинале романа «Камера obscura», он добавлен Набоковым в автопереводе на английский язык, озаглавленном «Смех в темноте»; цит. в обратной «реконструкции» романа на русский язык, осуществленной А. Люксембургом, по изд.: *Набоков В.* Смех в темноте // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 476. — *Примеч. пер.*

рениной». Тезис: Набоков гримируется под Кинбота (читатели смеются); антитеза: Набоков — это настоящий Кинбот (перечитыватели смеются); синтез: это был настоящий Набоков (подарок критике). В «Других берегах» Набоков прибегает к этой диалектике, чтобы объяснить составленную им шахматную задачу:

Простак-новичок совершенно бы не заметил ее пуанты и нашел бы довольно простое, «тезисное» решение, минуя те замысловатые мучения, которые в ней ожидали опытного умника. <...> Пройдя через этот «антитезисный» ад, умудренный разгадчик добирался до простого ключа задачи... как если бы кто сумасбродным образом добирался из Олбани в Нью-Йорк через Ванкувер, Азию, Европу и Азорские Острова<sup>5</sup>.

Следуя за набоковской географической метафорой, мы движемся вокруг света с востока на запад. Ориентированное на запад движение «Бледного огня» заканчивается в Аппалачии. Оно повторяет направление развития набоковской биографии и дублируется в культурных сюжетах, включенных в «Бледный огонь». Метафора решения шахматной задачи может быть использована в качестве модели для интерпретации «Бледного огня»: Набоков отправляет нас из Олбани (роман «Бледный огонь») в Нью-Йорк (адекватное прочтение «Бледного огня») через северные страны (Ванкувер), Россию (Европа и Азия) и Земблю (Азорские Острова).

Идея перевода — центральная в тексте Набокова, как в буквальном, так и во множестве фигуральных смыслов: это может быть перевод из одного пространства-времени в другое, из одного культурного или метафизического мира в другой. Для Набокова идеальный перевод — это перевод из земной жизни в вечность, эхом которого оказывается его собственный уход из родной страны и родной речи. Для указания на потусторонность Набоков использует целый ряд мотивов, связанных с идеей бесконечности, — от числовых систем до всеохватного алфавита и ассоциирующегося с ним цветового спектра, начало и конец которого неразличимы для взгляда. Алфавит — это альфа и омега материала, привлекаемого Набоковым для того, чтобы охватить бесконечность вселенной, отражением которой и является «Бледный огонь».

---

<sup>5</sup> Соответствующий пассаж в русском варианте автобиографии Набокова «Другие берега» (322) не содержит упоминания гегелевской триады; здесь и в других подобных случаях мы цитируем авторский английский вариант «Память, говори» в «реконструкции» С. Ильина по изд.: *Набоков В. Собр. соч. американского периода*. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 5. С. 568—569. Далее при цитировании страницы указываются в тексте. — *Примеч. пер.*

Перевод родствен метаморфозе; эволюция видов может служить моделью эволюции сюжета, переходящего из жанра в жанр во все новых культурных обличьях. Мифы и сказки, достояние устной культуры, получают новую жизнь в культуре письменной, вновь возникают в жанре баллады, а впоследствии благодаря переводу и метаморфозе им случается обрести крылья индивидуального авторства. В Кинботовом комментарии Набоков прослеживает развитие английского языка от древнеисландских и англосаксонских корней, от примитивных кеннингов — описательных оборотов ранней англосаксонской культуры — к языковой изошренности шекспировского «Гамлета», сюжет которого восходит к легенде из скандинавских саг. Пересекаясь в пространстве поэзии Шекспира, поэма Шейда и комментарий Кинбота протягивают нить английской литературной истории через восемнадцатый век (научная специальность поэта Шейда) к современной — до 1959 года — американской литературе, которую он своим творчеством и представляет.

Связи и пересечения, пронизывающие «Бледный огонь», столь многочисленны, что многие из них до сих пор ускользали от внимания исследователей. Предлагаемые мною взаимосвязанные способы прочтения этой книги не следует воспринимать ни как исключают друг друга, ни как исчерпывающие. Имя, слово или фраза зачастую возникают в нескольких не связанных между собой контекстах и далеко не всегда поддаются соединению в единой интерпретации, поскольку они призваны умножать отражения, создавать на поверхности ту игру света и тени, которая служит у Набокова символом обостренности восприятия. Маршруты внутри романа мы выбирали, руководствуясь расставленными автором межевыми столбами, указателями и несколькими, весьма немногочисленными, полустертыми рисунками на асфальте (ведь Набоков не устанавливает иерархии ключей к задаче или мотивов внутри тематических гнезд). Тексты Набокова устроены таким образом, что для идеального читателя они имитируют переживание подлинной жизни: они являют собой неисчерпаемый и вечно меняющийся источник озарений, больших и малых, которые, в свою очередь, подталкивают к продолжению поисков. В настоящем исследовании мы занимаемся картографированием некоторых малоизвестных областей и комментированием ряда ключевых статей той энциклопедии вселенной, которую представляет собой «Бледный огонь».

## ТЕЗИС

### «Лолита» и «Онегин»: Америка и Россия

Русским я туда вход строго запретил.

*Владимир Набоков*<sup>6</sup>

Гумберт, как и Набоков, уезжает из Франции в Америку в 1940 году. Для Набокова перемещение из Европы в Америку означало смену русского языка английским. Путь Гумберта и в этом смысле отражает набоковский: во Франции Гумберт пишет по-французски историю английской поэзии; оказавшись в Соединенных Штатах, он составляет учебник французской литературы для американских и британских студентов.

Перемещения из одной географической или литературной среды в другую связаны с проблемой перевода культур — с интерпретацией одной культуры через другую. В «Лолите» Америка представлена с точки зрения наблюдателя-иностранца, Новый Свет увиден глазами Старого.

Восприятие Гумбертом его приемной родины в значительной степени определяется европейским искусством, в первую очередь искусством романтизма. Восхищаясь американской природой, он говорит о «шатобриановских деревьях»<sup>7</sup>, проецируя фикциональные французские деревья на те ильмы, клены и дубы, которые находятся перед его глазами. Шатобриан на самом деле не видел всех тех деревьев, которые упомянуты в «Рене» и «Атала» (последнее заглавие относится к одному из самых густо позолоченных деревянных индейцев в истории литературы). Персонаж по имени Атала — результат осуществленного французским романтиком приложения руссоистских идей к воображаемому благородному дикарю, импортированному из Америки. Гумберт говорит о неких загадочных «видах североамериканской низменности» (188). Он воспринимает их сквозь призму другого предмета из своего европейского прошлого — а именно «тех раскрашенных клеенок, некогда ввозившихся из Америки, которые вешались над умывальниками в средневро-

---

<sup>6</sup> Это замечание Набокова относится к генеалогии Гумберта; цит. по: *Nabokov V. The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel. N. Y.: McGraw-Hill, 1970. P. 428, note 276/2.*

<sup>7</sup> *Набоков В. Лолита // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 179.* — Далее цитаты из «Лолиты» приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте. — *Примеч. пер.*

пейских детских» и изображали «зеленые деревенские виды». Гумберт утверждает, что эти видимые им теперь «прообразы этих элементарных аркадий становились все страннее на глаз по мере укрепления моего нового знакомства с ними». Далее он снова видит «облака Клода Лоррэнэ» и «суровый небосвод кисти Эль Греко» (188, 189), причем картину дополняет канзасский фермер — представьте себе этого фермера, перенесенного в средневековый Толедо, или пейзаж «где-то в Канзасе», изображенный Эль Греко.

Неспособность Гумберта разглядеть за французской романтической чащей американские деревья, деформированность его восприятия реальности европейским литературным наследством переключаются с зачарованностью Кинбота, героя «Бледного огня», его Земблей. Оба эти случая напоминают о тех проблемах, с которыми столкнулась русская культура в эпоху формирования современного русского романа.

В начале XIX века в центре русской литературной мысли стоял вопрос полноценной ассимиляции западноевропейской литературы, преодоления традиции поверхностной имитации западных образцов, которая, как правило, имела место в русском искусстве XVIII века. В литературе, как и в жизни, образованные русские пытались перестать быть, если воспользоваться авторской характеристикой Онегина, «москвичами в Гарольдовом плаще». Страдания героев пушкинского романа в стихах происходят оттого, что они некритически принимают роли, написанные для них западноевропейскими авторами. «Евгений Онегин» — плод споров на эти темы. Произведение Пушкина представляет собой первый *современный* опыт претворения европейских моделей в истинно русское произведение искусства. Набоков же, в свою очередь, инкорпорирует «Онегина» в «Лолиту», создавая таким образом собственный синтез русского и американского романов.

Набоков начал «Лолиту» в 1949-м и завершил в 1954 году. В 1950-м он принялся за перевод и комментирование «Евгения Онегина», повинувшись «настоятельной необходимости», возникшей в процессе «занятий по русской литературе в Корнеллском университете» (Комм., 29. — Пер. Н.М. Жутовской); работа была закончена в 1957 году. Следовательно, по меньшей мере четыре года Набоков усиленно трудился одновременно над «Лолитой» и «Онегиным». В «Комментарии...» Набоков выделяет два принципиально различных типа перевода: буквальный и «парафрастический», или «вольное переложение оригинала с опущениями и прибавлениями, вызванными требованиями формы [и] присущей “потребителю” перевода языковой спецификой...» (27). Набоков — переводчик «Онегина» ради строжайшей буквальности жертвует рифмой и размером; в «Лолите» доводится до логического предела пара-

фрастический перевод. «Лолита» — это осуществленное через пространство и время переложение памятника русской литературы 1820-х годов на язык американской культуры 1950-х, пародирующее идею адаптирования оригинала к языковой специфике потребителя. Воссоздавая в своем английском переводе максимально русского «Онегина», Набоков одновременно сочинял в «Лолите» его предельно американизированный парафраз, обращаясь, таким образом, к обоим методам, находящимся в распоряжении переводчика, который стремится преодолеть культурный разрыв между производителем (Пушкин) и потребителем (американские читатели 1950-х годов)<sup>8</sup>.

Для того чтобы увидеть те метаморфозы, которые переживает в «Лолите» роман Пушкина, необходимо исследовать пересекающиеся аллеи «Онегина», «Лолиты» и «Комментария к “Евгению Онегину”». В «Комментарии...» мы найдем прочтение Набоковым романа Пушкина, а также карманный путеводитель по Петербургу, что позволит нам стать на место «Набокова, который читает Пушкина»<sup>9</sup>, но удивительным образом при этом мы неожиданно получаем дополнительное вознаграждение — путеводитель по набоковскому интегрированию «Онегина» в «Лолиту», что дает нам возможность поставить себя на место Набокова, который пишет «Лолиту»<sup>10</sup>.

«Комментарий к “Евгению Онегину”» занимает в творчестве Набокова исключительное место. Это плод любви и труда, беспрецедентная дань уважения Пушкину, принесенная писателем, который прославился своими резко негативными высказываниями о «великих книгах». Прекрасно осознавая свою уникальную роль связующего звена между англоговорящим миром и Пушкиным, Набоков делает все, чтобы передать историко-литературно-культурное значение «Онегина», вводит в текст множество деталей,

<sup>8</sup> Присутствие «Онегина» в «Лолите» обсуждалось в лирическом ключе Эдмундом Уайтом (Edmund White) в его статье «Nabokov: Beyond Parody», которая вместе с ранним вариантом настоящей главы была опубликована в сб.: *The Achievements of Vladimir Nabokov* / Ed. G. Gibian and S. Parker. Ithaca, N.Y.: Cornell Center for International Studies, 1984.

<sup>9</sup> *Brown, Clarence. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and His Work* / Ed. L.S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 207.

<sup>10</sup> В Каталоге перекрестных ссылок между «Лолитой» и «Комментарием», составленном Альфредом Аппелем в его «Аннотированной Лолите», можно расслышать мотив настоящего исследования. Набоков и Пушкин связывают Байрона (72/4) и Мельмота Мэтьюрина (229/4) соответственно с Гумбертом и Онегиным; Бюргеру Ленору (209/5) — с Лолитой и Татьяной; два произведения Гете — с Куильти и Ленским (речь идет о «Страданиях юного Вертера» (72/5) и «Лесном царе» (242/2)).

необычных для академического комментария, — число бутылок шампанского, ввезенных в Россию из Франции в 1824 году (176), время восхода и захода солнца в Петербурге в мае 1820 года (191) — и особенно старательно описывает литературные формы той эпохи, стремясь идентифицировать клише и формулы, на фоне которых становится понятным новаторство пушкинского романа. Набоков подробно останавливается на литературных источниках французского романтизма, к которым обращался Пушкин, но не упускает из виду и другие изводы романтизма — английский байронизм и немецкий идеализм, а также английский и французский сентиментализм. В процессе комментирования он, как и Пушкин в «Онегине»<sup>11</sup>, признается, что устал от всей этой литературы, и высказывает презрение к известному рода критике, которая умаляет достижения Пушкина в силу собственной глухоты к своеобразию словесного искусства. В комментарии к строфе XXXVIII первой главы, посвященном поиску источников и причин онегинской скуки, содержится краткая формулировка принципиальной позиции Набокова:

Русские критики с огромным рвением взялись за этот труд и за дюжину десятилетий скопили скучнейшую в истории цивилизованного человечества грудку комментариев. Для обозначения хвори Евгения изобрели даже специальный термин: «онегинство»; тысячи страниц были посвящены Онегину как «типичному» воплощению чего-то там (например, «лишнего человека», метафизического «денди» и т.д.). Бродский (1950)<sup>12</sup>, взобравшись на ящик из-под мыла, поставленный на этом месте за сто лет до него Белинским, Герценом и иже с ними, объявил «недуг» Онегина следствием «царской деспотии».

И вот образ, заимствованный из книг, но блестяще переосмысленный великим поэтом, для которого жизнь и книга были одно, и помещенный этим поэтом в блестяще воссозданную среду, и обыг-

<sup>11</sup> И не только в «Онегине». Так, Пушкин писал брату: «Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!» (Цит. по: *Комм.*, 301).

<sup>12</sup> Истинное наслаждение перечитывать список из двадцати семи (старательно подсчитанных Набоковым) жутких преступлений, совершенных советским автором книги «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы» (1950, 3-е изд.) — «аскетическим» (238) «несведущим, но тугодумным компилятором» (235) Н.Л. Бродским. Идеальному (т.е. «недоверчивому» (240)) читателю указывают, как «немыслимый» (239) Бродский прибегает к эвфемизмам («прочие жизненные забавы» (238) в смысле ухаживания за женщинами), как сей автор «бездарных компиляций» (68) «подтачивает цитаты» (114) — исключительно полезный список запретов, который следует иметь в виду студенту, пишущему дипломное сочинение.

ранный этим поэтом в целом ряду композиционных узоров — лирических олицетворений, талантливого шутовства, литературных пародий и т.д., — выдается русскими педантами за социологическое и историческое явление, типичное для правления Александра I (увы, эта тенденция к обобщению и вульгаризации уникального вымысла индивидуального гения имеет приверженцев в Соединенных Штатах) (177. — Пер. Н.Д. Муриной).

Если бы эти принципы, воплощенные в «Комментарии...», были усвоены во всей полноте, то для многих (пожалуй, несколько педантичных) англоязычных читателей XX века это стало бы истинным воспитанием чувств, *éducation sentimentale*. Именно незнание этих принципов является причиной трагедий, переживаемых героями как «Онегина», так и «Лолиты».

Когда набоковский комментированный перевод «Онегина» увидел свет, он (и его автор) подвергся многочисленным нападкам за чрезмерную неуклюжесть; при этом критики не обратили внимания на то, что Набоков сам открыто объявил, что жертвует легкостью чтения ради буквальности. На протяжении книги Набоков неоднократно цитирует самые безобразные ошибки переводчиков, придерживавшихся парафрастического метода, — «незатейливого подполковника Сполдинга», «подверженного солезизмам профессора Эльтона» и «беспомощной мисс Радин» (169). Рыцарский долг комментария по отношению к его возлюбленному «Онегину» — защитить его от искажений, которым подвергали пушкинский роман «парафрасты» всех времен. Здесь Набоковым руководит та же нежность, которую он испытывает к «бедной девочке» Лолите, еще одной жертве предателей слова<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Аналогия «переводчик/текст = Гумберт/Ло» прослеживается там, где Набоков сожалеет о «неумышленном вреде и ущербе, который может быть причинен невинному и беззащитному тексту рифмоплетом-пересказчиком» (Комм., 554. — Пер. М.М. Ланиной). В анализе повествовательной риторической структуры «Лолиты», проделанном Н. Тамир-Гез (*Tamir-Ghez, Nomi. Rhetorical Manipulation in «Lolita» // The Structural Analysis of Narrative Texts / Ed. Andrej Kodjak, Michael Connolly, Krystyna Pomorska. Columbus, Ohio: Slavica, 1980. P. 172 — 195, section 6*), «компетентный (дружелюбный) читатель» противопоставляется «крылатым господам из (враждебно настроенных) присяжных», которые судят Набокова за двойное преступление — буквальный перевод «Онегина» и его «парафраз» в «Лолите». В комментарии к пушкинскому «судей решительных и строгих» (1: V, 7) Набоков раскрывает сущность упомянутых высокодуховных господ: «... эти важные и самодовольные особы (персонажи, конечно же, традиционные и вездесущие), которые слыли в модном свете “строгими судьями”, на деле были настолько невежественны, что стоило современному молодому человеку походя блеснуть остроумием либо многозначительно промолчать, как они уже бывали поражены намеренной демонстра-

Мысль о том, что «Лолита» — это пародия на вольный перевод «Онегина», может показаться экстравагантной, настолько своеобразен этот роман, однако даже на внешнем, событийном уровне можно заметить исключительно точные соответствия<sup>14</sup>. Основное действие каждого из романов занимает чуть более пяти лет: «Онегин» начинается зимой 1819-го и заканчивается весной 1825 года; в день убийства Куильти Гумберт вспоминает, что встретился с Лолитой «пять лет тому назад» (353). Чувства, которые испытывают пародийные романтические герои (Онегин и Гумберт) к героиням (Татьяне и Лолите), сопоставимы с отношением авторов-повествователей к музе, которая в обоих романах уподобляется богине Диане, луне и Леноре Готфрида Бюргера (о ней подробнее будет сказано дальше). Обе героини претерпевают метаморфозы, превращаясь из провинциальных барышень в опытных и недоступных женщин. К этому времени герои возвращаются из продолжительных (два или три года) путешествий, чтобы объясниться в любви — и быть отвергнутыми. Татьяна не сумела разглядеть перемену в Евгении, который наконец стал способен к подлинной любви, — ей кажется, что он всего лишь ищет победы над светской дамой. Сходным образом Лолита не понимает истинных намерений Гумберта, когда тот предлагает ей уехать с ним навсегда: «Ты хочешь сказать, что дашь нам... денег, только если я пересплю с тобой в гостинице?» (341)<sup>15</sup>. Далее, Онегин и Гумберт убивают соответственно Ленского и Куильти на дуэлях, которые производят фарсовое впечатление из-за пародийности жертв: в первую очередь и по преимуществу они воплощают в себе плохого поэта (в случае Куильти эта роль реализуется скорее в его поведении, чем в его творчестве). Незамысловатый жизненный сюжет «она бросает его» — это метафорическая ре-

---

цией чересчур глубоких познаний» (113. — Пер. Н.Д. Муриной). Сходным образом (невежественный) читатель «Лолиты», на которого эрудиция Гумберта, вероятнее всего, произведет большое впечатление, может не заметить, сколь скверно тот ее применяет.

<sup>14</sup> Мое прочтение «Онегина» совпадает с предложенным Уильямом Миллзом Тоддом III в его статье «“Eugene Oegin”: Life’s Novel» (Literary Society in Imperial Russia (1800—1914) / Ed. William Mills Todd III. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1978. P. 203—235).

<sup>15</sup> Любопытно, что интерпретаторы как «Онегина», так и «Лолиты» расходятся в своих толкованиях позиции героя в этот критический момент. Для меня очевидно, что и Гумберт, и Онегин благодаря испытанному ими раскаянию (при том что их преступления, конечно, разнятся) пережили духовный рост и искренни в своих признаниях. Более сложный вопрос — смысл произошедшей с ними метаморфозы, которая соотносится с метаморфозами муз их истинных творцов.

презентация истинной темы обоих романов — взаимоотношений жизни и литературной эстетики<sup>16</sup>.

В «Лолите» Набоков выстраивает такую же изысканно симметричную систему, как та, которую он прослеживает в своем «Комментарии к «Евгению Онегину»». Роман Гумберта с Лолитой начинается с письма Шарлотты и заканчивается письмом Лолиты, которые, подобно письмам Татьяны и Евгения, служат рамкой любовной истории. «Тема преследования» «Пушкина» Онегиным (133) подхватывается преследованием Куильти Гумберта с востока на запад и Гумбертом Куильти в обратном направлении. «Лолита» поделена на две равные части: начало второй части очевидно перекликается с началом первой, где Гумберт, двигаясь вдоль «берега штата Георгии» (192), упоминает о Валерии, Максимовиче и отеле «Мирана»<sup>17</sup>.

Имена героев Лолиты ритмически параллельны их двойникам из «Онегина», с одним значимым исключением:

|           |          |          |      |                   |
|-----------|----------|----------|------|-------------------|
| Та-тъя-на | Куиль-ти | You-     | gin  | One-gin (англ.)   |
| Ло-ли-та  | Лен-ский | (Ев) ге- | ний  | (О) не-гин (рус.) |
|           |          | Гум-     | берт | Гум-берт          |

Параллелизм станет точным, если мы используем придуманный Набоковым шуточный вариант имени Онегина — You-gin One-gin<sup>18</sup>. Обычное же русское произношение обнаруживает в паре

<sup>16</sup> Нина Берберова (*Berberova, Nina*. The Mechanics of «Pale Fire» // *TriQuarterly*. № 17 (Winter 1970). P. 147) отмечает, что в «Бледном огне» скрытый (реалистический) и явный (символический) уровни меняются местами. И в «Онегине», и в «Лолите» происходит беспрецедентное подчинение сюжета метафорическому уровню.

<sup>17</sup> Грузия (в английском написании *Georgia*, что совпадает с названием штата Джорджия) находится, как и Крым, на берегу Черного моря. Набоков привлекает наше внимание к этой симметрии, упоминая о том, что «пересек по двум разным перевалам Скалистые Горы» (190), что они с Лолитой «вновь и вновь прошли через всю гамму американских придорожных ресторанов» (191), и «ретушированные пальмы» (192) — что перекликается с «Personne: никого. Je resonne, repersonne: звоню вновь, никовновь. Откуда, из каких глубин этот вздор-повтор?» (330) из заключительной части книги.

<sup>18</sup> Набоков учил своих студентов так произносить имя Онегина: «You-gin One-gin». В этом контексте нехитрый каламбур обретает дополнительное измерение. См.: *Green, Hannah*. *Mister Nabokov // Remembering Nabokov* / Ed. Peter Quennell. L.: Weidenfeld and Nicholson, 1979. P. 36. [Рус. пер.: *Грин, Ханна*. *Мистер Набоков // В.В. Набоков: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология*. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 205].

«Онегин—Гумберт» лишний безударный слог. Неточность симметрии указывает на то, что и повествовательные структуры двух романов соотнесены довольно сложным образом: Гумберт — рассказчик своей истории (повествователь) соответствует авторской личности Пушкина в «Онегине» («Пушкин»), тогда как Гумберт — предмет рассказываемой истории (тот, о ком повествуется) соответствует Онегину.

Оба автора хотят, чтобы читатель «заметил разность» между героем, повествователем и автором, и для этого, как кажется, сближают себя с авторской личностью текста: «Пушкин» живет в пушкинском Петербурге и дружит с друзьями Пушкина, однако эта текстуальная персона не равна реальному, историческому автору. Аналогичным образом Набоков, указывая на различия между Гумбертом-повествователем и собою, историческим Набоковым, надеется при этом Гумберта деталями собственной биографии — такими, например, как отъезд из Парижа и карьера университетского преподавателя в Новой Англии.

В «Других берегах» Набоков рассказывает, что складывает «волшебный ковер» (233) так, чтобы обнаружить совпадение узоров жизни; именно это он считает основной задачей художника. Ровно сто лет, отделяющие рождение Пушкина от появления на свет Набокова (1799, 1899), — это одно из тех роковых календарных совпадений, которые так завораживали обоих писателей<sup>19</sup>. В «Комментарии...», описывая Летний сад в Петербурге, Набоков добавляет: «меня тоже, спустя сто лет, водил туда гулять гувернер» (109. — Пер. Н.Д. Муриной). Здесь ясно видна глубина самоидентификации Набокова — поэта-изгнанника, обедневшего потомка аристократической, либеральной, литературной семьи — с первым русским поэтом. Но Набоков, в отличие от Гумберта, сравнивающего себя с Вергилием, Петраркой, Данте и Эдгаром По, достаточно целомудрен, чтобы избегать прямых высказываний. Зато в «Лолите» он заявляет претензию на родство с Пушкиным в смысле общей литературной эстетики.

Все эти параллели могли бы показаться неубедительными, если бы они не подталкивали читателя на тщательно проложенную тропинку, которая начинается в третьем абзаце «Лолиты»:

А предшественницы-то у нее были? Как же — были... Больше скажу: и Лолиты бы не оказалось никакой, если бы я не полюбил в одно далекое лето одну изначальную девочку. В некотором княжестве у моря (почти как у По).

<sup>19</sup> О пушкинском навязчивом интересе к датам см.: *Комм.*, 162, 357; набоковские более иронические корреляты — на с. 432—433.

Когда же это было, а?

Приблизительно за столько же лет до рождения Лолиты, сколько мне было в то лето. Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы (17).

В то лето, когда Гумберт встречает Аннабеллу, ему исполняется тринадцать, следовательно, это происходит в 1923 году (на той же странице он сообщает читателю, что родился в 1910-м). Лолите в момент встречи с Гумбертом двенадцать лет, родилась она в 1935-м, о чем мы узнаем на 44-й странице из комментария Гумберта к «Who's Who in the Limelight». Набоков весьма старательно камуфлирует точные датировки под малозначительные сведения, и мы послушно забываем о них, принимая за «затейливость прозы» и считая, что числа не играют в тексте значимой роли. Но если при чтении вспомнить о том столетнем промежутке, о котором Набоков пишет в «Комментарии...», то мы увидим, что начало поэтического недуга Гумберта, охватившего его впервые весной на Ривьере (где он встретился со своей поэтической возлюбленной Аннабеллой), перекликается со временем начала работы Пушкина над «Евгением Онегиным» в мае 1823 года в Крыму («колыбели моего Онегина», как называл его Пушкин), — эти «княжества у моря», французское и русское, сливаются в читательском восприятии в той картине детства, которую Набоков рисует в «Других берегах». В «Комментарии...» Набоков размышляет о попытках Пушкина продолжить «Онегина» после завершения работы над основным текстом в 1831 году. Он утверждает, что окончательно Пушкин освободился от своего романа только в 1835 году (за сто лет до рождения Лолиты) (*Комм.*, 675). Чтобы еще туже завязать этот узел, вспомним об именинах Татьяны и дне рождения Лолиты (соответственно 12 и 1 января) в свете того различия григорианского и юлианского календарей, которое оговорено Набоковым в «Комментарии...»:

По правилам григорианского календаря годы 1700-й и 1800-й не считались високосными... поэтому разница между двумя календарями увеличивалась в каждый из этих лет на один день, что в результате составило одиннадцать дней с 1700 по 1800 г., двенадцать с 1800 по 1900 г. и тринадцать с 1900 по 1917. Так, середина июля в России была концом июля в других странах, а означенные на календаре во всем мире дни 12 января 1799 г. и 13 января 1800 г. в России оказались днями Нового года (31. — Пер. Н.М. Жutowской).

Неустранимое расхождение в один день между веком Татьяны и веком Лолиты связано с неопределенностью возраста Гумберта

в момент его встречи с Аннабеллой (неизвестно, было ему 12 или 13 лет). Так Набоков складывает двухвековой ковер. Эта складка, как и знаменитая любовь Набокова к зеркальным отражениям, объясняет, почему день рождения Лолиты хронологически предшествует дню рождения ее первообраза из XIX века. Даже их имена, одно из которых начинается, а другое оканчивается на *ТА*, прикрепленное к палатальной оси, намекают на некую инверсию в пространстве художественного воображения, где важны не хронологическая последовательность, а совпадения, складки и метаморфозы.

В другом, более раннем романе Набокова на «Онегина» возложена сходная, хотя и не столь исключительная задача. В «Даре» пушкинская Татьяна выступает в роли музы русской поэзии: в финале романа сестра Годунова-Чердынцева Татьяна производит на свет девочку — символ преемственности русской литературной традиции — и книга завершается онегинской строфой, записанной прозой:

Прощай же, книга! Для видений / отсрочки смертной тоже нет. / С колен поднимется Евгений, / но удалется поэт. / И всё же слух не может сразу / расстаться с музыкой, рассказу / дать замереть... судьба сама / еще звенит, и для ума / внимательного нет границы / там, где поставил точку я: / продленный призрак бытия / синее за чертой страницы, / как завтрашние облака, / и не кончается строка<sup>20</sup>.

Старательность и изощренность, с которыми Набоков вплетает «Онегина» в «Лолиту», заставляют задаться вопросом, зачем он так тщательно скрывает эти отсылки и почему с таким избытком наделяет этим драгоценным культурным наследством именно это произведение<sup>21</sup>. Ответ, думается, довольно сложен и связан с известным заявлением Набокова о том, что он ненавидит литературу

<sup>20</sup> Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 541 (с добавлением деления на строки). — Далее «Дар» цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте. — *Примеч. пер.*

Известное замечание Годунова-Чердынцева: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи» (Дар, 374) — выглядит до странности точным: тени Онегина и Пушкина годы спустя будут просвечивать сквозь дымку «Лолиты», заставляя читателя вздрагивать от восхищения перед абсолютным, кажется, контролем этого писателя над еще не написанными книгами.

<sup>21</sup> Присутствие «Онегина» в «Аде» уже отмечалось (см.: Johnson, D. Barton. Nabokov's «Ada» and Pushkin's «Eugene Onegin» // Slavic and East European Journal. Vol. 15. № 3 (Fall 1971). P. 316–323), но функция этого присутствия не была проанализирована.

идей, которое исследователи склонны воспринимать некритично. Дело в том, что, когда его собственные «идеи» касаются литературной эстетики, на кон ставится нечто гораздо большее, чем любовь к творческой игре ради самой игры<sup>22</sup>.

Однажды опознанный, пушкинский текст в «Лолите», конечно, помогает расставить акценты в набоковском изображении американской культурной среды 1950-х, однако цель сопоставления этих двух текстов отнюдь не сводится к тому, чтобы дать критическую оценку подлиннику или подражанию, доставив при этом читателю удовольствие отметить их остроумные различия. Ведь, как говорил Набоков, «без подробностей нет радости», а равно нет и смысла. Некоторые более очевидные текстуальные параллели могут быть интерпретированы как прямые суждения о природе литературного вымысла, ничуть не уступающие по степени полемичности литературному радикализму Н.Г. Чернышевского (хотя и превосходящие его в изощренности), которому так жестоко достается от Набокова в «Даре» — за те же грехи, что и его наследнику, другому набоковскому *bête noire*, советскому критику-позитивисту Н. Бродскому, в «Комментарии...».

Сравним письмо Татьяны Онегину с письмом Шарлотты Гумберту:

*Письмо Татьяны Онегину*

Я к вам пишу — чего же боле?  
 Что я могу еще сказать?  
 Теперь, я знаю, в вашей воле  
 Меня презреньем наказать.  
 Но вы, к моей несчастной доле  
 Хоть каплю жалости храня,  
 Вы не оставите меня.  
 Сначала я молчать хотела;  
 Поверьте: моего стыда  
 Вы не узнали б никогда,  
 Когда б надежду я имела

<sup>22</sup> Хотя я в целом согласна с Робертом Мерриллом в его споре с «металитературной» школой *набоковедения* (*Merrill, Robert. Nabokov and Fictional Artifice // Modern Fiction Studies. Vol. 25. № 3 (Autumn 1979). P. 439—462*), следует все же признать присутствие «Онегина» в «Лолите» исключительно значимым примером «[чего-то], что не может быть всецело атрибутировано личному опыту или случайному капризу воображения повествователя» (Р. 449). Элен Пайфер также весьма способствовала исправлению точки зрения на Набокова всего лишь как на адепта литературных игр (см.: *Pifer, Ellen. Nabokov and the Novel. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980*).

Хоть редко, хоть в неделю раз  
В деревне нашей видеть вас,  
Чтоб только слышать ваши речи,  
Вам слово молвить, а потом  
Все думать, думать об одном  
И день и ночь до новой встречи.  
Но, говорят, вы нелюдим;  
В глуши, в деревне, все вам скучно,  
А мы... ничем мы не блестим,  
Хоть вам и рады простодушно.

Зачем вы посетили нас?  
В глуши забытого селенья  
Я никогда не знала б вас,  
Не знала б горького мученья.  
Души неопытной волненья  
Смирив со временем (как знать?),  
По сердцу я нашла бы друга,  
Была бы верная супруга  
И добродетельная мать.  
(«Евгений Онегин», 3: XXXI)<sup>23</sup>

### Письмо Шарлотты Гумберту

«Это — признание: я люблю вас» — так начиналось письмо, и в продолжение одной искаженной секунды я принял этот истерический почерк за каракули школьницы:

«На днях, в воскресенье, во время службы (кстати хочу пожуричь вас, нехорошего, за отказ прийти посмотреть на дивные новые расписные окна в нашей церкви), да, в это воскресенье, так недавно, когда я спросила Господа Бога, что мне делать, мне было сказано поступить так, как поступаю теперь. Другого исхода нет. Я люблю вас с первой минуты, как увидела вас. Я страстная и одинокая женщина, и вы любовь моей жизни.

А теперь, мой дорогой, мой самый дорогой, *mon cher, cher Monsieur*, вы это прочли; вы теперь знаете. Посему попрошу вас, пожалуйста, немедленно уложить вещи и отбыть. Это вам приказывает квартирная хозяйка. Уезжайте! Вон! *Départez!* Я вернусь к вечеру, если буду делать восемьдесят миль в час туда и обратно — без крушения (впрочем, кому какое дело?) и не хочу вас застать. Пожалуй-

<sup>23</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1937. Т. 6. — В дальнейшем при цитировании «Евгения Онегина» в тексте указываются номера глав и строф.

ста, пожалуйста, уезжайте тотчас, *теперь же*, даже не читайте этой смешной записки до конца. Уезжайте. Прощайте.

Положение, *mon chéri*, чрезвычайно простое. Разумеется, я знаю с абсолютной несомненностью, что я для вас не значу ничего, ровно ничего. О да, вы обожаете болтать со мной (и шутить надо мною, бедной); вы полюбили наш гостеприимный дом, мне нравящиеся книги, мой чудный сад и даже проказы моей шумной дочки; но я для вас — ничто. Так? Так. Совершенное ничто. Но, если, по прочтении моего “признания”, вы решили бы, как европеец и сумрачный романтик, что я достаточно привлекательна для того, чтобы вам воспользоваться моим письмом и завязать со мной “интрижку”, тогда знайте, это будет преступно — преступнее, чем было бы насилие над похищенным ребенком» (86—87).

Оба послания — это прямые, почти бесстыдные признания в любви. Татьяна просит доставить письмо свою старую няню; Шарлотта обращается к посредничеству «черной» («colored») прислуги<sup>24</sup>. Шарлотта именует своего возлюбленного «сумрачным романтиком», в котором столь много «британского», — что напоминает о том байроническом образце, по которому Пушкин лепил своего Онегина. Письма доходят до нас в передаче повествователей — «Пушкина» (который сохранил копию письма Татьяны) и Гумберта (цитирующего по памяти). «Пушкин» сокрушается о том, что неумение русских барышень писать на родном языке заставило его перевести письмо Татьяны с французского; Гумберт признается, что выражение «в водоворот клозета» попало в письмо из его собственного словаря, о чем читатель и сам может догадаться, особенно если вспомнит ранее возникавший в романе мотив туалета. Получается, что письмо Шарлотты в восприятии Гумберта также написано на «иностранном» языке, хотя он уже научился опознавать его источники:

Искренность и безыскусственность, с которыми она обсуждала то, что называла своей «любовной жизнью»... представляли в моральном смысле резкий контраст моему безпардонному вранью; но в техническом смысле обе серии были однородны, ибо на обе влиял тот же материал (радиомелодрамы, психоанализ, дешевые романчики), из которого я извлекал своих действующих лиц, а она — свой язык и стиль (102).

<sup>24</sup> В «Комментарии...» (371) Набоков переводит «Nanny» (няня) как «Mammy» (мамушка) — это еще одна дорожка из цветных камушков, которыми Набоков наметил нам путь.

Французский язык, который хорошо знают Пушкин и Гумберт, знаком Татьяне только по сентиментальным и романтическим романам и их русским адаптациям. Письмо Татьяны, о чем подробно говорится в «Комментарии...» (326—332), состоит из клишированных фраз, заимствованных из эпистолярных романов, хотя и прелестно оживленных ее юной страстью. Шарлоттины «*mon cher, cher monsieur*» и «*Départez!*», плохо прижившиеся в ее тексте, свидетельствуют о гораздо более поверхностном знакомстве с французским языком и передают лишь аффектированность позы<sup>25</sup>. Язык Шарлотты, оживленный не менее наивной и искренней, хотя и несколько перезрелой страстью (все эти «Я страстная и одинокая женщина, и вы любовь моей жизни», «быть отцом моей девочки», «свое несчастное раненое сердце» и проч.), составлен из штампов ее привычного чтения — популярной беллетристики и любовных романов, рекомендованных женским книжным клубом. В «Комментарии...», упоминая «Матильду» (1805) Софи Коттен, Набоков проводит параллель между репертуаром чтения Татьяны и Шарлотты:

Должен признаться, что я перелистал, не читая, десятки страниц. Однако скука, вызываемая этим произведением, несравнима с той, которую порождает «Дельфина» мадам де Сталь или, например, приторные «исторические» романы, распространяемые среди домохозяек книжными клубами в сегодняшней Америке (298. — Пер. М.М. Ланиной).

Забавная переключка Шарлоттиногo и Татьянинoгo писем заставляет задуматься о взаимоотношении литературы и жизни. Эта тема играет исключительно важную роль в «Онегине», тогда как в «Лолите» менее различима: пристрастие Татьяны к чтению сентиментальных романов (особенно ричардсоновского «Грандисона» и «Юлии» Руссо) приводит к тому, что она принимает байронического героя за персонаж Ричардсона (конечно, это отвечает и велению природы: «Пора пришла, она влюбилась» (3: VII)). Лариной-старшей удалось слить литературу с жизнью, даже не читая соответствующих романов: ее «Грандисон» был «славный франт, / Игрок и гвардии сержант» (2: XXX) — т.е. именно то, чем Грандисон как раз не был. В опыте матери Татьяны Пушкин показывает комические последствия наивного, «проективного» чтения: литература превращается в пустую и перевернутую сплетню, утратив-

<sup>25</sup> В 1823 году в письме к Вяземскому Пушкин писал: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали» (цит. по: *Комм.*, 259. — Пер. Н.М. Жутовской).

шую связь как с литературой, так и с реальной жизнью. В судьбе Татьяны прямое проецирование прочитанных ею романов на реальность имеет другие, более трагические последствия. Пушкин критикует литературу сентиментализма и романтизма именно за то, что она подталкивает читателей к идентификации с героями и героинями романов, заставляя их рыдать над чужими любовными и житейскими трагедиями как над своими. Иллюстрируя эту мысль, он заставляет нас в конце третьей главы с замиранием сердца ждать в саду вместе с Татьяной появления Онегина — только для того, чтобы игриво отвлечь как раз в момент их встречи, — и тут читатель понимает, что сам на миг превратился в трепещущую юную деву, то есть, на манер Татьяны, уподобился книжной героине.

Набоков разделяет точку зрения Пушкина: идентификация с литературными героями — ловушка для наивных читателей<sup>26</sup>. Приемы, к которым он прибегает, расценивались некоторыми как проявление писательской жестокости и высокомерия — на самом же деле Набоков протягивает читателю руку помощи: игровые и иронические приемы наряду с изображением персонажей, вызывающих читательское отчуждение, создают необходимую критическую дистанцию<sup>27</sup>. В отличие от родителей романтических героинь Пушкин и Набоков предупреждают нас не об опасности чтения романтических сочинений, а об опасности их *неверного* чтения. Проективное восприятие романтической литературы, от журнала «Истинная любовь» до Шатобриана, способно исказить вашу собственную жизнь, равно как неверное чтение великого литературного произведения может, банализировав, разрушить его. Отсюда неприятие Набоковым оперы Чайковского, где роман Пушкина редуцирован как раз к тому сентиментальному сюжету, который служит объектом пушкинской пародии.

Шарлотта Гейз повторяет ошибку Татьяны: романтические истории, прочитанные ею по совету женского книжного клуба, подталкивают ее к выбору того же байронического возлюбленного, который стал причиной трагедии пушкинской героини, — подобно тому как журнал «Твой Дом — это Ты» решает за нее, что «вполне дозволено разъединить пару диванных комодиков и к ним относящиеся лампы» (99)<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Набоков определял «наивных читателей» («minor readers») как тех, кто склонен идентифицировать себя с героями книг. См.: *Wetzsteon, Ross. Nabokov as Teacher // TriQuarterly. № 17 (Winter 1970). P. 242—243.*

<sup>27</sup> Об этом также пишет Р. Меррил (Op. cit. P. 445).

<sup>28</sup> Ироническим образом на следующем витке «гегельянского юмористического силлогизма» Акселя Рехса Шарлотта гибнет из-за вполне адекватного буквального прочтения ею дневника Гумберта.

Лолитино представление о романтической любви тоже заимствовано из различных источников — кинофильмов, комиксов и журналов о кино. По пути к «Зачарованным Охотникам» она, подражая фильмовой страсти,

нетерпеливо ерзнув, прижала свой рот к моему так крепко, что я почувствовал ее крупные передние зубы и разделил с ней мятный вкус ее слюны. Я, конечно, знал, что с ее стороны это только невинная игра, шалость подростка. Подражание подделке в фальшивом романе (141).

Как выражается Пушкин в отвергнутом варианте «Онегина», «Любви нас не природа учит, / А первый пакостный роман»<sup>29</sup>.

Производителям и потребителям этой паралитературы крепко достается и от Пушкина, и от Набокова. У Пушкина Ленский, молодой сосед Онегина по имению, только что возвратившийся из Геттингенского университета, подражая немецким романтикам, пишет «туманные» стихи. Пушкин иронизирует и над романтическими подлинниками, и над их подражателем, указывая на неточность слога, поверхностное воспевание смерти и крайнюю субъективность: восхитившись льняными локонами Ольги (портрет которой, как замечает Пушкин, можно найти в «любом романе» (2: XXIII)), Ленский слепо возносит заурядную, капризную сестру Татьяны на пьедестал воплощенного Идеала.

У Набокова Куильти — это персонификация жуткого подозрения Гумберта о том, что он — лжехудожник: Куильти пишет для книжных клубов Шарлотты Гейз, позирует для рекламы и режиссирует порнофильмы. Чтобы подчеркнуть параллель Куильти — Ленский, Набоков задает ассоциации между Куильти и теми немецкими романтиками, с которыми у Пушкина связан образ Ленского, — Гете и Шиллером. Когда Гумберту после трех лет поисков удастся наконец обнаружить Лолиту, он находит ее замужем за Ричардом Ф(ридрихом?) Скиллером (Schiller)<sup>30</sup>. Лолитин Скиллер/Шиллер («сей Грандисон») — славный парень, плохо выбритый и малообразованный, который собирается перебраться с семьей на Аляску. Кротко поверивший в подретушированную биографию Лолиты, он подобен Ленскому, слепому к истинной природе сво-

<sup>29</sup> Цит. по: *Комм.*, 123.

<sup>30</sup> Интересно, что у Пушкина был русский учитель по фамилии Шиллер (*Комм.*, 108), а в «Других берегах» Набоков дает своему гувернеру фамилию Ленский — возможно, чтобы отомстить ему за то смущение, которое испытывал мальчиком во время устроенных «Ленским» наивных и безвкусных сеансов волшебного фонаря, «обильно уснащенных чтением отборных текстов» (252).

ей возлюбленной Ольги. Весьма символично, что Дик Скиллер глух — он не способен распознать в Лолите поэтическую музу, что удалось (к несчастью) Гумберту. Но Скиллер — лишь дублер истинного похитителя Лолиты, Куильти, которого Гумберт в своих безумных скитаниях воображает «лесным царем» из баллады Гете — «но на сей раз любителем не мальчиков, а девочек» (295). В фигуре Куильти Набоков пародирует немецкий романтизм начиная с его топоса — темы двойничества<sup>31</sup>.

Куильти — «злой двойник» Гумберта, что, конечно, не совсем точно, потому что Гумберт сам — зло. Высмеивая идею двойничества и одновременно широко ее используя, Набоков поставил критиков в тупик. Но резоны его вполне понятны: он называет аллегорию борьбы Добра со Злом в стивенсоновском «Докторе Джекилле и мистере Хайде» «ребяческой и безвкусной, [отличным образчиком шоу в духе Панча и Джуди]»<sup>32</sup>; именно в этом контексте Гумберт в сцене дуэли именуется Куильти «шутом» (361), Панчем<sup>33</sup>, а себя — «извергом в стивенсоновской сказке» (253), мистером Хайдом<sup>34</sup>. Куильти в сознании Гумберта предстает пародией примитивной аллегорической идеи о внутренней двойственности человека, которой дается традиционная психологическая мотивировка: это проекция переживаемого Гумбертом чувства вины. Набоков обогащает тему двойничества новым аспектом: в «Лолите» он демонстрирует опасности читательской идентификации с литературным героем.

В восприятии Гумберта Куильти окрашен в стилистические тона, заимствованные у Эдгара Аллана По, от двоения в «Вильяме Вильсоне» до развязки «Падения дома Ашеров»<sup>35</sup>. Выбор По в качестве репрезентативного американского писателя вполне соответствует романтической эстетике Гумберта, однако при этом По идеально подходит и для иных, многообразных целей самого Набокова.

В пушкинской России 1820-х годов все зачитывались немецкими романтиками, но в Соединенных Штатах 1950-х дело обстояло совсем иначе. Для того чтобы ввести в роман критику европейского романтизма, равно важную и для «Онегина», и для «Лолиты», Набокову требовался посредник или, точнее, способ закамуфлировать иностранный литературный материал XIX века, и Эдгар По оказал-

<sup>31</sup> См.: *Tymms, Ralph. Doubles in Literary Psychology. Cambridge, Eng.: Bowes and Bowes, 1949.*

<sup>32</sup> *Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 326. — Пер. В. Голышева.*

<sup>33</sup> *The Annotated Lolita P. 298.*

<sup>34</sup> *Ibid. P. 208.*

<sup>35</sup> См. комментарий А. Аппеля к набоковским аллюзиям на По: *The Annotated Lolita. P. 330ff.*

ся для этого идеальной фигурой. По был первым американским писателем, который обратился в своем творчестве к немецкой романтической традиции, чем вызвал неприятие современников. Он отвергал упреки в подражательности, настаивая на том, что чувство страха — не специфически немецкий, а всеобщий, универсальный феномен. Эдгар По как проводник немецкого и французского романтизма в американской литературной традиции и источник творчества Бодлера, Рембо и Малларме, как резкий и проницательный противник ложной идеализации романтизма (в этом духе он критиковал, например, индейцев в «Рене» и «Атале» Шатобриана, выражающихся «вывернутым и гиперболизированным» языком второсортных романистов<sup>36</sup>) — идеальная параллель Пушкину. По — и это сближает его с Пушкиным и Набоковым — отвергает социологическую ориентацию *roman à thèse* и с пренебрежением отказывается от романтического утопизма.

Набоков, в отличие от Гумберта, обращается к творчеству По, чтобы добраться до самой сути спора всех трех авторов с романтизмом. Когда Лолита предлагает Гумберту уехать из Бердслейской школы и отправиться в путешествие, в ходе которого ее должен украсть Куильти (начало темы ночной погони лесного царя), Гумберт советует ей быстрее крутить педали велосипеда: «А сейчас гоп-гоп-гоп, Ленора, а то промокнешь» (255). Учитывая введенные ранее в важнейшем эпизоде с Аннабеллой Ли отсылки к По, американский читатель механически воспринимает это обращение как аллюзию на известное стихотворение По «Линор», но на самом деле здесь скрыта гораздо более важная отсылка к балладе «Ленора», написанной в 1773 году одним из поэтов «бури и натиска», Готфридом Августом Бюргером<sup>37</sup>. Этот подтекст можно было бы считать слишком отдаленным и незначительным, если бы не та роль, которую сыграла баллада Бюргера в истории русской литературы.

Бюргерова «Ленора» известна в трех разных переводах-переложениях В.А. Жуковского — «Людмила» (1808), «Светлана» (1808—1812) и «Ленора» (1831). На рубеже 1815—1816 годов вокруг этих переводов развернулась оживленная полемика между «архаистами» и «новаторами»<sup>38</sup>. «Архаисты» упрекали Жуковского за использование эвфемизмов и перифрастический стиль (вместо более непосредственного «простого слова»). А.С. Грибоедов так выразился о герое «Людмилы»: «Этот мертвец слишком мил; живому человеку

<sup>36</sup> Lombard, Charles. E. A. Poe and French Romanticism // Poe Newsletter. Vol. 3. № 2 (December 1960). P. 30—35.

<sup>37</sup> См.: The Annotated Lolita P. 500, note 209/5.

<sup>38</sup> См.: Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 36 и след.

нельзя быть любезнее»<sup>39</sup>. В 1816 году, задавшись целью переложить Бюргерову балладу на более живой русский язык, поэт Катенин перевел «Ленору» под заглавием «Ольга» в манере и размером басен Крылова. Пушкин в споре с новатором Жуковским принял сторону молодого архаиста Катенина. Центром противостояния был вопрос о том, каким образом следует переносить западноевропейскую культурную традицию в русский контекст. Чтобы русская литература смогла наконец выйти за пределы поверхностных раздражений, имевших место в XVIII веке, иностранный материал должен был подвергнуться более глубокой ассимиляции (напомним, что в немецком тексте Бюргера ассимилированы некоторые элементы английской баллады). Мы видим, что сходную задачу ставил перед собой и Набоков: перемещаясь из Европы не в Россию, а в Америку, Набоков в своей «погоне» за Пушкиным обратился к теме Востока и Запада.

Эпиграф к 5-й главе «Онегина» взят Пушкиным из «Светланы» Жуковского; со Светланой поэт сравнивает Татьяну и в главе 3-й. А в 8-й главе (строфа IV) он соотносит свою музу непосредственно с Ленорой Бюргера:

Как часто ласковая муза  
Мне услаждала путь немой  
Волшебством тайного рассказа!  
Как часто по скалам Кавказа  
Она Ленорой, при луне,  
Со мной скакала на коне!

Набоков в сочиненном им для иллюстрации структуры онегинской строфы английском стихотворении выделяет именно «великую четвертую строфу [пушкинской] восьмой песни» («great Fourth stanza of your Canto Eight»):

What is translation? On a platter  
A poet's pale and glaring head,  
A parrot's screech, a monkey's chatter,  
And profanation of the dead.  
The parasites you were so hard on  
Are pardoned if I have your pardon,  
O, Pushkin, for my stratagem:  
I traveled down your secret stem,  
And reached the root, and fed upon it;

<sup>39</sup> [Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Грибоедов А.С. Соч. М.: Худож. лит., 1988. С. 365.]

Then, in a language newly learned,  
 I grew another stalk and turned  
 Your stanza, patterned on a sonnet,  
 Into my honest roadside prose —  
 All thorn, but cousin to your rose.

Reflected words can only shiver  
 Like elongated lights that twist  
 In the black mirror of a river  
 Between the city and the mist.  
 Elusive Pushkin! Persevering,  
 I still pick up your damsel's earring,  
 Still travel with your sullen rake;  
 I find another man's mistake;  
 I analyze alliterations  
 That grace your feasts and haunt the great  
 Fourth stanza of your Canto Eight.  
 This is my task: a poet's patience  
 And scholiastic passion blent —  
 The shadow of your monument<sup>40</sup>.

Подчеркнуто своеобразный набоковский перевод «Онегина» нельзя назвать «придорожной прозой» («roadside prose»), зато этот эпитет идеально подходит для описания знаменитого дорожного романа Набокова — «Лолиты».

Пушкин в 8-й главе сравнивает свою музу с Ленорой — Набоков в своей второй онегинской строфе придает этому сравнению дополнительный акцент, подчеркивая «бледность» перевода и метаморфозы. Ведь, сравнивая свою героиню с переводной Светла-

<sup>40</sup> «Что есть перевод? На блюде / Бледная, сияющая голова поэта, / Хриплый крик попугая, лопотание обезьяны / и осквернение могил. / Паразиты, с которыми ты был столь суров, / Прошены, если мне дано твое прошение, / О Пушкин, за мою хитрость. / Я спустился по твоему тайному стеблю, / Добрался до корня и напитался от него; / Затем, используя этот новый язык, / Я вырастил другой стебелек и превратил / Твою строфу, созданную по образцу сонета, / В свою честную придорожную прозу — / Сплошь колючки, но сродни твоей розе. / Отраженные слова могут лишь дрожать / Подобно удлинненным огонькам, извивающимся / В черном зеркале реки / Меж городом и туманом. / Ускользящий Пушкин! С неизменным упорством / Я все еще подбираю сережку твоей барышни, / Все еще путешествую с твоим утрумым повесой; / Обнаруживаю чужую ошибку; / Анализирую аллитерации, / Которые украшают твои пиры и обитают в великой / Четвертой строфе твоей восьмой песни. / Такова моя задача: терпение поэта / И страсть схолиаста, слившиеся воедино, — / Тень твоего памятника» (Комм., 37—38. — Пер. Н.М. Жутовской).

ной Жуковского, оригинал — бюргеровскую Ленору — Пушкин оставляет для своей музыки.

В «Комментарии...» Набоков дает читателю несколько намеков, следуя которым мы можем проследить пути Бюргера в «Лолите». В примечании к четвертой строфе 8-й главы «Онегина» Набоков пишет о балладе Бюргера:

Я часто гадал, почему Пушкин предпочел сравнить свою Музу с этой перепуганной девой... несомненно, его выбор может быть объяснен пристрастием к романтизму, которым окрашены его ранние произведения... (536. — Пер. М.М. Ланиной).

В своем комментарии Набоков приводит немецкий оригинал того рефрена, который пародирует Гумберт, — «Und Horre Horre, hor hor hor!» — но опускает другой рефрен, который также подражает топоту копыт:

Und aussen, horch! Ging's trap trap trap,  
Als wie von Rosseshufen<sup>41</sup>, —

и соединяет Бюргерову Ленору со швейцарским дядюшкой Гумберта Траппом. Гумберту кажется, что Куильти похож на дядю Траппа (292, 355)<sup>42</sup>. Кроме того, подозревая Скиллера в том, что тот — вор, лишивший его Лолиты, он также называет его «Траппом-Скилле-

<sup>41</sup> Тут чу! Далеко трап-трап-трап, / Будто коней копыта застучали (строфа 13).

<sup>42</sup> Дядя Куильти Айвор — сосед Шарлотты Гейз, именно он, «опасный сосед», служит посредником при знакомстве драматурга с семейством Гейз. Дядя Пушкина Василий Львович, как известно, написал поэму с таким названием, герой этого сочинения, Буянов, упомянут в «Онегине», где именуется «мой брат двоюродный», присутствует среди гостей на именинах Татьяны и даже претендует на ее руку, при том что в поэме В.Л. Пушкина он — повеса, приводящий героя «Опасного соседа» в бордель. Пушкин писал Вяземскому: «Крайне опасаясь, чтобы двоюродный брат мой не почелся моим сыном...» (цит. по: *Комм.*, 419); это актуально и для Гумберта, который не упускает случая высказать свое презрение к творчеству Куильти, и для Набокова, который, чтобы дистанцироваться от Гумберта, обращается к русской литературной традиции. Буянов в описании Василия Львовича — «с небритыми усами, / Растрепанной, в пуху, в картузе с козырьком...» (цит. по: *Комм.*, 418). В сцене дуэли с Гумбертом у Куильти «черные, как клякса, усики», «лиловые щеки», он почесывает «шершавую, серую щеку» (360). См. также о влиянии на «Опасного соседа» поэмы Василия Майкова «Елисей»: *Комм.*, 523—524. Вымышленные и биографические миры Пушкина и Набокова постоянно переплетаются: у Набокова тоже был дядя Василий, который оставил ему наследство (см.: *Комм.*, 358).

ром» (328), завершая тем самым круг немецкого романтизма, образованный Бюргером, Куильти, Шиллером-Скиллером, Гете и дядей Траппом. Этот круговой путь оказывается ловушкой для читателя, но богатым американским дядюшкой для критика. Куильти соотносен с традицией немецкого романтизма для того, чтобы подчеркнуть темы проективного чтения и солипсизма, стоящие в центре набоковской критики Плохой Литературы — от комиксов Ло до европейских романтиков Гумочки. Преступление Гумберта — и он сам это осознает — заключается в его солипсическом восприятии Лолиты: подобно Ленскому, Гумберт идентифицирует себя с поэтом-романтиком, ищущим благосклонности музыки. Обоим их возлюбленные нужны лишь как материал для творчества; оба не в состоянии разглядеть их как следует. В «поэтическом» восприятии обоих героев возлюбленные лишаются всякого объективного, независимого существования. Таким образом, в нравственном смысле преступление Куильти идентично греху Гумберта, однако Гумберт, создавая в Куильти пародийную проекцию самого себя, снижает эстетический уровень присущей ему высокой культуры до Лолитиного вожделенного чтива. (Сходным образом Набоков переодевает «Онегина» в современный американский костюм — так противопоставление индивидуального видовому, которое Гумберт вводит в своем пересказе письма Шарлотты, распространяется на его собственное, процитированное нами выше, признание.)

Поскольку идея музыки, равно как и сюжет двойничества, основывается на приеме проекции, романтический поэт постоянно пребывает на грани солипсизма. Набоков стремится разоблачить именно этот аспект в романтизмах всех мастей — поддельных вариациях его собственной веры в реальность мира воображения. Если позволить воображению воспринимать объект сугубо проективно, без характерного для естественных наук внимания к его специфике, этот объект рискует стать жертвой всяческих порочных искажений, и именно поэтому книги Набокова столь густо населены порочными персонажами с извращенными представлениями (которые критики часто проецируют на поэтику самих текстов). Еще один извращенец-двойник Гумберта — это его друг Гастон Годэн, который во время шахматной партии, причем плохо разыгранной, по невнимательности принимает несколько раз появляющуюся Лолиту за нескольких разных девочек, дочек Гумберта, — он служит пародией Гумбертовой погруженности в себя<sup>43</sup>. Местные

<sup>43</sup> Экстратекстуальный двойник Гумберта Гумберта — Герман из «Отчаяния» (1936) (в английском автопереводе романа — Hermann Hermann) — также грешит солипсизмом: он принимает совершенно непохожего на него человека за своего двойника. См.: *Amis, Martin. The Sublime and the Ridiculous // Remembering Nabokov. P. 73—87.*

хлыщи готовы простить этого пародийного извращенца за его французский лоск, так же как читатель романа испытывает соблазн поддаться обаянию Гумберта, покоренный его остроумием и эрудицией. Пародируя пустые претензии провинциальных хлыщей (здесь брезжит забавная параллель с пушкинским мосье Трике, исполняющим на именинах Татьяны списанный и потому не трогающий девушку, которой он посвящен, куплет (5: XXXIII)), Набоков помогает своим читателям достичь более сознательного отношения к собственным эмоциям, чем это доступно его персонажам.

Та же проблема волнует Пушкина. Рассуждая о процессе поэтического творчества, он противопоставляет свой метод методу Ленского, который беспрерывно врывается к Ольге, чтобы прочесть очередной свежее испеченный мадригал:

Но я, любя, был глуп и нем.

Прошла любовь, явилась муза,

И прояснился темный ум.

Свободен, вновь ишу союза

Волшебных звуков, чувств и дум;

<...>

И скоро, скоро бури след

В душе моей совсем утихнет:

Тогда-то я начну писать

Поэму песен в двадцать пять.

(1: LVIII—LIX)

Представления Пушкина о природе творчества, лежащие в основании «Онегина», выражены в этом «Прошла любовь, явилась муза». Набоков в комментарии к процитированным строфам «Онегина» также высказывает свое творческое кредо:

По Пушкину, механика поэтического творчества включает четыре ступени:

1. Непосредственное восприятие «милого предмета» или события.

2. Горячий прилив не выражаемого словами и не поддающегося осмыслению восторга, сопровождающий возвращение к увиденному в воображении или во сне.

3. Сохранение образа.

4. Последующее более хладнокровное воссоздание его средствами искусства; вдохновение, управляемое разумом, — перерождение в слове — новая гармония (213).

Этот аналитический разбор позволяет понять, что руководило Набоковым при написании знаменитой «сцены на коленях» в «Лолите», где Гумберту удается добыть «мед оргазма» (80). Гумберт в своих воспоминаниях проходит первые три творческие стадии; четвертая доступна лишь Набокову. Сцена на коленях — художественное воплощение той идеи, которую Набоков разворачивает в «Комментарии...». Она представляет собой комическую параллель к пушкинскому отступлению о «ножках»<sup>44</sup>, которое Набоков называет «знаменитым». В «Комментарии...» он замечает: «Страсть к изящному подъему, которую Пушкин разделял с Гете, мой современник, изучающий психологию секса, назвал бы “фетишизмом ноги”» (154. — Пер. Н.Д. Муриной). Гумберт — именно такой современник, и фетишизация ноги занимает в «Лолите» значительное место<sup>45</sup>. В «сцене на коленях» Лолита теряет туфлю, и в этом повторяя Татьяну. Перечисленные параллели — письма Шарлотты и Татьяны, «сцена на коленях», отступление о ножках и набоковский анализ мотива «Прошла любовь, явилась муза» — вместе раскрывают представление Набокова о природе художественного творчества: истинное сочинительство (равно как и чтение) предполагает холодный контроль над эмоциями, основанный на сочетании вдохновения с критическим дистанцированием; иными словами, речь идет о противопоставлении «восторга» и «вдохновения», проведенном Пушкиным (*Комм.*, 366) и разработанным Набоковым в его «Лекциях по зарубежной литературе» (474—476).

Метаморфоза, которую претерпевает в «Онегине» Татьяна, — это метафорическое воплощение той же идеи: превращение героини (она же пушкинская муза) из восторженной, наивной девушки в царицу московского салона параллельно творческому росту Пушкина, который оставляет позади байронические увлечения своих ранних «южных» поэм и стихотворений и поднимается в «Онегине» до хладнокровного самоконтроля, о чем говорится в истории его музы, открывающей 8-ю главу. Уже в 1-й главе он подвергает критике Байрона за свойственную тому чрезмерную идентификацию со своими героями:

Всегда я рад заметить разность  
Между Онегиным и мной,

<sup>44</sup> В примечании к мотиву гусиных лапок в «Онегине» (4: XLII) Набоков сам пускается в рассуждение о ножках: «Нижние конечности гусениц и детей зовутся *ножками*, как и ножки стульев...» (*Комм.*, 384. — Пер. Е.М. Видре). Метаморфоза свойственна как гусеницам, так и детям.

<sup>45</sup> Мотив фетишизма ноги в «Лолите» был прослежен в докладе проф. Алекса Александера (Колледж Хантера), прочитанном им на нью-йоркской конференции Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков (AATSEEL) в декабре 1981 года.

Чтобы насмешливый читатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет,  
Как Байрон, гордости поэт,  
Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.

(1: LVI)

Для Татьяны творческое дистанцирование становится возможным благодаря чтению книг из библиотеки Онегина, в которой Байрон занимает центральное место; Онегин же перерастает свою юношескую модную позу подражания Чайльд Гарольду. В финале романа герой и героиня достигают полной зрелости: обретая свойства «хорошего читателя», они теперь имеют в своем распоряжении несколько традиций и могут синтезировать их по своему усмотрению, сугубо индивидуально, как делает это сам Пушкин в романе.

Здесь коренится основное отличие «Лолиты» от «Онегина», вводя которое Набоков, возможно, хотел отразить трагедию своего времени. Гумберт, чья романтическая скука воплотилась в характерной для XX века форме временного пребывания в психиатрической лечебнице, достигает определенной объективности восприятия в сцене на холме, когда он понимает, что лишил Лолиту детства. Но его муза, не успев достигнуть зрелости, безвременно умирает, разрешившись мертвой девочкой. Безумие этого позтаромантика («Надобно быть художником и сумасшедшим» (27), чтобы опознать нимфетку) приводит его не к интуитивному обладанию истиной, недоступной здравомыслящим смертным, но к насилию над музой, которое делает ее бесплодной. Если бы Гумберт посещал лекции Набокова по литературе, он бы знал, что «неумеренный художественный пыл вносит излишнюю субъективность в отношение к книге, холодная научная рассудительность остужает жар интуиции»<sup>46</sup>.

В сцене последней встречи Гумберта и Лолиты можно найти множество тщательно продуманных переключек с возвращением Онегина в Петербург после нескольких лет путешествия. Пушкин вопрошает, «чем ныне явится» Онегин — «Мельмотом...?» (8: VIII). Гумберт едет к Лолите на «старом синем седане» (327), который он

<sup>46</sup> *Набоков В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 27. — Пер. М. Мушинской.

ранее окрестил «Мельмотом». Онегин с удивлением обнаруживает, что Татьяна стала «законодательницей зал» (8: XXVIII):

Ужель та самая Татьяна,  
Которой он наедине,  
В начале нашего романа,  
В глухой, далекой стороне,  
В благом пылу нравоученья,  
Читал когда-то наставленья  
<...>  
Та девочка... иль это сон?..  
<...>  
Ужели с ним сейчас была  
Так равнодушна, так смела?  
(8: XX)

Гумберт, напротив, описывая изменения, произошедшие в его девочке, подчеркивает ее убогость:

Выросла дюйма на два. Очки в розовой оправе. По-новому высоко зачесанные волосы... Она была откровенно и неимоверно брюхата. Лицо ее как будто уменьшилось... побледнели веснушки, впали щеки; обнаженные руки и голени утратили весь свой загар, так что стали заметны на них волоски; она была в коричневом бу-мажном платье без рукавов и войлочных шлепанцах.

«Господи!» выдохнула она после паузы, со всей полнотой изумления и радушия (330).

На место столичного салона Татьяны Набоков ставит лачугу в «торговом городишке в восьмистах милях на юг от Нью-Йорка» (328), где, по выражению Лолиты, «не видать кретинов из-за копо-ти» (327). Татьяна в «Онегине» замужем за «важным генералом», тогда как Лолитин муж — простой парень, потерявший на войне слух, имя которого, Ричард Ф. Скиллер (Шиллер), только подчеркивает отсутствие в их мире всяческой поэтичности. Онегин видит, как Татьяна в своем салоне говорит с испанским послом, — к Лолите в гости заходит их однорукий сосед с порезанным пальцем. Лолита, утонченная хозяйка, угощает Гумберта арахисовыми орешками и картофельными чипсами, пока гость и хозяева обмениваются незамысловатыми приветственными клише.

Татьяна в своем салоне предстает красавицей, которую не в силах затмить «Клеопатра Невы» (8: XVI). Способность критического взгляда, выработавшаяся через столкновение байронизма

Онегина с ее юным сентиментализмом, обусловила совершающийся в ее сознании индивидуальный синтез разнородного культурного материала. Симптоматично, что Татьяна, воплощение пушкинской музыки, перебралась из провинции в столицу. Лолита же делает обратное: отказавшись от европейской культуры, которую навязывал ей Гумберт, она готова переселиться в пустыню Аляски.

Пушкин наделяет Татьяну близостью к русской крестьянской культуре и обостренным восприятием природы, выработавшимся во время одиноких деревенских прогулок, дабы уравновесить традицию романтических европейских сочинений, составляющих круг ее чтения. Лолита же выросла на стерильных лужайках пригорода и была воспитана массовой культурой, которая усилила зловредные деформации восприятия, порожденные неверно понятыми романтическими историями, поэтому ее воображение лишено той пищи, которая могла бы защитить ее от опустошительных набегов Гумберта. Даже ее сказки — это эрзац, добытый из комиксов или сочиненной Куильти пьесы для школьников<sup>47</sup>.

Когда юная Татьяна предлагает Онегину свою любовь, тот рыцарски предупреждает ее об опасностях такого рода искренней прямоты; Гумберт же, напротив, пользуется наивным предложением Лолиты. Он совершает роковую ошибку, овладевая своей музыкой, и впоследствии оказывается не способен одушевить ее подлинным восприятием реальности. В просветлении, которое он переживает на холме, Гумберт отказывается наконец от неизбежно ведущего к солипсизму романтического стремления выйти за пределы своей личности, опираясь при этом исключительно на субъективность. Поскольку сам роман Набокова принадлежит к романтической традиции, особенно в том, что касается веры писателя в приоритет воображения, Набоков стремится очистить романтизм от всяческих извращений. В переживаемом Гумбертом моменте трансцендирования «я» писатель дает образец романтической любви, лишенной солипсизма.

Байроническая тенденция идентифицировать автора с героем и неизменная готовность «наивных читателей» уравнивать повествователя с самим автором практически непобедимы. Набоков указывает на эту проблему, проводя параллель между Гумбертом, автором исповеди, и «Пушкиным»: поэт — это только подлинный, реальный Пушкин. Его авторская личность в тексте, сама являясь элементом повествования, не обладает полной властью над окончательным текстом. Гумберт, как и «Пушкин», при всей своей

<sup>47</sup> Об упадке интереса к сказкам в Америке см. гл. 8 наст. книги.

начитанности, даре слова и восприимчивости к эстетическим наслаждениям, не способен придать событиям собственной жизни законченную форму, дистанцироваться от них, а также контролировать все аспекты повествования, несмотря на все усилия сделать так, чтобы загадка Куильти разрешилась в нужный момент, упав «как созревший плод» (333). Набоков показывает, что, когда автор становится героем собственного романа, литература превращается в порнографию: секс Гумберта с Лолитой — это разновидность онанизма, он обречен на бесплодность.

Вернемся теперь к спору о литературных стилях, начатому в связи с Бюргером, — спору, который приведет нас к самой сути «Лолиты»: вопросу о языке. Пушкину в «Евгении Онегине» удалось небывалое — создать современный русский литературный язык из множества разрозненных элементов: церковнославянского языка, крестьянской устной культуры, а также повседневного разговорного языка образованных русских (находившегося под большим воздействием французского) — причем взятого в столь нерафинированном состоянии, что он считался в пушкинское время непригодным для словесного творчества. В «Онегине» Пушкин легко, без нажима вставляет в свою речь французские и другие иностранные слова и старается (в области жанра, словаря и предметов описания) разрушить жесткие искусственные границы между высоким и низким стилями. Заменяя перифрастический стиль Карамзина «простым словом», Пушкин прямо противопоставляет эти два стиля:

Высокой страсти не имея  
Для звуков [т.е. для поэзии. — П.М.] жизни не щадить,  
Не мог он ямба от хорея,  
Как мы ни бились, отличить (1: VII).

Перефразируя Сергея Бочарова, можно сказать, что первые две строки — это изящный парафраз поэзии, тогда как третья и четвертая представляют то же самое как эмпирический факт, прозаически — ямб, хорей<sup>48</sup>. Выражения, которые Пушкин в 1-й главе выбирает для характеристики Онегина, — исключительно перифразы: «глубокий эконом», «театра злой законодатель», «мод воспитанник примерный», «философ в осьмнадцать лет». Эта стилистическая особенность текста передает стиль мира, в котором живет Онегин. Язык же трудящегося люда, по контрасту, составлен из «голых» слов, лишенных стилистических украшений:

<sup>48</sup> Сергей Бочаров во второй главе своего исследования «Поэтика Пушкина» (М.: Наука, 1974. С. 26—104) обращается к анализу Тыняновым «Евгения Онегина».

Встает купец, идет разносчик,  
 На биржу тянется извозчик,  
 С кувшином охтенка спешит,  
 Под ней снег утренний хрустит (1: XXXV).

В поисках основы для настоящего русского литературного языка Пушкин бродил по деревням вокруг своего имения, собирая пословицы и причитания. Набоков, «изобретая Америку» для своей «Лолиты», «катался в школьных автобусах», вслушиваясь в интонации американских школьниц<sup>49</sup>. Это замечательная аналогия: в Америке, где нет крестьянской культуры, наиболее универсальным источником живой устной традиции, не затронутой грамотностью, оказываются дети; их язык дает богатый материал для создания новой национальной литературы.

В «Лолите» эта народная речь, в которую входит язык кино, радио и рекламы, противопоставлена возвышенной перифрастической манере выражаться, свойственной Гумберту («Ты что-то очень книжно выражаешься, милый папаша» (142)). Набоков противопоставляет две крайности, чтобы подчеркнуть разрыв между ними:

...с душой, comme on dit, нараспашку... (156)

Ты будешь жить, моя Лолита будет жить (поди сюда, мой коричневый розан) с тридцатью девятью другими дурочками в грязном дортуаре... (187)

Nous sonnîmes — (эта игра чертовски забавна!) их претендующие на заманчивость примелькавшиеся названия — все эти «Зака-ты», «Перека-ты», «Чудодворы»...

Nous sonnîmes разнородных мотельщиков — исправившегося преступника или неудачника-дельца... (181)

Гумберт разговаривает с Лолитой на ее языке:

«Поди-ка сюда и поцелуй папашу», говорил я бывало. «Выйди из этого вздорного настроения! В свое время, когда я еще был для тебя идеалом мужчины (читатель заметит, как я силился подделаться под Лолитин язык), ты обмирала, слушая пластинки первого специалиста по вздрогу-и-всхлипу, боготворимого твоими соотроковицами (Лолита: «моими что? Говори по-человечески») (184—185).

<sup>49</sup> См.: Gilliat, Penelope. Nabokov // Vogue. № 2170 (December 1966). P. 280.

Ло, в свою очередь, когда хитрит, переходит на язык Гумберта:

«Ну что же, говори уж», сказала Лолита. «Подтверждение приемлемо?» (251)

«Маршрут выбираю я? *C'est entendu?*», спрашивала она, повливая рядом со мной. Пользовалась французским языком, только когда была очень послушной девчоночкой (255).

Иносказания Гумберта также служат способом эвфемизации. Свой пенис он именует «моя жизнь» (165), трижды косвенно говорит о *fellatio* (например, он вынуждает Ло зарабатывать разрешение играть в школьной пьесе, или, как он выражается, «право участвовать в театральной программе школы», «трудным и рвотным для нее способом» (227)) и совокупляется с больным ребенком, маскируя эти гротески в стиле Достоевского латынью и лирикой:

Сначала у нее была высокая температура, и я не мог отказаться от зноя нежданных наслаждений (*Venus febriculosa!*), но, по правде сказать, очень вялая девочка постанывала, и кашляла, и тряслась от озноба в моих настойчивых объятиях (244).

Так, посредством эвфемизмов, Гумберт превращает извращенца в «очарованного странника»<sup>50</sup>.

Вслед за Пушкиным Набоков часто маркированно вводит в свой текст иностранные слова и акцентирует столкновение стилистических регистров<sup>51</sup>, разрешая их конфликт в возвышенном, поэтическом описании предмета повседневного, традиционно считающегося неприемлемым для лирики, так что высокие и низкие элементы соединяются в поэзии, бедной тропами и богатой аллитерациями. Сравните пушкинскую картину русской деревенской зимы с набоковским описанием американского провинциального лета:

Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед;  
На красных лапках гусь тяжелый,  
Задумав плыть по лону вод,  
Ступает бережно на лед,  
Скользит и падает... (4: XLII)

<sup>50</sup> Отмечено Н. Тамир-Гез (Op. cit. P. 186).

<sup>51</sup> Сходные наблюдения делает Ирвин Уэйл (Irwin Weil) в статье «*Odyssey of a Translator*» (TriQuarterly. № 17 (Winter 1970). P. 266—283, особ. 279).

Поодаль две девочки в трусиках и лифчиках вышли из блика-ми испещренной будки клозета с пометой: Для Женщин. Жующая резину Мабель (или дублерша Мабели) медлительно, рассеянно полезла верхом на велосипед, а Марион, тряся волосами, чтобы отогнать мух, села сзади, с широко расставленными ногами; и, виляя, они медлительно, рассеянно слились со светом и тенью (107).

Два мира, представленные противоположными стилистическими полюсами, соединяются в восприятии поэта, который возвышает низкий материал (жевательная резинка, дети, велосипеды, шорты) и оживляет высокий поэтический слог использованием бытового словаря (обратим внимание на отсутствие в процитированных пассажах перифраз и варваризмов). Сближая эти и некоторые другие стилистические регистры и языки, Пушкин и Набоков создают «систему пересекающихся плоскостей», при этом «автора... нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей»<sup>52</sup>. Этот новый синтез в «Онегине» и «Лолите» выходит за традиционные рамки. В обоих романах фольклорный материал инкорпорирован не в манере *Kunstmärchen*, литературных сказок XIX века, где фольклорные сюжеты переносятся в сферу литературного языка, а через интегрирование сказки в повседневную реальность, где она становится трудноразличимой.

В «Лолите» процесс синтеза происходит на всех уровнях текста. Набоков между делом замечает, что в Валерии перемешались славянские крови, возможно русская с польской, а Шарлотта была типичной представительницей среднего американского Запада. Лолита посещает сны Гумберта «в странных и нелепых образах, в виде Валерии или Шарлотты, или помеси той и другой» (311). По поводу Риты Гумберт замечает: «По сравнению с ней, Валерия была Шлегель, а Шарлотта — Гегель!» (317). Убив Куильти, Гумберт сначала едет по встречной полосе, потом вверх по склону среди коров и, наконец, останавливается: «Нечто вроде заботливого гегельянского синтеза соединяет тут двух покойников» (373). «Лолита» — это синтез набоковского русского литературного наследия и культуры его новой родины. В «Онегине» Пушкин интегрировал западноевропейский романтизм в русскую культуру, как низовую

<sup>52</sup> Михаил Бахтин высказался так об «Онегине» (см.: *Бахтин М.М.* Из предыстории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 415), однако это определение приложимо и к «Лолите». Конечно, так можно сказать о большей части великих произведений современной литературы, но в случае с Пушкиным и Набоковым оно является частью их *profession de foi*.

(фольклор), так и высокую (Жуковский, Карамзин и др.). В «Лолите» гегелевская спираль совершает следующий виток: Набоков осуществляет новый синтез, инкорпорируя русскую традицию (благодаря Пушкину ассимилировавшую английский, французский и немецкий романтизм) в низкую (Лолита) и высокую (По) американскую культуру. Для того чтобы русская литература органично соединилась с американским материалом, она должна войти в плоть и кровь романа. Только вооружившись микроскопом пушкинского «Онегина», мы можем разглядеть в «Лолите» набоковское русское наследство.

Трагедия «Лолиты» — это не только утрата Набоковым его любимого русского языка<sup>53</sup>, но и насилие над словом и воображением. Пушкин вписывает фольклорную традицию в светский роман, таким образом делая «Онегина» истинно русским произведением. Сон Татьяны у Пушкина — это реакция на перевод Жуковским «Леноры» Бюргера<sup>54</sup>. В «Лолите» баллады и волшебные сказки гибнут из-за Гумбертова извращенного понимания романтического идеала. Со своей концепцией нимфетки он грубо вторгается в мир сказки, редуцируя волшебное к объекту сексуальной страсти. Тема вырождения древней мифологии эксплицирована как в пьесе Куильти «Зачарованные охотники», так и в сказочном визите Гумберта в родовой замок Куильти на улице Гримма, где происходит убийство. Зато в «Бледном огне» сверхъестественное легитимировано, перенесено в плоскость повседневной американской жизни.

Когда далее мы вернемся к связи «Лолиты» и «Бледного огня», станет ясно, что эти романы соединены посредством баллады Гете «Лесной царь». Волшебная история о похищении ребенка лесным царем лежит в основе сюжетов обоих романов, создавая новый синтез фольклора и высокой литературы. В «Лолите» и «Бледном

<sup>53</sup> См.: Steiner, George. Extraterritorial // TriQuarterly. №. 17. P. 119—127, особенно следующий пассаж:

«Нет никакой эксцентричности в том, чтобы интерпретировать основную часть набоковского творчества как рассуждение... о природе человеческого языка, о загадочном сосуществовании различных, лингвистически генерированных представлений о мире... «Дар», «Лолита» и «Ада» — это истории о сложных эротических отношениях между говорящим и речью или, точнее, жалобы... на расставание Набокова с его единственной истинной любовью, «моим русским языком». Два других виртуоза языка, Пушкин и Гоголь, представляются Набокову его истинными современниками» (P. 123—125).

<sup>54</sup> Мосье Трике переменяет имя адресата своего французского куплета на русское «Татьяна» — таким образом Пушкин подшучивает над переводами «Леноры» («Людмила», «Светлана», «Ленора», «Ольга»).

огне» Набоков исключительно тонко вплетает магию и очарование сказки в современную американскую традицию — точно так же как Пушкин в «Онегине» вписал русскую фольклорную традицию в беллетристику XIX века. Переведя «Онегина» в «Лолите» на американский лад, Набоков создал точку отсчета для синтеза иного рода, который он осуществил в «Бледном огне».

I

**ПРЕДАНИЯ СЕВЕРНЫХ СТРАН**



# 1. ВИКИНГИ: «ЭДДЫ» И «КОРОЛЕВСКОЕ ЗЕРЦАЛО»

Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользящим точкам вселенной. Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам... Тут ничего не поделаешь — я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем... Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять... (*Владимир Набоков. Другие берега, 325—326*).

«Смертное чувство любви», которое находится в центре вселенной, сотворенной Набоковым в «Бледном огне», — это его любовь к отцу; одна из «ускользающих точек вселенной» — это северные страны времен викингов<sup>55</sup>. Скандинавские саги, повествующие о деяниях викингов, составляют одну из пяти национальных эпических традиций, отсылки к которым можно найти в «Бледном огне». Устные предания — самая ранняя стадия в развитии национальных литератур, открывающая культурные истоки последних. В центре интертекстуальной системы «Бледного огня» находятся английская и русская традиции, обрамленные шотландской и финской. Пять эпосов, о которых идет речь, представляют пять языковых групп:

- a) «Калевала» — Финляндия (финноугорская);
- b) «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона — Шотландия (кельтская);
- c) «Слово о полку Игореве» — Россия (славянская);
- d) Жизнь и сочинения короля Альфреда — Англия (западногерманская);

<sup>55</sup> Наличие викингского материала в «Бледном огне» практически никем не было отмечено. Джесси Томас Локранц (*Lokrantz, Jessie Thomas. The Underside of the Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov. Uppsala: University of Uppsala Press, 1973*) указывает на шведские и норвежские топонимы, отзвуки которых слышны в «Бледном огне», а также пишет о корнях имени Диза в скандинавской мифологии, но он не анализирует функции этих отсылок у Набокова. Петер Любин (*Lubin, Peter. Kickshaws and Motley // Tri-Quarterly. № 17 (Winter 1970). P. 187—208*) очень остроумно играет кеннингами и англосаксонскими и славянскими этимологиями, однако не дает интерпретации этого материала.

е) Исландские «Эдды» — Скандинавия (северогерманская).

«Калевала» неявно возникает в предисловии к «Бледному огню», где некая дама из книжного клуба просит Кинбота прочесть лекцию о «Халли-Валли», путая Вальгаллу с заглавием финского эпоса. История и содержание «Калевалы» имеют непосредственное отношение к тематике «Бледного огня». Подобно братьям Гримм, записывавшим немецкие народные сказки, Элиас Лёнрот путешествовал по деревням, собирая устные предания, из которых впоследствии сложил «Калевалу» (первый сборник вышел в 1835 году). Некоторые сказания Лёнрот записал в Архангельской области; таким образом, содержание «Калевалы» географически захватывает и территорию славян, которая, в свою очередь, ранее была исследована викингами.

Цареубийство, убийство и месть — устойчивые темы скандинавского фольклора; в «Эддах» они предстают преобразенными сквозь призму поэзии. В «Бледном огне» трагедия смерти также преодолевается через преобразование в бессмертном искусстве слова.

«Бледный огонь», как уже неоднократно отмечалось, устроен по принципу системы зеркал<sup>56</sup>. Набоков отбирает такие случаи цареубийства, в которых взаимно отражались бы англо-американская и русская традиции и одновременно была бы слышна перекличка с убийством его отца. «Бледный огонь» написан как краткий курс истории, изложенной с индивидуальной точки зрения; тайный личный рассказ вплетается в зримое полотно большой истории. Скандинавский материал — лишь один из множества айсбергов, которые вдруг вырастают над водными просторами «Бледного огня»; часто для их появления достаточно одного слова.

## История

Цивилизация викингов — наиболее отдаленный момент, до которого американцы могут проследить свою историю. Викинги Исландии и Гренландии первыми открыли Винландию, названную ими так потому, что на берегу новой земли они обнаружили дико-растущий виноград. Как свидетельствует «Сага о гренландцах», сын

---

<sup>56</sup> См. особенно: *Маккарти М.* Гром среди ясного неба // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 349—360.

Эйрика Рыжего Лейв, по прозвищу Удачливый, высадился на северной оконечности острова Ньюфаундленд в месте, позднее названном проливом Белл-Айл<sup>57</sup>, в 990-е годы; до него в 986 году эту землю видел Бьярни Херьольвссон, когда, направляясь в Гренландию, сбился с курса<sup>58</sup>.

Викинги также основали колонии на Британских островах и в Нормандии. В Ирландии маленькое кельтское поселение Дублин в 836 году было захвачено Тургейсом (в «Бледном огне» упоминается дед Кинбота Тургус Третий, названный Тургидом), который в 840 году превратил его в крепость. Только тогда Дублин стал крупным торговым городом. В Англии норвежские викинги в X веке обосновались в Камбрии, а викинги из Дании в середине IX столетия начали колонизацию Восточной Англии. В 876 году король Альфред изгнал датчан из Уэссекса, но Кембридж оставался, с небольшими перерывами, под их владычеством вплоть до 1016 года, когда датский король Кнут (Канут) стал королем Англии. Кнут объединил различные народности, обитавшие на английской территории, и правил как мудрый и любимый народом король вплоть до своей смерти в 1035 году. Кембридж, таким образом, находился под властью датчан на протяжении нескольких веков.

Викинги также совершали путешествия на восток. С середины VIII века они несколько раз высаживались на северном побережье России и основывали там свои поселения. Русские именовали их варягами, а Балтийское море — Варяжским. Кинбот называет себя и своего друга Олега «красивыми длинноногими образцами варяжского отрочества» (117, примеч. к строке 130). В «Повести временных лет», русской летописи XI—XII веков, рассказывается, как русские племена в 860 году призвали скандинавского князя Рюрика помочь им объединиться. Рюрик, ранее совершавший набеги и на английские, и на русские берега, основал Новгород и положил начало династии, которая правила Россией на протяжении четырех столетий. Вплоть до XI века под контролем викингов находилась русская торговля и армия.

<sup>57</sup> Тема Винландии важна и для «Ады», о чем ясно свидетельствует фамилия Адиного мужа — Андрея Винлендера. Отметим также, что название пролива Белл-Айл (Belle Isle Strait), находящегося немного к северу от мыса Болд (Cape Bauld), включает в орбиту темы Нового Света Адину гувернантку мадемуазель Ларивьер, которую Люсетт называет Бель (Belle). В «Бледном огне» такой же игре подвергается имя гувернантки Гордона Круммхольца, «(которую король, к ее удовольствию, всегда называл в глаза мадемуазель Бэль вместо мадемуазель Бо [Baud])» (189, примеч. к строке 408).

<sup>58</sup> См.: *Magnusson, Magnus. The Vikings*. Stroud: Tempus, 1980. P. 151—161. [Русский перевод «Саги о гренландцах», осуществленный М.И. Стеблин-Каменским, см. в кн.: *Исландские саги. Ирландский эпос*. М.: Худож. лит., 1973. С. 87—104].

## «Старшая Эдда»

Главные литературные памятники культуры викингов — это «Эдды». Кинбот между делом упоминает о «Старшей Эдде»:

Я почти уверен, что мой друг [Джон Шейд] пытался включить сюда нечто, слышанное им и г-жой Шейд от меня в одну из моих веселых минут, а именно: прелестное четверостишие из нашего земблянского подобия «Старшей Эдды», в анонимном (Керби?) английском переводе (102, примеч. к строке 79).

Это единственная прямая отсылка к «Старшей Эдде» в тексте «Бледного огня»; «Эдда» и другие ключевые тексты, относящиеся к вышеозначенной традиции и упомянутые в романе, не включены в Указатель, а «спрятаны» в других его статьях. «Эдда» упоминается в разделах «Варианты» и «Переводы» — в первом случае с примечанием в скобках: «прибавление К<инбота>, 1 строка» (289). Другое важное произведение литературы викингов, «Kongs-skuggsjø», или «Королевское Зерцало» (подробнее о нем см. ниже), вообще не фигурирует в Указателе — в противном случае этот документ, принципиально важный для понимания «Бледного огня», привлек бы к себе слишком много внимания. Исследователь литературы вынужден, уподобляясь мореплавателям-викингам, отправляться в уготованную для него Набоковым погоню за сокровищем, чтобы лично испытать радость при обнаружении хорошо замаскированных связей.

Помимо аллюзий на «Старшую Эдду» и «Королевское Зерцало» (прямо упоминаемые в «Бледном огне»), набоковское повествование содержит отсылки к «Младшей Эдде» и некоторым другим авторским произведениям. Набоков вплетает в свой текст имена и темы, вступающие в резонанс со всем репертуаром скандинавского фольклора, причем делает это как явно, так и скрыто. Здесь мы обсудим лишь наиболее отчетливые из этих отголосков, однако следует иметь в виду, что для набоковского замысла важны и гораздо более тихие созвучия.

Древнескандинавскую поэтическую традицию образуют эддическая, или устная, анонимная поэзия и поэзия письменная, скальдическая (от *исл. skald* — профессиональный поэт). «Старшая Эдда» представляет собой составленное неким исландцем собрание из двадцати девяти песенных фрагментов, датированных X—XI веками, в которых в простом, архаическом стиле, характерном для устной традиции, изложены мифы и легенды древней Скандинавии. Первая и традиционно считающаяся лучшей песнь, «Волюспа» (или «Прорицание вёльвы»), относится к концу X века. Вёльва (т.е.

провидица, в английском переводе — *sybil*, сивилла) рассказывает Одину о мире, который начался с сотворения богов и закончится их гибелью. Она предсказывает, что ведьма Железного Леса выкормит волка, который проглотит солнце.

В «Бледном огне» Кинбот производит девичью фамилию Сибиллы Шейд — Ласточкина (*IrondeU*) — от французского *hirondelle* (ласточка). Но и ассоциация со скандинавским Железным Лесом (*англ.* *Iron Wood*) здесь столь же уместна и вполне согласуется с тем провидческим отвращением, которое Сибилла Шейд испытывает к Кинботу: «...с самого начала она меня невзлюбила и мне не доверяла» (163, примеч. к строке 247). Двойное функционирование английского *swallow* — в качестве существительного (ласточка) и в качестве глагола (глотать), равно как и некорректное возведение слова к иной языковой группе, имеют прецеденты в земблянской этимологии, где значимые англосаксонские корни закамуфлированы их сходством с германскими или славянскими (см. гл. 4 наст. книги).

Относящаяся к более позднему времени «Песнь о Риге» повествует о том, что трэли (рабы) произошли от Эдды (прабабки), карлы (батраки) — от Аммы (бабки), а ярлы (воины), первым из которых был Харальд Харфар (Прекрасноволосый), — от Отца и Матери. В Земле есть барон Харфар Шальксбор, фамилия которого якобы обозначает «ферма плута». Это «феноменально наделенный, brutальный молодец» (198, примеч. к строкам 433—434), разделявший с Карлом Возлюбленным его мужественные утехы. Кинбот утверждает, что фамилия Шальксбор, «вероятнее всего», происходит от фамилии Шекспир. Такую же связь между Скандинавией, Гамлетом и маскулинностью Набоков проводит в романе «*Bend Sinister*» («Под знаком незаконнорожденных»), где мужественность викингов соотносится с политической тиранией: в пародийном тоталитарном прочтении «Гамлета» утверждается, что Фортинбрас репрезентирует «здоровую, сильную, ясно очерченную нордическую тему»<sup>59</sup>.

В другой легенде рассказывается, как Один создал первого человека, Аска, из ясеня, а первую женщину, Эмблу, — из ивы. В Указателе к «Бледному огню» говорится, что Эмбла — это «старый городок с деревянной церковью, окруженный торфяными болотами, в самой печальной, самой одинокой, самой северной точке туманного [земблянского] полуострова» (301). Крайняя северная

<sup>59</sup> Целиком пародию см.: *Набоков В.* Под знаком незаконнорожденных // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1. С. 291—294. — Пер. С. Ильина. — Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

точка географического пространства в творчестве Набокова выступает синонимом потусторонности (см. гл. 9 наст. книги). Если соотнести это со сверхъестественной способностью Хэйзел Шейд общаться с миром духов, то Эмбла становится символом постоянного присутствия в посястороннем мире духов деревьев. Органическая связь людей и деревьев была элементом метафорической системы викингов: многие слова мужского рода, обозначающие виды деревьев, иносказательно использовались ими в значении «мужчина», а названия деревьев женского рода — для описания женщин, богинь и фантастических существ. В соответствии с широко распространенным представлением о магических свойствах орешника (*hazel wood*) Набоков дает дочери Джона Шейда имя Хэйзел (*Hazel*), поскольку она — в своем роде волшебница, находящаяся в контакте со сверхъестественными силами. Сообщение, которое Хэйзел получает в амбаре от «кружка бледного света», исходит от духа тети Мод. Волшебный прут из орешника, по преданию, обладает способностью указывать на беглых убийц<sup>60</sup>. Именно это делает Хэйзел Шейд, принимающая сигналы о предстоящем убийстве своего отца. Тема духов деревьев развивается далее: Шейд упоминает гетевскую балладу «Ольховый король» (в известном переводе В.А. Жуковского — «Лесной царь»), Кинбот говорит об *alderkings* Зембли, на кампусе Вордсмитского колледжа есть аллея шекспировских деревьев, и, наконец, в романе присутствуют отсылки к «Буре» Шекспира<sup>61</sup>.

Приложение к «Старшей Эдде», возможно являющееся подделкой некоего исландского монаха, подражавшего «Эдде», называется «Песнь о Солнце». В этой песни дух умершего отца обращается к сыну, заклиная его вести праведную жизнь. Он описывает свое путешествие в Хель — царство смерти, где вороны выклевают умершим глаза и «из носов их каплет / железная кровь, / вражду у людей возбуждая» (строфа 76). Он видит, как страдают злодеи: «Ядовитые змеи / татей терзали, / кровожадно впивались им в грудь» (строфа 64)<sup>62</sup>. В скандинавской мифологии Локи, наказанный за убийство Бальдра, страдает от капающего на него змеиного яда. За смерть Бальдра мстит Вали, который, чтобы уничтожить убийцу, проходит всю Вальгаллу.

<sup>60</sup> См.: *Porteous, Alexander. Forest Folklore, Mythology and Romance*. L.: Allen and Unwin, 1928. P. 263.

<sup>61</sup> Ср. то же созвездие идей в романе «Под знаком незаконнорожденных», в предисловии к которому Набоков замечает, что мертвая Ольга «обрела свой символ» в гл. 9, где она пребывает в имении своей тетки, густо заросшем елями и ольшаником (202, 314).

<sup>62</sup> Песнь о Солнце // Атлантика: Записки по исторической поэтике. М., 1997. Вып. III. С. 218. — Пер. М.В. Раевского.

Эти предания отозвались в земблянской мифологии, в которой присутствует образ обозначаемого словом «narstran» «адского чертога, где души убийц подвергаются пытке под непрерывным медленным дождем из драконьего яда...» (202, примеч. к строкам 433—434). Narstran — это гибридный перевод слова «Valhalla» (Вальгалла), которое происходит от «valhöll» («зал погибших») и обозначает гигантский зал, где Один чествует павших в бою героев: stran — славянский корень, означающий «страна», pag на древнеисландском означает «труп», «покойник». Разъясняя значение слова «narstran», Кинбот, возможно, придумывает подходящее наказание для Градуса, будущего убийцы короля Зембли Карла II и случайного убийцы Джона Шейда. Но набоковская этимология намекает на другого героя, лишь тенью которого является Джон Шейд, — Владимира Дмитриевича Набокова. Соотнесение В.Д. Набокова и Шейда осуществляется исподволь, через фигуру судьи Гольдсворта, в которого на самом деле метил убийца: отец Набокова написал и опубликовал в Петербурге сборник статей по уголовному праву<sup>63</sup>, кроме того, в 1918 году он недолгое время занимал пост министра юстиции в Крымском краевом правительстве. Он был убежденным противником смертной казни.

В «Песни о Солнце» отец учит сына никогда не мстить злом за зло и в конце говорит:

Эту песнь, / что тебе я сложил, / должен ты петь живущим. / Песнь  
о Солнце / правдивее всех / песен, известных тебе. / Пора нам рас-  
статься, / но встретимся снова / с тобой мы в судный день. / Господи,  
дай усопшим покой, живым — свою милость! (строфы 81—82)<sup>64</sup>.

Тема загробной жизни в «Песни о Солнце» соотносится с размышлениями Набокова о смерти его отца, преломившимися в посвященном памяти Владимира Дмитриевича стихотворении «Пасха» и в романе «Дар». Набоков так же отказывается отвечать злом на зло; вместо этого он воплощает желание отомстить за убийство отца в своем искусстве, инкорпорируя в «Бледный огонь» целый ряд скандинавских преданий о мести и одновременно разоблачая традиционнейшего убийцу и злодея Градуса средствами пародии.

<sup>63</sup> *Набоков В.Д.* Сборник статей по уголовному праву. СПб., 1904. Упомянут Набоковым в посвященной отцу 9-й главе «Других берегов».

<sup>64</sup> Песнь о Солнце. С. 219.

## Поэзия скальдов

Для поэзии скальдов, явления стилистически более сложного, чем «Эдды», характерна богатая традиция перифрастических метафор, называемых кеннингами. Например, *hnanrad* (буквально «дорога китов») означает «море». Скальды были профессиональными поэтами и придворными историками, передававшими свое искусство из поколения в поколение<sup>65</sup>. Один из них, Эгиль Скаллагримссон (910—990), вошел в историю благодаря своей необычной — в силу насыщенности личными переживаниями — песне «Утрата сыновей», которая сочинена около 960 года и посвящена его утонувшему сыну. Поэт говорит о невозможности отомстить богам моря и винит в своих страданиях Одина. Но, продолжает скальд, «Мимира друг [т.е. Один] / Дал дар мне дивный, / Все несчастья / Возмещая. / Сей боевой / Ворог Волку / Дал мне речь / Безупречну...»<sup>66</sup>. Эгиль поклоняется Одину и в награду получает дар более ценный, чем жизнь близкого. Этот мотив перекликается со словами Набокова, избранными мною в качестве эпиграфа к настоящей главе, о том, что он может «смерть унять», обратившись к искусству; вспомним и слова Гумберта о «паллиативе словесного искусства» (346). В «Бледном огне» Набоков мстит по-своему и, подобно Джону Шейду, потерявшему дочь, облегчает боль утраты, обращаясь к поэзии.

В скандинавских мифах рассказывается о том, как боги создали поэзию. Божественный Квасир был убит карлами, которые перемешали его кровь с медом, чтобы создать эликсир вдохновения. К этому мифу восходят поэтические кеннинги, обозначающие поэзию: «кровь Квасира», «напиток карлов» и «напиток/дар/открытие Одина» (также отведавшего этого зелья).

Идея поэзии, предлагаемой в обмен на жизнь, лежит в основе жанра скальдической поэзии, именуемого *hofuplausn*, или «выкуп головы». Это хвалебная песнь, обращенная к королю с просьбой сохранить жизнь сочинившему ее поэту, который ранее провинился перед правителем. Знаменитый скальд Оттар Черный посвятил такую песнь королю Олаву Норвежскому (впоследствии прозванному Святым). Когда Оттар был придворным поэтом в Швеции, он написал любовные стихи о дочери шведского короля, которая по-

<sup>65</sup> Одно из знаменитых скальдических семейств носило фамилию Мирамен. Ср. зембянское слово «*miragarl*» (переведенное Кинботом как «девушка-мираж») в стихотворении, которое Кинбот упоминает в примечании к строке 80.

<sup>66</sup> Цит. по: Foote P., McWilson D. *The Viking Achievement*. L.: Sidgwick and Jackson, 1980. P. 403. [Рус. пер.: Эгиль сын Грима Лысого. Утрата сыновей // Поэзия скальдов. Л.: Наука, 1979. С. 21. — Пер. С.В. Петрова.]

зднее стала женой Олава Норвежского. Оказавшись в Норвегии, Оттар по приказу короля был помещен в тюрьму и искупил свою вину «выкупом головы», создав песнь, прославлявшую военные подвиги Олава<sup>67</sup>.

«Выкуп головы» Оттара Черного имеет важное историческое значение. Он повествует о сражениях Олава Святого в Англии и о поражении, нанесенном ему королем Канутом, — то есть о тех же событиях, которые изложены в английских источниках того времени, — давая редкую возможность сопоставить материал скальдической поэзии с историческими документами, в частности с «Англо-саксонской хроникой», подтверждающей достоверность и точность слов поэта. Пересечение истории викингов и английской истории, соединенных фигурой Олава Святого, возникает в «Бледном огне» в связи с личностью короля Альфреда<sup>68</sup>. Таким образом Набоков вводит в свой текст целый ряд королей-изгнанников: изгнание короля Олава, оказавшегося в Новгороде, — это географически инвертированное изгнание Набокова, попавшего в Кембридж; вынужденное пребывание Альфреда в Этелинге перекликается с легендарным бегством Карла II из Англии, упоминаемым в «Бледном огне»<sup>69</sup>. Отголоски этих событий звучат в рассказе Кинбота о своем бегстве из Зембли. Он выбирает из истории примеры оптимистические (и Альфред, и Карл II вернулись в свои королевства победителями) — хотя у него самого нет надежды на реставрацию на его воображаемом троне. Между тем Набоков, сотворивший в «Бледном огне» эту систему королевских зеркал, в отличие от своих персонажей, никогда не терял своего трона, никогда не покидал своего истинного королевства.

### «Младшая Эдда»

Так называемая «Младшая Эдда» (или «Прозаическая Эдда») была написана в 1220-е годы. Это произведение принадлежит перу одного автора, Снорри Стурлусона (1178—1241). Оно состоит из пролога и пяти частей; первые две части содержат очерк мифологической системы древней Скандинавии, в который то и дело вплетаются фрагменты поэзии скальдов. Этот компендиум позволяет ре-

<sup>67</sup> См.: *Turville-Petre G. The Heroic Age of Scandinavia*. L.: Hutchinson, 1951. P. 141—144.

<sup>68</sup> См. гл. 3 наст. книги.

<sup>69</sup> См. гл. 4 наст. книги. В «Бледном огне» есть отсылки и ко многим другим королям в изгнании — в частности, к шекспировским Кориолану, Тимону, Просперо и Гамлету.

конструировать мифологическую основу «Старшей Эдды» и доносит до нас лучшие образцы поэзии того времени, которые в ином случае неизбежно оказались бы утрачены. В контексте разговора о Набокове особенно важны третья и четвертая части книги Снорри, которые представляют собой своего рода эссе о приемах поэтического искусства. Третья часть, «Skaldskaparmál» («Язык поэзии»), — это исландский *gradus ad parnassum*, учебник стиля: в нем изложены теоретические принципы и правила древнеисландского стихосложения, которые проиллюстрированы многочисленными примерами из скальдической поэзии. Четвертая часть, «Перечень размеров», посвящена просодии и содержит образцы различных метрических форм — подобно набоковским «Заметкам о просодии», составляющим четвертую часть его «Комментария к “Евгению Онегину”».

Другое важное произведение Снорри, написанное через десять или пятнадцать лет после «Младшей Эдды», — «Heimskringla» («Круг Земной»), сборник биографий древнескандинавских королей, в который, среди прочего, входят «Сага об Инглингах», жизнеописание Харальда Харфара и трех королей, носивших имя Эйштейн<sup>70</sup>. В «Бледном огне» Эйштейном зовут земблянского придворного художника, «дивного мастера *trompe l'oeil*»<sup>71</sup> (124, примеч. к строке 130), чья живописная техника подталкивает Кинбота к рассуждению о том, как связаны между собой искусство и действительность. Кинбот находит «нечто бесчестное» в том, что Эйштейн вкраплял в живописные изображения шерсти или парчи кусочки настоящей ткани. Между тем, как мы видим, сам Набоков, подобно Эйштейну, в своем собственном тексте инкрустирует вымышленное подлинным настолько искусно, что обширный исторический подтекст «Бледного огня» производит впечатление фантастического вымысла.

Одна из саг «Круга Земного» содержит жизнеописание Олава Святого, которое считается образцом корректного использования исторических и литературных документов. Судьба Олава Святого — точка пересечения истории викингов с историей Древней Руси: его дочь была замужем за киевским князем Ярославом. Оказавшись в изгнании, Олав жил в Новгороде (1028—1030), где в его честь была выстроена церковь. В свою очередь, «Сага об Инглингах» связывает викингов с ранней английской историей: в ней рассказывается история Охтхере (Оттара), короля шведов, который сражался с датчанами, как это изображено в «Беовульф»<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> См.: *Sturluson, Snorri. Heimskringla, or The Lives of Norse Kings* / Ed. Erling Monsen. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

<sup>71</sup> Изображение, создающее иллюзию реальности (*фр.*).

<sup>72</sup> Этот Оттар является вторичным эхом другого, упоминаемого Кинботом (см. о нем гл. 3 наст. книги).

«Круг Земной» содержит столь многочисленные и сложные истории мести, что пересказать их здесь не представляется возможным. Еще более важную роль в «Бледном огне» играет предание о мести Амлоди, или Амлета<sup>73</sup>. Наиболее раннее упоминание истории Гамлета встречается в третьей части «Младшей Эдды», где Снорри приводит ее в качестве примера популярного сюжета исландского фольклора<sup>74</sup>. Те же мифы, легенды и традиции, на которые опирался Снорри, послужили источником для рассказа о Гамлете, включенного в начале XIII века Саксоном Грамматиком в его «Историю датчан» («*Historia Danica*»; ср. с «*Historica Zemblica*», упоминаемой Кинботом). Шекспир познакомился с этим сюжетом через Бельфоре<sup>75</sup>, который пересказал его в своих «Трагических историях» (1559—1582)<sup>76</sup>. Трансформация архаичного предания викингов об Амлоди в шекспировского «Гамлета» — это своего рода символ ключевой идеи «Бледного огня»: создание бессмертной красоты через преображение средствами искусства.

### «Королевское Зерцало»

«Королевское Зерцало» («*Kongs-skugg-sjo*») — один из самых важных для понимания «Бледного огня» скандинавских текстов, но его упоминание вводится в столь фантастическом контексте, что возникает эффект «обманки», trompe l'oeil, заставляющий принять его за очередной земблянский вымысел:

Разумеется, монарху не подобало бы появляться на университетской кафедре в мантии ученого и преподавать розовошеским юн-

<sup>73</sup> Эта же форма имени Гамлета использована и в романе «Под знаком незаконнорожденных» (297). Роман был впервые опубликован в 1947 году, но свидетельства идентификации Набокова с Гамлетом можно найти в его русских переводах отрывков из пьесы, напечатанных в берлинской газете «Руль» (№ 3010, 19 октября 1930. С. 2 и № 3039, 23 ноября 1930. С. 2). Подробнее см. гл. 6 наст. книги.

<sup>74</sup> См.: *Hansen, William F. Saxo Grammaticus and the Life of Hamlet*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983. P. 129.

<sup>75</sup> Один из аллюзивных «адресов», содержащихся в названии Боскобель (*Boscobel*). *Beautiful/Belle/bel forest/bosk/bosquet* отсылает как к французскому источнику Шекспира, так и к дубу в имении Боскобель, где Карл II Английский скрывался во время своего царственного побега. Он и его мать находились в изгнании во Франции. В «Бледном огне» французские переводы — от Бельфоре до принадлежащих Сибилле Шейд французских версий Марвелла и Донна — играют важнейшую роль «опылителя» англо-американской литературы (см. гл. 7 наст. книги).

<sup>76</sup> См.: *Gollancz, Sir Israel. Hamlet in Iceland*. L.: David Nutt, 1898; *Idem. The Sources of Hamlet*. L.: Frank Lass, 1968.

цам «Поминки по Финнегану»<sup>77</sup> в качестве чудовищного продолжения «бессвязных трудов» Ангуса Мак-Диармида и Lingo-Grande Саути («милый Штумпарумпер» и т.д.) или обсуждать собранные Ходынским в 1798 году земблянские варианты Kongs-skugg-sjo («Королевское Зеркало»), анонимного шедевра 12 века (72, примеч. к строке 12).

«Kongs-skugg-sjo», что действительно означает на древнеисландском «Королевское Зерцало», — наиболее значительное научное сочинение средневековой Скандинавии. Оно было написано в Исландии в XIII веке; Кинбот переносит его на сто лет назад, чтобы сблизить со «Словом о полку Игореве», памятником литературы XII века<sup>78</sup>. Это дидактически ориентированный компендиум знаний, написанный в традиции *sresculum regale*; он построен в форме диалога между отцом и сыном (место действия — Норвегия) и содержит основные сведения о географии, климате, флоре и фауне Ирландии, Исландии и Гренландии, а также о путях сообщения между этими странами. Отец рассуждает также о политике, религии и придворных традициях, обращаясь в поисках аналогий к Библии, которую он цитирует в древнескандинавском пересказе (по-видимому, это объясняется тем, что «Королевское Зерцало» было, скорее всего, написано вдали от монастырей или иных мест, где имелись книжные собрания<sup>79</sup>; в аналогичном положении находится Кинбот в Сидарне, Ютана). Автор прерывает свой рассказ, дойдя до злободневного политического события — конфликта между королем и Церковью, возглавляемой архиепископом Эйштейном. В 1163 году Эйштейну удалось подчинить государство Церкви и короновать Магнуса, которого он сам выбрал в престолонаследники. Из-за этого в Норвегии разгорелась гражданская война, длившаяся пятьдесят лет и заставившая Эйштейна бежать в Англию, пребывая в которой он отлучил короля от Церкви. Но в конце концов, устав жить на чужбине, он вернулся в Норвегию и помирился с новым королем. Называя земблянского мастера *trompe l'oeil* Эйштейном, Набоков увязывает тему бегства изгнан-

<sup>77</sup> В английском оригинале «Бледного огня» — преднамеренная ошибка в заглавии: «Finnigan's Wake» вместо «Finnegans Wake», т.е. не «Поминки по Финнегану», а «Поминки Финнегана [устроенные Финнеганом]». — *Примеч. пер.*

<sup>78</sup> В приводимых здесь Набоковым датировках вновь обыгрывается переход от 12 к 13 — в данном случае в отношении столетий, а не дней. Это вполне уместно, так как столетняя переключка, имевшая место в «Лолите» (1799—1899), в «Бледном огне» сменяется тысячелетней (899—1899).

<sup>79</sup> См.: The King's Mirror / Trans. Laurence Larson // Scandinavian Monographs. L.: Oxford University Press, 1917. Vol. III. P. 9.

ника в Англию с темой реставрации художественной иллюзии. Череда правителей-изгнанников, представленных королем Альфредом, королем Карлом, Эйштейном и принцем Гамлетом, указывает на Англию как локус изгнания. В бесконечный регресс королей в зеркале «Бледного огня» (подобный убывающим отражениям Флёр в зеркале Сударга Бокайского) вовлечен и сам Набоков, прошедший первые годы эмиграции в Англии. Годы учебы в Кембридже он вспоминает в «Других берегах» как «историю <св>оих потуг удержать Россию» (302) — удержать посредством погружения в ее язык и поэзию. Боль изгнания стала еще более острой, когда в последний год пребывания Набокова в Кембридже был убит его отец.

«Королевское Зерцало» включает в себя изображение северного мира и очерк естественно-научных и исторических знаний той эпохи; «Эдды» — это компендиум сведений мифологического, исторического, литературного и художественного характера. Набоков в «Бледном огне» творит собственную вселенную и тщательно подбирает материалы и ключи, необходимые для путешествия по ней. Отсылки к культуре викингов раскрывают два доминантных принципа устройства «Бледного огня». Во-первых, используя прием *trompe l'oeil*, Набоков инкорпорирует подлинные исторические персонажи и тексты в полотно, которое кажется полностью вымышленным, фантастическим. Как сказано им о гоголевской «Шинели», «мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом...»<sup>80</sup>. Во-вторых, Набоковым руководит желание проследить свою судьбу настолько далеко в прошлое, насколько это позволяют письменные источники, с целью различить «смысловой узор» в сплетениях человеческой истории и, следовательно, собственной жизни.

Поскольку Кинбот не обращается в поисках реального мира ни к библиотекам, ни к природе, он способен только проецировать свою личную вселенную на текст Шейда. Набоков же, напротив, вполне сознательно и весьма старательно проецирует свою частную вселенную на публичную сферу тысячелетней истории. В образе Кинбота он пародирует собственное предприятие, но при этом проводит четкое различие между Кинботом и собой. Кинбот выдумывает Земблю, создает живое подобие некоего королевства, основываясь на прочитанных северных легендах. Читателю доступен только один путь к спрятанным драгоценностям земблянской короны — он пролегает через фантазии Кинбота; нам не обойтись без нарисованного им плана дворца (который потерялся в доме Шей-

<sup>80</sup> *Набоков В.* Николай Гоголь (1809—1852) // *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. С. 125. — Пер. Е. Голышевой под ред. В. Голышева.

дов). Более того, его вымысел замещает собой реальность, а не оживляет ее, что не позволяет ему проникнуть во внутренний мир и литературные замыслы Шейда. Набоков же, напротив, делает то, что следует делать истинному художнику: он преобразует ту реальность, которую мы с ним разделяем, — реальность событий, текстов, природы, — пропуская ее сквозь призму собственного «я», но осуществляет это таким образом, что она остается доступной для всех. Драгоценные регалии были национализированы, и теперь мы можем увидеть их в «изумрудном футлярчике» (строка 238), «морозных алмазах» (строка 19), «овальном опаловом облачке» (строка 111), «топазе зари» (строка 878) и «сырой, в алмазах, траве» (строки 883—884), к которым нас обращает поэзия. Эта идея выражена в предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных», где умершая Ольга «совлекает с себя — себя саму, свои драгоценности, ожерелье и тиару земного существования...» (198—199); или, немного иначе, в «Даре», в словах Федора Годунова-Чердынцева о том, что «наши здешние дни — только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а... где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» (344).

Для того чтобы дать нам возможность насладиться Творением, Набоков ведет нас по все более широким виткам спирали в области, где иначе мы никогда бы не побывали. Таким образом, личная судьба Набокова становится в «Бледном огне» метафорой индивидуального способа художественного преобразования, уникального для каждого произведения искусства.

## 2. РУССКИЕ И КЕЛЬТЫ: ИГОРЬ И ОССИАН

Descendants o' the unken't Bards wha made  
Sangs peerless through a' post-anonymous days  
I glimpse again in you that mightier poo'er  
That fashes wi' the laurels and the bays  
But kens that it is shared by ilka man  
Since time began.

*Hugh MacDiarmid. First Hymn to Lenin (1931)*<sup>81</sup>

Саги викингов непосредственно связаны в сознании Набокова с начальным периодом русской литературы и кельтским фольклором. В предисловии к своему комментированному переводу «Слова о полку Игореве» он замечает:

...Не столь уж нелепым кажется предположение, что сквозь туман скандинавских саг можно разглядеть переброшенные мосты или их руины, связующие шотландско-гэльские поэмы с киевскими<sup>82</sup>.

В комментарии к «Слову...» Набоков показывает, как переплетение нескольких национальных эпосов повлияло на развитие европейской литературы. Это взаимодействие служит историко-литературной точкой отсчета для «Бледного огня».

В комментариях Набокова вдохновение ученого сочетается с точным творческим расчетом, характерным для его художественных произведений; интерпретируя литературные тексты, он опирается на множество весьма специфичных, документально подкрепленных подробностей. Эволюцию видов можно проследить, исследовав пути миграции и способы мимикрии, а произведение литературы — изучить, восстановив вехи его культурной истории. Набоков тщательно собирал сведения, почерпнутые из литератур-

---

<sup>81</sup> Потомки безвестного Певца, которые создали, / Пройдя сквозь века безымянности, несравненные песни, / Я снова провижу в вас того еще более могучего бедняка, / Которому мучительны лавры и литавры, / Но близко то, что объединяет всех людей / С начала времен (*Хью Мак-Диармид. Первый Гимн Ленину, 1931*).

<sup>82</sup> *Набоков В.В. «Слово о полку Игореве»: Перевод и комментарий. СПб.: Академический проект, 2004. С. 33. — Пер. Н.М. Жутовской. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц. — Примеч. пер.*

ных текстов и исторических документов, стремясь найти общие темы жизни и искусства. Своим студентам он говорил, что чтение и сочинение книг требуют «страстности художника и терпения ученого»<sup>83</sup>. В обилии подробностей, содержащихся в комментариях Набокова, не сразу можно различить спрятанные отсылки к историческим реалиям, важным для его собственного оригинального творчества. Если «Комментарий к “Евгению Онегину”» содержит контекстуальные сведения, необходимые для понимания «Лолиты», то, комментируя «Слово о полку Игореве», Набоков помещает историю и литературу Древней Руси в европейский контекст. В обоих трудах аккумулированы материалы, необходимые для изучения функционирования текста в его культурной среде, используются методы таксономии, экспликации истории, литератур и языков, оказавших влияние на комментируемое произведение.

В «Комментарии к “Евгению Онегину”» изучение творчества Пушкина ведется с использованием методологии точных наук. Образ Петербурга пушкинского времени Набоков передает и при помощи данных метеорологии, и вписывая его в контекст западно-европейской культуры. Одновременно он исподволь знакомит читателя с творческими принципами, значимыми текстами и соответствующими отсылками, способствующими более глубокому пониманию его собственного романа — «Лолиты».

Сходным образом автобиография Набокова демонстрирует, как эти методы могут быть применены к анализу его художественной прозы. «Другие берега» содержат тщательно закодированные сведения, необходимые для чтения романа «Дар»: творческая эволюция Федора Годунова-Чердынцева, одним из этапов которой оказывается сочинение биографии, структурирована по линиям опыта, представленного в «Других берегах» в автобиографическом ключе<sup>84</sup>. А оценка Набоковым прозы Лермонтова, высказанная им в предисловии к переводу «Героя нашего времени»<sup>85</sup>, в свою оче-

<sup>83</sup> Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях. С. 27.

<sup>84</sup> Например, гигантский карандаш, который мать будущего писателя дарит ему по случаю выздоровления, имеет в длину четыре фута; карандаш Федора величиной всего метр (около 3 футов). Федору в финале «Дара» не хватает четвертой связки ключей, чтобы попасть вместе со своей музой в квартиру, — равным образом он еще не сделал четвертый шаг, отделяющий его от истинного творца. Этот четвертый шаг совершает автор, Набоков, написанием «Дара» и «Других берегов».

<sup>85</sup> *Lermontov, Mikhail. A Hero of Our Time / Trans. Vladimir Nabokov and Dmitri Nabokov. N.Y.: Doubleday, 1958.* В предисловии Набоков рассуждает о том, что Лермонтов в «Герое нашего времени» часто прибегает к приему подслушивания. Кинбот в комментарии к «Бледному огню» делает сходные замечания.

редь, выявляет связь между началом литературной эволюции Федора и классической русской литературой. Таким образом, набоковское восприятие Лермонтова может служить объективной точкой отсчета при рассмотрении автопортрета писателя, возникающего на страницах «Других берегов».

Комментируя «Слово о полку Игореве», Набоков дает набросок той истории литературы, которая лежит в основе сложной аллюзивной игры «Бледного огня». Викинги предстают в качестве связующего звена между историей и литературой Древней Руси и Шотландии. Гипотеза, в соответствии с которой «Слово...» — это сфабрикованная в XVIII веке подделка, связывает киевский эпос XII века с «оссиановской» мистификацией Джеймса Макферсона, относящейся к тому же XVIII столетию.

В «Бледном огне» в излагаемой Кинботом генеалогии зембянского короля Карла Возлюбленного Набоков дает намек на эту связь:

...Карл Возлюбленный мог похвастаться примесью русской крови. В средние века двое из его предков женились на новгородских княжнах. Его прапрапрабабка, королева Яруга (время царствования 1799—1800) была наполовину русская, и большинство историков полагает, что единственный сын Яруги, Игорь, был не сыном Урана Последнего (время царствования 1798—1799), а плодом ее романа с русским авантюристом Ходынским, ее *goliart*'ом (придворным шутом) и гениальным поэтом, в свободное время подделавшим, как говорят, знаменитую древнерусскую *chanson de geste*, обычно приписываемую безымянному барду двенадцатого столетия (232—233, примеч. к строке 681).

Для объяснения этого пассажа следует начать с идентификации отсылки к «Слову о полку Игореве»; после этого мы сможем обнаружить переключки со «Словом...» в «Оссиане». По-видимому, «Слово о полку Игореве» было написано безымянным бардом, гениальным поэтом, в XII веке. Ученый спор о подлинности поэмы до сих пор не разрешен (и, возможно, никогда не будет разрешен), однако Набоков, как и Пушкин, был уверен в ее аутентичности<sup>86</sup>. Прямая отсылка в процитированном отрывке дополнительно поддерживается упоминанием имен Игоря, Ходынского и Яруги. Игорь Святославич из Новгорода-Северского (ум. 1202) был

<sup>86</sup> Мнение Пушкина об аутентичности «Слова...» см.: Пушкин А.С. <Песнь о полку Игореве> // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1949. Т. 12. С. 147—148. Аргументы Набокова в пользу подлинности «Слова...» близки пушкинским.

прапраправнуком Рюрика, что следует из родословной русских удельных князей, которой Набоков предваряет свой перевод «Слова о полку Игореве».

Бард Ходына, упоминаемый только в истории Игоря, был певцом при дворе отца Игоря и предшественником анонимного автора «Слова...». В «Бледном огне» Ходынский является вероятным отцом Игоря (связь барда с поэмой соответствует родству отца с сыном) и, следовательно, истинным предком Карла Возлюбленного.

Труднее обнаружить источник имени королевы Яруги — хотя оно и звучит похоже на имя Ярославна (так звали вторую жену Игоря), однако в такой форме нигде не употребляется. Зато слово «яруга» упоминается в песне трижды: это древнерусское обозначение оврага, как сообщает Набоков, «сравнительно редкое слово» (87). Использование этого слова Кинботом подталкивает нас к тому, чтобы соотнести «Бледный огонь» со «Словом о полку Игореве» (и набоковским комментарием к нему), — в противном случае эту связь смогли бы идентифицировать только филологи-русисты, вооруженные 3-м томом «Словаря древнерусского языка» Срезневского. В имени предка Карла Возлюбленного, таким образом, закодированы специфические указания на текст, время и место действия истории Игоря, которые вполне согласуются с личностью потомка новгородских князей.

Филологам-славистам хорошо известен спор по поводу подлинности «Слова о полку Игореве», которое давным-давно было объявлено подделкой, относящейся к XVIII веку. Авторство этой подделки приписывалось графу Мусину-Пушкину (обнаружившему текст «Слова...» в рукописном сборнике XVI века). В 1795—1796 годах он сделал с этой рукописи список, уцелевший во время пожара, случившегося в доме графа в 1812 году, — в отличие от манускрипта, который был утрачен. Мусин-Пушкин опубликовал «Слово о полку Игореве» в 1800 году. Набоков в своем комментарии весьма подробно рассматривает вопрос о подлинности текста. Он анализирует «тончайшую сбалансированность частей», которая «свидетельствует о выверенном художественном исполнении» (29), однородность метафорического ряда, внутреннюю игру тем, систему стилизации флоры и фауны, которая «придает событиям штрихи местного колорита» (31), — и приходит к выводу о том, что «Слово...» — это «яркое сочинение одного человека, а не беспорядочные народные напевы» (30). Он объявляет автора «Слова о полку Игореве» гением, создавшим шедевр, который «не только господствует над всеми сочинениями Киевской Руси, но и соперничает с величайшими поэтическими произведениями Европы того времени». Что же до «груза доказательств», говорящих в пользу возможной подделки, то его следует переложить «на хилые плечи недостаточной эрудиции» (34).

Таким образом, Набоков устанавливает весьма определенную связь между «Словом о полку Игореве» и «Бледным огнем», для которой его собственный комментарий служит необходимым пояснительным звеном. Теперь обратимся к шотландцам. Пассаж о «Королевском Зерцале» (72) связан с пассажем о Яруге (232) через упоминание Ходынского. Там же Кинбот говорит о некоем Ангусе Мак-Диармиде (72). Вместе эти два пассажа, вкупе с набоковским комментарием к «Слову...», увязывают культуру викингов («Королевское Зерцало») и русских (история Игоря) с шотландским фольклором. Имя Мак-Диармида, соотнесенное с темой подделок XVIII века по ассоциации с поэтом-имитатором Ходынским, намекает на Джеймса Макферсона (1736—1796), утверждавшего, что он обнаружил и перевел с гэльского на английский собрание песен древнего барда Оссиана, якобы жившего в III веке<sup>87</sup>.

В комментарии к «Слову о полку Игореве» Набоков уделяет довольно много внимания сравнению этого памятника с подделками Макферсона. В «Комментарии к «Евгению Онегину»» он пишет о том «громадном влиянии», которое оказали «Поэмы Оссиана» как на западноевропейскую, так и на русскую литературу, в частности на «Руслана и Людмилу» Пушкина (*Комм.*, 241—242). В обоих комментариях — к «Слову о полку Игореве» и к «Онегину» (в котором Макферсон и Оссиан упоминаются тринадцать раз) — Набоков доказывает, что «Поэмы Оссиана» послужили мостом, соединившим русскую литературу с западноевропейской через посредство французской. Особенно подробно Набоков разрабатывает важную для «Бледного огня» тему литературного взаимообогащения, рассуждая о гипотезе, согласно которой история Игоря выду-

<sup>87</sup> В «Бледном огне» Набоков расширяет шотландскую тему, вводя наставника Кинбота Кэмпбеля, который восхищается «Погребальным плачем по лорду Рональду» и читает своим подопечным «Макбета» наизусть (примеч. к строке 71). Шотландский поэт Томас Кемпбелл (1777—1844) написал ряд стихотворений, перекликающихся с ключевыми мотивами «Бледного огня», — «К радуге» (1819), «Битва при Копенгагене» (1804) и «Мощь России» (1831). «Паломник из Гленко» (1842) — это история шотландца, хранящего верность Карлу II: герой поэмы, Рональд, проклинает межклановые распри и отказывается быть «убийцей и дураком», решая пощадить одного из солдат Кромвеля, которому довелось спасти Рональду жизнь. Ранняя пьеса Набокова «Дедушка» (*Руль*. № 875, 14 октября 1923 г. С. 5—6), действие которой разворачивается в пореволюционной Франции, может быть прочитана как инверсия этого сюжета. В примечании об Оссиане из «Комментария к «Евгению Онегину»» Набоков упоминает о «второсортной» балладе Кемпбелла «Уллин и его дочь» (см.: *Комм.*, 242). Эта баллада была переведена на русский язык В.А. Жуковским, что создает еще одно звено в русско-шотландской цепи. Упомянутая баллада Кемпбелла содержит точки соприкосновения с сюжетом «Лесного царя» Гете и темой русалок (см. гл. 7 и 8 наст. книги).

мана по образцу «Оссиана»: «...эти совпадения доказывают не то, что некий русский в восемнадцатом веке последовал примеру Макферсона, а то, что макферсоновская стряпня, скорее всего, все-таки содержит обрывки подлинных древних поэм» (33). Отмечая в «Поэмах Оссиана» многочисленные речевые обороты, напоминающие стиль «Слова...», Набоков заключает: «Любопытно, что если мы представим себе русского фальсификатора 1790 года, складывающего на растворе собственного замеса мозаику из разрозненных осколков подлинных текстов, то далее нам следует предположить, будто он владел английским языком столь хорошо, что сумел воспринять особенности макферсоновского стиля...» (33).

На самом деле русские познакомились с «Поэмами Оссиана» во французском переводе Пьера Летурнера, «который, конечно же, никогда не передает ни интонаций, ни скорбного настроения, ни скупой патетики Макферсона...» (89). Набоков сравнивает «Слово...» с «Оссианом», но считает первый текст подлинным народным эпосом — в отличие от второго, разоблаченного Сэмюэлем Джонсоном как подделка еще в 1775 году. Резоны, которыми руководствуется Набоков, проводя эту параллель, станут понятны, если мы дадим описание труда Макферсона.

В Шотландии не было национального эпоса, сопоставимого со «Словом о полку Игореве», и попыткой создать его явились произведения Макферсона. Начав с изданных в 1760 году «Отрывков старинных стихотворений, собранных в горной Шотландии и переведенных с гэльского или эрского языка», он в 1762 году опубликовал шесть книг «древних песен» под названием «Фингал, или Древняя эпическая поэма в шести книгах, вместе с несколькими другими поэмами Оссиана, сына Фингала», а в следующем, 1763 году — еще восемь, озаглавленных «Темора». Макферсон стремился создать литературную основу для шотландского национального чувства во времена, когда общественный вкус после засилья неоклассицизма, проявившегося в осуществленных в XVIII веке переводах Гомера, Горация и Феокрита, стремился к простоте, к национальному и сентиментальному. В предисловии Макферсон описывает эту культурную реакцию:

Никогда благороднейшие порывы ума не процветали более свободно и вольно, чем в те времена, которые мы называем варварскими. Тот беспорядочный образ жизни и те мужественные утехы, от которых произведено слово «варварский», в высшей степени благоприятны для мощи разума, неведомой более утонченным временам. Человеческие страсти... скрываются под оболочкой форм и искусственных манер; силы души, лишённые возможности проявить себя, утрачивают свой порыв. Времена упорядоченных форм правления

и изысканных манер, соответственно, предпочтительнее для тех, чей разум шаток и слаб. Неустойчивое состояние и свойственные ему потрясения дают возможность проявить себя натуре возвышенной, способной на великие деяния. В такие времена всегда побеждает достойный и никакая случайность не может привести к власти робкого и заурядного<sup>88</sup>.

В «Бледном огне» эти «мужественные утечи» пародируются, сводясь к «мужественным [т.е. гомосексуальным] земблянским обычаям» (198), которые переносятся и в Новый Свет, где реализуются в Кинботовых сражениях за столом для пинг-понга; а тот героический тип, который, по Макферсону, выходит на арену в периоды общественных потрясений, будучи воплощен в земблянском агенте Градусе, оказывается отнюдь не энергичным и не возвышенным, несмотря на полное отсутствие утонченных манер.

Набокову были абсолютно чужды как научные принципы Макферсона, так и его политические взгляды. Макферсон не знал гэльского, не владел древними манускриптами и не был достаточно образован, чтобы ответить на обвинения Джонсона в поддельности «Поэм Оссиана». Вступая с ним в спор в предисловии к очередному изданию своей книги, он сам разоблачает себя невнятной аргументов: «Описанные нравы... соответствуют только древним кельтским временам и более никакому другому времени. Поэтому мы должны поместить наших героев в древность, и не имеет никакого значения, кто были их современники в других частях света»<sup>89</sup>.

Чтобы придать своим рассказам ученый вид, Макферсон приводит в примечаниях к текстам поэм ряд вымышленных этимологий. Так, имя Кольмала он производит от *Caol-mhal* («женщина с тонкими бровями», каковые, по его словам, «считались одним из главных признаков красоты во времена Оссиана», который поэтому «почти всегда наделяет ею красавиц в своих поэмах»<sup>90</sup>). *Caol* в гэльском действительно означает «тонкий», а *mhal* — «бровь». Другие этимологии в большей степени кажутся импровизациями, как, например, *Dag-Thula* («женщина с красивыми глазами»)<sup>91</sup> и *Sog-mag* («искусный мореход»)<sup>92</sup>. *Mag* в гэльском — это предлог с общим значением «точно как», не связанный с латинским *mare* (море).

<sup>88</sup> *MacPherson, James. The Poems of Ossian: In 2 vols. L., 1806. Vol. 1. P. XVIII.*

<sup>89</sup> *Ibid. P. XV.*

<sup>90</sup> *Макферсон Дж. Кальтон и Кольмала // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 135. — Пер. Ю.Д. Левина.*

<sup>91</sup> *Макферсон Дж. Дар-тула // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. С. 109. — Пер. Ю.Д. Левина.*

<sup>92</sup> *Макферсон Дж. Кат-лода // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. С. 258. — Пер. Ю.Д. Левина.*

Набоков в своем землянском языке пародирует этимологии Макферсона, хотя все изобретенные им слова могут быть возведены к их славянским или англосаксонским корням и создают внутри «Бледного огня» связанное поле значений<sup>93</sup>. Любопытно, что если Макферсон выдает свои этимологии за подлинные, то Набоков, напротив, делает вид, будто они ложные и являются всего лишь фантазией безумца. Тема плохого перевода в «Бледном огне» связана с фигурой Конмаля, дяди Карла II, землянского переводчика Шекспира. Значение его имени, образованного от английского *to con* (мошенничать, жульничать, манипулировать) и французского *mal* (дурной, злой), вполне очевидно: он дурно обращается с шекспировскими текстами. Это «говорящее» имя с корректной этимологией, — обратное подражание Макферсоновым *Con-mal* и *Caol-mhal*.

Набоковский наказ студентам: «Учитесь распознавать банальность» — приложим и к «Оссиану», хотя с этим наказом переключается позиция самого Макферсона, писавшего в свою защиту: «Для того, чтобы верно судить, требуется почти столь же мощный талант, как и для того, чтобы хорошо писать; и хорошие критики не менее редки, чем великие поэты»<sup>94</sup>. Набоков заключает разговор о подлинности «Слова о полку Игореве» утверждением несомненного художественного таланта его автора; в подделках Макферсона он, напротив, отмечает недостаток гармонии и ярких подробностей, языковой и исторической достоверности. Вот какую характеристику «Оссиана» Набоков дает в «Комментарии к “Евгению Онегину”»:

Знаменитая подделка Джеймса Макферсона есть не что иное, как собрание более или менее ритмически выдержанной и лексически примитивной английской прозы... Короли Морвена, их синие щиты, скрытые горной дымкой в посещаемых духами зарослях вереска, гипнотизирующие повторы смутных, непонятных эпитетов, звучные, отраженные скалистым эхом имена героев, размытые очертания легендарных событий... (241. — Пер. Н.М. Жутовской).

Оригинальное творчество самого Набокова и написанные им комментарии, напротив, отличаются чрезвычайным вниманием к деталям. В комментарии к «Слову...» он прослеживает этимологию слова «червленый» от *chervets* — названия определенного вида червя (*Coccus polonicus*), из которого делалась темно-красная краска. Таким образом, выражение «червленые щиты», употребленное неиз-

<sup>93</sup> См. гл. 4 наст. книги.

<sup>94</sup> *MacPherson, James*. Op. cit. P. VII.

вестным автором «Слова...», содержит специфическую отсылку, укорененную в местной природе, что убеждает Набокова в подлинности истории Игоря — равно как и «стаи мигрирующих лебедей, характерная черта весенней ночи на южнорусских озерах и болотах» (90), которые в мгновение ока преодолевают восемь веков, разделяющие неведомого певца и Набокова, видевших одно и то же.

Но кто такой Ангус Мак-Диармид? Это пародийное шотландское имя, содержащее намек на национализм Макферсона, подразумевает, кроме того, двух очень разных поэтов, которые, однако, в равной мере интересовались древней кельтской традицией. Имя Ангус, будучи традиционным кельтским именем, является также отсылкой к стихотворению Уильяма Батлера Йейтса «Песня скитальца Энгуса», для которого, как и для «Бледного огня», значимы темы волшебства и метаморфозы.

Огнем пылала голова,  
 Когда в орешник я вступил,  
 Прут обломил и снял кору,  
 Брусникой леску наживил.  
 И в час, когда светлела мгла  
 И гасли звезды-мотыльки,  
 Я серебристую форель  
 Поймал на быстрине реки<sup>95</sup>.

Во второй строфе форель превращается в «мерцающую девушку». В «Бледном огне» йейтсовский волшебный прут из орешника (magic hazel wand) превращается в Хэйзель Шейд, которая, хотя и не похожа в повседневной реальности на мерцающую девушку, все же общается со сверхъестественными силами, а, утопившись, возможно, обернется русалкой. В «Бледном огне» есть несколько полудевушек-полурусалок, приплывших из датских, немецких, английских, ирландских и русских вод<sup>96</sup> и свидетельствующих о широте фольклорного материала, доступного современному западному писателю. Белые мотыльки из стихотворения Йейтса возникают в «Бледном огне» в виде «близнецов Уайт», «милых мальчиков из студенческого клуба, приемлемых для Шейдов», которых Джейн П. предлагает Хэйзель в качестве сопровождения для визита в амбар Хентцнера, где девушка общается с привидением и куда она все же отправляется «звездной ночью» одна (178, 180, примеч. к стро-

<sup>95</sup> Йейтс У.Б. Песня скитальца Энгуса // Йейтс У.Б. Избранные стихотворения, лирические и повествовательные. М.: Наука, 1995. С. 54. — Пер. Г. Кружкова.

<sup>96</sup> См. гл. 8 наст. книги.

ке 347). Ночные мотыльки Йейтса замещаются у Набокова дневными бабочками, в одной из которых таится дух тетушки Мод.

Последняя строфа стихотворения Йейтса развивает важнейшую для Набокова тему потусторонности и метафору земной жизни, которая по сравнению с тем, что ждет нас в следующей, подобна бледному огню<sup>97</sup>:

Пусть краток век и долог путь,  
Я все равно ее найду,  
Губами губ ее коснусь  
И пальцы с пальцами сплету;  
И буду для нее срывать,  
Как яблоки, покуда жив,  
Серебряный налив луны  
И солнца золотой налив<sup>98</sup>.

Пятнистая трава Йейтса<sup>99</sup> отзывается в «Бледном огне» в устойчивом набоковском образе пятен света, связанном с моментами интенсивного переживания бытия; луна и солнце фигурируют в той сцене «Тимона Афинского» Шекспира, которая является очевидным источником заглавия «Бледного огня»<sup>100</sup>.

Стихотворение Йейтса являет собой прекрасный пример того, как фольклорный материал без малейшего зазора входит в ткань современного поэтического текста, не утрачивая при этом своего волшебства, принципиально важного для «Лолиты» и «Бледного огня».

Выдуманный Кинботом «Ангус Мак-Диармид» соединяет Йейтса и его стихотворение со своеобразным «злым двойником»: фамилия этого персонажа, вероятно, заимствована Набоковым из псевдонима шотландского поэта К.М. Грива (1892—1978), именовавшего себя Хью Мак-Диармидом. Стремясь обновить шотландскую поэзию, Мак-Диармид сочинял стихи на нижнешотландском диалекте, который (как и земблянский) является искусственным изобретением, «смесью поэтических стилей Бёрнса, Данбара и более поздних демотических источников, получившей распространение (под названием лаланского языка) благодаря Мак-Диармиду...

<sup>97</sup> См. гл. 9 наст. книги.

<sup>98</sup> *Йейтс У.Б.* Указ. соч. С. 54.

<sup>99</sup> Образ, к сожалению, не отраженный в цитируемом русском переводе этого стихотворения, в остальных отношениях превосходном. В оригинале подразумеваемая автором книги 21-я строка «Песни скитальца Энгуса» выглядит следующим образом: «And walk among long dappled grass» ([И буду] гулять среди высокой пятнистой травы). — *Примеч. ред.*

<sup>100</sup> Подробнее об этом см. с. 99—100 настоящей книги.

и некоторым другим авторам»<sup>101</sup>. Хью Мак-Диармид был также политическим активистом: он основал Шотландскую националистическую партию и поддерживал создание рабочих республик в Шотландии, Ирландии, Уэльсе и Корнуолле — «своего рода кельтского СССР на Британских островах», как выразился он сам в автобиографии, озаглавленной «Счастливый поэт»<sup>102</sup>. В 1930-е годы Мак-Диармид написал несколько гимнов Ленину. Исключенный в 1938 году из Коммунистической партии за свои неортодоксальные взгляды, он вновь вступил в нее в 1956-м<sup>103</sup>.

Ассоциируя подделки Макферсона с поэзией Мак-Диармида, Набоков тем самым высказывает свои взгляды на искусство и политику. Националистические чувства, по мысли Набокова, оказали дурное влияние на поэзию обоих шотландцев, которые, кроме того, еще и бесцеремонно обращались с истиной. Поэтические образы Макферсона так же расплывчаты, как и его ученость; Мак-Диармид, скрывшись за шотландским псевдонимом, предпочитал создавать кельтский союз, вместо того чтобы внимательно рассмотреть советский образец, который он прославлял своими гимнами. Художественная подделка (феномен, принципиально отличный от пародии) аналогична политической демагогии: обе с сомнительными целями коверкают искусство и реальность. Заметим, что в своем комментарии к «Слову...» Набоков критикует «марксистскую схоластику и националистические чувства», которые превращают современные исследования этого памятника «в безудержные гимны Родине» (34), а в предисловии к «Под знаком незаконнорожденных» с презрением говорит об «идиотических и жалких режимах... которые лезли мне под ноги во всю мою жизнь: мира[x] терзательств и тирании, фашистов и большевиков, мыслителей-обывателей и бабуинов в ботфортах» (196).

Широко распространенное искажение истинной природы литературы под давлением политической идеологии тесно связано для Набокова с вопросами стиля. Впрочем, искусство всегда в опреде-

<sup>101</sup> Петер Данн, частная переписка. Я благодарна профессору Данну, прочитавшему эту главу и поделившемуся со мной своими глубокими познаниями.

<sup>102</sup> См.: *MacDiarmid, Hugh. Lucky Poet: A Self-Study in Literature and Political Ideas, Being the Autobiography of Hugh MacDiarmid. L.: Methuen, 1943.*

<sup>103</sup> Сведениями о Мак-Диармиде я обязана профессору Джеральду Смиты и доктору Петеру Маккэри; о книге последнего (*McCarey, Peter. Hugh MacDiarmid and the Russians. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1987*) я узнала слишком поздно и не смогла ею воспользоваться. Маккэри называет Мак-Диармида великим поэтом. Следует отметить, что Набоков, возможно, имел в виду не только политические взгляды и деятельность Мак-Диармида, но и его попытки инкорпорировать в устную шотландскую традицию мировую литературу, в особенности русскую поэзию (например, Тютчева).

ленной степени тенденциозно. В примечаниях к «Слову о полку Игореве» Набоков говорит об «антифоновых откликах, принадлежащих тем птицам, что действуют на стороне русских» (31), и игриво указывает на намеренные искажения, допущенные древнерусским певцом: «...неотступная *тьнь* Бояна [поэта XI века] используется нашим бардом для зачина собственного повествования...» (30), «главный герой песни — это *тьнь* реального современника нашего певца, который во всем остальном сильно преувеличил значимость похода 1185 года» (39, пер. цит. с изменениями, курсив мой. — П. М.). В «Бледном огне» название «Тени» носит, как гласит Указатель, «цареубийственная организация, поручившая Градусу убить удалившегося в добровольное изгнание короля...» (297). В контексте темы политико-стилистического обмана слово «тьнь», употребленное Набоковым в комментарии к древнерусскому памятнику, предполагает сходство между рассказчиком истории Игоря и Кинботом. Кинбот использует поэму Шейда исходя из целей «собственного повествования» и «сильно преувеличивает значимость» собственного «похода» — бегства из Зембли.

Отвратительный образ Градуса, следовательно, несет в себе целый репертуар смыслов, по-разному воспринимаемых Кинботом, Шейдом и Набоковым. В представлении Кинбота Градус — политический убийца, который готовится 4 июля «покинуть Земблю для путаного, но неуклонного продвижения через два полушария» (111, примеч. к строкам 120—121). В тот же день Джон Шейд заканчивает первую песнь своей поэмы, которая начинается со слов «Я был тенью свиристеля, убитого...». Кинбот обнаруживает в слове «тьнь» роковое предвестие смерти Шейда; по его мнению, сила, которая движет Градусом, — это «магическое действие самой поэмы Шейда... Никогда еще неизбывный ход судьбы не имел столь чувственного оформления» (129, примеч. к строкам 131—132).

По отношению к Шейду Градус выступает воплощением слепого рока: стрелок, очевидно, целился в судью Гольдсворта, соседа Шейда, на которого поэт оказал похож внешне. Кроме того, Градус представляется знаком ожидающей каждого неизбежной смерти. Этот смысл просвечивает и в заключительных словах Кинбота о том, что «более крупный, более почтенный, более умелый Градус» рано или поздно «позвонит у [его] двери» (286).

Это «градуальное» приближение Градуса соотносится Кинботом со стилем словесного выражения:

Мы будем постоянно сопровождать Градуса в мыслях, пока он совершает путь из далекой Зембли в зеленую Аппалачию, на протяжении всей поэмы, следуя путем ее ритма, проезжая мимо на рифме, выскакивая за угол переноса, дыша с цезурой, слетая прыжка-

ми к подножию страницы со строки на строку, как с ветки на ветку, прячась меж двух слов... возникая заново на горизонте новой песни, неуклонно приближаясь в ямбическом марше, пересекая улицы, поднимаясь с чемоданом на эскалаторе пятистопника, сходя с него, садясь в новый состав мыслей, проникая в вестибюль гостиницы, гася лампу на ночном столике, меж тем как Шейд вычеркивает слово, и засыпая, когда поэт откладывает на ночь свое перо (74, примеч. к строке 17).

Так в образе Градуса концентрируются поэзия, политика, судьба и смерть. Его имя связано с *gradus ad parnassum*, учебником риторики и метрики<sup>104</sup>. Для Набокова *gradus ad parnassum* — это компендиум потенциальных литературных клише, ибо не может существовать учебное пособие, направляющее шаги (*gradus*) поэта к вершине, на которой обитают музы. В предисловии к «Под знаком незаконнорожденных» (роману о стилистической заурядности тирании) Набоков говорит, что «смерть — это всего лишь вопрос стиля, простой литературный прием...» (202).

Кинбот — исследователь северного фольклора, в Зембле он читал на эту тему лекции, а в американском университете получает место преподавателя литературы. Земблянский фольклор строится из довольно легко опознаваемых фрагментов скандинавских «Эдд», финской «Калевалы», «Слова о полку Игореве» и «Оссиана» Макферсона, а также из произведений короля Альфреда Великого<sup>105</sup>. Примечания Кинбота к поэме Шейда пропущены сквозь тенденциозную, искажающую земблянскую призму: Кинбот хочет, чтобы Шейд в своей поэме обессмертил Земблю, — название страны удачно соединяет исследования в области XVIII века, которыми занимается Шейд, со славянскими и прочими северными связями Кинбота. Сама поэма Шейда и тот мир, который она описывает, Кинботу безразличны. Уехав из Нью-Уая, он ни разу не обращается к материалам библиотек — источнику объективной истины, трансцендирующей субъективное «я». Поэтому создаваемая им северная страна оказывается лишь отражением его души; затронутый влиянием макферсонизма, этот мир «мужественных утех» испещрен ложными этимологиями и псевдоученостью. В этом смысле нарисованный Набоковым портрет Кинбота как плохого читателя является пародией политизированного чтения литературного текста.

Приведенные примеры часто используются в качестве доказательств крайнего снобизма Набокова. В действительности они

<sup>104</sup> Отмечено в статье: *Renaker, David. Nabokov's «Pale Fire» // The Explicator. Vol. 36 (Spring 1978). P. 22—23.*

<sup>105</sup> См. гл. 3 наст. книги.

говорят об обратном: следующий виток спирали включает пародию писателя на самого себя. В Кинботовом методе чтения поэмы Шейда, аналогичном тому, как излагает исторические события автор «Слова...» и как изобретает древние кельтские песнопения Макферсон, Набоков представляет собственный литературный проект как пародию этих тенденциозных искажений. В «Твердых суждениях» он признается, что, «изобретая Кинбота, переиначивал [свой] опыт»<sup>106</sup>. Комментарий Кинбота в «Бледном огне» сделан по образцу набоковских комментариев к «Слову о полку Игореве» и к «Евгению Онегину» (где Набоков также прослеживает свою судьбу к ее истокам, перетолковывая историю в личном аспекте и, подобно Джойсу в «Поминках по Финнегану», интерпретируя ее на новый лад).

Кинбот приводит в «Бледном огне» генеалогию Карла Возлюбленного; Набоков в комментарии к «Слову о полку Игореве» излагает родословную Игоря, а в «Других берегах» — свою собственную. Комментарий к «Слову...» содержит карту Северной России; Кинбот рисует Шейду план своего дворца в Онхаве; Набоков включает в «Другие берега» карту родового имения в Выре под Петербургом. В «Слове о полку Игореве» можно отыскать историческую и культурную, а также географическую карту королевства Набокова. В «Бледном огне» северные предания, пародийно преломившиеся сквозь безумную призму Кинбота, используются «более крупным, более почтенным, более умелым» Набоковым в качестве подобной карты.

В отличие от Кинбота, Набоков адресует нас не только к вымышленному, но и к реальному, документально зафиксированному миру. Чтобы определить угол искажения, вызываемого набоковской кристаллической призмой, следует изучить широкий круг текстов; тщательно собирая мельчайшие, хитроумно спрятанные, взаимосвязанные детали, мы сможем восстановить эволюцию важнейших для Набокова культур — русской и англо-американской — от одной исторической или литературной вехи к другой.

Автор «Слова о полку Игореве» виртуозно фиксирует историческое событие (хотя его точка зрения отнюдь не беспристрастна) и таким образом приводит в движение историю русской литературы. Кинбот синхронизирует окончание Шейдом первой песни его поэмы и приготовления Градуса перед отъездом из Зембли; оба события происходят 4 июля, в официальный день рождения Соединенных Штатов Америки, ставших для автора «Бледного огня» приемной родиной. Скрытые отсылки к «Слову о полку Игореве»

---

<sup>106</sup> *Nabokov V. Strong Opinions. N. Y.: McGraw-Hill, 1973. P. 77.*

вводят славянскую поправку в набоковские литературно-исторические координаты.

Весь этот проект предстает пародированием концепции подсознательного: критик-детектив, подобно психоаналитику, должен сделать явным глубоко скрытый пласт индивидуальных ассоциаций. Набоков утверждает, что эти ассоциации спрятаны не в подсознании, а в текстах, в истории. Набоковские принципы литературного творчества предполагают необходимость всеобъемлющего сознания, которое создавало бы систему связей, структурирующих вселенную с целью трансцендировать травму и найти красоту в трагедии.

Вот почему Набоков в своих комментариях и предисловиях сообщает врачу все необходимые сведения — он указывает градус отклонения своего индивидуального представления об истории и документирующих ее текстах, воплощенного в его творчестве, от реальной истории и от документов как таковых. Комментарии устанавливают призму, с помощью которой Набоков претворяет исторический материал в искусство. Присутствие в «Бледном огне» «Слова о полку Игореве» свидетельствует о том, что роман Набокова содержит косвенное отражение культурной автобиографии автора, соединяя его русское наследство со скандинавскими и кельтскими мотивами европейской истории. В первой же фразе комментария к «Слову...» присутствует скрытая отсылка к этой автобиографии: Набоков называет точную дату начала рокового похода князя Игоря (23 апреля), — однако умалчивает о том, что сам родился именно в этот день.

### 3. АНГЛОСАКСЫ: КОРОЛЬ АЛЬФРЕД ВЕЛИКИЙ

Доброму землянскому христианину внушают,  
что истинная вера существует не затем, чтобы снаб-  
жать его картинками или географическими картами...

*Чарльз Кинбот*

(*Бледный огонь*, 208, примеч. к строке 493)

Thou, by Thy strong holiness drivest from far  
In the way that Thou willest each worshipping star;  
And through Thy great power, the sun from the night  
Drags darkness away by the might of her light.  
The moon, at Thy word, with his pale-shining rays  
Softens and shadows the stars as they blaze,  
And even the sun of her brightness bereaves  
Whenever upon her too closely he cleaves.

(*King Alfred. A Psalm to God*)<sup>107</sup>

Если в поисках истоков своего русского наследства Набоков обращается к самому началу русской литературы — созданному в XII веке «Слову о полку Игореве», то свои английские культурные корни он локализует в кругу сочинений короля Альфреда. В конце IX века Альфред Великий, «родоначальник английской прозы»<sup>108</sup>, перевел наиболее значительные произведения своего времени на англосаксонский язык, заложив тем самым основу британской литературы.

В «Бледном огне» этот материал также предстает отраженным в кривом зеркале Чарльза Кинбота. Не обнаружив в поэме Шейда истории своего бегства от землянской революции, разочарованный Кинбот сетует в комментарии на то, что во время одной из прогулок поэт отвертелся от разговоров с ним

---

<sup>107</sup> Твоя могущественная святость проникает столь далеко, / Что в Твоей воле всякая звезда, Тебе поклоняющаяся; / И Твоею великой властью солнце отбегает прочь / Тьму ночи силою своего света. / По Твоему слову луна, с ее бледно-сияющими лучами, / Смягчает и затеняет блеск звезд / И даже лишает солнце его яркости, / Когда оно слишком близко к ней подплывает (*Король Альфред. Псалом Богу*).

<sup>108</sup> *Hargrove, Henry Lee. King Alfred's Old English Version of St. Augustine's «Soliloquies».* N. Y.: Holt, 1902. P. XVI.

обидным анекдотом о короле Альфреде, который, как говорят, любил рассказы своего норвежского приближенного, но прогонял его, когда бывал занят другими делами. «Ну, вот и вы [Oh, there you are], — говаривал неучтивый Альфред кроткому норвежцу, пришедшему поведать тонко отличавшуюся версию какого-нибудь старого скандинавского мифа, уже рассказанного им прежде, — ну вот, вы тут опять!» — и случилось так, дорогие мои, что этот баснословный изгнанник, этот боговдохновенный северный бард, известен сегодня английским школьникам под тривиальным прозвищем «Нувот» [Ohthere] (161, примеч. к строке 238).

В истории английской культуры король Альфред Великий (848? — 900) почитаем неизмеримо больше других английских монархов, ибо он ценой омрачивших начало его правления многочисленных битв изгнал из Англии датчан и тем самым «спас английскую культуру от гибели»<sup>109</sup>, а также перевел на англосаксонский язык ряд классических текстов. В январе 878 года он пережил самое тяжелое поражение в своей жизни: в Чиппенхэме, где он проводил Рождество, король подвергся внезапному нападению датчан. Как гласит «Англосаксонская хроника», «почти всех они уничтожили, король Альфред же спасся и с небольшим отрядом, пройдя через лес, добрался до неприступного места среди болот... К Пасхе следующего года король Альфред с горсткой приближенных возвели в Этелни небольшую крепость». В конце концов король одержал верх над датчанами, их предводитель Гутрум принял правослабие, и к 879 году Альфред очистил от захватчиков Уэссекс и Мерсию. Четыре месяца, отделявшие побег из Чиппенхэма от пасьхальной победы, король тайно скрывался в хижине пастуха; как сказано в комментарии к стихотворению Альфреда Великого «Минута отчаяния», то были «дни, когда наш покинутый король поверял свои горести одной лишь лютне, скрываясь в пастушьей хижине или на болотах Этелинге»<sup>110</sup>. Эта хижина служит местом действия знаменитой легенды о короле Альфреде и пироге, известной любому английскому ребенку: жена пастуха попросила Альфреда присмотреть за пирогом, но король был так занят государственными мыслями, что пирог сгорел.

Отсылку к эпизоду бегства Альфреда в Этелинге Набоков вводит в «Бледный огонь» в характерной для него уклончивой манере. Atheling — вышедшее из употребления английское именование князя, в древнеанглийском языке оно писалось как æþeling. В

<sup>109</sup> Foote P., McWilson D. Op. cit. P. 269.

<sup>110</sup> The Complete Works of King Alfred the Great. Jubilee Edition: In 3 vols. Oxford; L.: J.F. Smith, 1852. Vol. 1. P. 175. Aethelingay — ранний вариант написания слова «Aethelney».

комментарии к поэме Шейда Кинбот, описывая тот вечер, когда умерла его мать, говорит, что проводил время со своим «платоническим приятелем» Отаром, «приятным и культурным молодым аристократом» («a pleasant and cultured young adeling») (100, примеч. к строке 71). Молодые люди встретили весть о смерти королевы, находясь за воротами замка, в обществе еще нескольких человек, среди которых была «крестьянка с небольшим пирогом, который сама испекла» (101). Взятые вместе, эти детали отсылают к бежавшему от датчан королю Альфреду, одинокому изгнаннику, скрывающемуся под чужим именем. Кинбот воображает себя королем в изгнании, который прячется под вымышленным именем в болотистой Новой Англии, — деталь, прямо намекающая на его самоидентификацию с Альфредом. Равным образом рассказ Кинбота о его бегстве из Зембли перекликается с полной драматизма историей побега Карла II в костюме слуги после неудачной попытки оспорить трон у Кромвеля<sup>111</sup>. Кинбот говорит, что Джон Шейд «предоставил царственному [земблянскому] беглецу приют в сокровищнице сохранных им вариантов...» (77, примеч. к строке 42). Оба английских короля, Альфред и Карл II, претерпев множество страданий, в конце концов одержали историческую победу — и Кинбот также надеется на реставрацию на якобы утраченном им троне. В примечании к строке 275 мерцают взаимные отражения историй о двух королях-беглецах:

С самого начала его царствования... встревоженные родственники и в особенности епископ Есловский, сангвинический и благочестивый старик, — делали все что могли, дабы убедить его... жениться. <... > Как это бывало и с его предшественниками, примитивными alderkings, пылавшими страстью к мальчикам, духовенство спокойно игнорировало языческие обычаи нашего молодого холостяка, но хотело бы, чтобы он сделал то же, что сделал более ранний и еще более несговорчивый Карл, — взял одну отпускную ночь и произвел законного наследника (164).

История сохранила свидетельства распутных забав, которым Карл II Английский предавался с Нелл Гвин, равно как и попыток женить короля; Беда сообщает о стремлении духовенства обратить в христианство первых английских королей-язычников. В слове «alderkings» можно обнаружить намек на короля Альфреда (который женился в возрасте двадцати лет): болота Этелинге окружены зарослями ольхи (alder)<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> См. гл. 5 наст. книги.

<sup>112</sup> См.: *Abbott, Jakob. The History of Alfred the Great.* N. Y.: Harper and Brothers, 1849. P. 157.

Подсветив повествование Кинбота о его царственном побеге отблесками рассказов о бегстве Альфреда и Карла, Набоков выявляет в ткани британской истории повторяющийся узор, с которым, в свою очередь, перекликается сюжет бегства самого автора от русской революции. В царствование Альфреда английской культуре угрожали грубые и воинственные варвары, при Карле I — узколобые пуритане. В «Бледном огне» обе угрозы ассоциируются с земблянскими экстремистами и с «Тенями», пародирующими вариации этой темы в XX веке.

Помимо æreling, Набоков исподволь вводит в «Бледный огонь» еще несколько значимых англосаксонских слов. Имя Освина Бретвита, названного в Указателе Кинбота «дипломатом и земблянским патриотом» (289), аугается со словом «bretwalda», в буквальном переводе означающим «британский правитель», т.е. «правитель правителей», «верховный король Британии». Освином звали брата англосаксонского короля IX века Освальда. Датчане осадили их крепость и заставили выдать сокровища, но позже братья-короли одержали победу в крупном сражении. Кинбот переводит имя Бретвит как «шахматный ум» (171, примеч. к строке 286)<sup>113</sup>. В эпизоде с Освином Бретвитом Градус пытается выведать местонахождение бежавшего земблянского короля под предлогом необходимости доставить тому некие scripta. Рукописные документы на английском языке, называемые историками scripta, — единственное дошедшее до нас свидетельство того, что на протяжении IX века, несмотря на опустошительные набеги датчан, монастырская культура сохранялась в Англии на весьма высоком уровне. Штаб тайных агентов, представляющих экстремистскую организацию «Тени», находится в Дании; Градус едет на встречу с Освином Бретвитом через Копенгаген. Датский мотив указывает на то, что Градус, грубый «человек действия», искушающий Бретвита якобы имеющимися у него scripta, представляет угрозу земблянской культуре, а эпизод с Бретвитом оборачивается комическим отражением события древней английской истории.

Введение в текст мотива scripta свидетельствует о том, что Набокова интересовала тема письменно зафиксированного слова. Писатель намеренно акцентирует роль короля Альфреда как основоположника английской литературы. Очистив Англию от датчан, Альфред взялся за дело просвещения своего народа. Для этой цели

<sup>113</sup> У Бретвита есть кузен, которого зовут Ферзь Бретвит. Русское «ферзь» происходит от персидского «farz», означающего «генерал» или «капитан». Игра в шахматы впервые появилась на Востоке. Ее название имеет арабское происхождение: esh shah mat (отсюда русское «шахматы»), что означает «король мертв».

он собрал монахов из нескольких стран, чтобы они помогли ему в переводе основополагающих текстов того времени с латыни на англосаксонский<sup>114</sup>. Монахи отобрали для перевода произведения, сообщавшие основные сведения о мире. Это были:

1. «Всеобщая история» Орозия;
2. «Церковная история народа англов» Беды;
3. «Диалоги» Григория Великого;
4. «Обязанности пастора» Григория Великого;
5. «Утешение Философией» Боэция;
6. «Монологи» Блаженного Августина.

Переводя эти произведения, Альфред адаптировал их к собственным целям, расширяя и дополняя оригинальные тексты. В некоторых случаях он сообщал новые сведения, в других давал собственные комментарии. В этом смысле Альфред схож с Кинботом: оба являются царственными авторами-редакторами, тенденциозно модифицирующими тексты, с которыми они работают. Кинбот представляет поэму Шейда зеркалом своей воображаемой Зембли, Альфред отбирает для перевода тексты и редактирует их таким образом, чтобы внушить народу христианскую веру в бессмертие души. Боэций, к примеру, не был христианином, но в переложении Альфреда его произведение приобретает отчетливо христианскую направленность. Нижеследующее рассмотрение переводов Альфреда (за вычетом текстов Григория Великого, представляющих собой практические руководства для священников) подтверждает эту аналогию.

### «Всеобщая история» Орозия

Об Орозии известно немного: он был испанцем, жил в конце IV — начале V века. По поручению святого Августина, епископа Гиппонского Орозий принялся за сочинение труда по истории мира, призванного подтвердить христианские идеи, которые изложены в Августиновом трактате «О Граде Божиим». Он приступил к работе над своим историческим повествованием около 410 года и завершил его в 416 году. Король Альфред приблизил произведение Орозия к современности, дополнив его описанием Европы IX века, а также отчетом о путешествиях Оттара и Вульфстана по Белому и Балтийскому морям. Источник рассказанного Шейдом анекдота об Оттаре — «Всеобщая история» Орозия.

---

<sup>114</sup> Именно Альфред ввел в употребление понятие «англосаксонский», начав именовать себя *gex Anglorum Saxonum* (*Encyclopaedia Britannica* Vol. 1. P. 949).

Из всех переведенных Альфредом текстов «Всеобщая история» подверглась наиболее значительным изменениям. Альфред не только добавил описание событий, произошедших после разграбления Рима в 410 году, но и значительно расширил раздел, посвященный европейской географии: опираясь на сведения, полученные от путешественников, он создал самое раннее из известных географических описаний Европы, где рассказывается о землях, заселенных германскими племенами. Многие из этих сведений он узнал от богатого норвежца Оттара, который в 890 году явился к Альфреду, чтобы поведать королю о своих открытиях. Альфредово изложение отчета Оттара изобилует подробностями, живо передающими дух их беседы. По сообщению Альфреда, у Оттара было 600 оленей, 20 голов крупного рогатого скота, 20 овец и 20 свиней, землю же он пахал на лошадях<sup>115</sup>. Для Оттара очень важна точность — он отказывается подтверждать те сведения, о которых не знает, «насколько [они] правдивы... потому что сам этого не видел». Оттар сообщил Альфреду, что жил «севернее всех норманнов»<sup>116</sup>. Из чистого любопытства он отправился в путешествие на северо-восток, за пределы Норвегии, чтобы узнать, существуют ли земли севернее и обитаемы ли они. Оттар обогнул Нордкап и достиг Белого моря, открыв тем самым проход в Россию через залив Святого Николая и Двину, — великое событие в навигации того времени, значение которого отмечалось в географических трудах на протяжении нескольких столетий. Он направился на восток Белого моря, в области, именуемые в сагах Смамиландом. В старом исландском справочнике о них говорится так: «Smaojeda, ortum versus a Viarmia ad Mare Glaciale contra Nova Zembla»<sup>117</sup>. Получается, что Оттар первым из известных нам путешественников достиг Nova Zembla, острова у северной морской границы России, ныне известного как Новая Земля<sup>118</sup>. Именно такую форму названия Новой Земли Кинбот использует в споре, разгоревшемся в преподавательском клубе Ворд-

<sup>115</sup> [См.: «Орозий короля Альфреда» (конец IX в.) // Матузова В.И. Английские средневековые источники: IX — XIII вв. (Тексты, перевод, комментарий). М.: Наука, 1979. С. 25.]

<sup>116</sup> [Там же. С. 24.]

<sup>117</sup> Hampson R. T. Essay on «King Alfred's Geography and the Northern Voyage of Ohthere and Wulfstan» // The Complete Works of King Alfred the Great. Vol. II, part ii. P. 59.

<sup>118</sup> Как и побег Карла от экстремистской революции, перекликающийся с бегством семьи Набоковых от большевиков, эта деталь указывает на связь с судьбой Набокова: его прадед «участвовал... в... картографической экспедиции на Новую Землю [Nova Zembla] (ни много ни мало), где именем этого моего предка была названа «река Набокова» (Память, говори. С. 354). В «Других берегах» этого пассажа нет.

смитского колледжа, когда утверждает, что он не Карл Ксаверий Земблянский: «Вы меня путаете с каким-то беженцем из Новой Зембли [Nova Zembla] (саркастически подчеркивая «Новой» [Nova])» (252, примеч. к строке 894).

Переведенная Альфредом «Всеобщая история» и записанный им рассказ Оттара несколько раз откликаются в «Бледном огне». Кинбот, говоря об Оттаре, именует его царским «приближенным», который приходит «поведать тонко отличавшуюся версию какого-нибудь старого скандинавского мифа» (161, примеч. к строке 238). В древней Скандинавии скальды служили придворными историками и поэтами; одним из самых известных был, как известно, Оттар Черный, придворный поэт короля Олава Норвежского<sup>119</sup>. Оттар — скандинавский вариант англосаксонского имени Охтхере. «Выкуп головы» Оттара, рассказывающий о битвах Олава Святого в Англии, подтверждает точность событий, изложенных в «Англосаксонской хронике». Фигура Олава Святого тематически значима для «Бледного огня», ибо указывает на связь английской и русской истории. Олав, как и Альфред, в молодости сражался с датчанами в Англии. Подобно Альфреду, он добился политического объединения своей страны и усердно занимался христианизацией ее народа. В биографии Олава обнаруживается и тема изгнанничества, дополненная датским мотивом: в результате войны с Данией в Норвегии произошло восстание, вынудившее Олава в 1028 году бежать в Россию. Проведя там два года, он попытался вернуть себе королевский трон, но погиб в бою. Соединяя норвежского путешественника Оттара с норвежским придворным поэтом Оттаром Черным, Набоков подчеркивает как соотнесенность литературы и истории, так и связь между Англией и Скандинавией на самых ранних этапах их истории, а также создает «королевское» отражение своего изгнания из России в лице Олава — изгнанника, нашедшего пристанище в России.

Таким образом, фрагмент об Альфреде и Оттаре содержит в миниатюре ряд центральных тем «Бледного огня». Перечень национальных литератур северных стран дополняется Англией, а истоки английской литературы связываются с представлением о переводчиках как «почтовых лошадях цивилизации».

Кинбот любит рассуждать о переводах: он восхищается земблянским переложением Шекспира, сделанным его дядей Конмалем, и в пух и прах разносит французские версии английских стихов, принадлежащие перу Сибиллы Шейд. Набоков также весьма подробно высказывается на подобные темы в комментариях к собственному переводу «Евгения Онегина», сокрушаясь по поводу возможных искажений и фиксируя многочисленные плоды культурно-

<sup>119</sup> См. гл. I наст. книги.

го взаимообмена, возвращенные в этом переводе. Набоковское определение парафрастического перевода — особенно в том, что касается «опущений и прибавлений, вызванных требованиями формы [и] присущей “потребителю” перевода языковой спецификой» (Комм., 27), — вполне применимо к переводам Альфреда, упрощенным в расчете на самых непритязательных читателей. Если Кинбот в своих литературных переводах весьма небрежен — он не обращается ни к словарям, ни к оригинальным изданиям или библиотекам, — то Альфред практикует сознательное адаптирование оригиналов, своря их с новыми сведениями, полученными из первых рук.

Интерес Набокова к роли языка и литературы в развитии культуры проявляется в лингвистической географии Кинботова примечания к словам «на двух языках»:

английском и земблянском, английском и русском, английском и латышском, английском и эстонском, английском и литовском, английском и русском, английском и украинском, английском и польском, английском и чешском, английском и русском, английском и венгерском, английском и румынском, английском и албанском, английском и болгарском, английском и сербо-хорватском, английском и русском, американском и европейском (223, примеч. к строке 615).

Английский и русский — две координаты художественного мира Набокова — разделяют приведенный список на языковые группы, подобно тому как «тчк» пунктиром пронизывает текст телеграммы. Внутри списка совершается движение с севера на юг Восточной Европы (единственный представитель романских языков — румынский), а обрамляют его английский и земблянский в начале и американский и европейский в конце, причем в пределах как начальной, так и конечной части рамки происходит движение с запада на восток. Языки Кинбота — английский и земблянский, языки Набокова — американский и европейский, не столько в лингвистическом, сколько в географическом смысле. В «Бледном огне» Набоков по-своему картографирует северный мир, следуя примерам Орозия, Оттара и Альфреда.

«История» Орозия (в ее осовремененном королем Альфредом варианте) явилась для своего времени и культуры тем, чем было «Kongs-skugg-sjo» для Скандинавии, — своеобразным *speculum regale*, «королевским зеркалом», в котором отразились географические, исторические и культурные познания той эпохи. Инкорпорируя в «Бледный огонь» материал обеих древних энциклопедий, скандинавской и английской, Набоков выявляет в истории (и прослеживает вплоть до современности) некий узор, хранящий язык и знания англоговорящего мира.

При работе с древними рукописями перед исследователем неизбежно возникает проблема их аутентичности. Как явствует из комментария к «Слову о полку Игореве», Набоков считал определяющим критерием подлинности документа воплощенный в его стиле индивидуальный талант автора. Выбор Альфредом книг для перевода, равно как и его собственное поэтическое творчество, несет на себе явный отпечаток его гения. Кроме того, рассмотренные в качестве исторических и естественно-научных сочинений, они могут быть соотнесены с данными самой природы — с принципами морской навигации, образцами флоры и фауны. Исторические факты, приводимые в «Англосаксонской хронике», наряду с другими документами того времени подтверждают основополагающие идеи, изложенные в текстах Альфреда. «Королевское Зерцало» и «История» Орозия совпадают в описаниях местоположения Исландии, Гренландии и флоры этих мест<sup>120</sup>.

### «Церковная история народа англос» Беда

Беда Достопочтенный (672/673 — 735) родился в Англии и всю свою жизнь провел в монастыре. Он писал на научные, исторические и богословские темы, аккумулируя в своих трудах западноевропейскую ученость того времени. «Церковная история народа англос» — наиболее известное его произведение, положившее начало английской историографии.

Беда начинает свой рассказ с описания различных народностей, населяющих Британию. Он сообщает, что многие сведения почерпнул из устных источников и подверг их тщательному критическому осмыслению. В его «Истории...» рассказывается об обращении различных групп населения в христианство, нередко сопровождавшемся чудесами. Истории королей изобилуют биографическими подробностями. Так, об Эдвальде, сыне Эдильберта, мы узнаем, что своим безбожием и связью с женой отца он причинил немало вреда Церкви, за что небеса часто насылали на него помрачения, или *wodheartness* (кн. II, гл. 5)<sup>121</sup>. Набоков увязывает этот рассказ с гомосексуальностью и безумием Кинбота посредством англосаксонского *wod*, означающего безумие, неистовство<sup>122</sup>: Кинбот говорит о доме Гольдсворта, где временно обитает, что это «полудеревянный дом того типа, который в моей стране зовется *wodnaggen...*» (78, примеч. к строкам 47—48).

<sup>120</sup> Важная роль, которую играют в «Бледном огне» научные сведения и географические открытия, рассматривается нами в гл. 8 и 9 наст. книги.

<sup>121</sup> См.: *Беда Достопочтенный. Церковная история народа англос*. СПб.: Алетейя, 2001. С. 54. — Пер. В.В. Эрлихмана.

<sup>122</sup> Слово «*wod*» часто встречается также в пьесах Шекспира.

В 12—15-й главах второй книги своего труда Беда повествует о короле Эдвине, который, подвергшись преследованиям со стороны своего предшественника, короля Эдильфрида, много лет провел в изгнании, пока Редвальд, король восточных англов, не согласился принять его под свою защиту. Эдильфрид несколько раз посылал к Редвальду гонцов, требуя смерти Эдвина, и наконец вынудил Редвальда дать согласие. Один из друзей Эдвина, проведавший об этом, предложил организовать королю-изгнаннику побег, но тот, устав от скитаний, смирился с неизбежностью скорой смерти. Он проводил ночь в одиночестве и без сна, когда к нему является дух, предсказавший, что если Эдвин послушается его, то станет королем. Затем появляется тот самый друг и сообщает Эдвину, что теперь он в безопасности. Редвальд напал на Эдильфрида, и оба погибли в бою, Эдвин же вскоре действительно взошел на трон и впоследствии сыграл важную роль в христианизации Англии.

В одном из эпизодов истории Эдвина рассказывается, как король собирает советников, чтобы решить, следует ли ему принимать христианство. Кто-то из приближенных рассказывает Эдвину притчу:

«Вот как сравню я, о король, земную жизнь человека с тем временем, что неведомо нам. Представь, что в зимнюю пору ты сидишь и пируешь со своими приближенными и советниками; посреди зала в очаге горит огонь, согревая тебя, а снаружи бушуют зимний ветер и вьюга. И вот через зал пролетает воробей, влетая в одну дверь и вылетая в другую. В тот краткий миг, что он внутри, зимняя стужа не властна над ним; но он тут же исчезает с наших глаз, уносясь из стужи в стужу. Такова и жизнь людская, и неведомо нам, что будет и что было прежде» (кн. II, гл. 13)<sup>123</sup>.

Напомним, что девичья фамилия жены Джона Шейда происходит от слова «ласточка» и что отец Шейда был страстным орнитологом, в честь которого назван свиристель (*Bombycilla Shadei*) (95, примеч. к строке 71). Поэма Джона Шейда начинается словами: «Я был тенью свиристея, убитого / Ложной лазурью оконного стекла» (29), — и Кинбот предполагает, что первая строка должна была повториться в заключительной, тысячной строке поэмы. Версия Кинбота, по крайней мере, столь же симметрична, сколь и притча, рассказанная советником королю Эдвину. Как показал Жан-Кристоф Кастелли<sup>124</sup>, Набоков прибегает к метафоре дома, замкнутого пространства, чтобы воплотить концепцию смертного

<sup>123</sup> *Беда Достопочтенный*. Указ. соч. С. 64.

<sup>124</sup> *Castelli, Jean-Christophe*. Gifts From the Other World: Metaphysics and Form in Nabokov's «Dag» (Курсовая работа в Гарвардском университете, 1985).

бытия, в которой окна интерпретируются как мосты извне и вовне. Отголоски знаменитой притчи Беды встречаются во многих произведениях мировой литературы — говоря о Набокове, уместно отметить эхо образа из этой притчи в «Евгении Онегине», где Пушкин уподобляет мертвого Ленского опустелому дому с закрытыми ставнями (б: XXXII). В аналогичном пассаже из «Других берегов» Набоков использует скорее толстовскую метафору: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» (145).

«История...» Беды изобилует рассказами о том, как умирали разные короли и священники, о той радости, которую они испытывали в преддверии встречи с Христом. Тема потусторонности, воплощенная в творчестве Набокова в названии «Ultima Thule», также связана с упомянутыми Бедой (кн. III, гл. 21) «обетованием Небесного Царства и надеждой на воскресение и жизнь вечную»<sup>125</sup> — об этом мы подробнее поговорим в главе 9.

### «Утешение Философией» Боэция

...убивающий *всегда* ниже уровнем, чем его жертва.

*Чарльз Кинбот*

(*Бледный огонь*, 222, примеч. к строкам 597—608)

... несчастнее те, которые творят несправедливость, чем те, кто страдает от нее.

*Боэций. Утешение Философией* (кн. IV, гл. 4)<sup>126</sup>

Манлий Северин Боэций (ок. 475—525) — выдающийся римлянин, знаменитый своими либеральными взглядами и научными познаниями. Боэций был счастливо женат и имел двух сыновей, каждый из которых стал консулом. Он был богат и пользовался покровительством Теодориха, короля остготов. Но, находясь на вершине этого благополучия, он спровоцировал ссору с Теодорихом, выступив в защиту некоего Альбина, подозревавшегося в государственной измене. В результате Боэций сам был обвинен в том, что пытался освободить Рим из-под власти варваров, заключен в тюрьму и несколько месяцев спустя казнен.

Потрясенный внезапным поворотом собственной судьбы, Боэций написал «Утешение Философией» — трактат, построенный в

<sup>125</sup> *Беда Достопочтенный*. Указ. соч. С. 94.

<sup>126</sup> *Боэций*. «Утешение Философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С. 262. — Пер. В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина.

форме диалога с Философией, которая посещает автора в заточении. Философия показывает ему тщету земной славы, власти и богатства — драгоценных камней и золота, которые, в отличие от духовных радостей, не являются истинной собственностью их владельца.

На дереве цветущем вам искать не стоит, / Конечно, золота.  
[Зачем?!] / Не стоит и срывать с лозы каменьев редких... (кн. III, гл. 8)<sup>127</sup>.

И виноградники, и драгоценные камни играют важную роль в «Бледном огне». Градус производит свое имя от русского «виноград». Ассоциируя далее это имя с Ленинградом и Петроградом, Набоков перебрасывает мостики от своего родного Санкт-Петербурга к культуре викингов, с одной стороны, и к большевистской революции — с другой<sup>128</sup>. Викинги открыли местность на севере Канады и дали ей название, созвучное названию растущего там винограда. В тексте Кинбота виноградники служат мотивом, соединяющим Земблю, Францию и Соединенные Штаты; Набоков апеллирует к исторической Винландии, чтобы связать между собой Россию, Скандинавию, Англию, Францию и Америку.

Вынужденный бежать из Зембли в Америку, Кинбот не смог забрать с собой драгоценные камни из земблянской короны. Поиски этих драгоценностей в «Бледном огне» отражают аналогичное событие в жизни самого Набокова, о котором рассказывается в «Память, говори»: швейцар Устин привел революционеров-экспроприаторов к тайнику в петербургском особняке Набоковых. Кинбот в предисловии к поэме Шейда утверждает, что его собственное «прошлое переплетается в ней с судьбой простодушного автора» (13). «Национализированные» драгоценности обнаруживаются в поэтических строках Шейда, и, как выясняется, они действительно растут на деревьях: «пустой изумрудный футлярчик» (37, строка 238) и «темнонефритовые листья» (30, строка 50). Но драгоценности из земблянской короны исчезают в порочном круге Кинботова Указателя. Не земблянские регалии, а поэма Шейда оказывается для Кинбота подлинным утешением в изгнании. Кинбот прибегает к сравнениям с драгоценными камнями, когда описывает «рубиново-аметистовые стекла окон» собора в Онхаве, где он молился накануне своей свадьбы (165, примеч. к строке 275), и «яркие самоцветы окон» (152, примеч. к строке 181) в доме Шейда, наблюдение за которыми облегчает его ночные страхи. Он восхищается «богато окрашенной» уткой — «изумрудной, аметисто-

<sup>127</sup> Там же. С. 234.

<sup>128</sup> См. гл. 4 наст. книги.

вой, сердоликовой» (175, примеч. к строке 319) — и вспоминает «рубиновую росу в театральном освещении альпийской зари», виденную им в земблянских горах (135, примеч. к строке 149). Используя таким образом сравнения с драгоценными камнями, он соединяет природу, воображение и свою истовую религиозность с надеждой на то, что живущий по соседству поэт создаст лирический апофеоз его печали. Но Шейд в своей поэме не воссоздает Кинботову Земблю — его сочинение рассказывает о боли, которую испытал потерявший дочь поэт, а не о печали Кинбота, лишившегося своего воображаемого королевства. «Бледный огонь» — это попытка Шейда компенсировать утрату посредством искусства. Однако с художественной точки зрения его поэма — поражение, по большей части это проза, насильно превращенная в поэзию, нескладные героические куплеты: «But certain words, chance words I hear or read, / Such as ‘bad heart’ always to him refer, / And ‘cancer of the pancreas’ to her» («Но иные слова, случайно услышанные или прочитанные, — / Такие как “больное сердце” — всегда относятся / К нему, а “рак поджелудочной железы” — к ней» (31, строки 76—78)). В «Бледном огне» есть только один садовник, которому удастся вырастить драгоценности в виноградниках царственной поэмы, — это сам Набоков.

В трактате Бозция Философия говорит о «фальшивых образах блаженства»<sup>129</sup> (кн. III, гл. 3; в переводе короля Альфреда — «подобия и тени истинного блаженства»<sup>130</sup>), о том, что «в преходящем земном благе заключено какое-то несовершенное счастье»<sup>131</sup> (кн. III, гл. 10; в переводе Альфреда: «земная жизнь очень похожа на тень (shadow), и в этой тени никто не может достичь истинного счастья»<sup>132</sup>), ибо оно исчезает вместе со смертью. В «Бледном огне» название Зембля (Zembla) производится Кинботом от слова «напоминать», «быть похожим» (to resemble) (250, примеч. к строке 894), а текст романа насыщается разнообразными тенями. Организация, которая подсылает убийцу Градуса к королю Карлу Возлюбленному, как уже говорилось, называется «Тени», в поэме обыгрываются всевозможные оттенки значения этого слова. Когда у Джона Шейда во время лекции случается приступ, он говорит: «Но, Доктор, я ведь был загробной тенью! Он улыбнулся: “Не совсем, всего лишь полутенью”» (56, строки 726—727). «Бледный огонь» — исключительно сложный и многозначный роман, однако он вполне может быть определен как роман о смерти и потусторонности. Шейд предпринимает «обследование смертной бездны» (53, строки 646—647) и

<sup>129</sup> Бозций. Указ соч. С. 227.

<sup>130</sup> The Complete Works of King Alfred the Great. Vol. II. P. 478.

<sup>131</sup> Бозций. Указ. соч. С. 239.

<sup>132</sup> The Complete Works of King Alfred the Great. Vol. II. P. 470.

утверждает: «...не без основания я убежден, что жизнь есть после смерти» (65, строка 977). Воззрения же Кинбота можно возвести к Бедe или Боэцию:

Когда душа боготворит Того, Кто указывал ей путь через смертную жизнь, когда она различает Его знак на каждом повороте тропы, нанесенный краской на валуне или зарубкой на еловом стволе, когда каждая страница в книге твоей личной судьбы отмечена Его водяным знаком, как можно сомневаться, что Он также охранит тебя и в вечности? (211, примеч. к строке 493)

Однако это трогательное выражение веры Кинбота, поддержанное драгоценной образностью его и Шейдова письма, завершается непристойным монологом, в котором Кинбот суммирует свои гомосексуальные грехи и размышления о самоубийстве.

В трактате Боэция Философия говорит:

Если смертный хочет сделаться могучим, / Пусть смирит свой дух неукротимый / И не клонит шеи, покорившись / Всем желаниям, бразды ослабив. / Но хоть гнева твоего бояться / Будет Индия, и подчинится / Фула дальняя тебе, возможно, / Власть не в силах устранить заботы / Мрачные, и кто, скажи, поможет / Избежать тебе несчастий в жизни! (кн. III, гл. 5)<sup>133</sup>.

Фулой, или Туле (Thule), древние называли самую северную географическую точку, до которой нужно было плыть семь дней морем от Британии (для них, как и для Боэция, это, видимо, была Исландия)<sup>134</sup>. Набоков в своем переводе отрывка из «Гамлета» именно это место называет «неоткрытой страной, / из чьих пределов путник ни один / не возвращался...» (III, 1, 79—80)<sup>135</sup> Тот же смысл находим и в его рассказе «Ultima Thule» (1939).

Боэций спрашивает Философию о том, почему Бог допускает к власти неправедных властителей, что достойно ненависти и что можно считать справедливым возмездием. Философия отвечает: «Жестокость оправдать рассудком невозможно, / И похвалы ль заслуживает сила? / <...> / Зачем будить в душе волненья эти? / Своей рукою дерзкой гневный Рок тревожить? / Коль смерти ищешь, — жди! Звать бесполезно. / Сама придет, коней крылатых не задержит» (кн. IV, гл. 4)<sup>136</sup>. Набоков персонифицирует эту с каждым днем

<sup>133</sup> Боэций. Указ. соч. С. 231.

<sup>134</sup> См. гл. 9 наст. книги.

<sup>135</sup> Шекспир У. Из «Гамлета» // Набоков В. Стихотворения / Вступит. ст., сост., подг. текста и примеч. М.Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002. С. 372.

<sup>136</sup> Боэций. Указ. соч. С. 263 (цитируется с изменениями).

приближающуюся смерть в Якове Градусе и дает выход своей ненависти к нему в смехе. Философия убеждает Боэция, что следует ненавидеть грех, но не грешника, и набоковский литературный экзорцизм в отношении убийцы, опережающего поступь естественной смерти, — реализация этого совета.

Философия говорит: «Правящий миром держит поводья / Крепко в руках, — зиждитель Вселенной, / Царь, властелин, источник, начало, / Мудрый судья, всегда справедливый...» (кн. IV, гл. 6)<sup>137</sup>. Кинбот спрашивает Шейда: «Кто Судия жизни и Созидатель смерти?» (214, примеч. к строке 549). В «Бледном огне» судья Гольдсворт судит преступников; один из тех, кого он посадил в тюрьму, в свою очередь, судит его и пытается убить. Набоков не повторяет этой ошибки осуждением убийцы своего отца: одному Богу позволено судить сотворенные им создания, Набоков же оставляет за собой только право высмеивать зло.

Описывая всемогущество Бога, Философия сравнивает его с Гомером: в своих поэмах древнегреческий сказитель воспевал солнце (Феба), «но может разве Феб проникнуть в недра / Земли, иль глубину морскую светом / Лучей своих бессильных пронизать? / Не так у устроителя вселенной, / <...> / Его лишь одного, кто видит все, / Ты мог бы Солнцем истинным назвать»<sup>138</sup>. В этом смысле искусство смертных — это лишь бледный огонь.

Боэций молится:

Взываю я к Тебе, взойти в священную обитель / Позволь мне разумом, блаженство, Демиург, увидеть! <в переводе Альфреда: «...узреть величественный источник (*fountain*) всех благ»> / Всю тяжесть устрани земной громады! / Тьму и тучи / Гнетущие, Строитель, разгони, явись в блистанье! / Покой благочестивых! / И стезя! Тебя все видят! / В Тебе начало и конец всего, венец Ты жизни! (курсив мой. — П.М.)<sup>139</sup>.

Набоков, говоря о потусторонности, прибегает к тем же образам тумана (тучи) и источника/фонтана. В моменты обостренной ясности сознания, говорится в «Других берегах», «дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы... И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно» (170). В «Бледном огне» Джон Шейд, находясь на пороге смерти, видит фонтан. Позже он читает о некоей госпоже З., имевшей аналогичный опыт, и отправляется к ней, чтобы выяснить у этой побывавшей в Туле незаинтересованной путешественницы точную топографию потусторонности и удостовериться в том, что виденный

<sup>137</sup> *Боэций*. Указ. соч. С. 270—271.

<sup>138</sup> Там же. С. 276.

<sup>139</sup> Там же. С. 238.

им фонтан действительно существует в ином мире. Как мы увидим далее, Набоков в своем творчестве связывает с потусторонностью и фонтан (fountain) Шейда, и гору (mountain) госпожи З.

Смысл утешения, которое Философия приносит Боэцию, заключается в открытии истинных ценностей, лежащих в сфере явлений духа, в жизни после смерти и в вере в Бога. Эти мысли поддерживают дух Боэция в изгнании и в заточении, помогают пережить низвержение с высот благополучия по воле короля-варвара. Можно сказать, что Альфред, испытавший сходные превратности судьбы, идентифицировал себя с Боэцием. Набоков, которому также приходится бороться с отчаянием, вызванным аналогичными событиями его жизни, создает стихотворения и поэмы, посвященные утрате России. Многие его произведения говорят об опасностях солипсического, болезненного погружения в отчаяние. Роман «Пнин» варьирует тему ностальгии изгнанника в духе мягкого комизма; Кинбот же — это трагический образ безумия, вызванного страстной тоской по утраченному королевству, пусть и воображаемому.

### «Монологи» Блаженного Августина

Опять и опять: «Завтра, завтра!»

*Блаженный Августин. Исповедь* (кн. 8)<sup>140</sup>

В «Бледном огне» Блаженный Августин, епископ Гиппонский (354—430) дважды упомянут напрямую, и еще одна отсылка к нему содержится в комментарии Кинбота:

Однажды... в моей... юности... мне довелось увидеть человека в момент соприкосновения с Богом. Я забрел на так называемую Площадку Роз позади Герцогской часовни в моей родной Онхаве, во время перерыва в репетиции гимнов. Пока я там валандался... до меня доносились отдаленные мелодичные голоса, сливавшиеся с приглушенным мальчишеским весельем.... Звук быстрых шагов заставил меня поднять угрюмый взгляд от мелкой мозаики площадки — реалистичных розовых лепестков, высеченных из родштейна, и крупных, почти ощутимых шипов из зеленого мрамора. В эти розы и шипы вступила черная тень: высокий, бледный молодой пастор, длинноносый и темноволосый... вышел из ризницы и остановился посреди двора. Виноватое отвращение кривило его тонкие губы. <...> Его сжатые кулаки, казалось, стискивали невидимые прутья тюрем-

<sup>140</sup> *Августин А. Исповедь*. М.: Ренессанс, 1991. С. 210. — Пер. М.Е. Сергеевко.

ной решетки. Но нет предела той мере благодати, которую способен воспринять человек. Внезапно лицо его приобрело выражение восторга и благоговения. Я никогда еще не видел такого пламенного блаженства, но мне удалось уловить нечто столь же великолепное, ту же духовную силу, то же божественное прозрение теперь, в иной земле, отраженное на грубо вылепленном и некрасивом лице старого Джона Шейда. Как рад я был, что мои бдения в продолжение всей весны подготовили меня к наблюдению за ним в часы его волшебных летних трудов! (84—85, примеч. к строкам 47—48).

Кинбот читает Блаженного Августина и выписывает цитату из него в свою черную записную книжечку (см. примеч. к строке 172). В одном из теологических споров с Шейдом Кинбот приводит эту цитату («можно знать, что не есть Бог, но нельзя знать, что он есть» (216, примеч. к строке 549)), на что Шейд отвечает жалобным восклицанием: «Почему мне должны *всегда* цитировать Блаженного Августина?» (Там же). Воспоминание Кинбота о молодом земблянском священнике разительно напоминает рассказ Августина о своем обращении, приведенный в конце 8-й книги «Исповеди». До тридцатидвухлетнего возраста Августин пребывал в постоянной борьбе со своей земной природой, которая препятствовала его стремлению посвятить себя целиком чистой и богоугодной жизни. Неспособность отказаться от плотских радостей вызывала в нем ненависть к себе. Однажды в пылу этой внутренней борьбы он выбежал из дома, где занимался со своим юным учеником Алипием, в сад и возопил: «Опять и опять: “завтра, завтра!” Почему не сейчас?» В ответ он услышал голос «не знаю, будто мальчика или девочки, часто повторяющий нараспев: “Возьми, читай! Возьми, читай!” Я изменился в лице...»<sup>141</sup>. Он взял апостольские Послания и открыл их на том месте, где апостол Петр призывает оставить сладострастие и следовать за Христом:

Я не захотел читать дальше, да и не нужно было: после этого текста сердце мое залили свет и покой; исчез мрак моих сомнений<sup>142</sup>.

Мальчишеские голоса, «виноватое отвлечение» пастора, его кулаки, стискивающие «невидимые прутья тюремной решетки», и свет блаженства в тот момент, когда Божественная благодать наконец нисходит на него, — все это связывает рассказ Кинбота о земблянском пасторе с «Исповедью» Блаженного Августина. Кинбот вспоминает о виденной им сцене религиозного экстаза по ассоциации с творческим восторгом Шейда: оба — пастор и поэт — пе-

<sup>141</sup> Августин А. Указ. соч. С. 210.

<sup>142</sup> Там же. С. 211.

реживают опыт Божественного откровения. Кинбот представляет свое королевство, название столицы которого происходит от слова «далеко», в терминах утраченного блаженства. Земля задумана как королевство весьма земное и поостороннее; сквозь него в узоре каменной мозаики Площадки Роз можно разглядеть утраченное королевство набоковского детства. Дом Набоковых в Петербурге на Большой Морской улице, 47, облицован розовым гранитом. Но Набоков старался преодолеть сосредоточенность на земных утратах и трансцендировал ее в блаженстве творческого откровения.

«Монологи» Блаженного Августина были последней книгой, которую перевел Альфред Великий. Свои «цветы» Альфред собирал в садах сочинений Блаженного Августина, соответственно озаглавив сделанный им перевод «Букеты» («*Blostman*») и подчеркнув этим антологический характер сочинения. Первая книга посвящена преимущественно поискам Бога, она ближе других к подлинному тексту Блаженного Августина, хотя и изобилует вставками, принадлежащими перу Альфреда. Вторая книга повествует о бессмертии души, и в ней Альфредом сделаны значительные сокращения. Третья книга целиком написана Альфредом. В ней он рассуждает о жизни души после смерти. Альфред пишет: «...нет сомнений в том, что, как только мы покинем этот мир и душа освободится из темницы тела, мы узнаем все, что сейчас лишь тщимся узнать... Мы все узрим Бога»<sup>143</sup>. Эти образы земной телесной темницы и чаяния потустороннего освобождения близки Набокову. Кинбот говорит, что в отсутствие Провидения «душе остается положиться на прах своей оболочки, на опыт, накопленный за время своего заключения в теле, и по-детски цепляться... за свою индивидуальность, состоящую главным образом из тени прутьев собственной тюремной решетки. <...> Насколько разумнее — даже с точки зрения высокомерного безбожника! — принять Божье присутствие — сначала как слабое фосфорное свечение, бледный свет среди сумерек телесной жизни, а потом как ослепительное сияние?» (215, примеч. к строке 549). Туман, который, по словам Набокова, мешает ему разглядеть потусторонность, бледный огонь и отражения, создающие в романе игру теней, — все это ближе к представлениям и стилю речи Кинбота, чем к американскому прагматизму Института Потустороннего, куда приглашают Шейда, — хотя при этом Набоков разделяет свойственное Шейду отрицание догмы и обрядов любой церкви.

Заключение Альфреда к его переводу «Монологов» Блаженного Августина могло бы послужить комментарием к задуманному (и — вне рамок романа — осуществленному) Кинботом самоубийству<sup>144</sup>:

<sup>143</sup> *Hargrove, Henry Lee*. Op. cit. P. 46—47.

<sup>144</sup> Рассуждая о способах самоубийства, Кинбот упоминает о возможности снять «комнату № 1915 или 1959 в высоком отеле в деловом центре», чтобы

...тот представляется мне очень глупым и не достойным прощения, кто не стремится расширить свои познания здесь, в этом мире, и алчет лишь вечности, где все прояснится<sup>145</sup>.

«Монологи», как и «Утешение» Бозция, написаны в диалогической форме. В «Бледном огне» спор Шейда и Кинбота о религии также разыгран в виде диалога, где страстному земблянскому протестантизму Кинбота противопоставлен агностицизм Шейда. Несмотря на всю глубину пропасти, отделяющей безумца Кинбота от его создателя, сама страстность Кинботовой религиозности находит отклик у Набокова. Как говорит Кинбот, процитировав Блаженного Августина,

мне кажется, я знаю, чем Он не является: Он не отчаяние, Он не ужас, Он не земля в нашем хрипящем горле, Он не черный гул в наших ушах, рассеивающийся в ничто ни в чем. Я знаю также, что мир не мог произойти случайно, и что каким-то образом Разум участвовал как главный фактор в рождении вселенной. Пытаясь найти подходящее имя для Вселенского Разума, или Первопричины, или Абсолюта, или Природы, я смею утверждать, что имя Божье имеет приоритет (216, примеч. к строке 549).

Придуманное Альфредом слово «*blastman*» также связывает «Монологи» Блаженного Августина с набоковским пониманием бессмертия — как души, так и искусства. В «Бледном огне» эта идея воплощается в земблянских словах «*steinmann*» и «*buchmann*». Альпинисты в горах Зембли делают *steinmann*, то есть наваливают груды камней «в память восхождения» (136, примеч. к строке 149); один из таких мемориальных объектов Кинбот находит на Брегберге. Из-за того, что на камень нацеплена красная кепка, Кинбот принимает его отражение за своего двойника.

В «Бледном огне» есть персонаж по имени Юлиус Стейнманн (*Steinmann*) — «исключительно блестящий имитатор короля» (145, примеч. к строке 171) и теннисный ас, которому в течение нескольких месяцев удается ускользать от революционной полиции. Когда же его все-таки арестовывают, он по счастливой случайности избегает гибели при расстреле. «Когда Градус об этом узнал, он впал в редкую для него ярость... потому что чистая, честная, акку-

«выкатиться» из окна (210, примеч. к строке 493). Таковы были бы даты его жизни, если бы он совершил этот прыжок (Набоков говорит, что он так и сделал) вскоре после окончания редакторской работы над «Бледным огнем». Это позволяет понять, почему и Шейд и Кинбот добавляют к «Бледному огню» 1000-ю строку: симметрия гибели свиристеля в окне, описанной в начале поэмы, реализуется в конце романа в судьбах обоих его протагонистов.

<sup>145</sup> *Hargrove, Henry Lee. Op. cit. P. 118.*

ратная процедура смерти была нарушена нечистым, нечестным, беспорядочным образом» (146). Градус бросается в больницу, где лежит раненый Стейнманн, стреляет в него дважды, но оба раза промахивается. Когда он возвращается из штаба в сопровождении дюжины солдат, Стейнманна уже нет — он исчез. «Каменный человек» (*англ.* stone — камень, man — человек) пародийным образом трансцендирует смерть.

Кинбот обнаруживает у дверей Сибиллы Шейд buchmann — груды книг — образ иной формы бессмертия. В контексте романа возникает каламбур со словом «blostman»: букеты становятся бессмертным знаком восхождения к вершинам литературы<sup>146</sup>. Накопление мудрости в процессе познания — это путь, который избрали для себя Беда, Бозций, Блаженный Августин и Альфред Великий. Причем последний не только переводил чужие книги, но и создавал оригинальные поэтические сочинения, заимствуя темы для них из Бозция. Одно из стихотворений Альфреда (в неловком переводе) использовано в качестве эпиграфа к этой главе, будучи избрано потому, что оно перекликается с набоковским образом бледного пламени луны, отраженного от солнца. В стихотворении Альфреда, как и в осуществленном Конмалем переводе «Тимона Афинского» на зембянский, солнце, вопреки английской норме, — женского рода, а луна — мужского. Пассаж из Шекспира, к которому в первом приближении можно возвести заглавие «Бледного огня», — это третья сцена четвертого действия «Тимона Афинского»:

The sun's a thief, and with his great attraction  
 Robs the vast sea: the moon's an arrant thief,  
 And her pale fire she snatches from the sun:  
 The sea's a thief, whose liquid surge resolves  
 The moon into salt tears<sup>147</sup>.

Сделанный Кинботом обратный перевод этих строк с зембянского на английский выглядит так:

The sun is a thief: she lures the sea  
 And robs it. The moon is a thief:  
 He steals his silvery light from the sun.  
 The sun is a thief: it dissolves the moon.

<sup>146</sup> Этот каламбур построен по принципу сокрытия в зембянском языке англосаксонских корней германскими (см. гл. 4 наст. книги).

<sup>147</sup> «Солнце — / Первейший вор, и океан безбрежный / Обкрадывает силой притяженья. / Луна — нахалка и воровка тоже: / Свой бледный свет крадет она у солнца. / И океан ворует: растворяя / Луну в потоке слез своих соленых, / Он жидкостью питается ее» (*Шекспир У. Тимон Афинский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 499. — Пер. П. Мелковой*).

Солнце — вор, оно завлекает море  
и грабит его. Месяц — вор:  
Он крадет у солнца свой серебристый свет.  
Море — вор: оно растворяет месяц (75, примеч.  
к строкам 39—40).

Из этого можно сделать вывод, что в земблянском, так же как в англосаксонском и современном немецком языках, слово «солнце» женского рода, а луна — мужского. В определенном смысле образами предстают как Альфред, заимствовавший свои темы и образы у Боэция, так и сам Набоков, который улавливает отраженные лучи в свои многочисленные зеркала. В этом он следует по пути своих предшественников, спародированном в неразрешенном диалоге Кинбота и Шейда о природе потусторонности и существовании Бога.

Король Альфред в процессе своей переводческой деятельности создал своеобразный компендиум знаний конца IX века; Набоков, родившийся в 1899 году, пишет историю северного мира, начиная ее с последнего года правления Альфреда — 899-го. Сохранив для потомков словесность и историю своего времени, Альфред заложил основу будущего развития англосаксонского языка и англо-американской литературы. Набоков приближает труды Альфреда к современности. Сквозь призму эксцентрической учености Кинбота и земблянские словесные ухищрения он прослеживает современный английский язык к его англосаксонским и исландским истокам; в поэме Шейда, как мы увидим далее, он дает очерк англо-американской литературной традиции от Альфреда до Роберта Фроста и Т.С. Элиота. Кроме того, Набоков наносит на свою карту несколько значимых вех английской истории — от Елизаветы I до Кромвеля и Реставрации — и помещает их в контекст естественно-научных эволюционных теорий.

То, что на первый взгляд представляется хаотической массой отсылок, на самом деле оказывается набоковским компендиумом знаний современного мира, аналогичным труду Альфреда. На экран «Бледного огня» проецируется великое множество образов: одни, как исследования Отгара, видны отчетливо, другие, вроде ранних религиозных диалогов с Философией, представлены лишь косвенными отсылками. Следуя за набоковскими аллюзиями, читатель начинает осознавать удивительную взаимосвязанность всех элементов культурного универсума и восторгается гением Разума, который смог создать для них столь величественное, поистине королевское зеркало.

## II

# АНГЛИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ



## 4. ЯЗЫК: АНГЛОСАКСОНСКИЙ

... с далеким найдя соответствие,  
очутиться в начале пути,  
наклониться — и в собственном детстве  
кончик спутанной нити найти.  
И распутать себя осторожно,  
как подарок, как чудо, и стать  
серединою многодорожного  
громогласного мира опять.

*Владимир Набоков.*

Парижская поэма (1943)<sup>148</sup>

Создавая свою Земблю, Кинбот обращается к культурному миру преданий викингов, кельтов и англосаксов. Несколько прямо названных имен отсылают к сравнительно малоизвестному материалу, который играет важную роль в набоковском замысле. С одной стороны, истории трех различных культур выстраиваются вокруг истории славян: викинги основали Новгород, «Оссиан» Макферсона невольно вторит «Слову о полку Игореве», Оттар совершил путешествие на Новую Землю. Очевидно, что столь тенденциозная трактовка истории принадлежит Кинботу. Его интерес к русской истории объясняется тем, что в действительности он — «*Боткин, В.*, американский ученый русского происхождения», упоминаемый в лабиринте его Указателя (289)<sup>149</sup>. Но, безусловно, установление связей России с историей северных стран входит также в круг художественных задач самого Набокова.

С другой стороны, северные предания, в которых отражается Россия, одновременно указывают на Англию: наиболее известное предание викингов — это история Гамлета; ирландские писатели Макферсон, Йейтс и Джойс способствовали формированию современной английской литературы; король Альфред заложил основы англосаксонского литературного языка, без которого невозможно было бы появление американских романов Набокова. В «Лолите» Набоков инкорпорировал в английский язык пушкинские откры-

<sup>148</sup> *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 214.

<sup>149</sup> См. упоминание об этом у Мери Маккарти (Указ. соч. С. 351) и подробный анализ Д. Бартона Джонсона (*Johnson, D. Barton. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor: Ardis, 1985. P. 70—72).

тия в области русского литературного языка; в «Бледном огне» он резюмирует англосаксонскую языковую традицию. Русский и англосаксонский языки поставляют материал, из которого собран язык Зембли. Внешняя форма земблянских слов отсылает к славянским корням и сохраняет их семантику, но при этом современные немецкие этимологии, которые закладывает в них Кинбот, таят в себе необходимые Набокову значения, содержащиеся в ранних англосаксонских вариантах этих слов.

Прослеживая свою судьбу вплоть до ее истоков, Набоков одновременно исследует и детство английского языка. За соединением в земблянском языке славянских и германских корней стоят синтез русского и английского начал набоковского детства, слияние русской и англо-американской мелодий его культурного наследия, осуществляемое в царстве воображения. В «Бледном огне» Набоков обращается к исландским и англосаксонским истокам английского языка — древнескандинавские кеннинги принадлежат к числу наиболее ранних метафор светской культуры Севера, о которых нам известно. Он также прослеживает историю некоторых славянских слов до их самых ранних поэтических воплощений в «Слове о полку Игореве», напоминая нам о Новгороде Великом, основанном викингами.

Кинбот воображает себя потомком древнего аристократического русского рода, эмигрировавшим в Новую Англию и преподающим в университете, — налицо прямые переклички с биографией Набокова. Ностальгия Кинбота по некоему утраченному королевству заставляет его довольно специфическим образом использовать свои ученые познания; о набоковской учености, пожалуй, тоже можно сказать, что она имеет необычное применение: его комментарии до эксцентричности субъективны и автобиографичны, а романы переполнены экзотическими сведениями.

«Я разделяю пушкинскую замороженность пророческими датами», — признается Набоков в интервью<sup>150</sup>. Князь Игорь отправился в поход 23 апреля, в день рождения Набокова, что дает писателю основание увидеть здесь свои русские культурные корни. Этот поход стал поводом для появления на свет первого поэтического шедевра, написанного на русском языке, и в этом смысле привел

<sup>150</sup> *Набоков В.* Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 // *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая Газета, 2002. С. 191.* — Пер. М. Мейлаха и М. Дадына. В частности, в «Других берегах» он указывает, что и его дед, и отец умерли 28 марта. Об интересе Набокова к совпадению роковых дат см.: *Tammi, Pekka. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985. P. 327—329.* [См. также: *Тамми, Пекка.* Поэтика даты у Набокова // *Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 21—29.*]

в движение историю русской литературы. Также Набоков любил упоминать о том, что родился в один день с Шекспиром (см.: Память, говори, 321). 23 апреля связывает индивидуальную судьбу Набокова с историей как русской, так и английской литературы.

Землянский язык, как и «Бледный огонь» в целом, представляет собой синтез тех культур, соединение которых определило особенности судьбы и творчества Набокова. В этимологии некоторых землянских слов можно обнаружить темы, одинаково важные для судьбы Набокова и для анализируемого романа.

Узор на крыльях бабочки несет в себе сведения о ее эволюции; геральдический символ излагает семейную генеалогию; этимология слова содержит его историю и сообщает кое-что о его культурных истоках. В землянском бабочка Красный Адмирал называется *harvalda* (геральдическая) — «возможно, — размышляет Кинбот, — потому, что ее определенное изображение имеется в гербе герцогов Больстонских» (163, примеч. к строке 270). Выйдя за пределы землянской истории и обратившись к словарю, мы узнаем, что слово «heraldry» (геральдический) имеет англосаксонское происхождение (*har* — самый высокий, высочайший, великий + *valda* — властвовать над чем-то, быть причиной чего-либо). В контексте «Бледного огня» эта этимология указывает на то, что Красный Адмирал, предвещающий и символизирующий смерть Шейда, является посланцем той неведомой высшей силы, которая властвует над нашими судьбами и служит предметом набоковских размышлений на протяжении всей книги.

Пытаясь различить повторяющийся узор в картине вселенной, Набоков начинает с деталей, причем делает это и как лепидоптерист, и как филолог. Слово — инструмент литературы. Используя в своем английском множество редких слов, Набоков заставляет читателей обращаться к словарю. В «Бледном огне» слово помещается под стекло микроскопа, что позволяет полнее осознать смысл составляющих его элементов, в особенности тех, которые принадлежат к англосаксонскому субстрату английского языка.

Кинбот, очевидно, знает англосаксонский язык — он обнаруживает «игру в кошки-мышки» в слове «*muscat*»: *mus* = *mouse* (мышь) + *catt* = *cat* (кот) (89, примеч. к строке 49). Эта игра в прятки, в которой использована виноградина, связывает игровую этимологию, предложенную Кинботом, с русским словом «виноград» и с мотивом виноградников у викингов. Кинбот, похоже, знает какой-то славянский язык — во всяком случае, он употребляет слова «*shpik*» (шпик, полицейский), «*dett*» (дитя), «*kot*» (сокр. котрый). Землянская лексика, используемая Кинботом, отсылает к словарям сразу нескольких языков.

Земляные слова, очевидно, имеют славянские и германские корни<sup>151</sup>, которые нередко совмещаются в пределах одного слова. Но о каких именно германских этимологиях здесь можно говорить? Близкие к современным и потому легко узнаваемые немецкие и скандинавские слова скрывают общие для них более ранние англосаксонские источники. В примечании к строке 596 — крайне важном пассаже, предполагающем широкий круг ассоциаций, — Кинбот отсылает нас к англосаксонскому, преподнося *gað* как устаревшую форму прошедшего времени глагола «*read*» (читать) (220). Обратившись к словарю, мы получаем более полное представление о значении этого слова, релевантное для понимания «Бледного огня»: 1) узнавать смысл (написанного) посредством интерпретации входящих в него символов или знаков, 2) произносить вслух, 3) узнавать истинное значение чего-либо, 4) интерпретировать. Глагол «*read*» на самом деле происходит от англосаксонского *gaedan* (советовать, рекомендовать и лишь во вторую очередь — замышлять, конспирировать). Кинбот интерпретирует слова и явления реального мира в терминах конспирации, заговора, Набоков же заставляет нас искать ключи к более глубоким уровням интерпретации. Анализ этимологии придуманного Кинботом землянского языка раскрывает глубинные темы романа, и в процессе этого анализа выявляются различия между замыслами Кинбота и Набокова.

### «Kongs-skugg-sjo»

Самый явный ключ к истории викингов, зашифрованной в «Бледном огне», — это «Kongs-skugg-sjo», или «Королевское Зерцало», упомянутое Кинботом в примечании к строке 12. Очевидно, что *kongs* = *king's* (королевский), — но что такое *skugg*? В исландском *skugg* имеет следующие значения: 1) полумрак (*shade*) или тень (*shadow*) и 2) тень = дух (*shadow*), призрак (*specter*). *Skugg-sjo* (или —*sja*) означает театр теней (*shade show*), зеркало. «Kongs-skugg-sjo» — это, собственно, скандинавское *speculum regale*, компендиум знаний, созданный неким исландцем в XII веке. Отсылая нас, с одной стороны, вовне, к реальному миру исторических свиде-

<sup>151</sup> Джесси Локранц идентифицировала шведские и норвежские топонимы, спрятанные в «Бледном огне», а также скандинавские мифологические источники имени Диза (см.: *Lokrantz, Jessie Tomas*. Op. cit.). Джон Крюгер также говорит о некоторых скандинавских и славянских «заимствованиях» в «Бледном огне» (см.: *Krueger, John*. *Nabokov's Zemblan: A Constructed Language of Fiction // Linguistics*. Vol. 31 (May 1967). P. 44 — 49), но лишь мимоходом, не делая выводов.

тельств, Набоков, с другой стороны, переосмысливает идею зеркала как «театра теней», ибо «Бледный огонь» — это зал зеркал, призванных отражать тени, призраки мертвых, как вымышленных, так и реально существовавших. В романе Набокова под масками фантастических вымышленных персонажей скрываются мириады исторических личностей. Сняв маски и разоблачив личины, мы увидим, что все они указывают на одну и ту же тень — тень отца Набокова.

## grad

Связь между культурой викингов и древнерусской культурой устанавливается через славянское слово «град». В древнеисландском языке *gaḡr* означало: 1) изгородь, стена; 2) двор дома; 3) королевский двор; 4) дом; 5) крепость или замок — и, очевидно, имело общее происхождение с соответствующим славянским словом. Форма множественного числа, *gaḡar*, имеет значение «Россия», возникшее вследствие того, что в X—XI веках скандинавы возводили свои крепости на русской территории. Новгород, или «новый город», получил свое название от *gaḡar* — некогда стоявшей на его месте крепости, построенной скандинавами.

Виноградник — это огороженное пространство, где растет виноград (*vin-gaḡr*). Кинбот говорит, что Градус родом из семьи винооторговцев и в юности сам «объезжал туманные виноградники в качестве бродячего дегустатора вин» (73, примеч. к строкам 17 и 29). Этимология имени Градуса, которую дает Кинбот, соотносит убийцу с русскими виноградниками:

[Градус] утверждал, что настоящих корней его имени следует искать в русском слове «виноград», к которому пристал латинский суффикс... (Там же).

Градус, персонифицирующий движение судьбы, географически перемещается из Зембли в Копенгаген и оттуда — в Америку, повторяя маршруты путешествий скандинавских викингов, которые бывали как на севере России, так и в Новом Свете. Набоков подтверждает эти связи в своем «Комментарии к “Евгению Онегину”», где указывает на синонимию славянского «город» и скандинавского «*gaḡr*» в контексте ранней истории викингов, связанной с Новгородом: «Новгород, древний Хольмгард, был основан викингами на пасмурной [*grey*] заре нашей эры» (Комм., 614. — Пер. Н.Д. Муриной). Жак де Грэ (*Gray*) и Джеймс де Грей (*Gray*) — это псевдонимы Якоба Градуса, который ассоциируется с серым цветом:

Сочетание пространства и времени есть само по себе распад; Градус летит на запад, он достиг *серо-голубого* Копенгагена... (155, примеч. к строке 209).

У подножия плахи, холодным *серым* утром, кто если не Градус подметет узкие запорошенные ночным снегом *ступени [steps]?* (146, примеч. к строке 171; курсив мой. — П.М.).

В англосаксонском гвара имеет значения «ступень» (step) и «степень» (degree), второе из которых отражено в имени Градуса, а также в одном из его псевдонимов — Джек Дегри (Degree). Таким образом, его имя привязывает к Земле скандинавские, англосаксонские и латинские корни.

Когда Кинбот пытается обнаружить Градуса между строк во фразе «A rīg (ханжа) rad (устаревшее прошедшее время глагола “читать”) us (нас)» (220, примеч. к строке 596), он указывает на англосаксонские корни английского языка. Другой псевдоним убийцы — Ленинградус — намекает на его славянские корни: Кинбот находит имя Градуса в словах «Петроград — устаревшее название Ленинграда» (Там же). Имение рода Набоковых Выра находилось в шестидесяти верстах от Санкт-Петербурга, что во времена Набокова было *пригородом* столицы. В предложении «a rīg rad us» содержится намек на слово «пригород». В современном русском языке нет слова «приград», но, если использовать старославянскую форму «град» вместо современного русского «город», получится очевидное значение «пригород», «при граде». Замена современной русской формы более старой отражает Ленинград и Новгород в реверсивном (с точки зрения эволюции русского языка) историческом зеркале. Фраза «Петроград — устаревшее название Ленинграда» устанавливает связь Градуса с русской революцией, переименовавшей название родного для Набокова Санкт-Петербурга сначала на Петроград, а впоследствии на Ленинград. Это переключается со скандинавскими параллелями, поскольку Градус является агентом экстремистской земблянской революционной группы, базирующейся в Копенгагене. В продолжении своего примечания о Хольмграде Набоков намекает на то, что русская революция — это тематическое эхо падения Новгорода: «...прискорбное возвышение Москвы и безжалостные московские деспоты утопили “Волховскую республику” в крови» (Комм., 614. — Пер. Д.Р. Сухих). Таким образом, имя Градуса, посредством корневой связи с различными этапами истории родного Набокову города, соединяет судьбы Шейда и Кинбота с набоковской судьбой.

Другое типографическое укрытие Градуса в закоулках вариантов и черновигов — это *Tanagra dust* (прах Танагры):

Пытаться ли умершему убийце обнять  
 Поруганную жертву, с которой встретился лицом к лицу?  
 Есть души у вещей? Или равно должно погибнуть все —  
 Храмы великие и прах Танагры?

(219, примеч. к строке 596)

Танагра, древний греческий город в двадцати четырех милях к северо-западу от Афин, памятна тем, что в состоявшейся близ нее в 457 году до н. э. битве спартанцы одержали важную победу над афинянами. Танагра знаменита фигурками из терракоты, обнаруженными в древних захоронениях, а также храмами Аполлона, Афродиты, Гермеса (он же Меркурий) и Диониса; в последнем хранится изображение безголового Тритона. Прах великой цивилизации, уцелевшие фрагменты произведений бессмертного искусства — подходящий культурный фон для Градуса, революционера-разрушителя, одновременно зашоренного политического активиста и символического воплощения неумолимого хода времени, судьбы, смерти. Отзвук этих ассоциаций можно обнаружить в мотиве расколотого сосуда, который Кинбот находит в ведущем из дворца подземном ходе. Рядом с треснувшей греческой вазой красуется безголовая статуя Меркурия, проводника душ в Аид. Вместе эти обломки памятников древнегреческого искусства призваны сообщить идею конца дионисийской Зембли и духовной смерти Кинбота, отправляющегося в «изгнание».

## sampel

По словам Кинбота, прототипом геральдической птицы, изображенной на гербе Карла Возлюбленного, послужил *sampel*, или шелкохвост (*silk tail*) (70, примеч. к строкам 1—4). В англосаксонском языке слово «*raell*» имеет следующие значения: 1) покров, завеса, плащ, богатое одеяние и 2) пурпурный, пурпурная мантия — «*quibus tinctura coccinei coloris confictur*» («чей цвет сделан из краски, добываемой из ягод дуба»), как пишет Беда. В набоксовском комментарии к «Слову о полку Игореве» сообщается, что темно-красную краску, которой воины Игоря украшали свои червленые щиты, приготавливали из «червячка», «червеца», идентифицируемого Набоковым как «щитовка *Coccus polonicus*» (90)<sup>152</sup>. Таким образом, земблянская птица через общий источник природных красок свя-

<sup>152</sup> На самом деле, впрочем, *coccum* — это плод алого дуба (*Quercus coccifera*), из которого, как раньше считалось, древние делали алую краску. Впоследствии было доказано, что источником этой краски являлось насекомое.

зывает Земблю с Россией времен Игоря. Похоже, что, выдумывая слово «sampel», Кинбот кое-что знал о его этимологии — тем самым он дает понять, что является в некотором смысле узурпатором: префикс «sam-», возможно, происходит от латинского «semi»- (наполовину) или от славянского «сам» (один). Весьма вероятно, что Кинбот *сам* присвоил раел и вымышленную геральдическую земблянскую птицу, которая является символом его придуманной царственности. Если этимологии Кинбота указывают на пурпурную мантию, надетую им *самовольно*, то контекст набоковских этимологий акцентирует другие значения геральдического *sampel* — «одинокий», «мантия».

### narstran

Слово «narstran», как мы уже видели, представляет собой гибрид славянского корня «стран» (страна или земля — от «сторона», «странник») и древнеисландского *nað* (труп, мертвец). Возникшее в результате чтения Кинботом «Эдд», оно перекликается со словом *valhöll*, или «зал погибших», встречающимся в преданиях о викингах. Этимологически *narstran* является англосаксонским и славянским переводом названия слова «Вальгалла» (*Valhalla*). В интересующем Набокова контексте *narstran* означает «страна мертвого/ мертвых».

Проследив еще ряд дериваций, мы сможем с помощью волшебных зеркал вызвать мертвеца. Дело в том, что «Бледный огонь» — это своего рода «Kongs-skugg-sjo», «Королевское Зерцало»: в буквальном смысле это королевский «театр теней», а в более общем — *speculum regale*.

### Grindelwod

Англоязычный читатель, скорее всего, предположит, что название этого земблянского города происходит от слова «wood» (лес), однако в англосаксонском *wod* означало безумный или бешеный, а *grindel* — засов или болт (во множественном числе — железные прутья, решетка). Как мы уже отмечали, в творчестве Набокова земная жизнь представляется темницей, освобождением из которой служит смерть<sup>153</sup>. Человеческий язык не приспособлен для изображения потусторонности. По поводу существования Бога Набоков

<sup>153</sup> О теме «Ultima Thule» в творчестве Набокова см.: *Johnson, D. Barton. Op. cit.*, особенно гл. «The Two Worlds of “Invitation to a Beheading”».

выражается следующим образом: «... я знаю больше того, что могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего»<sup>154</sup>. В послесловии к «Лолите» Набоков рассказывает об обезьяне в парижском зоопарке, нарисовавшей прутья собственной клетки. В этом смысле земблянский город Гриндельвод воплощает идею безумия, которое вызывают железные прутья жизненной клетки, мешающие увидеть бесконечность. Этот город упоминается в романе дважды, один раз ассоциируясь со смертью, другой раз — с побегом: Карл II отправляется на бал в Гриндельвод в ту ночь, когда умирает его мать, а во время побега Карла и Одона с Зембли революционеры отрезают им путь именно тогда, когда беглецы направляются на север, в сторону Гриндельвода.

### shargar

В исключительно важном примечании к строке 596, где двойное, англосаксонское и славянское, происхождение слова «grad» соотносится с индивидуальной судьбой Набокова, Кинбот говорит о shargar'e Градуса и переводит это слово как «тщедушный призрак» (219). Тема убийцы и жертвы соотносится с темой Петрограда/Ленинграда, а также с темой потусторонности через тот вариант поэмы Шейда, где упоминается «прах Танагры». Древнеисландское и англосаксонское происхождение слова «shargar» акцентирует мотив убийцы и жертвы: sag означает боль, обида, горе; gar — дротик или копье. Поле значений англосаксонского sag включает sag-witr (поэт), образованное от sag (боль) и witr (мудрый). Глагол witrán означает «выражать», «раскрывать». Поэт, умудренный горем, раскрывает в «Бледном огне» личности убийцы и жертвы.

### Radugovitra

Есть такой земблянский город, Радуговитра (239, примеч. к строке 697), название которого обычный читатель воспримет как сочетание русского слова «радуга» с некой формой английского vitreous (стеклянный), а не с англосаксонским «выражать». Из этого сочетания легко выводится значение «радужное стекло», которое в корпусе набоковских текстов имеет целый набор ассоциаций, про-

<sup>154</sup> Набоков В. Интервью Олвину Тоффлеру, март 1963 // Набоков о Набокове и прочем. С. 157. — Пер. Д. Федосова.

писанных в автобиографии писателя: цветное стекло, призмы, его первое стихотворение, беседка, бабочки и первая любовь<sup>155</sup>.

Эти ассоциации подкрепляются примечанием Кинбота к придуманному Шейдом слову *iridule* — «ложная радуга» (32, строка 109)<sup>156</sup>. Это слово произведено от редкого прилагательного *iridal* (относящийся к радуге, радужный). Кинбот определяет его как «радужное облачко», по-землянски *mudegerlwek* (110, примеч. к строке 109). В англосаксонском «*wolc*» (ср. *welkin* — свод небес) означает «облако». Кинбот в своем примечании соотносит два отрывка из поэмы Шейда: в одном описываются «детские воспоминания о странных / Перламутровых мерцаниях за гранью, недоступной взрослым» (53, строки 634—635), во втором —

... Ложная радуга — когда, прекрасное и странное,  
В ярком небе над горной грядой одинокое  
Овальное опаловое облачко  
Отражает радугу, следствие грозы,  
Разыгранной где-то в далекой долине —  
Ибо мы заключены в искуснейшую клетку.  
(32, строки 109—114)

Добавление к этим переливчатым призматическим отражениям рая значения древнеисландского *witran* указывает на наличие некоего божества, имеющего определенную цель, а также на умудренного страданием Набокова, который, стремясь постичь эту цель, ищет выхода в область трансцендентного через поэтическое творчество.

### bot<sup>157</sup>

*Sag* — это часть сложного слова *sag-bot*, буквально означающего компенсацию за ранение. Это подводит нас к вопросу о семантике имени Кинбота, который уже не раз становился предметом обсуж-

<sup>155</sup> См. об этом мотиве: *Johnson, D. Barton*. Op. cit. P. 10—27 (гл. «The Alphabetic Rainbows of “Speak, Memory”»). [Речь идет о гл. 11 английского варианта автобиографии Набокова, «Память, говори», которой нет в русской версии книги. — *Примеч. пер.*]

<sup>156</sup> В переводе С. Ильина — «радужка» (см.: *Набоков В.* Бледное пламя // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 314).

<sup>157</sup> Д. Бартон Джонсон подробно анализирует этот слог и доказывает, что Кинбот и В. Боткин — одно и то же лицо (Op. cit. P. 68—70), однако он не касается скандинавской этимологии и связанного с ней смысла.

дения. В древнеисландском слово «bot» означало: 1) улучшение, лекарство; 2) возмещение, компенсация — в том числе за убитого человека (mannboetг или wegegild). В древней Скандинавии и в Древней Руси систему кровной мести сменил институт символической платы. Родственнику убитого выплачивали некоторую сумму за голову; в России это называлось головничество, а князь получал виру — плату, которая считалась воплощением «доли, ранее принадлежавшей Богу»<sup>158</sup>. Таким образом, имя Кинбота следует интерпретировать как «выплату», «компенсацию», «возмещение за убийство родственника» (ср. *англ.* kin — родня). Предложенная Кинботом этимология фамилии Боткин (V. Botkin) — «king-bot» — позволяет идентифицировать этого убитого родственника с колом.

### raghdirst

Кинбот говорит о преступниках, приговоренных судьей Гольдсвортом, как о «буквально помиравш[их] в тюрьме от raghdirst (жажды мести)...» (81, примеч. к строкам 47 — 48). Английское слово «thirst» (жажда) происходит от англосаксонского *thurst*, а «rage» (ярость) — от латинского *rabies* (ярость, безумие). Оно близко к санскритскому *rabhas*, означающему насилие, стремительность. В том же примечании Кинбот говорит, что «шато» судьи Гольдсворта было «того типа, который в моей стране зовется *wodnaggen...*» (78). Англосаксонское *wod*, как уже отмечалось, означает безумный, бешеный. *Gnagan* — источник глагола *to nag* (придира́ться) — имеет значения «глодать», «разъедать». На «реалистическом» уровне сюжета «Бледного огня» судья Гольдсворт выносит приговор некоему преступнику, который потом убивает его из мести. Земблянские этимологии указывают на соотнесенность безумия и насилия с домом судьи Гольдсворта и его деятельностью. Скрытая этимология подсказывает, что отмщение — не дело смертных и, следовательно, нельзя требовать справедливости в земной жизни. Силой слова, посредством искусства, можно обличить (*nithra* в древнеисландском, что по-земблянски означает «внутренний» (138, примеч. к строке 149)) убийцу, выставив на посмешище (*gar* в древнеисландском) его *shargaг*, «тщедушный призрак». Это сделает *vogtur*. Согласно Кинботу, это земблянское слово (несомненно связанное с русским словом «богатырь») означает древнего воина (106, примеч. к строке 80). Но в англосаксонском *tug* также означает «башня» (ср. *англ.* tower) — с дополнительным смысловым оттен-

<sup>158</sup> *Vernadsky G. The Origins of Russia Oxford: Clarendon Press, 1959. P. 129.*

ком победы на турнире или в бою; в свою очередь, *vog* означает потомство. Тем самым Набоков говорит о том, что потомки убитого отомстят за него, уничтожив убийцу на поединке или посредством смеха.

## velkam ut Semberland

По утверждению Кинботова дяди Конмаля, земблянский — это «язык зеркал» (229, примеч. к строке 678). Кинбот переводит земблянское «*velkam ut Semberland*» как «Прощай, прощай, до встречи в Зембле!» (260, примеч. к строке 949). Иными словами, если в земблянской фразе речь идет о чьем-либо прибытии, то в англоязычной перспективе это выглядит как отбытие, что подчеркивается английским значением англосаксонского *ut* — из (*out*).

В том, как Кинбот создает Земблю, ее язык, предания и историю, соединяются живое воображение и многообразные познания; все известные Кинботу сведения о северном мире сходятся в единой точке — Зембле. Его рассказ о земблянской истории строится вокруг его собственного изгнания из этой страны. Кинбот прочел множество книг, способных раскрыть ученому глаза на окружающий его огромный мир, однако он предпочитает поместить в сердцевину мира, представленного как серия концентрических кругов, собственную частную историю.

Различие между порочными кругами Кинбота и фигурой спирали в набоковской вариации северных преданий становится очевидным благодаря сцене в Вордсмитской библиотеке, где Градус ищет Кинбота. Заведующая выдачей книг направляет его в «Северо-Западный зал номер три»,

где мы держим нашу исландскую коллекцию. Идите на юг (взмахивая карандашом) и поверните на запад, а потом опять на запад, где вы увидите что-то вроде, вроде (карандаш описывает круглую загогулину — круглый стол? круглый стеллаж?)... Нет, погодите минутку, вы лучше просто идите все на запад, пока не упретесь в залу имени Флоренс Хотон, а там вы перейдете на северную сторону здания. Вы никак не можете промахнуться (возвращение карандаша за ухо).

Не будучи ни моряком, ни беглецом-королем, он немедленно заблудился и, пройдя впусую через целый лабиринт стеллажей, спросил про исландскую коллекцию... медленные и подробные указания быстро привели его обратно к начальной инстанции (266, примеч. к строке 949).

Градус описал круг и вернулся в исходную точку. Тут он замечает Кинбота, который идет по открытой галерее.

Наш преследователь бросился к ближайшей лестнице и вскоре очутился среди зачарованного безмолвия «Редких Книг». Эта зала была очень хороша. Она не имела дверей — прошло несколько мгновений, прежде чем ему удалось заметить задрапированный вход, которым он сам только что воспользовался... он бросился назад, пробежал три ступеньки вниз и девять вверх и влетел в круглую залу, где лысый загорелый профессор в гавайской рубашке сидел за круглым столом и читал с ироническим выражением лица русскую книгу. Он не обратил внимания на Градуса, который пересек комнату... прогремел вниз по винтовой лестнице и очутился в хранилище «П». Здесь хорошо освещенный, со многими трубами вдоль стен, оштукатуренный проход привел его к неожиданному раю ватерклозета... (266—267).

На расстоянии шести шагов от чудного и зачарованного зала редких книг сидит лысый профессор, погруженный в русскую книгу, — это фигура Пнина, чья *Petit histoire* русской культуры отражает в миниатюре *la Grande Histoire* России, так же как «Бледный огонь» отражает тысячелетнюю историю — «основное сцепление событий»<sup>159</sup>. Спуск Градуса по винтовой лестнице выглядит зеркальным отражением подъема Пнина. Путь убийцы ведет от «храмового освещения стеллажей» к «раю ватерклозета» — традиционное соотношение верха и низа в расположении рая и ада для Градуса оказывается перевернутым. Освещенный коридор, которым Градус идет к туалету, эквивалентен темному проходу, по которому Кинбот бежал из Зембли: обоих персонажей сбивает с толку драпировка, из-за которой Кинбот неожиданно оказывается в театре, а Градус — в райском мире Редких Книг (откуда он, впрочем, неся внутри свой «жидкий ад», направляется к приватному «раю ватерклозета»).

Кинбот безжалостно уничтожает Градуса, оповещая публику о его адских желудочных муках; Набоков, будучи более милосердным, всего лишь указывает на некоторые недостатки Кинбота. Библиотека нужна Кинботу не для написания комментария — в его фантазиях она становится местом действия шпионского детектива (возможно, того самого, который берет Джеральд Эмеральд, когда Градус в третий раз возвращается в Отдел выдачи книг).

Англосаксонские этимологии, спрятанные Набоковым в придуманных Кинботом земблянских словах, говорят о том, что сочинение «Бледного огня» было лекарством не только для Шейда, но

<sup>159</sup> *Набоков В.В.* Пнин // *Набоков В.В.* Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 72. — Пер. С. Ильина. — Далее текст романа цитируется по этому изд. с указанием страниц в тексте.

и для самого Набокова, способом хотя бы отчасти смягчить чувство потери, вызванное гибелью близкого человека. Набоков осуществляет свою месть средствами пародии, разоблачающей как омерзительного Градуса и тупых земблянских революционеров, так и неотвязную ностальгию Кинбота. Но в отличие от судьбы Кинбота и его комментария к Шейдовой поэме, роман Набокова движется по все время расширяющимся кругам спирали, соприкасаясь с книгами гигантской библиотеки, подлежащей исследованию. Кинбот проигрывает свой бой с отчаянием: Набоков сообщает, что Кинбот, закончив редактировать поэму Шейда, 19 октября покончил с собой<sup>160</sup>. Сам же автор «Бледного огня» преобразует свое отчаяние<sup>161</sup> в потрясающе смешную автопародию, тем самым смягчая и трансцендируя боль утраты — утраты родины, языка, отца.

---

<sup>160</sup> См.: *Набоков В.* Интервью Альфреду Аппелю. С. 190—191. Набоков указывает, что 19 октября — это лицейская годовщина и день смерти Джона-тана Свифта: еще один случай хронологической соотнесенности русского и английского авторов.

<sup>161</sup> Филлис Рот — одна из немногих, кто заметил и подчеркнул личное, интимное измерение творчества Набокова (см.: *Roth, Phyllis.* Towards the Man behind the Mystification // *Nabokov's Fifth Arc* / Ed. J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 43—59).

## 5. ИСТОРИЯ: КОРОЛЬ КАРЛ II

...love automatically rhymes with blood,  
nature with liberty, sadness with distance,  
humane with everlasting, prince with mud...  
*Vladimir Nabokov. An Evening of Russian Poetry*<sup>162</sup>

Умирает со скуки историк:  
за Мамаем все тот же Мамай.

*Владимир Набоков. О правителях*<sup>163</sup>

Скрытые англосаксонские этимологии, обнаруживаемые в словах зембянского языка, указывают на тему мести за убийство родственника; развитие английского языка в «Бледном огне» увязано со смертью отца Набокова. Английская история, отраженная в романе, начинается с короля Альфреда; следующее по времени историческое событие, выделяемое Набоковым, — это английская революция. Кинбот идентифицируется с королем Карлом II Английским, который был вынужден удалиться в изгнание, но впоследствии вернул себе трон. Он увлечен образом Карла II потому, что сам мнит себя свергнутым королем. Его не интересуют ни причины революции Кромвеля, ни то обстоятельство, что Кромвель казнил Карла I. Однако и здесь навязчивая идея Кинбота скрывает значимый для самого Набокова смысл: отсылки к английской Реставрации в «Бледном огне» — это своего рода способ раскрыть политическое измерение темы гибели Владимира Дмитриевича Набокова от руки убийцы.

Как мы уже отмечали в предисловии, характер гибели Джона Шейда, воспринятой Кинботом в качестве неудачной попытки цареубийства, напоминает о том, что отец Набокова пал случайной жертвой политического убийства. Кинбот считает, что убийца Шейда также целил в другого: воспринимая все происходящее с ним в контексте зембянской политики, он отказывается поверить в то, что убийцей был беглый преступник, решивший отомстить

---

<sup>162</sup> «Любовь» автоматически рифмуется с «кровь», / «природа» — со «свобода», «печаль» — с «даль», / «человечный» — с «вечный», «князь» — с «грязь». — *Владимир Набоков. Вечер русской поэзии* (цит. по: *Набоков В. В. Стихотворения. С. 397*).

<sup>163</sup> Там же. С. 216.

судье Гольдсворту и введенный в заблуждение его сходством с Шейдом.

На параллелизм двух убийств указывает тщательно продуманная хронология «Бледного огня»: Джон Шейд погибает 21 июля, в день рождения отца Набокова<sup>164</sup>. В соответствии с доминирующим в «Бледном огне» принципом перевернутых зеркальных отражений (особенно в отношении мужского/женского) мать Кинбота, королева Зембли, умирает 21 июля. Шейд погибает, едва закончив поэму, посвященную смерти его дочери и природе потусторонности. Поэма Шейда соотносится с набоковской темой трансцендирования трагедии через любовь и творчество. В «Бледном огне» трагическое событие смерти Набокова-старшего и тема поэзии, способной преодолеть смерть, связаны с образом короля-изгнанника. Фрагменты английской истории, вовлеченные Кинботом в его фантазию о Зембле, используются для создания трех видов королевств — реального (народа с его историей и географией), метафорического (воображаемой вселенной со своевольно вымышленными историей и географией) и, наконец, метафизического, небесного королевства.

Тема утраченного королевства неоднократно возникает в творчестве Набокова, открыто заявляя о себе в «Лолите», где «королевство у моря» Эдгара По превращается Гумбертом в «княжество» (17). В этом княжестве правит Гумбертова страсть к нимфеткам, подобно тому как жизнь Кинботовой Зембли определяется «мужественными обычаями» ее короля. Обе страны представляют собой идеализированное, вымышленное прошлое, которое полубезумные герои пытаются проецировать на свою реальную жизнь в Америке. В своем творчестве Набоков указывает на опасность подобного проецирования милого сердцу прошлого на настоящее.

Набоков утратил собственное королевство, будучи изгнан из страны и оторван от языка своего детства, о чем он пишет в английской поэме «Вечер русской поэзии» (1945): «Beyond the seas where I have lost a scepter, / I hear the neighing of my dappled nouns...»<sup>165</sup>. (Иза морей, где я потерял скипетр, / Доносится до меня ржание моих серых в яблоках существительных...) В «Других берегах», рассказывая о первых годах своего изгнания, проведенных в Англии, Набоков признается: «Настоящая история моего пребывания в англий-

<sup>164</sup> Согласно Жаку Феррану и Сергею Сергеевичу Набокову (*Ferrand, Jacques and Nabokoff, Serge. Les Nabokov: Essai généalogique. Montreuil: J. Ferrand, 1982*), В.Д. Набоков родился 20 июля 1870 г. (по старому стилю), которому в XX столетии соответствует 21 июля. Я благодарю Дмитрия Владимировича Набокова за эту информацию.

<sup>165</sup> *Набоков В.В. Стихотворения. С. 397.* Я благодарна Геннадию Барабтарло, указавшему мне на эту аллюзию.

ском университете есть история моих потуг удержать Россию» (302). Говоря о своей учебе в Кембридже, Набоков акцентирует внимание на губительном действии ностальгии, которой он тогда позволил себе предаться.

На каминной полке в его кембриджском обиталище лежит «морская раковина, в которой томился взаперти гул одного из летних месяцев, проведенных мною у моря»<sup>166</sup>, — не эта ли раковина появляется на полке в горном домике фермера, где находит приют король Карл во время своего побега из Зембли? Набоков боится, что ржание его серых в яблоках существительных и шум прибора тех невозвратных детских летних дней, проведенных у моря, могут заглушить музыку творчества. Бородатый Кинбот и его воображаемые убийцы, «Тени», в своем раннем воплощении возникают у Набокова еще в 1945 году: в «Вечере русской поэзии» они выступают носителями ностальгии, разрушающей жизнь и поэзию. Это тайные и притом двойные агенты, пытающиеся исказить и уничтожить творчество автора, превратив его посредством двойного зеркального отражения в акт солипсизма:

... I live in danger.  
False shadows turn to track me as I pass  
and, wearing beards, disguised as secret agents,  
creep in to blot the freshly written page  
and read the blotter in the looking glass.  
And in the dark, under my bedroom window,  
until, with a chill whirr and shiver, day  
presses its starter, warily they linger  
or silently approach the door and ring  
the bell of memory and run away<sup>167</sup>.

В «Бледном огне» писатель снабжает своего героя зеркалом, взятым из процитированной поэмы, однако Набоков и Кинбот видят в нем разные отражения. Набоковская личная утрата предстает в двойном отражении, и одним из рефракторов служит зеркало Кинбота: Набоков представляет себя обезумевшим от тоски

<sup>166</sup> Набоков В. Память, говори. С. 539. В соответствующем месте «Других берегов» упомянуты лишь «раковины на камине» (301—302). — *Примеч. ред.*

<sup>167</sup> Набоков В. В. Стихотворения. С. 398. Подстрочный перевод: ...Жизнь моя в опасности. / За мной следят ложные тени, / Нацепив бороды, переодевшись тайными агентами, / Они проникают ко мне, чтобы промокнуть еще сырую страницу / И прочесть отражение отпечатка в зеркале. / И во тьме, под окном моей спальни, / Пока, зябко урча и дрожа, день / еще не нажал на стартер, они бродят кругами, / Молча подходят к двери, нажимают / на звонок памяти и убегают.

по родине Кинботом, который воображает себя земблянским королем Карлом II. Другим зеркалом для автора «Бледного огня» служит король Англии Карл II, в образе которого набоковский опыт отражается через соотнесение английской революции с русской.

Цареубийство и Реставрация в Англии соотнесены Набоковым с убийством его отца в заглавии английского стихотворения «Реставрация», написанного 9 марта 1952 года — за несколько дней до тридцатой годовщины смерти В.Д. Набокова. Мотивы этого стихотворения связаны с трансцендированием убийства через поэзию.

Набоков отчасти маскирует аналогии между Чарльзом Кинботом и английским королем Карлом II. В окончательном варианте «Бледного огня» все отсылки к Карлу приглушены ровно настолько, чтобы читатель не сразу опознал связь и успел испытать удовольствие от охоты за сокровищем. В Указателе к «Бледному огню» Кинбот называет себя только Чарльзом (Карлом) II. Как земблянский король, Карл оказывается на положении пленника в собственном дворце, где его запирают революционеры. Ему удается бежать, воспользовавшись ведущим из дворца подземным ходом. Переодевшись в красный лыжный костюм, он уходит в горы, где проводит ночь в доме пастуха, а на следующий день при содействии верного друга попадает на корабль. Кинбот сознательно строит описание своего побега по образцу бегства Карла II Английского:

Не раз в ту ночь король бросался наземь в отчаянной решимости остаться так до рассвета, чтобы с меньшими муками преодолеть любую ожидавшую его опасность. (Я думаю еще и о другом Карле, другом высоком темноволосом человеке, свыше двух ярдов ростом) (221, примеч. к строкам 597—608)<sup>168</sup>.

Рост английского короля Карла II составлял 6 футов 2 дюйма, у него были темные волосы. После неудачной попытки вернуть себе корону Карл был вынужден спасаться бегством и нашел пристанище в густой листве дуба близ поместья Боскобель. В «Бледном огне» Кинбот, направляясь к берегу, где его ждет корабль, проходит через «сосновые рощи Боскобеля» (137, примеч. к строке 149)<sup>169</sup>. Его останавливают полицейские, посланные на розыски сбежавшего короля, но их миссии препятствуют преданные роялисты, переодетые и загримированные под Карла. Полицейские спрашивают

<sup>168</sup> Я благодарна Марджори Мейер за указание на эту связь, равно как и за многое другое.

<sup>169</sup> В Указателе Кинбота Боскобель описывается как «место королевской летней резиденции, в великолепном сосняке среди дюн, в Западной Земле...» (289).

короля: «Как твое настоящее имя, Чарли?» — На что он отвечает: «Я англичанин. Я турист» (Там же)<sup>170</sup>.

Карл Английский покинул Раундхедс на корабле, который назывался «The Surprise» («Неожиданность»); Земблю с востока омывает залив Неожиданности, за которым «в ясные дни можно различить... смутную радужность — некоторые говорят, что это Россия» (131). Карл II, покидая Англию, отплыл из Брайтона; Карл Возлюбленный отплывает из Блавик — согласно Указателю, «приятного морского курорта» (289). Блавик — единственный земблянский топоним с определенно английским названием, и Кинбот правильно определяет его англосаксонскую этимологию: Голубая Бухта (114, примеч. к строке 130). Наставник Карла Возлюбленного Кэмпбель играет в шахматы с мосье Бошаном; роялиста, который был арестован как сторонник британского короля, звали лордом Бошаном; отец Карла II Английского прочил ему в жены некую леди Анну Кэмпбель.

Земблянская революция заменяет прежнюю просвещенную монархию «банальной современной тиранией» (113); Кинбот проводит аналогию с революцией Кромвеля повторением слова «пуританский»:

С каменными лицами и квадратными плечами, *komizars* поддерживали строгую дисциплину в охране... Пуританское благоразумие опечатало винные погреба и удалило женскую прислугу... (Там же).

О Градусе, которого он считает агентом, посланным экстремистской группировкой с целью «затравить короля и убить его», Кинбот говорит, что «его можно было бы назвать пуританином» (142, 144, примеч. к строке 171).

Земблянский двор накануне революции являет картину вполне в декадентском духе; английский двор эпохи Реставрации славился царившей там свободой нравов. Гомосексуальные приключения Кинбота выглядят перевернутым отражением любовных утех Карла II, знаменитого своими победами над женщинами. Кинбот бежит из дворца по тайному переходу, выводящему в театр, — этот туннель выстроил его дед, Тургус Третий, ради того, чтобы иметь возможность посещать свою любовницу-актрису. Самая преданная возлюбленная Карла Английского, Нелл Гвин, была актрисой, которой Драйден в своих комедиях отводил первые роли. Подобно Кинботу в Вордсмитском колледже, Карл, не любивший надевать

<sup>170</sup> В кембриджской (тринадцатой) главе «Память, говори» Набоков описывает, как он участвовал в «мирном маскараде», облачаясь в английский костюм (540).

королевскую мантию, обязывавшую его к сановой манере, часто выходил в город инкогнито. У Кинбота два стола для пинг-понга; любимым спортом Карла был теннис. Кинботу приходится приспособливать свой долговязый шаг к ковылянию Шейда; Карл был знаменитым ходоком. И наконец, Кинбот подражает тону воспоминаний Карла о побеге, которые тот, двадцать девять лет спустя, диктовал Сэмюэлю Пипсу:

На «кампусе» время от времени какой-нибудь проныра... или одна из клубных дам... спрашивали меня... говорил ли мне кто-нибудь, как я похож на этого несчастного монарха. Я парировал фразой, вроде «все китайцы похожи друг на друга», и менял разговор (250, примеч. к строке 894).

А вот рассказ Карла о том, как ему во время бегства из Англии в очередной раз удалось ускользнуть неузнанным:

Погонщик помогал мне кормить лошадей. «Слушайте, господин, — говорит он, — а не видел ли я вас раньше?» — и это был для меня не слишком приятный вопрос. Но я рассудил, что лучшим выходом будет спросить его, откуда он родом... Я решил, что лучше не давать этому парню повода задуматься над тем, откуда он меня знает, иначе он в конце концов мог бы догадаться<sup>171</sup>.

Эти соответствия свидетельствуют о том, что Кинбот основывает свои вымыслы, помимо других источников, на событиях английской истории. Возможно, на него повлиял популярный в XVII веке жанр псевдоисторического романа, наиболее известным образцом которого является «Принцесса Клевская» мадам де Лафайет. Существуют также принадлежащие перу Антуана Гамильтона «Мемуары графа де Грамона», в которых весьма красочно изображены любовные интриги при дворе Карла II<sup>172</sup>. Записанные Гамильтоном рас-

---

<sup>171</sup> The Personal History of Charles II, The King's Own Account as Dictated to Mr. Pepys // *Memoirs of the Court of Charles the Second*, by Count Grammont, with Numerous Additions and Illustrations, as edited by Sir W. Scott. Also *The Personal History of Charles, Including the King's Own Account of His Escape and Preservation after the Battle of Worcester and the Boscobel Tracts*. L.: Henry Bohn, 1846. P. 440.

<sup>172</sup> Значительное число таких подробностей из жизни английского короля Карла II отразилось в Кинботовых воспоминаниях о себе как землянском короле Карле II. Ср.: «Во время совещаний с приближенными он больше насмешничал или забавлялся с собаками, чем занимался делами. Его обычными развлечениями были игра в теннис, после которой он измерял свой вес, флирование по молу или присутствие при туалете своих фаворитов; он любил

сказы Грамона, рассказ Томаса Блаунта о бегстве короля и зафиксированные Пипсом воспоминания Карла II — все это лишь зыбкое отражение тех подводных течений, которые образуют ряд мемуаристов, актуальных для Кинботова комментария к поэме Шейда, — ряд, включающий, наряду с Босуэллом и Джонсоном, Ватсона как биографа Шерлока Холмса (см. примеч. к строке 27).

Вдобавок к тому, что известно Кинботу и что читатель может увидеть на поверхности текста, Набоков вводит в роман и другие скрытые отсылки к английской революции, выбор которых обусловлен исключительно его субъективным интересом к историческому материалу.

Памятуя об «обманках», мастером которых был художник Эйштейн, исследуем тщательно каждое имя на предмет обнаружения его реального исторического источника. Приятельница Кинбота Сильвия О’Доннель упоминает о Билле Рединге, «одном из очень немногих президентов американского колледжа, знающих латынь». Кинбот продолжает:

И позвольте мне здесь добавить, какой честью было для меня повстречать через две недели в Вашингтоне этого на вид бескостного, рассеянного, великолепного американского джентльмена в потертом пиджаке, с умом как библиотека, а не как дискуссионная зала (235—236, примеч. к строке 691).

Вильям Рединг — историческое лицо, священник, писатель и издатель текстов на греческом и латыни, в конце XVII века служивший хранителем церковной библиотеки лондонского Сайон-Колледжа. Имя и область занятий, связанная с латынью, в сочетании с мотивом библиотеки позволяют соотнести с ним персонаж, упомянутый в «Бледном огне». Мотивирована же эта аллюзия тем, что 31 января 1714 года, в очередную годовщину мученической смерти Карла I, Вильям Рединг прочел в Вестминстерском аббатстве проповедь, озаглавленную «Преданность Давида королю Саулу», в которой осудил казнь Карла I и цареубийство как таковое:

Поднять руку на правителя, поставленного над нами Богом, — это отвратительнейший грех, достойный вечного проклятия... Какой

---

танцевать всю ночь напролет и иногда, изрядно напившись, слушать песнопения в своей часовне... ходить в театр и глазеть на красивых женщин; и, в отсутствие иных развлечений, сплетничал с кем ни попадя, рассказывая длинные истории из жизни французского и испанского дворов и, подобно доброму старому Кенту, “проникаясь затейливой повестью по мере ее изложения” (Ibid. P. 452).

адской яростью были одержимы те, кто без раскаяния окунул руки в кровь своего... монарха?<sup>173</sup>

Тема цареубийства, воплощенная в фигуре Карла I, поддерживается рассуждением Кинбота о поэзии Джона Донна (примеч. к строке 678), читавшего в апреле 1625 года проповедь в присутствии Карла I, и Эндрю Марвелла, который решительно выступал против английской революции. С другой стороны, эта тема связана с личностью самого Кинбота. Он говорит, что его имя на земблянском означает «губитель королей» (252, примеч. к строке 894). В Кинботовой интерпретации собственного имени отражается только он сам (замкнутый круг вместо расширяющейся спирали), тогда как в зеркалах Набокова отражается его погибший отец, утрату которого писатель стремится возместить посредством творчества.

Мотивы Кинбота довольно очевидны — набоковские спрятаны значительно глубже. Почему Набоков так старательно скрывает отсылки к Карлу I и Карлу II?

Ответ, по аналогии, заключается в охоте за драгоценностями земблянской короны. Их кража, как можно предположить, имеет реальный прообраз в истории правления Карла II: в 1671 году печально знаменитый полковник Блад замыслил похитить королевскую корону и регалии из лондонского Тауэра. Он был пойман и признал свою вину. Карл II захотел увидеть преступника и спросил, как ему могла прийти в голову такая мысль. Блад ответил: «Мой отец потерял целое состояние, сражаясь за Корону, и я решил, что не будет ничего дурного, если я возвращу его *посредством* короны»<sup>174</sup>. Карл оценил остроумие и мужество Блада и помиловал его. Пытаясь обнаружить драгоценности короны в «Бледном огне», мы бежим по замкнутому кругу трех их упоминаний в Указателе — с нулевым результатом. В статье «*Королевские регалии*» значит: «см. «Потайник»», статья «*Потайник*» гласит: «см. «Тайник»», а эта отсылка, в свою очередь, приводит нас к «*Тайник*, см. «Королевские регалии»». Победившая земблянская революция поручает поиск двум советским экспертам, которые полагают (ошибочно, как замечает Кинбот), что упомянутые регалии находятся во дворце. Эти эксперты на мгновение появляются перед нами: мы видим, как после месяца поисков они пытаются открыть крышку из бронзы, вставленную в один из портретов Эйштейна, в надежде найти под ней тайник, — однако там нет ничего, кроме обломков ореховой скорлупы. В «Память, говори» Набоков описывает аналогичный

<sup>173</sup> *Reading, William. David's Loyalty to King Saul. A Sermon on the Anniversary of the Martyrdom of Charles I. L., 1715. P. 19.*

<sup>174</sup> *The Personal History of Charles II... P. 440.*

эпизод, произошедший в петербургском доме его родителей после русской революции. Швейцар «героически провел представителей победивших Советов в кабинет отца на втором этаже, а оттуда... в... комнату, в которой родился я, и к нише в стене, к тиграм цветного огня, вполне вознаградившим его за махаона, когда-то пойманного им для меня» (477)<sup>175</sup>.

В отличие от Указателя Кинбота, набоковский указатель к «Память, говори» ведет нас не по замкнутому кругу, но по расширяющейся спирали: «Драгоценности» отсылают к «Цветному стеклу», а оно, в свою очередь, к «Беседке». «Этимологически, — пишет Набоков, — “pavilion” [“беседка”] и “papilio” [“бабочка”] — близкие родственники» (500—501)<sup>176</sup>. В вырском имении писателя действительно была деревянная беседка, и именно там в 1914 году, в июле (как и сорок пять лет спустя поэма Джона Шейда «Бледный огонь»), зародилось первое стихотворение Набокова. В образе беседки соединяется набоковская любовь к бабочкам, радуге, солнечным лучам, проходящим сквозь цветные стекла, и литературному творчеству. «...Но беседку, — замечает писатель в заключение, — уже никому национализировать не удастся» (510). Земблянские королевские регалии, как мы видели, обнаруживаются в поэме Шейда и, на следующих витках спирали, в творчестве Набокова. Осуществив замысел, противоположный плану полковника Блада, Набоков вновь обретает свое королевство.

В этом контексте стихотворение Набокова «Реставрация» приобретает новый смысл:

To think that any fool may tear  
by chance the web of when and where.  
O window in the dark! To think  
that every brain is on the brink  
of nameless bliss no brain can bear,

unless there be no great surprise —  
as when you learn to levitate  
and, hardly trying, realize  
— alone, in a bright room — that weight  
is but your shadow, and you rise.

<...>

<sup>175</sup> В соответствующем месте «Других берегов» этого эпизода нет. — *Примеч. пер.*

<sup>176</sup> 11-я глава «Память, говори», из которой взят этот пассаж, отсутствует в русской версии автобиографии. — *Примеч. пер.*

... So I would unrobe,  
 turn inside out, pry open, probe  
 all matter, everything you see,  
 the skyline and its saddest tree,  
 the whole inexplicable globe,

to find the true, the ardent core  
 as doctors of old pictures do  
 when, rubbing out a distant door  
 or sooty curtain, they restore  
 the jewel of a bluish view<sup>177</sup>.

Окно в темноте — это переход из жизни в смерть; войти в стер-  
 тую дверь — значит попасть в область «неизреченного блаженства,  
 которого не может вынести ни один рассудок», как это случилось  
 с Фальтером из «Ultima Thule», — то есть узнать, что ожидает нас  
 после смерти. Набоков писал матери после гибели Владимира  
 Дмитриевича:

Мы увидим его снова, в необъяснимом полностью естественном  
 раю... Он будет идти нам навстречу в нашей общей сияющей веч-  
 сти... Все вернется<sup>178</sup>.

Сочиняя «Реставрацию» в годовщину смерти своего отца, На-  
 боков вспоминает о реставрации Карла I, принявшего мученичес-  
 кую смерть от рук революционеров. Кинбот, в финале своего по-  
 бега из земблянского дворца запутавшийся в театральном занавесе,  
 действительно убил короля в зеркале изгнания, как он и говорит:  
 он способен видеть лишь мириады отражений себя самого и земб-  
 лянских «Теней», которые, как ему кажется, крадутся за ним. В

<sup>177</sup> *Набоков В. В.* Стихотворения. С. 402—403. Подстрочный перевод:  
 Представить себе, что всякий дурак может порвать / Случайно ткань когда и  
 где. / О, это окно в темноте! Понимать, / Что всякий рассудок пребывает на  
 краю / Неизреченного блаженства, которого не может вынести ни один рас-  
 судок, / Если только не случится большой неожиданности — / Как когда  
 научаешься левитировать / И, почти без усилия, осознаешь / — один, в ярко  
 освещенной комнате, — что вес / есть всего лишь тень тебя, и поднимаешься  
 в воздух. <...>... Так я разоблачусь, / вывернусь наизнанку, распахнусь, ис-  
 пробую / все вещество, все, что вы видите, / горизонт и самое печальное де-  
 рево на нем, / весь неизъяснимый земной шар, / и найду истинную, горячую  
 сердцевину, / как это делают лекари старых картин, / когда, стерев дальнюю  
 дверь / или закопченный занавес, они восстанавливают / драгоценный голу-  
 боватый ландшафт.

<sup>178</sup> См.: *Field, Andrew.* Nabokov: His Life in Part. N. Y.: Viking Press, 1977.  
 P. 181—182.

стихотворении Набокова политический и исторический аспекты реставрации не играют роли — речь идет о ее духовном смысле. В своей поэзии Набоков творит пространство бессмертия для мученически погибшего «короля» — своего отца. Он стирает с картины закопченную дверь физической смерти и реставрирует драгоценность бессмертия. Представление Набокова о жизни после смерти — это та тема, которую Вера Набокова назвала «водяным знаком», символизирующим все творчество ее мужа<sup>179</sup>.

«Драгоценный голубоватый ландшафт» потусторонности — таково истинное сокровище, которое пародируется разоблачением того факта, что драгоценности землянской короны находятся в Кобальтане<sup>180</sup>. В поэме «Вечер русской поэзии» можно разглядеть сияние будущего «Бледного огня»:

We do not deal in universal rubies.  
The angle and the glitter are subdued;  
our riches lie concealed. We never liked  
the jeweler's window in the rainy night<sup>181</sup>.

Потайные убежища метафизики открываются через художественное творчество. Землянский художник Эйштейн говорит, что истинное искусство «творит свою собственную реальность» (124, примеч. к строке 130), и Набоков разделяет это мнение. Любимые Набоковым метаморфозы и всевозможные призмы осуществляют в сфере искусства волшебное превращение: реальность, проходя сквозь оптические приборы художника, преобразуется. Творчество Набокова воплощает и раскрывает приемы этого преобразования. Загадочные картинки, игры, загадки и автоаллюзии приглашают читателя разделить с автором восторг открытия и радость от падения созревшего плода в нужный момент, которую Гумберту удастся доставить читателям в «Лолите» (333). Расширение круга царственных особ, находящихся в изгнании, — от Кинбота к Карлу II и далее к самому Набокову — подсказывает все новые параллели. Чарльз, также именуемый Карлом, напоминает о гомосексуальном Великом герцоге Вюртембергском и о его отрешившейся от престола русской жене Ольге; можно также соотнести его с Карлом VI Французским, который, как и Чарльз Кинбот, был прозван Возлюблен-

<sup>179</sup> Набокова, Вера. Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. I. [Переизд.: В.В. Набоков: Pro et contra С. 348].

<sup>180</sup> См.: Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю. С. 209.

<sup>181</sup> Набоков В.В. Стихотворения. С. 398. Подстрочный перевод: Мы не занимаемся легкодоступными рубинами. / Огранка и блеск приглушены; / Наши сокровища спрятаны. Нас никогда не привлекало / окно ювелира в дождливой ночи.

ным, а равно и Безумным. Отсылки к Шерлоку Холмсу и игра в прятки со слогом «mus» заставляют вспомнить о рассказе Конан Дойля «The Musgrave Ritual» («Обряд дома Месгрейвов»); в нем описано, как были обнаружены королевские регалии Карла I — на протяжении десяти поколений остававшиеся ненайденными из-за того, что Месгрейвы не могли подобрать ключ к шифру (деревья, триангуляция), который находился на территории их родового поместья.

Обращаясь к забытому сокровищу, которым является история Реставрации, Набоков средствами искусства возмещает потерю отца. Он осуществляет свою месть тем, что уподобляет Градуса солдатам Кромвеля и показывает, что революцию совершают тупые убийцы. Как говорил Набоков своим студентам, «огонек в пистольских глазах, когда он замечает придурковато разинутый рот убийцы или наблюдает за розысками в богатой ноздре, учиненными крепким пальцем уединившегося в пышной спальне профессионального тирана, — огонек этот карает жертву вернее, чем револьвер подкравшегося заговорщика»<sup>182</sup>.

Создавая образ Кинбота, безумного зембляниста, Набоков пародирует собственную субъективную интерпретацию истории, но одновременно он действительно идентифицирует себя с Кинботом в заключительном абзаце романа, где, в частности, сказано:

Я могу еще объявиться в другом университете в виде старого, счастливого, здорового, гетеросексуального русского писателя в изгнании, без славы, без будущего, без читателей, без чего бы то ни было, кроме своего искусства (285, примеч. к строке 1000).

Присутствие в «Бледном огне» темы английской Реставрации служит способом выразить некоторые мысли, сущностно важные как для жизни, так и для искусства: во-первых, хотя революционеры могут отнять земное богатство, царство духа им никогда не найти и не завоевать. Кинбот, создавая Земблю, навязывает реальности свои приватные фантазии. Но личные замыслы Набокова, структурирующие его изощренную трансформацию исторических реалий, доступны любому, кто не ленится посещать великие книгохранилища, — они становятся общим достоянием, преломившись сквозь универсализующую призму набоковского искусства.

---

<sup>182</sup> *Набоков В.* Искусство литературы и здравый смысл // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 471–472. — Пер. Г. Дашевского.

## 6. ЛИТЕРАТУРА: ШЕКСПИР

... у меня сейчас маловато в банке, но ничего, я займу и пушусь в траты, займу — и в траты, по словам Барда.

*Клэр Культи в «Лолите»*<sup>183</sup>

Кромвель, король Карл I и король Карл II разыграли в пространстве истории сюжет, получивший литературную обработку еще в трагедиях Шекспира: убийство монарха, узурпация трона, изгнание, возвращение и месть наследника.

В пантеоне Набокова Пушкин — величайший гений русской литературы, Шекспир — классик английской. Набоков связывает двух гениев метафорой, свидетельствующей о присутствии их сочинений в его творчестве: «Кровь Пушкина течет в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской — кровь Шекспира»<sup>184</sup>. В генетическом коде набоковского искусства соединились две основные культуры, к которым он принадлежал. Искусство воспроизводит себя через взаимное заимствование текстов и культур; это размножение осуществляется посредством перевода. Один текст, отразившись в зеркале другого, обретает новую жизнь, или же, напротив, его формы размываются — все зависит от таланта мастера, создавшего зеркало. В набоковском исповедании веры есть один пункт, весьма важный и недооцененный, в котором говорится: чтобы служить хорошим зеркалом, необходимо досконально изучить отражаемый объект.

Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его. Чтобы делать это как следует и не изобре-

<sup>183</sup> Nabokov V. The Annotated Lolita P. 303. В русскоязычной версии романа слова о заимствованиях (в оригинале — «to borrow, to borrow and to borrow»), пародирующие реплику шекспировского Макбета «tomorrow, and tomorrow, and tomorrow» («завтра, завтра, завтра»), заменены на следующий пассаж: «...буду жить долгами, как жил его отец, по словам поэта» (367). — *Примеч. ред.*

<sup>184</sup> Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю. С. 178. См. также гл. 7 наст. книги.

тать велосипед, художник должен *знать* этот мир. Воображение без знания приведет лишь на задворки примитивного искусства...<sup>185</sup>

Пьесы Шекспира видны в зеркале «Бледного огня» отчетливее прочих отражений. Набоков, талантливейший мастер зеркальных дел, точно воспроизводит все детали, но на зембянском языке — «языке зеркала» — шекспировские образы предстают затемненными или перевернутыми. Если интерпретировать отсылки к Шекспиру, содержащиеся в «Бледном огне», в контексте научного комментария и художественной пародии из других произведений Набокова, то они предстанут компендиумом отражений шекспировских пьес в русских переводах, а также в позднейшей английской литературе, куда они возвращались, пройдя сквозь призмы французских и немецких адаптаций и переложений.

Универсальность шекспировского искусства делает его художественный мир вполне вероятным пространством для встречи американского преподавателя английской литературы Джона Шейда, американского ученого русского происхождения Боткина и его alter ego, зембянского короля-ученого Кинбота. Вплетая пьесы Шекспира в ткань «Бледного огня», Набоков отдает дань английскому началу своего творчества, подобно тому как прежде он сделал это в отношении его русской составляющей, спрятав «Онегина» в «Лолите».

## Шекспир в Зембле

Кинботово изображение Зембли насыщено аллюзиями на пьесы Шекспира, связанными с темой свергнутых королей. Наставник Кинбота мистер Кэмпбелл знал всего «Макбета» наизусть. Две улицы зембянской столицы, Тимонова аллея и Кориоланов переулок, названы в честь королей, которые, подобно Карлу II Зембянскому и Карлу II Английскому, оказались в изгнании. Дядя Кинбота Конмаль, как гласит Указатель, «благородный парафразировщик» (294), самостоятельно овладевший английским «около 1880 года» (270, примеч. к строке 962), перевел на зембянский все сочинения Шекспира. Спасаящийся бегством из зембянского плена Кинбот, попадая в дворцовый чулан, прихватывает там карманное издание «Тимона Афинского» на зембянском, в котором, из-за парафрастического метода Конмаля, ему позднее не удастся найти выражение «бледный огонь» (269, примеч. к строке 962).

<sup>185</sup> *Набоков В.* Интервью Олвину Тоффлеру. С. 142.

Место, где Кинбот обретается изгнанником, Нью-Уай в Аппалачии, также напоминает о Шекспире: на кампусе Вордсмитского университета имеется «знаменитая аллея из всех деревьев, упоминаемых Шекспиром...» (88, примеч. к строкам 47—48; см. также примеч. к строкам 49, 998). В учительской Вордсмита Шейд рассуждает о преподавании пьес Шекспира, а в своей поэме он обращается к «Вильяму» с просьбой помочь ему придумать название (64, строка 962). Однако переключка между смертью утонувшей дочери Шейда и судьбой Офелии, скорее всего, случайна и не является намеренной литературной аллюзией.

В этих вариациях на шекспировские темы открывается контраст между культурным опытом Кинбота (который знает земблянский, русский и французский) и Шейда (который более или менее осведомлен в латыни, немецком и французском)<sup>186</sup>. Кинбот, Шейд и Вордсмитский колледж по-разному отражают художественный мир английского драматурга, что позволяет Набокову замаскировать собственное исследование шекспировского эха в России и Америке.

### Заимствование

Следуя набоковским подсказкам, неопытный отгадчик авторских загадок может прийти к выводу, что заглавие поэмы Джона Шейда «Бледный огонь» восходит к шекспировскому пассажи о ворах — солнце, луне и море — из третьей сцены четвертого акта «Тимона Афинского» (см.: 75, примеч. к строке 39—40). Дабы проиллюстрировать тему искусства как воровства, Набоков строит *свой* «Бледный огонь» по принципу *trompe l'oeil*, вписывая подлинную историю и реально существующие литературные тексты в вымышленную земблянскую канву. Шекспир, признанный английский мастер литературного воровства, неизбежно оказывается источником для воров позднейшего времени.

Многочисленные отсылки к языку, литературе и истории в «Бледном огне» связаны с разработкой Набоковым темы литературной эволюции: искусство в процессе самосозидания питается как самим собой, так и реальностью<sup>187</sup>. Гений Шекспира вбирал в себя самые разные исторические свидетельства и литературные тексты: посредством слова Шекспир претворял исторические факты и заурядные сюжеты в бессмертное искусство. По мнению

<sup>186</sup> Д. Бартон Джонсон (Op. cit. P. 68) отмечает разницу языковых миров Шейда и Кинбота.

<sup>187</sup> Впервые отмечено Мери Маккарти (Указ. соч. С. 357—358).

Набокова, «языковая ткань Шекспира — высшее, что создано во всей мировой поэзии, и в сравнении с этим его собственно драматургические достижения отступают далеко на второй план. Не в них сила Шекспира, а в его метафоре»<sup>188</sup>.

Историческая ткань «Макбета» соткана из материала, взятого у Холиншеда, Бьюкенена и Джона Лесли. Скандинавское предание об Амлоди было переложено Саксоном Грамматиком на латынь, а позднее переведено Бельфоре на французский, откуда его заимствовал Шекспир, превратив в английскую трагедию «Гамлет». «Макбетовская» шутка Куильти, приведенная нами в эпиграфе, говорит об эволюции искусства слова путем перекрестного опыления, которое осуществляют переводчики, рабочие пчелы цивилизации. Макбет произносит «завтра, завтра, завтра», когда узнает о самоубийстве леди Макбет (V, 5)<sup>189</sup>. Куильти, порнограф и плагиатор<sup>190</sup>, убивает искусство ради того, чтобы взобраться на трон популярности. Искажая Макбетову реплику, Куильти разоблачает самого себя как пародию Макбета. Это сравнение подтверждается параллелью между «Лолитой» и «Бледным огнем»: Куильти называет Шекспира Бардом; дядя Конмаль, чьи переводы на земблянский убивают поэзию Шекспира, именуется «Дзе Барт» (270, примеч. к строке 962). Куильти, воображаемый преследователь Гумберта, — пародийная версия своего создателя. Дядя Конмаль, выдуманный Кинботом, — пародия на ученые занятия самого Кинбота. Искажения, которым подвергают Шекспира оба персонажа — один из Восточного, другой из Западного полушария, — являются элементом системы взаимных отражений, представляемой «Лолитой» и «Бледным огнем».

## Кинбот

Викинги, шотландцы, король Альфред и король Карл II торчат из комментария Кинбота как фрагменты не целиком усвоенного фольклорного материала, которым питался Кинбот, прежде чем приступить к созданию Зембли. В этом смысле вполне справедливо определение, которое подобрала для него Сибилла Шейд, — «королевских размеров овод» (163, примеч. к строке 247), хотя она

<sup>188</sup> Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю. С. 207. Отметим аллюзию на пьесу в пьесе в «Гамлете» (II, 2, 591 — 592): «Зрелище — петля, / Чтоб заарканить совесть короля» (*Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 67.* — Пер. М. Лозинского).

<sup>189</sup> Там же. Т. 7. С. 93. — Пер. Ю. Корнеева.

<sup>190</sup> Гумберт называет его «американским Метерлинком» (*Лолита*, 367). Ср.: Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб.: Симпозиум, 2000. С. 33, 264.

употребила это сравнение в смысле «чудовищный паразит гения» (там же), то есть поэта, ее мужа Джона Шейда.

Имя Кинбота провоцирует целый ряд ассоциаций, связанных с темой царевубийства.

«Кажется, вы говорили мне, Чарльз, что “кинбот” на вашем языке значит царевубийца», — спросил мой дорогой Шейд.

«Да, губитель короля», — сказал я (я жаждал объяснить, что король, потопивший свою личность в зеркале изгнания, в каком-то смысле является именно этим) (252, примеч. к строке 894)

А предыдущий абзац начинается так:

Профессор Пардон заговорил теперь со мной: «У меня было впечатление, что вы родились в России и что ваша фамилия что-то вроде анаграммы Боткина или Бодкина?» (Там же).

В. Боткин, «американский ученый русского происхождения», упоминаемый в составленном Кинботом Указателе (289), — это и есть подлинное «я» Кинбота<sup>191</sup>. Далее в процитированной статье Указателя сообщается:

гигантский овод, личинка вымершего паразита, водившегося в ма-  
монтах и, как полагают, ускорившего их филогенетический конец,  
247; изготовитель ботинок, 71; рlor, бултых и ботелый, толстобрю-  
хий; botkin или bodkin, датский стилет (Там же).

Стиллет — устаревшее значение среднеанглийского слова bod-  
kin, заимствованного из кельтского языка; датским оно оказывает-  
ся только в одном контексте — в «Гамлете». Соединив в себе целый  
пучок аллюзий, bot становится местом слияния русского, сканди-  
навского и английского измерений «Гамлета».

## Гамлет и Набоков

Из всех пьес Шекспира «Гамлет» играет в «Бледном огне» глав-  
ную роль — отчасти потому, что легенда о Гамлете восходит к ви-  
кингам, т.е. к точке сопряжения русской и англо-американской  
истории. Путь, который прошла эта легенда, трансформируясь в  
разных языках и культурах, вплоть до своей вершинной метамор-

<sup>191</sup> Как указала Мери Маккарти (Указ. соч. С. 351) и продемонстрировал в своей упоминавшейся ранее книге Д. Бартон Джонсон.

фозы в шекспировской пьесе, превращает ее в идеальный образец литературной эволюции. Но ключевая тема, благодаря которой «Гамлет» оказывается фокусом целой серии замаскированных отсылок, — это тема цареубийства.

В начале своего литературного пути Набоков перевел на русский язык три отрывка из «Гамлета», которые были опубликованы в «Руле» в 1930 году. Сцены, в которой призрак короля Гамлета является принцу, среди них нет, хотя она более других созвучна личной утрате Набокова. В заглавии своего романа Набоков предпочел лишь намекнуть на эту ассоциацию — дополнительный источник выражения «бледный огонек», который содержится в пятой сцене пятого акта «Гамлета», где призрак короля прощается с сыном, призывая его отомстить за убийство:

The glowworm shows the matin to be near  
And 'gins to *pale* his ineffectual *fire*.  
Adieu, adieu, adieu. Remember me.

Уже светляк предвозвещает утро  
И гасит свой ненужный огонек;  
Прощай, прощай! И помни обо мне.

(I, 5, 96—98)<sup>192</sup>.

В комментарии Кинбота Набоков спрятал несколько намеков на то, что источником заглавия поэмы Шейда послужил «Тимон Афинский». Но подобно тому как земблянские этимологии Кинбота скрывают этимологии автора, эти намеки имеют двойное дно, маскируя истинные цели Набокова. «Бледный огонек» Шейда, возможно, восходит к «Тимону Афинскому», но набоковский «Бледный огонек» связан с «Гамлетом»: в нем писатель, во-первых, мстит за смерть своего отца, силой слова уничтожая идеологию политических убийц, и, во-вторых, создает пространство бессмертия для выражения своей любви к отцу в серии отражений убитых королей из разных областей истории и искусства. Одновременно он прослеживает роль «Гамлета» в истории литературы до и после Шекспира.

Другой отрывок из «Гамлета», переведенный Набоковым, — это монолог «быть или не быть». Гамлет размышляет о том, поче-

<sup>192</sup> *Шекспир* У. Гамлет, принц Датский. С. 35. — Пер. М. Лозинского. Питер Любин (*Lubin, Peter*. *Kickshaws and Motley // TriQuarterly*. № 17. P. 196) цитирует эти строки. В «Твердых суждениях» Набоков одобрительно оценил статью Любина, отметив, в частности, его упоминание этого места из «Гамлета»; однако ни писатель, ни исследователь не объяснили, чем так важен этот пассаж.

му он соглашается переносить страдания, «когда б он мог кинжалом тонким [a bare bodkin] сам / покой добыть?» (III, 1, 76—77)<sup>193</sup>.

В русском переводе Андрея Кронеберга (подробнее о нем см. ниже), который был известен Набокову, орудие убийства исчезает:

Когда бы мог нас подарить покоем / Один удар?<sup>194</sup>

Набоков в своем переводе возвращает «тонкий кинжал» на место.

Монолог Гамлета, содержащий рассуждения о самоубийстве, связан с фигурой Кинбота, который в финале решает «подарить покоем» свою душу. Гамлета побуждает к самоубийству требование духа отца стать «губителем короля» — то есть убить Клавдия, который сам погубил короля. Набокову пришлось восстановить слово «кинжал» (bodkin), потому что идея отмщения за смерть отца заключена в слове bot, в его англосаксонском значении воздаяния за убитого родственника.

В рукописи «Бледного огня»<sup>195</sup> можно найти и другие отсылки к «Гамлету», которые приглушены Набоковым в окончательном тексте романа. Так, например, очевидно, что рассказ Джейн П. об общении Хэйзель с призраком в старом амбаре отсылает к сцене мышеловки — пьесы в пьесе — в «Гамлете» (примеч. к строке 347). При такой интерпретации сцена с привидением оказывается пьесой в пьесе внутри «Бледного огня». Призрак тети Мод пытается предупредить Шейда о грозящей ему смерти от рук убийцы, подобно тому как призрак отца Гамлета сообщает сыну о совершенном Клавдием царубийстве. Градус — отдаленное и приблизительное отражение Клавдия. На первом из открытых нами уровней «Гамлет» — это пьеса внутри «Бледного огня». Представление, которое разыгрывают в «Гамлете» бродячие актеры, преподносит зрителю стилизованное убийство условного короля, осуществленное тем же способом, каким был умерщвлен король Гамлет. В «Бледном огне» сцена убийства Шейда повторяет трагедию гибели Владимира Дмитриевича Набокова.

<sup>193</sup> Набоков В. Стихотворения. С. 371—372. (Впервые: Рувль. № 3039, 23 ноября 1930. С. 2).

<sup>194</sup> Здесь и далее цит. по: Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 232. Далее страницы указываются в тексте. — *Примеч. ред.*

<sup>195</sup> Хранится в Библиотеке Конгресса. Я благодарна Вере Набоковой за то, что она позволила мне насладиться этими материалами (запретив, впрочем, их цитировать). Часто в процессе работы над рукописью Набоков убирает под-сказки, возможно, потому, что они чересчур облегчают читателю процесс решения задачи; в окончательном варианте текста чаще подтверждается гипотеза или дается точная цитата, чем вводится новый, неизвестный материал.

Три дороги, проложенные по картам английской литературы, истории и литературы соответственно, приводят в одну и ту же точку: англосаксонские этимологии, английская революция и Реставрация, а также трагедия «Гамлет» указывают на цареубийство и месть сына. Возвращение трона оказывается возможным посредством бессмертного искусства.

## Боткин

В центре круга ассоциаций, через которые осуществляется диалог английской и русской литератур, стоят имена Кинбота и Боткина. Имя Боткина — это дополнительное указание на важность Шекспира, и в особенности «Гамлета», для понимания «Бледного огня».

Василий Петрович Боткин (1811—1869) — писатель, критик и переводчик — был довольно заметной фигурой в русской литературе своего времени. Нас он интересует как автор статьи «Литература и театр в Англии до Шекспира». Статья эта была републикована в качестве предисловия к третьему тому русского Собрания сочинений Шекспира<sup>196</sup>. В этом же томе был помещен выполненный Андреем Кронебергом в 1844 году перевод «Гамлета». Третий том вышел в 1888 году — и именно этот год неоднократно упоминается в комментарии Кинбота в связи с земблянским театром. Таким образом, этот том становится осью, на которую нанизываются намеки, связывающие семантические ореолы Боткина, Кинбота и *bot*, а тема перевода фокусируется в личности Кронеберга и в драматургическом материале<sup>197</sup>. Кинбот, плененный в своем он-хавском дворце, во время побега обнаруживает, что тайный ход связывает дворец с театром. Много лет назад, в юности, они с кузеном измерили длину этого прохода при помощи педометра (ша-

<sup>196</sup> Боткин В. П. Литература и театр в Англии до Шекспира // Полное собрание сочинений Вильяма Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. 4-е изд. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1888. Т. 3. С. 5—41.

<sup>197</sup> В. П. Боткин также упоминается Набоковым в «Даре», где гамлетовский «обнаженный кинжал» (*bare bodkin*) соотнесен с пушкинским мотивом фетишизма ноги. В гл. 4 — биографии Н. Г. Чернышевского, написанной Федором, — возлюбленная Чернышевского носит «серые ботинки» (408). Двадцатью страницами далее описывается участие Василия Петровича Боткина в домашнем фарсе в имении Тургенева (427). Тем самым устанавливается связь между «Гамлетом», В. Боткиным и игрой в «Даре» со словом «ботинки», которые в «Бледном огне» оказываются надетыми на самые разные «ножки» (см. Антитезис).

гомера)<sup>198</sup> — оказалось, что она составляет 1888 ярдов. Прославленная актриса Ирис Ахт (*Acht* — нем. восемь) была фавориткой Тургуса Третьего, деда Кинбота. В Указателе Кинбота сообщается, что она умерла в 1888 году, задушенная ревнивым коллегой по театральной труппе. Ее изображение — фотография большого формата — висит на западной стене «старой дыры», бывшей спальни Тургуса Третьего, где заточен Кинбот. Фотография помещается над дверью чулана, откуда можно проникнуть в потайной ход. В этом чулане, кроме экземпляра Конмалева перевода «Тимона Афинского», имеется также «игрушечное ведро... для морского песка», а в нем — огромный голубой бриллиант, случайно затерявшийся среди гальки и ракушек (119, примеч. к строке 130). Драгоценности, фигура короля и узор из ракушек — это символы русского детства Набокова, его «королевства у моря», подробно описанного в «Память, говори»:

Бывало, в петербургском доме она [мать Набокова. — П. М.] вынимала из тайника в стене ее гардеробной (комнаты, где я появился на свет) целую грудку драгоценностей, чтобы позанять меня перед сном... эти пылающие диадемы, ожерелья и кольца не уступали для меня в загадочном очаровании иллюминациям в городе по случаю царских годовщин, когда... гигантские монограммы, венцы и иные геральдические узоры из цветных электрических лампочек — сапфирных, изумрудных, рубиновых — с зачарованной стесненностью горели над отороченными снегом карнизами домов (340)<sup>199</sup>.

Эти «тиары цветного огня» возникают вновь непосредственно перед описанием одной из частей набоковского дома (напоминающей кладовую Кинбота, где юный принц мальчиком играл со своим другом Олегом), где были

сложные глубины — чуланы, витые лестницы, подобие буфетной, — где мы с двоюродным братом Юрой обычно задерживались, держа наготове пистолеты, на нашем пути в Техас, и там однажды полиция поместила толстого, подслеповатого агента... (477).

Туннель, который когда-то был исследован Кинботом и Олегом и по которому тридцать лет спустя Кинботу удалось бежать от

<sup>198</sup> Отметим закамуфлированный мотив «ножек»: в земблянском зеркале женские ножки, воспетые Пушкиным, оказываются принадлежащими мальчишам-подросткам.

<sup>199</sup> В «Других берегах» этот и следующий пассажи несколько отличаются от приводимого здесь текста. — *Примеч. ред.*

охранявших его шпионов, сделан по модели детских фантазий Набокова о Техасе, также связанных с темой драгоценностей. Описывая в «Память, говори» свое состояние во время сочинения первого стихотворения (в главе, которой нет в русском варианте автобиографии), Набоков связывает эти переходы с мистической областью, где соединяются воображение и реальность:

В таком состоянии [поэтического вдохновения. — П.М.] обычные мерки существования значат так мало, что я не удивился бы, выйдя из этого туннеля напрямик в парк Версаля, или Тиргартена, или в Национальный парк «Секвойя»; и наоборот, когда я ныне впадаю в этот давний транс, я совершенно готов, очнувшись, очутиться высоко на некоем дереве, над крапчатой скамейкой моего отрочества... (507).

Этот туннель в конце концов действительно привел Набокова во Францию, Германию и в Соединенные Штаты, а также, по крайней мере в воспоминании, — обратно в Россию (подобно тому как туннель, которым бежит Кинбот, ведет его из Зембли в Ниццу, а оттуда в Новую Англию, завершаясь выходом в чулане судьи Гольдсворта). Выражаясь в географических терминах, потайной литературный ход из русского детства Набокова к его американским годам проходит в западном направлении, через русский перевод «Гамлета» Шекспира, осуществленный Кронебергом.

Статья Боткина важна для Набокова тем, что в ней говорится о специфике национальной культуры, составившей сущность набоковского искусства. Боткин начинает так: «Всякое искусство, а тем более литература, да и вообще все человеческое — может проявляться не иначе как только в национальной форме; и те, которые полагают, что можно быть космополитом, обнаруживают тем, что они никогда и ни о чем серьезно не думали»<sup>200</sup>. Далее он уподобляет ту точность, которой требуют культурные исследования, методам науки — эту же идею неоднократно высказывал своим студентам Набоков.

Боткин прослеживает развитие английской литературы, начиная с бардов древней Британии и скандинавских скальдов. Он упоминает известную легенду о том, как король Альфред пробрался в лагерь датчан под видом менестреля. Боткин утверждает, что до Шекспира Англия не имела своей национальной литературы — были только ученые монахи, подражавшие латинским и греческим образцам или европейской пикарескной традиции. В «Бледном

<sup>200</sup> Боткин В.П. Указ. соч. С. 5.

огне» Набоков пересказывает эту историю на свой лад, отводя королю Альфреду роль создателя английской литературы.

В первой части статьи Боткин рассуждает о судьбе шекспировских творений. В XVII веке о Шекспире мало кто помнил; слава пришла к нему только в XVIII веке благодаря изданиям, подготовленным Попом и Джонсоном. Они «впервые открыли нации скрытые ее сокровища» в 1764 году, когда в Стратфорде, родном городе Шекспира, отмечалось 200-летие со дня смерти барда<sup>201</sup>. Следующими Шекспира заметили немцы — ранняя поэзия Гете и Шиллера отмечена подражанием английскому гению. Боткин цитирует Кольриджа, который первым опровергнул распространенное мнение о бесформенности произведений Шекспира. Английские и немецкие наследники шекспировской традиции выходят на сцену «Бледного огня» в поэме Шейда, поскольку Шейд занимается литературой XVIII века; русская же судьба Шекспира — это вотчина Кинбота.

## Кронеберг

Центральная метафора «Бледного огня» — перевод, перенесение географии, культуры, языка через пространство и время воображения, а также переход из жизни в смерть<sup>202</sup>.

Набоков прямо цитирует Кронебергов перевод «Гамлета» в «Под знаком незаконнорожденных» и в «Пнине». Пнин вспоминает, как Кронеберг передал сцену смерти Офелии:

... плыла и пела, пела и плыла... (IV, 7)<sup>203</sup>.

Опознав источник этой строки, Пнин думает:

Конечно! Смерть Офелии! «Гамлет»! В добром старом русском переводе Андрея Кронеберга 1844 года, бывшем отрадой юности

<sup>201</sup> Боткин В.П. Указ. соч. С. 11.

<sup>202</sup> Джон Коппер рассуждал о метафорических смыслах перевода в докладе, прочитанном на ежегодном собрании Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков в Нью-Йорке в декабре 1986 г. (*Kopper, John. Against Translation: Autology and the Paint of Morality in Nabokov's Last Russian Fiction.*)

<sup>203</sup> Кстати, одна моя знакомая русского происхождения вспоминала слова своей матери, которая сокрушалась, что ей пришлось читать «Гамлета» по-английски, когда по-русски он настолько лучше, и в доказательство цитировала именно эту строчку. Я благодарна Элеоноре Вольф за эту живую литературную ассоциацию, а также за статью «April 1564: The World at Shakespeare's Birth» (*Harper's Bazaar. April 1964. P. 154—157, 214, 215.*)

Пнина и его отца и деда! И здесь, так же как в пассаже Костромского, присутствуют, как помнится, ивы и венки. Где бы, однако, это проверить как следует? Увы, «Гамлет» Вильяма Шекспира не был приобретен мистером Тоддом, он отсутствовал в библиотеке Вайнделлского колледжа, а сколько бы раз вы ни выискивали что-либо в английской версии, вам никогда не приходилось встречать той или другой благородной, прекрасной, звучной строки, которая на всю жизнь врезалась в вашу память при чтении текста Кронеберга в великолепном издании Венгерова. Печально! (74).

Кинбот захватил с собой перевод «Тимона Афинского», сделанный Конмалем; Пнин в Америке остался без Кронебергова «Гамлета». В романе «Под знаком незаконнорожденных» мы находим реакцию на «Гамлета» в переводе Кронеберга, противоположную процитированному рассуждению Пнина; она принадлежит Эмберу, который сам трудится над переводом шекспировской пьесы. Он между делом пренебрежительно отзывается о «гарабарщине традиционной версии (Кронберга)» [sic] (291). О важности этого ученого литературного спора для «Бледного огня» свидетельствует неверное написание Эмбером фамилии Кронеберг, которое выполняет две функции: отсылает к замку Кронбург в Эльсиноре, месту действия шекспировского «Гамлета», и делает фамилию русского переводчика эквивалентной названию земблянской горы Кронберг (также именуемой горой Крон) — «скалистой горы, увенчанной снегом, с удобным отелем, в горах Бера» (294). Два варианта названия горы, которые приводит Кинбот, акцентируют его немецкое значение — «гора Короны». «Гора Короны» — географическая вершина Зембли, буквальный перевод географического названия, которое, в свою очередь, само является реализацией метафорического описания перевода Кронеберга как вершины. Перевод «Гамлета», сделанный Кронебергом, — это горная вершина в зеркальном языке Зембли, а «Гамлет» — высочайший пик в набоковском королевстве словесного творчества.

Набоков разрабатывает тему перевода Кронеберга в трех романах, что весьма характерно для его диалектического метода. Перевод Кронеберга, возможно, заслуживает презрение Эмбера своей неточностью — исчезновением кинжала; но в случае с восхищавшим Пнина «плыла и пела, пела и плыла» мы сталкиваемся с оригинальным поэтическим творчеством, поскольку эти слова — лишь парафраз шекспировского оригинала.

Кроме оценки перевода «Гамлета» седьмая глава «Под знаком незаконнорожденных» содержит две культурные интерпретации шекспировской пьесы, которые отражают специфические типы искажения, характерные для тоталитаризма, с одной стороны, и для

популяризаторов — с другой. Некий профессор Гамм пишет статью «Подлинная интрига “Гамлета”», в которой он читает пьесу Шекспира сквозь призму тоталитарного государства Падукград (Toadburg, то есть Город Жаб)<sup>204</sup> и смещает фокус пьесы от «хамелеонических настроений импотентного Датчанина» к «здоровой, сильной и ясно очерченной нордической теме». Подлинной интригой пьесы в такой интерпретации становится «попытка молодого Фортинбраса вернуть земли, проигранные его отцом королю Гамлету» (291—292). Статья профессора Гамма — это пародия на представление о литературе, характерное для социалистического реализма:

Каковы бы ни были намерения Шекспира или Кида, нельзя сомневаться в том, что лейтмотивом... пьесы является коррупция гражданской и военной жизни в Дании. ...автор «Гамлета» создал трагедию масс, обосновав тем самым доминирование общества над личностью (292).

Гамм приходит к выводу, что призрак отца Гамлета — это просто «прелестный притворщик», что на самом деле это призрак Фортинбраса-старшего, погибшего от рук короля Гамлета (293).

Главный герой «Под знаком незаконнорожденных» Адам Круг пересказывает Эмберу еще одну версию «Гамлета» — фильм, который хочет снять некий американец. Здесь пьеса не подвергается такому зловещему идеологическому искажению, как в версии Гамма, но все же являет собой дикое искажение оригинала. Американец читает текст до безумия буквально, смешным образом оживляя все метафоры:

Первый свой монолог Гамлет произносит в невыполотом саду, в зарослях бурьяна. <...> Жаба пыжится и мигает в любимом садовом кресле покойного короля. Где-то ухает пушка — пьет новый король. По законам сна и экрана ствол пушки плавно преобразуется в покосившийся ствол сгнившего дерева в саду. Ствол, точно пушечный, указывает в небеса, где на мгновенье неспешные кольца грязно-серого дыма слагаются в слово «самоубийство» (295).

<sup>204</sup> Гамлет называет жабой Клавдия (III, 4, 187). В «Бледном огне» русское слово «град» ассоциируется с судьбой родного города Набокова, Санкт-Петербурга, через игру с именем Градус: «Петроград — устаревшее название Ленинграда» (220, примеч. к строке 596), так что топоним Падукград указывает одновременно на реальный и на фикциональный случаи тоталитарной узурпации городов, родных для Гамлета и для Набокова. О политическом смысле этой пародии см.: Lee L.L. «Bend Sinister», Nabokov's Political Dream // Nabokov: The Man and His Work. P. 95—105.

Американский режиссер неверно понимает слова Шекспира «that the Everlasting had not fix'd / his canon 'gainst self-slaughter!» («Иль если бы предвечный не устави / Запрет самоубийству!»<sup>205</sup>, I, 2, 131—132), добавляя к слову «canon» лишнее 'n', так что получается canon (пушка). Эта нелепая визуализированная метафора основана на ментальной опечатке, подобной «фонтану» (fountain) Шейда и «горе» (mountain) госпожи З. В переводе Кронеберга нет ни «запрета» (canon), ни «пушки» (canon) — у него лишь: «О, если бы предвечный не занес / В грехи самоубийство!» (19).

Американский режиссер, вместо того чтобы выбрать один из двух вариантов текста, использует оба, намереваясь представить на экране «старого здоровяка короля Гамлета, разящего боевым топором полчища полячишек» (296) и те события, которые в пьесе переданы лишь в пересказе. Этот фильм может служить зрительным эквивалентом того, что Набоков понимал под парафрастическим переводом.

## Шекспир и Пушкин

Души бардов, ныне сущих  
В горних долах, в райских кушах!  
Разве этот лучший мир  
Лучше, чем у нас трактир  
«Дева Моря»...

*Джон Китс.*

Строки о трактире «Дева Моря»<sup>206</sup>

Набоков обращается к образу русалки, чтобы подверстать себя к Пушкину, первому русскому поэту, и к Шекспиру, первому поэту Англии. Русалка — подходящий для этой цели образ: и в силу ее двойственной — получеловеческой, полуфантастической — природы, и потому, что Шекспир и другие поэты любили собираться в таверне «Дева Моря» на Брэд-стрит в Лондоне.

В «Под знаком незаконнорожденных» и в «Пнинне» сцена смерти Офелии связывается с драматической поэмой Пушкина «Русалка» (или «Hydriad», как переводит его заглавие Набоков в своем «Комментарии к «Евгению Онегину»»)<sup>207</sup>. Вот американская версия смерти Офелии в изложении повествователя «Под знаком незаконнорожденных»:

<sup>205</sup> Шекспир У. Гамлет, принц Датский. С. 18. — Пер. М. Лозинского.

<sup>206</sup> Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун Св. Агнесы» и другие стихи. Л.: Наука, 1986. С. 116. — Пер. А. Жовтиса.

<sup>207</sup> Отмечено в статье: Lee L. L. Op. cit.

... мы покажем ее гибнушей — гивнушей, как сказал бы другой русалочий отче, — в борьбе с ивой. Девица, ивица. Он предполагал дать здесь панорамой гладь вод. В главной роли плывущий лист. <...> Тогда... мы увидим... как она плывет по ручью (который дальше ветвится, образуя со временем Рейн, Днепр, Коттонвудский Каньон или Нова-Авон) на спине, в смутном эктоплазменном облаке намокших... одежд... (296—297).

«Wrustling» («гивнушей») связывает слово «wrestling» (гибнущая), произнесенное на тexasский манер, с шелестом (rustling) ивы (по-латыни salix), на которую вешала венки Офелия. В предисловии к роману Набоков дает намеренно ложное пояснение этого пассажа: «другой “русалочий отче” — это Джеймс Джойс, автор “Winnipeg Lake”» (201). Шутка по поводу ирландского автора и американского озера соединяет две части света, создавая модель для интерпретации вектора движения литературных имен. Действие «Русалки» Пушкина происходит на берегу Днепра, и в глубине его вод — американский режиссер переносит Шекспира в Новый Афон (Nova Avon), т.е. в Новую Англию. (О Рейне поговорим ниже.)

Ту же комбинацию шелестящих ив, девушки и русалки находим в «Пнине»: в «посвященном русском сказаниям объемистом труде Костромского (Москва, 1855)» Пнин читает о том, как

сельские девушки плели венки из лютиков и жабника и, распевая обрывки древних любовных заклинаний, вешали эти венки на прибрежные ивы, а в Троицын день венки стряхивались в реку и, расплетаясь, плыли, словно змеи, и девушки плавали среди них и пели.

Тут странное словесное сходство поразило Пнина, он не успел ухватить его за русалочий хвост... (72—72).

Пнин вспоминает об Офелии, плывущей по реке среди ив, однако русалочий хвост в этой картине принадлежит пушкинской героине. «Русалка» — это история дочери мельника: ее, беременную, бросил молодой дворянин, и она утопилась в Днепре. Отец девушки сходит с ума от горя, что до некоторой степени может быть прочитано как инверсия истории Офелии и Полония. Дочь мельника оставляет мир живых и становится правительницей подводного царства, где живет со своей дочерью. В предпоследней сцене этой незавершенной драмы Пушкина<sup>208</sup> мать спрашивает дочь, где та была, на что девушка отвечает:

<sup>208</sup> Набоков сочинил свой, русский «хвост» к пушкинской «Русалке» (см.: Новый Журнал. Т. 2 (1942). С. 181—184).

На землю выходила  
 Я к дедушке. Все просит он меня  
 Со дна реки собрать ему те деньги,  
 Которые когда-то в воду к нам  
 Он побросал. Я долго их искала;  
 А что такое деньги, я не знаю —  
 Однако же я вынесла ему  
 Пригоршню ракушинок самоцветных.  
 Он очень был им рад<sup>209</sup>.

Драгоценные камни и ракушины из набоковского детства, отраженные в содержимом Кинботова игрушечного ведерка, представлены у Пушкина как сокровища сказочного мира, превосходящие все земные богатства. Королевские регалии Зембли находятся в Кобальтане, кобальтово-синей голубизне неба, воды и потусторонности<sup>210</sup>.

Параллель между Шекспиром и Пушкиным отражается в «Бледном огне» в «поистине фантастическом зеркале», изготовленном Сударгом Бокайским. Функция этого зеркала в романе описана весьма выразительно:

Метафорическое зеркало искусства... запечатлевает многослойное переживание времени... Поскольку искусство развивается кумулятивно и действует через повторяющиеся самовоспроизведения... подлинный медиум литературы — язык — наполнен ассоциациями и реминисценциями прежних времен и литературных текстов прошлого. Всякое произведение искусства... может существовать только при посредничестве воспринимающего сознания... и строится из бесконечных слоев некогда увиденного, прочувствованного, прочитанного, воображенного отдельным человеком<sup>211</sup>.

Зеркало Сударга собирает на своей поверхности бесконечный ряд отражений нимф и русалок:

<sup>209</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1948. Т. 7. С. 210.

<sup>210</sup> В «Память, говори» Набоков рассказывает, что ребенком видел, как во дворе под окном их загородного дома крестьяне качали его отца, и он вновь и вновь появлялся на фоне «кобальтового» неба (в «Других берегах» — «на кубовом фоне», 155). Геннадий Барабтарло (в частном письме) выдвигает предположение, что Кобальтана (Kobaltana) — это анаграмма Nabok alta. Сцена в столовой образно предвосхищает вознесение отца Набокова к спрятанным, но не тайным королевским драгоценностям (см. гл. 9 наст. книги).

<sup>211</sup> Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975. P. 191.

... гирлянды девушек в грациозных и скорбных группах, уменьшавшихся в прозрачной дали или разделявшихся на отдельных нимф, из которых иные, шептала она, должны были походить на ее прабабок, когда они были молоды — маленьких крестьянских *garlien*, расчесывавших волосы стоя в мелкой воде докуда хватал глаз, а дальше — тоскующая русалочка из старой сказки, а дальше — ничего (106—107, примеч. к строке 80).

Эти «отдельные нимфы» имеют вполне определенные черты, восходящие по крайней мере к Древней Греции. Как и в «Пнине», шекспировские нимфы связаны здесь с пушкинской «Русалкой». На отмелях поблескивает чешуя русалочки Ганса Христиана Андерсена — датский след в английской литературе. Гувернантка Набокова мисс Норкот читала ему, среди английских книг, и эту сказку<sup>212</sup>. Зеркало Сударга, подписанное при помощи алмаза, — это символ искусства, образы которого, многократно отражаясь по мере удаления в прошлое, становятся все меньше. Сударг и сам — зеркальное отражение, Градус наоборот. Градус — агент, посланный «Тенями», которые пытаются заполучить королевские регалии и замышляют убийство короля Карла. Искусство противостоит злодейству и смерти, переворачивая их в своем зеркале и делая эту борьбу неподвластной ходу времени.

## Шекспир по-французски

В корпусе текстов Набокова берега русской и английской литературы сообщаются через систему параллельных или соотнесенных друг с другом образов. Набоков дважды в интервью упоминает об этом проекте синтеза:

Двадцать лет, которые я провел на родине, в России (1899—1919), — дуга моего тезиса. Двадцать один год добровольного изгнания в Англии, Германии и Франции (1919—1940) — очевидный антитезис. Период времени, проведенный на моей новой родине (1940—1960), создает синтез — и новый тезис<sup>213</sup>.

Я считаю себя американским писателем, родившимся в России, получившим образование в Англии, воспитанным на культуре Западной Европы; я понимаю, что это смесь, но даже самый про-

<sup>212</sup> См. «Память, говори», где о мисс Норкот говорится, что она «плакала, словно вавилонская ива» (385).

<sup>213</sup> *Nabokov V. Strong Opinions. P. 275.*

зрачный сливовый пудинг не в состоянии разобраться в своих ингредиентах, особенно пока он еще окружен мерцающими языками бледного огня<sup>214</sup>.

«Бледный огонь» — это, помимо прочего, еще и метафора перевода, которому дано быть лишь бледным отражением оригинала. Именно так можно описать результат перенесения поэзии Шекспира на русскую почву. Пушкин прочел «Гамлета» во французском переводе Летурнера, опубликованном в 1779 году<sup>215</sup>. Свое восхищение он выразил в письме (также написанном на французском — эпистолярном языке, к которому прибегали образованные русские того времени):

La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue... voilà la véritable règle de la tragédie... Lisez Schekspir<sup>216</sup>.

Рассуждая в «Комментарии...» об искусстве перевода, Набоков выбирает в качестве примера слово «purple» (багряный) и проследживает его превращения в цветных фильтрах различных культур. Этот пассаж может служить кратким очерком литературных отсылок, содержащихся в «Бледном огне»; цветовые модуляции проследживаются в нем от Древней Греции через англосаксонскую Англию к Попу и Байрону.

Эпитет «багряный» (*англ.* crimson, синоним — «пурпурный», *англ.* porphyrous) подразумевает насыщенный, темный тон красного, соответствующий французскому roug्रे, но ни в коем случае не английскому purple, который переводится как «фиолетовый». <...> Шекспировские «long purples» <«длинные пурпуры»> («Гамлет», IV, 7, 170) оборачиваются у Летурнера (Letourneur) во «fleurs rougeâtres» <красноватые цветы>, которые, конечно, делают абсурдным их сравнение с посиневшими пальцами мертвецов из того же отрывка (*Комм.*, 415. — Пер. Е.М. Видре)<sup>217</sup>.

<sup>214</sup> Nabokov V. Strong Opinions. P. 192.

<sup>215</sup> Отмечено Набоковым в «Комментарии...» (273).

<sup>216</sup> «Правдоподобие положений и правдивость диалога... вот истинное правило трагедии... Читайте Шекспира» (Письмо Николаю Раевскому; цит. по: *Комм.*, 212).

<sup>217</sup> Набоков также пишет о слове «багряный» в своем комментарии к «Слову о полку Игореве», где он раздвигает хронологию цветового спектра, проследживая ее от греческого моря цвета темного вина до «синей воды» каледонцев, известной по Макферсонову «Оссиану» (98), и соединяет Игоря, Макферсона и Пушкина через образ «синих молний» (92).

Отрывок из «Гамлета», о котором идет речь, — это все то же описание смерти Офелии в изложении Гертруды:

...длинных пурпурных цветов,  
 Что пастухи так грубо называют  
 И пальцем мертвеца зовут девицы.  
 (IV, 7, 169—171)<sup>218</sup>

Упомянутые «длинные пурпурные цветы» известны также как «перчатка русалки», «британская губка» (Оксфордский словарь английского языка), *haluchoondria palinata*. Эти строки цитируются в романе «Под знаком незаконнорожденных» в русском переводе, отличном от перевода Кронеберга (который вместо полевых цветов сплел экзотический венок из «лилий, роз, фиалок и жасмина» (292)) и, очевидно, принадлежащем Набокову, поскольку он не совпадает ни с одним из известных русских переводов. Русский перевод, данный в «Под знаком незаконнорожденных», немного не доходит до «длинных пурпурных цветов», равно как и сопровождающий его обратный английский подстрочник. Зато эти цветы появляются в одном из предшествующих пассажей, где они открыто соотношены с мотивом русалок. В этой сцене Круг пытается развлечь заболевшего Эмбера, игриво переиначивая сцену смерти Офелии:

Конечно, ее нашел пастух. Да ведь и имя ее можно вывести из имени влюбленной пастушки, жившей в Аркадии. Или, что более возможно, оно — анаграмма имени Алфея... Алфей, это был речной бог, преследовавший долгоногую нимфу, пока Артемида не обратила ее в источник... <...> *Lithe* — тонко-гибкая, тонкогубая Офелия, влажный сон Амлета, летейская русалка, *Russalka letheana* в науке (под пару твоим «красным хохолкам» [«long purples»]) (297).

Здесь мы сталкиваемся с новой процессией русалок, которая берет начало в античности. Аретуза отвергла притязания Алфея и была превращена Артемидой в источник на острове Ортигия (возле Сиракуз). Пушкинская русалка ассоциируется с древнегреческой мифологической рекой забвения, Летой — ведь она отказалась от земной жизни ради волшебного водяного существования, отчасти повторив судьбу Офелии. Разные русалки сливаются в одну, словно в зеркале Сударга: шекспировская Офелия всплывает в пушкинских водах — так же как, согласно греческой легенде, цве-

<sup>218</sup> Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. С. 617. — Пер. А. Радловой.

ток, брошенный в реку Алфей в Греции, в конце концов непременно всплывет в источнике Аретузы на Ортигии, проследовав по водам Алфея через море. Подобно многочисленным переводам «длинных пурпуров» Офелии — «перчаток русалки», сами русалки вновь и вновь появляются в разных обликах и языках — отражениях Офелии, плывущей на спине по ручью, «который дальше ветвится, образуя со временем Рейн...».

## Шекспир по-немецки

Поэтов Севера характеризуют меланхолия и созерцательность... Неисчерпаемый источник поэтических эффектов в Германии — ужасы: привидения и колдуны нравятся как простому народу, так и людям просвещенным... настроение, навеянное долгими ночами северных стран... Шекспир создал удивительные сцены с призраками и колдовством, а поэзия не могла бы стать народной [= национальной], если бы презирала то, что имеет невольную власть над воображением.

*Мадам де Сталь.*

О Германии (ч. 2, гл. 13);

цит. Набоковым в «Комментарии к «Евгению Онегину»» (Комм., 241)

В «Лолите» «длинные пурпур» Офелии превращаются в «Фиалкапсюли», лилово-синие снотворные таблетки, сделанные «из виноградной крови царей» (152), к которым прибегает Гумберт, чтобы утихомирить Лолиту в «Зачарованных охотниках». Гумберт связывает «сказочную» природу Лолиты с историей лесного царя, «Ленорой» Бюргера и германскими преданиями о волшебницах и призраках. В «Бледном огне» жертвой водяной смерти Офелии становится наделенная волшебными способностями дочь Джона Шейда Хэйзель, которая также ассоциируется с гетевским лесным царем:

Кто мчится так поздно сквозь ветер и ночь?  
 Это горе поэта, это — ветер во всю свою мочь,  
 Мартовский ветер. Это отец и дочь.

(54, строки 662—664)

Так пишет Джон Шейд в 3-й песне, вспоминая свою умершую дочь. Кинбот комментирует:

Эта строка, да и все это место (строки 653—664), подражают знаменитому стихотворению Гете о Лесном царе, седом колдуне в излюбленном эльфами ольшанике, который влюбляется в хрупкого маленького сына запоздалого путника (226, примеч. к строке 662).

Кинбот пользуется возможностью обсудить земблянский перевод, отмечая «неожиданную рифму» *vett—dett* (то же на французском: *vent—enfant*), параллельную русской рифме «ночь—дочь». В немецком оригинале в первых двух строках пол ребенка не обозначен, что позволяет Шейду соотнести балладный образ с образом Хэйзель, тогда как Кинбот считает ребенка мальчиком:

Другой сказочный правитель [отметим, что таким образом Кинбот ассоциирует себя с лесным царем — *П.М.*], последний король Зембли, беспрестанно повторял про себя эти неотвязные строки по-земблянски и по-немецки... взбираясь... [на] темные горы, которые ему нужно было пересечь на пути к свободе (226—227, примеч. к строке 662).

Гетевская интерпретация «Гамлета» обсуждается в романе «Под знаком незаконнорожденных». Эмбер бранит неподходящий выбор актрисы на роль Офелии:

Его особенно распалют оранжерейные лилии и гвоздики, которые выдает ей дирекция, чтобы ей было с чем поиграть в сцене «безумия» [отсылка к оранжерее из перевода Кронеберга. — *П.М.*]. Она и режиссер — ну точно как Гете — воображают Офелию в виде банки с персиковым компотом. «Все ее существо купалось в сладко созревшей страсти», — говорит Иоганн Вольфганг, нем. поэт, ром., драм. и фил. О ужас! (299).

«О ужас» — цитата из речи короля Гамлета, в которой он называет совершенное Клавдием убийство пределом низости. Здесь плохой перевод и неверная интерпретация снова приравниваются к царевубийству. Объект насмешки Набокова — похотливый образ Офелии, нарисованный Гете:

Благопристойность, как легкий флер на груди ее, не может скрыть движения ее сердца... в молчаливой скромности она дышит желанием, любовью, и, как только угодливая богиня Случайность встряхивает дерево, плод падает<sup>219</sup>.

<sup>219</sup> Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л.: Наука, 1981. С. 216. — Пер. Е.И. Волгиной. — Отметим источник Гумбертова созревшего плода, готового упасть.

Набоков признает эротичность образа Офелии в фаллических пурпурных полевых цветах, но отвергает гетевское прочтение «Гамлета». Однако в романах немецкая составляющая его творчества репрезентирована посредством инкорпорирования в текст фрагментов баллады первого немецкого поэта. Знаменитый «Лесной царь» Гете основан на переводе датской народной баллады «Дочь лесного царя», сделанном Гердером. Лесной царь (*нем.* Erlkönig) происходит от датского *ellerkonge* (король эльфов). Но в немецком *Eller* означает «ольха», так же как и *Egle*. Следовательно, слово «Erlkönig» образовано неверно — должно быть *Elfenkönig* или *Elfkönig*, поскольку *eller* по-датски — эльф. Однако эта ошибка вдохновила Гете на создание лесного духа, появляющегося также в другой балладе, «Эльфийская песнь», где эльфы танцуют «auf Wiesen an den Erlen» («на поляне под ольхой») <sup>220</sup>. Гете зацепился за якобы правду, «основанную на опечатке» или неверном переводе. Набоков соотносит Шекспира и Гете через образ древесного духа, подобно тому как он связывал Пушкина и Шекспира через образ русалки. Оба сказочных существа появляются в произведениях Шекспира, по-русски — в переводе Жуковского в виде лесного царя, а также у Набокова, в одеянии, сотканном из нарядов тех культур, где они обитали ранее.

В «Бледном огне» шекспировские лесные духи перебираются в Новый Свет. Кинбот описывает аллею шекспировских деревьев на кампусе Вордсмитского колледжа, используя эпитеты из пьес Шекспира (их названия указываются в скобках):

Зевесов крепкий дуб [«Буря», V, 1] и два других — один из Англии, расколотый ударом молнии [«Король Лир», III, 2], второй, с сучковатой древесиной, со средиземноморского острова [«Буря», I, 2]; стойкую липу («*līpe*», ныне «*līme*») [«Буря», V, 1]; финик (ныне финиковая пальма) [«Буря», III, 3], сосна и кедр («*cedrus*») [«Буря», V, 1], все островные; венецианский сикомор («*acer*») [«Отелло», IV, 3], две ивы: зеленая также из Венеции [«Отелло», IV, 3] и седолиственная из Дании [«Гамлет», IV, 7]; летний вяз, чьи пальцы, одетые в кору, окольцованы плющом; летний тут, тень которого приглашает помедлить [«Сон в летнюю ночь», V, 1]; и грустный кипарис шута из Иллирии [«Двенадцатая ночь», II, 4] (276, примеч. к строке 998) <sup>221</sup>.

<sup>220</sup> *Goethe J. W. Gedichte / Ed. Erich Trunz. Munich: C. H. Beck, 1982. P. 565.* Я благодарю Говарда Стерна из Йельского университета за это указание.

<sup>221</sup> Сэмюэль Шуман ранее идентифицировал те деревья, которые ведут происхождение из «Гамлета». См.: *Schuman, Samuel. The Chessmaster and the Bard: Vladimir Nabokov's Use of Shakespeare* (неопубликованная рукопись).

В «Буре» (основном источнике эпитетов для шекспировской аллеи деревьев в Вордсмите) Просперо освобождает духа Ариеля из расщепленной сосны, где Ариель был заточен на протяжении двенадцати лет (I, 2, 277). Просперо — еще один правитель в изгнании, трон которого узурпировал его брат, — приказывает духу завести своих врагов в дикую рощу (V, 1, 10). Шекспировский герой — ученый, и книги своей библиотеки он ценит выше власти (I, 2, 166—168). Злоумышляя против Просперо, Калибан говорит Стефано: «Но помни — книги! / Их захвати! Без них он глуп, как я, / И духи слушаться его не будут...» (III, 2, 91—93)<sup>222</sup>. Когда в финале пьесы вмешательство Ариеля помогает восстановить справедливость, Просперо признается: «Отрекся я от волшебства. / <...> / Не служат духи мне, как прежде» (Эпилог, 1, 14)<sup>223</sup>. Набоков неоднократно повторял, что искусство — это в первую очередь волшебство и магия, и, чтобы сохранять способность зачаровывать, оно должно поддерживать непрерывную связь с миром духов.

В России XIX века мир духов проходил по ведомству крестьянских верований и мог попасть в высокую литературу только в соответствующем контексте. Пушкинская Татьяна близка к миру природы и крестьян и разделяет народные суеверия. Через ее образ поэт связывает духов русского язычества с западноевропейской культурой. Но для большинства русских беллетристов XIX века мир волшебства ассоциировался в первую очередь с творчеством немецких поэтов, самым известным переводчиком которых был Василий Андреевич Жуковский. Соотнося Татьяну с Бюргеровой Ленорой и ее воплощениями в переводах этой баллады, принадлежащих перу Жуковского, Пушкин новаторски соединяет русскую фольклорную традицию с немецкими литературными стилизациями народных преданий Западной Европы.

Жуковский упомянут в «Пнине»: заглавный герой романа вспоминает, как «праздные пальцы его блуждали по книжной обложке со слегка потертой пушкинской бакенбардой или запачканным носом Жуковского» (72), после чего обращается к книге Костромского о русских сказаниях. Жуковский хорошо известен как переводчик не только «Леноры» Бюргера, но и лирики английских поэтов, в частности «Элегии» Грея. Бюргер, в свою очередь, позаимствовал предание, которое легло в основу сюжета «Леноры», из английской баллады «Призрак милого Вильяма». Впоследствии целый ряд переводчиков XVIII века способствовал возвращению Бюргеровой «Леноры» в лоно английской литературы. Как мы

<sup>222</sup> Шекспир У. Буря // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 178. — Пер. М. Донского.

<sup>223</sup> Там же. С. 212.

видели, эта баллада играет важную роль и в пушкинском «Евгении Онегине», и в «Лолите» Набокова. «Призрак милого Вильяма» перебрасывает призрачные воздушные мосты между Шекспиром, Пушкиным, переводчиками на русский и с русского, с английского на немецкий и обратно. На эту связь Набоков указывает в одной из наименее академичных статей указателя к своему «Комментарии...»: «*Shakespeare's Ghosts*. См. Кюхельбекер, «Шекспировы духи»»; в статье «*Кюхельбекер*» имеется добавочная ссылка: «*Шекспировы духи*» (*Shakespeare's Ghosts*). В примечании Набоков сообщает, что Вильгельм Кюхельбекер написал «драматическую шутку в двух актах» с таким названием в 1825 году и послал ее Пушкину. Кюхельбекер не успел получить ответа Пушкина, будучи арестован по делу декабристов (см.: *Комм.*, 419). Эти литературные игры и повороты судьбы устанавливают связь между тенями Вильгельма (Вильяма) Кюхельбекера, «милого Вильяма» и Вильяма Шекспира, знаменитые призраки которого указывают обгащенными пальцами на своих убийц. На вопрос о том, какие сцены ему хотелось бы увидеть снятыми на кинолентку, Набоков ответил: «Шекспира в роли призрака отца Гамлета»<sup>224</sup>.

### Еще более бледный огонь

Шекспир, вымерший город в Новой Мексике, где семьдесят лет тому назад бандит «Русский Билль» был повешен со всякими красочными подробностями.

*Владимир Набоков. Лолита (194)*

Набоков создал целый каталог появлений дриад и наяд на протяжении литературной истории. Они предстают перед нами в тени древесных ветвей, в окружении экзотических цветов, цепляясь за переводческие ошибки. В «Бледном огне» они пересажены на американскую почву. Некоторые из них не выдерживают перелета в другое полушарие и погибают, другие, подобно шекспировским деревьям, превращаются в музейные экспонаты, которые способны жить только в академических рощах<sup>225</sup>. В сознании Кинбота

<sup>224</sup> *Набоков В.* Телеинтервью Роберту Хьюзу, сентябрь 1965 // Набоков о Набокове и прочем. С. 175. — Пер. М. Дадяна.

<sup>225</sup> Роман Мери Маккарти «Академические роши» («*The Groves of the Academy*», 1952), вполне возможно, повлиял на набоковское изображение Вордсмитского колледжа. Набоков назвал ее роман «крайне забавным и местами вполне блестящим» (*The Nabokov—Wilson Letters*. N. Y.: Harper and Row, 1980. P. 274 (письмо от 26 февраля 1952 г.)). В этих романах много общего: рассуждения

литературные традиции России и Западной Европы последнего тысячелетия по-прежнему живы и способны породить свежую поросль. Кинботу введомо «дрожь от *alfeag* (непреодолимый страх, нагоняемый эльфами)» (136, примеч. к строке 149), и он чтит «память Лесного Царя» (251, примеч. к строке 894). Готовность поверить в жуткое и чудесное позволяет ему охватить в своем комментарии поэтические традиции России и Европы.

А как насчет Шейда? Подобно дочери прототипического датского лесного царя, дочь Шейда Хэйзель общается с духами. Через нее тетя Мод пытается предупредить Шейда о грозящей ему гибели, появляясь сначала в виде светового пятна, потом — в образе бабочки Ванессы, но Шейд остается непроницаем. Он любит Хэйзель и беспокоится о ней, однако попытки дочери понять смысл появления кружка света в амбаре вызывают у него лишь насмешку. Он сокрушается о том, что ей никогда не доставались в школьных спектаклях роли эльфов или волшебниц, не замечая, что в реальной жизни его дочь причастна миру магии. Шейд переиначивает слова Андерсена: «Увы, гадкий лебеденок так и не превратился / В многоцветную лесную утку» (40, строки 318—319). В своем понимании Шекспира Шейд, похоже, остался в пределах учебной программы, подобно шекспировским деревьям на кампусе. «То был год бурь» (54, строка 679) относится только к местным ураганам, «летнее утро» (62, строка 886) не имеет никакого отношения к «Сну в летнюю ночь». Шейду удалось заглянуть краем глаза в мир иной, однако это не прибавило ему веры в бытие после смерти и в мир духов. Единственная нимфа, которую он когда-либо видел, рекламирует мыло на телевидении:

С пируэтом выпорхнула нимфа, под белыми  
Крутящимися лепестками, чтобы в весеннем обряде  
Преклонить колени в лесу перед алтарем,  
На котором стояли различные туалетные принадлежности.  
(44, строки 413—416).

---

о религиозности, русской литературе vs. коммунизма, англо-американской литературной традиции от Шекспира до «пролетарской» поэзии, а также высмеивание политиканов в академической среде. Герой романа Маккарти Генри Малкэхи — профессор-параноик, укравшийся в маленьком колледже в эпоху маккартизма. Подобно Кинботу, он искажает произведение своего любимого писателя, интерпретируя творчество Джеймса Джойса в духе исторического материализма, и, как и Кинбот, страдает дурным запахом изо рта. Роман Маккарти вполне может служить образцом американской традиции, к которой Набоков в «Бледном огне» привил синтез России, Англии и Америки. Сама Мери Маккарти была удивлена этим предположением (частная переписка).

Набоков (устаи Кинбота) замечает, что «T. S. Eliot» читается наоборот как *toilest* (*англ.* трудишься) (183, примеч. к строкам 347—348), а в другом месте именует поэта «Tom Eliot», что, опустив и переставив несколько букв, можно прочесть как *toilet* (туалет)<sup>226</sup>. Хэйзель читает «Четыре квартета» Элиота, о чем свидетельствует ее вопрос о значении слов «grimpen», «chthonic» и «sempiternal»<sup>227</sup>. Сцена, в которой ее родители смотрят телевизор, в то время как их дочь гибнет, пародирует «Игру в шахматы» из «Бесплодной земли» Элиота.

Набоков признавался, что ему никогда не доводилось сочинять ничего более трудного, чем поэма Джона Шейда<sup>228</sup>, — оно и понятно: в зеркале этой удивительной поэмы — в зависимости от того, какие очки вы наденете для ее чтения, — отчетливо отражаются то «Прелюдия» Вордсворта, то стиль Свифта в «Сказке бочки» или Попа в «Дунсиаде» и «Опыте о человеке», то Роберт Фрост. Присутствие в «Бледном огне» всех этих текстов имеет вполне убедительные подтверждения<sup>229</sup>, однако число отсылок к «Бесплодной земле» превосходит прочие. Репертуар литературных аллюзий в поэме Шейда весьма ограничен, тогда как в романе Набокова обнаруживается немало общих с поэмой Элиота источников: «Буря» и «Кориолан» Шекспира, «К стыдливой возлюбленной» Марвелла, «Исповедь» Блаженного Августина и «Цветы зла» Бодлера с их памятным обращением к читателю («мой брат и мой двойник»). Там, где Элиот цитирует «Тристана и Изольду» по-немецки (стих с рифмой *Wind—Kind* (ветер—дитя)), Набоков обращается к более известному воплощению этой же рифмы — «Лесному царю» — на английском, с французским и земблянским вкраплениями. Обыденный диалог Джона и Сибиллы Шейд о ветре в Шейдовой поэме отсылает к «Лесному царю»:

«Ты слышишь этот странный звук?»

«Это ставень на лестнице, мой друг».

<sup>226</sup> Nabokov—Wilson Letters. P. 214.

<sup>227</sup> Об этом говорил Джон Барт Фостер в докладе, прочитанном на ежегодном собрании Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков в Вашингтоне в декабре 1984 года (*Foster, John Burt. Eliot, Proust and Shade: Nabokov's Revisionary Modernism and Canto II of John Shade's «Pale Fire»*).

<sup>228</sup> См.: *Набоков В.* Телеинтервью Роберту Хьюзу. С. 169.

<sup>229</sup> Об этом пишет также Мери Маккарти (Указ. соч.); Джей Арнольд Левин прекрасно анализирует тему Свифта в «Бледном огне» (*Levine, Jay Arnold. The Design of «A Tale of a Tub» (with a Digression on a Mad Modern Critic) // English Literary History. Vol. 33. № 2 (June 1966). P. 198—227*); Роберт Меррилл отмечает аналогию с Вордсвортом (*Merrill, Robert. Op. cit.*), — и это далеко не все авторы, которых можно было бы здесь упомянуть.



Шейд — автор книги о Попе и стихотворных сборников «Туманный залив», «Ночной прибор» и «Кубок Гебы». Он читает курс по Шекспиру и придерживается общих с Набоковым взглядов на преподавание литературы («...учите первокурсников трепетать, пьянеть от поэзии “Гамлета” и “Лира”, читать позвоночником, а не черепом» (148, примеч. к строке 172)). Шейд говорит о «чудных юмористах» Гоголе, Достоевском, Чехове, Зошенко, Ильфе и Петрове, рассуждает о Марксе, Фрейде и По, прямо упоминает Лафонтена, Элизий и Эолийские войны, но при этом мы не найдем влияния перечисленных авторов и образов ни в его размышлениях о жизни, смерти, Боге, потусторонности, ни в языке, которым он описывает свою повседневную жизнь. Он каламбурит, именуя «grand peut-être» («великое быть может») Рабле «great potato», т.е. «большой картошкой» (48, строки 501—502), и иронизирует по поводу клубня (52, строка 619), но, похоже, не замечает сходства между собой, Леопольдом Блумом в сцене бритья в «Улиссе» и «обычным мещанином», который «видит Млечный Путь, / Лишь выйдя помочиться» (33, строки 125—127). Чистя ногти, он не обращает внимания на ситуативную рифму с занятием Гримма в «Евгении Онегине». Он не читал пушкинского «Пира во время чумы» — иначе он опознал бы «заводную игрушку», temento mori, как он выражается, связанную с его «странным обмороком» в одиннадцатилетнем возрасте (130, примеч. к строке 143) — прообразом его действительной смерти (Набоков перевел эту стихотворную драму Пушкина на английский язык). Вот отрывок, о котором идет речь:

*(Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею)*

<...>

*Луиза (приходя в чувство).*

Ужасный демон

Приснился мне: весь черный, белоглазый...

Он звал меня в свою тележку. В ней

Лежали мертвые — и лепетали

Ужасную, неведомую речь...<sup>231</sup>

В последних строках своей поэмы Шейд описывает, как

Человек, не замечая бабочки —

Садовник кого-то из соседей, — проходит,

Толкая пустую тачку вверх по переулку

(66, строки 997—999)

<sup>231</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 178—179.

Это садовник Кинбота, и он — негр. Шейду не приходит в голову связь между садовником и детской игрушкой — «жестяной тачкой, толкаемой жестяным мальчиком[-негритенком]» (33, строка 144), не говоря уже о связи с Пушкиным или с темой смерти. Шейду недостает творческого дара замечать соответствия. Но, даже обладая он этим даром, американский прагматизм все равно перевесил бы и заставил бы его отбросить предостережения как пустое суеверие. Он не замечает бабочки, отчаянно пытающейся отвести его от дома Гольдсворта, и в этом отличается от Гамлета, который был внимателен к словам призрака. Кинбот справедливо осуждает

модную манеру озаглавливать сборник очерков или том стихов — или, увы, поэму — фразой, позаимствованной из старого более или менее знаменитого поэтического произведения. Такие заглавия обладают фальшивым блеском, допустимым, быть может, в прозваниях отборных вин или толстых куртизанок, но всего лишь унижительным для таланта, заменившего нетрудной демонстрацией начитанности индивидуальное воображение и переложившего на плечи лепного бюста ответственность за витиеватость, поскольку любой человек может перелистать «Сон в летнюю ночь»<sup>232</sup>, «Ромео и Джульетту», или еще Сонеты, и сделать свой выбор (227, примеч. к строкам 671—672).

Шейд как раз поступил вышеописанным образом. «Бледный огонь» Тимона Афинского, изгнанного из своего королевства и скрывающегося в пещере отшельника, не имеет никакого отношения к поэме Шейда о родственной любви, утрате и смерти. Призрак короля Гамлета также не дает ответов на вопросы, которые волнуют Шейда. Если в переводе Кронеберга король Гамлет назван «тенью» (*shade*), то Джон Шейд, теряющий сознание на лекции, — «всего лишь полутень» (56, строка 727). Заглавие «Бледный огонь», следовательно, семантизировано только на уровне романа Набокова — Шейдова поэма и впрямь бледна: то ли волшебство лунного света затмил электрический свет прагматизма, то ли поэту не удалось разглядеть его лучи в тех текстах, которые он преподает своим ученикам. Антология стихов тети Мод открыта на оглавлении: «Мавр, Месяц, Мораль» (32, строка 96). Мораль истории Шейда, возможно, в том, что ему следовало принимать тайны луны/месяца и мавра/негра с тачкой ближе к сердцу — не только как материал для своего искусства, но и как вопрос жизни и смерти.

Печальный урок, который можно извлечь из «Бледного огня», заключается в том, что в Америке Шекспир — это, возможно, все-

<sup>232</sup> В переводе Веры Набоковой упоминание «Сна в летнюю ночь» пропущено — мы восстанавливаем его по английскому оригиналу. — *Примеч. пер.*

го лишь «вымерший город... где семьдесят лет тому назад бандит «Русский Билль» был повешен со всякими красочными подробностями» (иными словами, это произошло в 1880-х годах, когда Конмаль выучил английский язык и когда был переиздан русский перевод «Гамлета» Кронеберга, — поскольку американское судебное преследование «Лолиты» датируется 1950-ми годами). Прелесть шекспировской поэзии, пусть даже слабо мерцающая в бледном огне перевода Кронеберга, неведома языку поэзии американской — даже в университетской среде. В «Пнине» Набоков говорит о досадной и мрачной пропасти, отделяющей чудный поэтический мир русских эмигрантов старшего поколения, предающихся на веранде «Сосен» игре в шахматы и воспоминаниям, от их детей, которые предпочитают развлекать себя громкой музыкой из автомобильного радио. «Бледный огонь» демонстрирует аналогичный зазор между литературной восприимчивостью иммигранта Кинбота, с одной стороны, и его друга Шейда — с другой.

В «Бледном огне» Набоков создал десятивековую драму, посвященную тому, как переплетались между собой литературные традиции России, Европы и Америки. Американская традиция наиболее далека от упомянутых истоков как в пространстве, так и во времени — в отличие от русалок из зеркала Сударга, увеличивающихся в размерах по мере приближения к настоящему. Пьесу Набокова можно отнести к жанру трагедии в том смысле, что всякая традиция отражает свет творений великих мастеров прошлого — игнорируя его, делаая бледным и тусклым или используя в своих собственных целях. Переводы создают возможность межкультурного обмена взаимными отражениями. Вытеснив Летурнера, Кронеберг подарил русским читателям «Гамлета» (и «Макбета») на их родном языке; Набоков совершил симметричный акт, переведя «Евгения Онегина» на английский язык. Можно сказать, что Набоков, родившийся в Петербурге в 1899 году, смог стать луной по отношению к пушкинскому солнцу — луной, чье сияние, пускай бледное, донесло до Америки свет великой литературной культуры.

## **III**

# **ЭВОЛЮЦИЯ, ПЕРЕВОД И МЕТАМОРФОЗА**



## 7. КУЛЬТУРА: УЧЕННЫЕ И ПОЭТЫ

В настоящее время существует два усовершенствованных способа пользоваться книгами: либо поступать по отношению к ним, как некоторые поступают по отношению к *вельможам*: затвердить их *титулы* и потом хвастать знакомством с ними; либо — и это лучший, более основательный и приличный способ — подробно изучать *указатель*, которым вся книга управляется, как *рыба хвостом*.

*Джонатан Свифт*. Сказка бочки (раздел VII)<sup>233</sup>

Витийство, будто преломленный свет,  
Все в радужный окрашивает цвет...  
<...>

Как царский пурпур не к лицу шуту,  
Так слог не скроет мысли пустоту;  
И как имеешь много платьев ты:  
Для дома, бала, верховой езды,  
Так стили различаются, затем,  
Что нужен разный стиль для разных тем.

*Александр Поуп*. Опыт о критике<sup>234</sup>

Творчество Шекспира служит литературным местом встречи Шейда и Кинбота. Комментарий Кинбота переносит нас в прошлое: предшественники Шекспира представлены в землянских вариациях на связанные с областью ученых занятий Кинбота темы викингов, англосаксов и шотландцев. Шейд в своей поэме начинает там, где остановился Кинбот: присутствие наследников Шекспира в «Бледном огне» обусловлено профессиональной деятельностью Шейда как преподавателя английской литературы, специализирующегося на XVIII веке, а также как современного американского литератора, работающего в контексте англо-американской традиции.

В «Бледном огне» Набоков прямо упоминает около тридцати больших и малых фигур английской литературы, роль которых в

<sup>233</sup> *Свифт Дж.* Сказка бочки // Свифт Дж. Избранное. Л.: Худож. лит., 1987. С. 249. — Пер. А.А. Франковского.

<sup>234</sup> *Поуп А.* Опыт о критике // Поуп А. Поэмы. М.: Худож. лит., 1988. С. 77–78. — Пер. А. Субботина.

романе варьируется от центральной (Шекспир) до периферийной (Мэтью Арнольд) и едва заметной (Флэтман). Некоторые писатели названы по имени, другие вводятся в текст через упоминание их произведений, еще бóльшая часть — через скрытые цитаты. Само обилие вовлеченного в орбиту «Бледного огня» литературного материала говорит о том, что анализ конкретных произведений каждого из этих авторов вряд ли способен дать ключ к пониманию набоковского замысла, и никто из критиков не предпринимал попыток подобного прочтения<sup>235</sup>. Правильнее будет сказать, что в соответствии с принципиально важной для «Бледного огня» темой энциклопедии Набоков дает беглый очерк всей английской литературной традиции, которую он получил в наследство как романист, пишущий на этом языке.

### Заимствование

Литература развивается как через ассимиляцию элементов других культур, так и разрабатывая собственные национальные богатства. Эволюция английской литературы в исключительно большой мере определялась деятельностью переводчиков, критиков, поэтов и ученых, которые, на протяжении нескольких веков умножая цепь стихотворений, поэм, сатир, комментированных изданий и критических разборов, одновременно калечили и реставрировали литературу своей страны. Набоков в «Бледном огне» выделяет в этом процессе те моменты, которые созвучны его собственным интересам. Здесь мы вновь сталкиваемся с темой реставрации — на этот раз не в историографическом измерении (реставрация на троне), но как принципом литературной эволюции: восстановление и поддержание литературного наследия через его непрерывное ретранслирование переводчиками, редакторами и поэтами.

Историческим истоком английской литературы Набоков полагает деятельность короля Альфреда Великого, чьи переводы с ла-

---

<sup>235</sup> Литературный корпус XVIII века был исследован вдоль и поперек в поисках упоминаний Зембли (см.: *Levine, Jay Arnold*. Op. cit.). Тональность и темы «Прелюдии» и «Гинтернского аббатства» Вордсворта рассмотрены в неоднократно цитировавшейся выше статье Мери Маккарти; она также упоминает «Опыт о человеке» Попа — как и Роберт Меррилл, который выносит на обсуждение концепцию высокомерного кукловода (см.: *Merrill, Robert*. Op. cit.). Взгляды Набокова на модернизм, и в особенности на Пруста и Т. С. Элиота, проанализированы в статье: *Foster, John Burt Jr.* «The Gift»: The European Perspective (неопубликованная рукопись), в которой автор исследует синтез немецкой, русской и французской литератур, осуществленный в «Даре». [См. также: *Foster, John Burt Jr.* *Nabokov's Art of Memory and the European Modernism*. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1993].

тыни и англосаксонская поэзия заложили основу британской словесности. Сырой языковой материал англосаксонского прошлого воскрешается как в этимологии земблянских слов, так и посредством упоминания прошедшего времени глагола «read» в англосаксонском языке: изобретенная Кинботом фраза «a riġ (ханжа) rað (устаревшее прошедшее время глагола “читать”) us (нас)» (220, примеч. к строке 596) намекает на то, что современный «ханжа» может интерпретировать англосаксонский субстрат «Бледного огня» в качестве академического упражнения, тогда как на самом деле это демонстрация возможности животворной реставрации мертвого языка.

Набоков представляет высочайшим достижением английской литературы поэзию и драматургию Шекспира, вводя их в свой текст заглавиями ряда пьес и использованием некоторых словесных оборотов, в частности заимствованных из «Гамлета». «Гамлет» играет ключевую роль не только вследствие переключек с тем, что волновало самого Набокова, — шекспировский шедевр является также образцом того, как примитивная легенда при многовековом посредничестве переводчиков и перелagateлей восходит на вершину литературного искусства, увенчанную великим поэтическим творением, которое создал индивидуальный гений.

В своих ранних произведениях Набоков дает своего рода обзор классической русской литературы: «Дар» начинается с Пушкина, оглядывается на Лермонтова и Гоголя и безжалостно высмеивает противоположную линию литературного развития, представленную эстетикой Чернышевского<sup>236</sup>. Этому литературному обзору соответствует — уже в более позднее время — деятельность Набокова как переводчика, затрагивающая «Слово о полку Игореве» — литературный памятник XII века, — но сконцентрированная главным образом на веке XIX, а именно на поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Помимо «Евгения Онегина», Набоков перевел фрагменты «Маленьких трагедий» Пушкина, а также написал окончание пушкинской «Русалки». И наконец, попробовав себя в роли переводчика и комментатора и примерив маску Пушкина, он создал свой авторский синтез пушкинского творчества в «Лолите» — собственной версии американского романа XX века. В «Бледном огне» Набоков обращается к исследованию истории английской литературы, стремясь соединить ее с американской культурой.

«Лолита» представляет собой новый виток спирали, развивающий тот культурный синтез, который был осуществлен Пушкиным в «Онегине». В «Бледном огне» сама «Лолита» обретает новое из-

<sup>236</sup> Джон Барт Фостер подчеркивает, что история русской литературы в «Даре» представлена в многообразных связях с европейской.

мерение. Дело не только в том, что «Лолита» прямо упоминается в «Бледном огне», — как мы увидим далее, перекликаются сюжеты, образы героев и системы литературных отсылок этих двух романов. В «Бледном огне» отношения Шейда с английской литературной традицией противопоставлены той русской и европейской культуре, плодом которой является Кинбот. Взаимодействие этих культурных сфер становится возможным благодаря переводу. Набоков сам выступает в романе в роли агента этого охватывающего несколько веков литературного взаимообмена. Набоков-переводчик совершает в своей жизни и в искусстве перекрестное опыление (как в репродуктивном органе молочая, о котором пойдет речь в гл. 8) русского и европейского, русского и американского, европейского и американского, русского и британского, британского и американского миров.

Ключи к пониманию зеркальных отношений между русской и английской традициями в пространстве личной творческой истории Набокова лежат в его «Комментарии к “Евгению Онегину”» и автобиографии. «Комментарий...» дает нам список книг, входивших в круг чтения Набокова. Системный характер интертекстуальных отсылок в его романах можно было бы не заметить или счесть невероятным, если бы не «Комментарий...», в котором дан обзор параллельных сюжетов в истории стихосложения, фонетики и интонации русской и британской поэзии на протяжении нескольких веков. Пушкинское описание петербургского утра сопоставляется с мильтоновской картиной утра в Лондоне (см.: *Комм.*, 171—172). В процессе комментирования Набоков весьма определенно высказывается о своих литературных симпатиях и антипатиях — например, когда заводит речь о Драйдене и о «блистательном прологе» его «нелепой трагедии “Ауренг-Зеб”» (*Комм.*, 474. — Пер. М.М. Ланиной). Среди произведений, упомянутых в более чем стостраничном указателе к «Комментарию...», французы и немцы выполняют роль посредников (как в буквальном, так и в фигуральном смысле) между двумя культурами, из которых выросли русские и английские романы Набокова. «Комментарий...» играет роль справочника, «библиотеки», где читатели могут проверить свое понимание художественной прозы писателя. Однако в «Комментарии...» есть ряд странных лакун. Например, ни разу не упомянут Андрей Кроненберг, чье имя, казалось бы, должно присутствовать в работе, посвященной переводу с английского языка на русский. Он фигурирует в двух романах Набокова, где фикциональная среда обитания камуфлирует его нефикциональный статус. Но упомянуть его в комментаторском труде значило бы позволить незрелому плоду до времени упасть в жадные руки вора. Сам факт неупоминания наводит на мысль, что Набоков намеренно скрывает аллюзивную

функцию своих ученых занятий: В.П. Боткин<sup>237</sup> также мог бы быть упомянут в «Комментарии...» с большим на то основанием, чем Т.С. Элиот, критика «вездесущей рациональной язвительности» которого (внесенная в Указатель) вклинивается в примечание об упадке английского четырехстопного ямба в XVII веке (*Комм.*, 780). Можно сказать, что работа Набокова над «Евгением Онегиным» — это литературная автобиография, притворяющаяся комментарием. Будучи исследованием о Пушкине, он в значительной мере служит комментарием к самому Набокову. В нем Набоков описывает систему литературных отсылок, функционирующую в его художественной прозе, и снабжает читателей моделью для чтения своих текстов: та дотошная осведомленность относительно вполне второстепенных, как может показаться, писателей, произведений и слов, которую Набоков с нескрываемым наслаждением демонстрирует в «Комментарии...», необходима и для адекватного чтения его собственных сочинений.

В «Комментарии...» мы находим литературную автобиографию Набокова, в «Других берегах» — автобиографический материал, которого нет ни в одной другой его книге: личную историю Набокова и его воспоминания, коим, впрочем, придана продуманная художественная форма. В особенности это относится к теме спирали, витки которой составляют зеркально отражающие друг друга культуры, — она служит лейтмотивом набоковских воспоминаний, комментария и обнаруживается в беллетристике. Например, «английскому» парку в Выре с его «завозными дубами между местных берез и елей» из «Память, говори» (431) соответствует фикциональный образ в «Бледном огне»: знаменитая аллея (завозных) шекспировских деревьев Вордсмитского колледжа противопоставлена местным кустам и мотылькам Шейда. Оба имеют прецедент — Летний сад в Петербурге с его, как пишет Набоков в «Комментарии к “Евгению Онегину”», «завезенными дубами и вязами» (*Комм.*, 109).

Набоков играет роль призмы, посредника между русской и англо-американской культурами. Строки из третьей сцены четвертого акта «Тимона Афинского» Шекспира говорят о проблеме отражения: солнце, море и луна — все они обворовывают друг друга. Не только специалисты по английской литературе вроде Шейда, но и любой читатель литературного произведения участвуют в процессе аккумуляции текстов. Поскольку возможности удвоения и отражения безграничны, нельзя приравнять взаимосвязь солнца, моря и луны в «Бледном огне» к их исходному соотношению в «Тимоне Афинском» и разобраться, кто кого отражает. Однако Набоков, одной (пусть младенческой) ногой касающийся XIX века, а дру-

<sup>237</sup> О Кроненберге и Боткине см. гл. 6 наст. книги.

гой — стоящий в ХХ, охватывающий взглядом как Россию, так и Англию/Америку, способен улавливать пушкинские лучи и отражать их в направлении Соединенных Штатов второй половины ХХ века. Лучи пушкинского солнца входят в призму Набокова и окрашиваются в его переводе «Евгения Онегина» в цвета англоговорящего читателя. В «Лолите» отражение «Онегина» проходит через еще более сложную систему линз.

Мы видели, что Набоков воспринимает Шекспира как своего рода параллель Пушкину — каждый занимает место первого поэта в своей литературной традиции. Набоков намеренно лишает пушкинского присутствия мир Гумберта, и точно так же он не допускает Шекспира в поэму Шейда. Гумберт Пушкина не читал; Шейд читал Шекспира, но в его поэме нет следов этого чтения. Пушкин в юности находился под большим влиянием поэзии Байрона; его Онегин подражает Байрону, точнее, популярному представлению о байроническом герое и благодаря этой позе становится любимцем светского Петербурга. Для Пушкина Байрон является мерилем собственного поэтического роста. Авторская личность — «Пушкин» из «Евгения Онегина» — говорит: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...» (1: LVI). Используя подобную тактику, Набоков дает в наставники своим протагонистам менее значительных литераторов, чем его собственные учителя (Пушкин, Шекспир), но все же таких, которые сыграли определенную роль и в его творческой эволюции. В «Лолите» роль Гумбертова Байрона играет Эдгар Аллан По. В «Бледном огне» Набоков обозначает «разность» между собой и Шейдом тем, как Шейд интерпретирует поэзию Вордсворта.

## Вордсворт и Шейд

В «Бледном огне» Шейда можно расслышать отголоски нескольких важнейших стихотворений и поэм Вордсворта, в первую очередь «Тинтернского аббатства» и «Прелюдии». «Тинтернское аббатство» было написано, а «Прелюдия» задумана и начата в 1798 году. Шейд родился в 1898 году. Подобно пушкинскому Онегину, персонажи Набокова пытаются подражать неким образцам, о которых имеют весьма смутное представление. Американский поэт Шейд использует произведения английского поэта Вордсворта точно так же, как европеец Гумберт использует произведения американца По.

Вордсворт назвал «Прелюдию» поэмой о «развитии сознания поэта»; эта поэтическая автобиография представляет собой картину авторского духовного пути. Автобиографическая поэма Шейда так-

же носит исповедальный характер и, подобно сочинению Вордсворта, свидетельствует о горечи утраты. Пытаясь унять отчаяние, оба поэта размышляют о природе Божественного. Их поэмы принадлежат к традиции христианского жанра духовной автобиографии, самый известный образец которого — «Исповедь» Блаженного Августина. В гл. 3 мы отмечали, что воспоминание Кинбота о землянском священнике отсылает к сцене обращения Блаженного Августина. Знаменитый эпизод христианской литературы излагается Августином в «Исповеди» и пересказывается Кинботом в «Бледном огне». Набоков ведет речь об истории вхождения «Исповеди» (спустя пятьсот лет после ее создания) в состав английского культурного наследия — в англосаксонском переводе короля Альфреда Великого. Скрытые интертексты в «Бледном огне» снабжены скрытыми примечаниями — именами их переводчиков и редакторов. «Бледный огонь» — это текст с комментарием, изданный под маской текста с комментарием.

«Тинтернское аббатство» — это стихотворение о бессмертии, и такова же центральная тема поэмы Шейда. В процессе сочинения «Бледного огня» Шейду удается нащупать путь к «некой слабой надежде» на существование по ту сторону смерти. Вордсворт пишет: «Надеяться я смею» (строка 76) «проникнуть в суть вещей», когда

...телесное дыханье наше  
И даже крови ток у нас в сосудах  
Едва ль не прекратится — тело спит,  
И мы станем живой душой... (строки 50, 44—47)<sup>238</sup>.

Вордсворт сочинил «Тинтернское аббатство» во время путешествия на берега реки Уай; Шейд обитает в Нью-Уае. Можно сказать, что «Прелюдия» и «Тинтернское аббатство» повлияли на поэму Шейда — его реминисценции Вордсворта, кажется, ненамеренны: используя тональность «Прелюдии» и тему «Тинтернского аббатства», он, однако, никак не комментирует эти поэтические тексты, не добавляет нового витка к вордсвортовской спирали. Набоков же и здесь прячет собственные замыслы и интертексты за более легко опознаваемыми аллюзиями своих персонажей.

Одно из самых важных для Набокова сочинений Вордсворта — это «Лирические баллады», вышедшие в свет все в том же 1798 году.

<sup>238</sup> Вордсворт У. Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай // Вордсворт У. Избранная лирика. М.: Радуга, 2001. С. 217, 215. — Пер. В. Рогова.

Их публикация «представляет собой самое значительное событие в истории английской поэзии после Мильтона»<sup>239</sup>. Для Вордсворта сочинение этих стихов было попыткой выяснить, «насколько язык повседневной речи средних и низших классов общества пригоден для целей поэтического наслаждения»<sup>240</sup>. «Снижение» поэтической речи, осуществленное в «Лирических балладах», породило в английской литературе большой спор<sup>241</sup>, сходный с тем, что возник в русской литературе вокруг использования Пушкиным бытовых реалий сельской жизни (сломанная изгородь, скользящий гусь) и непоэтического имени героини (Татьяна), а также элементов «низкого» стиля в «Евгении Онегине». Новый стиль Вордсворта был выработан для введения в литературу простых людей — сборщика пиваков, безумной матери, слабоумного мальчика и бродяжки; выбор подобных объектов для поэтического описания по тем временам был поистине революционным. Необычный тон поэмы Шейда также связан с понижением речевого регистра и введением разговорной интонации, в которых, однако, нет осознанного индивидуального выбора или полемики. Отражая современную тенденцию к снятию различий между бытовой и поэтической речью, Шейд непреднамеренно разрушает предмет собственного описания. Набоков же сознательно пародирует некоторые стилистические аспекты «Прелюдии», равно как и чрезмерную прозаичность современного поэтического языка, которым написана поэма Шейда.

В «Бледном огне» Набоков соединяет бытовленную поэтическую речь, явленную Вордсвортом в «Лирических балладах», со стремлением к возвышенному, которое определяет «Прелюдию» и «Тинтернское аббатство». Шейда, как и Вордсворта, занимает тема метафизического трансцендирования, однако стиль поэмы «Бледный огонь» комическим образом диссонирует с Шейдовыми попытками распознать смысл жизни и исканиями потусторонности. В многословном описании Шейдом своего визита к госпоже З. Набоков комбинирует «низкий» стиль Вордсворта с его «сублимированной» философией:

<sup>239</sup> Такое мнение высказывает внук Вордсворта Гордон, написавший статью о нем для Британской энциклопедии (*Encyclopaedia Britannica Chicago: University of Chicago, 1946. Vol. 23. P. 741—743*). Хотя этот комментарий принадлежит заинтересованному лицу, он не является преувеличением. Уильям Хэзлит писал в «Духе века» (1825), что «Лирические баллады» осуществили революцию в поэзии, равнозначную Великой французской революции в истории.

<sup>240</sup> *Wordsworth, William. Advertisement to «Lyrical Ballads» (1798) // Wordsworth, William. The Major Works / Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 591.*

<sup>241</sup> Подробный анализ см.: *Parish, Stephen Maxfield. Dramatic Technique in «The Lyrical Ballads» // PMLA Vol. 74. № 1 (March 1959). P. 95—98.*

Она пичкала меня кэксом, все это превращая  
 В идиотский светский визит.  
 «Я не могу поверить», она сказала, «что вот это *вы!*  
 Мне так понравились ваши стихи в *Синем журнале*.  
 Те, что о Мон-Блоне. У меня есть племянница,  
 Которая поднялась на Маттерхорн. Вторую вещь  
 Я не могла понять. Я говорю о смысле.  
 А самый звук, конечно, — но я так глупа!»  
 (58, строки 779—786)

«Мон-Блон» отсылает к характерной для романтизма ассоциации этой горы и Альп в целом с возвышенным<sup>242</sup>. Поэма Шелли «Монблан» (1816) отчасти является ответом на шестую книгу «Прелюдии», в которой Вордсворт описывает опыт возвышенного, пережитый им при восхождении в Альпы:

Воображение! Возникнув предо мной,  
 Застив мой взор и песнь мою прервав,  
 Как пар неведомый, окутала меня  
 И на меня обрушилась всей мощью  
 Великая дарующая сила.  
 Я замер, затерявшийся во мгле;  
 Теперь, воспрянув к жизни, говорю  
 Своей душе: «Твою я вижу славу».  
 Под властью этой грозной, щедрой силы  
 Свет разума бесследно угасает,  
 В последних вспышках открывая нам  
 Незримый мир, величия обитель,  
 Те пристани, где мы пребудем вечно<sup>243</sup>.

(кн. VI, строки 525—537, редакция 1805 года)

Природа, принявшая форму гор, дает невидимому миру зримую форму. В сознании Шейда фонтан, который ему удалось разглядеть при «смерти», является зрительной формой потустороннего. Путешествуя через Альпы, Вордсворт видит «вершину Монблана» (кн. VI, строка 453). Минуя Симплонский перевал, он испытывает ощущение божественной бесконечности, растворенной в природе:

Потоки вод с еще недавно ясных,  
 Но в миг один разверзшихся небес,

<sup>242</sup> Превосходный обзор темы см.: *Wordsworth, Jonathan, Jaye, Michael C., Woof, Robert. William Wordsworth and the Age of Romanticism. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1987. P. 163—197.*

<sup>243</sup> *Wordsworth, William. The Prelude (1805) // Wordsworth, William. Op. cit. P. 463—464.* — Здесь и далее текст «Прелюдии» приводится в пер. С.А. Антонова.

Немолчный рокот гор и тихий говор  
 Утесов черных, словно наделенных  
 Неведомою речью, грозный вид  
 Стремительной реки, что мчит в долину,  
 Приволье облаков в просторах неба,  
 Смятенье, и покой, и тьма, и свет —  
 Они творения единой воли,  
 Черты единого лица, побег  
 Едина древа. В них запечатлелись  
 Приметы Вечности; из Откровения  
 Великого их образы возникли.  
 Они — начало, и конец, и середина,  
 И бесконечность<sup>244</sup>.

(кн. VI, строки 561—572)

В вордсвортовском описании гор и источников природа одушевлена — она наделена голосом, разумом, лицом и способностью писать при помощи знаков и символов. Обращаясь к картинам Озерного края, Вордсворт находит буквы *x* и *y*, начертанные в изгибах холмов между Эскдейлом и Вастдейлом<sup>245</sup>. Набоков в «Бледном огне» также намекает на то, что природа — это система закодированных знаков: так, географическое описание Шейдовой Аппалачии дается в алфавитном ключе. Названия Экс, Уай и Омега указывают на присутствие организующего набоковского видения, подобно тому как узоры на крыльях бабочек Запятой (*Comma*), Ванессы и прочих выглядят письменами иного, более высокого автора. Набокова изучение «творчества соперника» убеждает в существовании Всевышнего; Шейд пребывает в поисках доказательств. Можно ли утверждать, что именно в этом смысл его стихотворения о Монблане, и если так, что оно добавляет к образу гор, созданному Вордсвортом и Шелли?

Шейд отправляется к госпоже З. в надежде получить подтверждение реального существования потусторонности. Он надеется найти в госпоже З. источник знания о возвышенном. Но журналист, написавший статью, сообщает:

«Все точно. Я не менял ее стиля.  
 Одна есть опечатка, не то чтоб важная:  
 Гора, а не *фонтан*. Оттенок величавости»  
 (58, строки 800—802)

<sup>244</sup> *Wordsworth, William. The Prelude (1805) // Wordsworth, William. Op. cit. P. 464.*

<sup>245</sup> *Wordsworth, William. A Guide Through the District of the Lakes in the North of England. Oxford: Oxford University Press, 1970. P. 27.*

Журналист иронизирует над условностью увиденного госпожой З. образа — уже во времена романтиков Монблан стал клишированным обозначением возвышенного. Набоков, в свою очередь, иронизирует над склонностью Шейда к побуквенному чтению реальности, акцентированному опечаткой «гора—фонтан» («mountain—fountain»), над его стремлением к визуализации потустороннего в географических образах. Шейду чужда созданная романтиками визионерская концепция воображения и его профетического потенциала, так же как и их пантеистическое представление о природе. В этом отношении «Бледный огонь» напоминает американский сценарий «Гамлета»: поэзия гибнет, придавленная низким языком и буквализмом, закрывающими путь к чуду. Шейд восклицает: «Жизнь Вечная — на базе опечатки!» (58, строка 803). Но его самоирония весьма ограничена. Для Вордсворта это различие несущественно. Тот факт, что «fountain» оказывается искаженным опечаткой словом «mountain», столь же прозаичен, сколь и описание Шейдовой беседы с госпожой З., исполненное в характерном для Шейда повествовательном стиле, вытесняющем стилистическую специфику его предмета. Прозаизированное повествование Шейда ничуть не более изысканно, осмысленно и музыкально, чем бессвязная болтовня госпожи З. Слова, которыми он рассказывает о случившемся в своих не слишком героических куплетах, были бы уместны и при изложении этого случая в преподавательской комнате Вордсмитского колледжа.

В поэме Шейда Набоков пародирует настоящее снижение стиля. В Шейдовом «Бледном огне» поэтический язык опускается ниже всех приемлемых уровней тесноты и насыщенности — что не мешает Набокову делать своих далеких от совершенства героев по-человечески глубоко трагичными фигурами. Скромные персонажи «Лирических баллад» отражаются в образах госпожи З. и дочери Шейда. Сострадание, которое Шейд испытывает к своей дочери, перекликается с сочувствием Вордсворта несчастным героям его баллад; созданный Шейдом образ даже более натуралистичен, хотя описание выдержано в личном тоне, непереводаемом на язык общей судьбы. Хэйзель, бывало,

без выражения

В глазах, сидела на несделанной постели,

Расставив опухшие ноги, чесала голову

Псориазными пальцами и стонала,

Монотонно бормоча жуткие слова.

(41, строки 352—356)

В одном из стихотворений, входящих в «Лирические баллады», озаглавленном «Саймон Ли, старый охотник», Вордсворт так описывает заглавного героя-старика:

Он весь осунулся, зачах,  
 Фигура сгорблена, крива.  
 На тощих, высохших ногах  
 Он держится едва<sup>246</sup>.

Жалкая фигура Саймона Ли — часть картины, призванной передать трагический ход времени. Гротескный портрет Хэйзель говорит больше о горе Шейда, чем о жуткой связи его дочери с миром духов. Узость зрения, свойственная Шейду, ассоциируется с его нечувствительностью к магии Хэйзель. Подобный вариант отношений отца и ребенка представлен в Вордсвортской «Оде об откровениях бессмертия по воспоминаниям раннего детства»: взрослея, мы утрачиваем детское знание о небесном, «радуга появляется и исчезает» (строка 10), и Вордсворт задается вопросом: «Куда ушел волшебный свет?» (строка 56).

Как может, скромная сиделка  
 Старается заставить Человека —  
 Свое дитя приемное — забыть  
 Родного царского дворца красоты<sup>247</sup>.  
 (строки 81—84).

Для Вордсворта жизнь — «тюрьма» и одновременно театральная сцена, на которой ребенок — «маленький актер», разыгрывающий роли всех взрослых, которыми он станет, «как если бы призыванье / Его — лишь подражанье» (строки 67, 102, 106 — 107)<sup>248</sup>. Набоков разделяет веру Вордсворта в то, что истинная реальность — это существование до рождения и после смерти, и использует те же метафоры, что и английский романтик. Кинбот — пародийное воплощение темы, роднящей Вордсворта и Набокова. Он — изгнанник, вынужденный бежать из своего королевского дворца, преследуемый призраками; оставив свое воображаемое королевство, он умирает в жизнь. Зембля — его полубезумное доказательство бессмертия.

<sup>246</sup> Вордсворт У. Саймон Ли // Вордсворт У. Указ. соч. С. 95. — Пер. И. Меламеда.

<sup>247</sup> Wordsworth, William. Ode // Wordsworth, William. The Major Works. P. 297, 298, 299. — Здесь и далее текст «Оды» приводится в пер. С.А. Антонова.

<sup>248</sup> Ibid. P. 299, 300.

Для Шейда откровением, свидетельствующим о существовании бессмертия, оказывается фонтан (fountain). Вордсворт в своей «Оде» также использует этот образ, описывая

Тенистые воспоминанья,  
Из коих, между тем, исходит свет,  
Которым весь наш путь земной согрет<sup>249</sup>.  
(строки 152—154)

Тени, вспоминаемые ребенком, — это свидетельства бессмертия, указанием на которые служит источник света (fountain-light). В «Оде» Вордсворта происходит встреча Кинбота и Шейда — образы их утрат и исканий находят отклик в романтической поэзии.

### Вордсворт и Набоков

Бессмертие, вера в которое объединяет Шейда, Кинбота, Вордсворта и Набокова, предполагает существование духов умерших. О важности для Набокова этой темы свидетельствует имя, которое он дал журналисту, сообщающему Шейду об опечатке, — Джим Коутс. Англичанин по имени Джеймс Коутс был автором книг о месмеризме, чтении мыслей на расстоянии и спиритизме, среди которых следующие: «Что лежит в основе современного спиритизма — факты или вымысел?» (1919), «Фотографирование незримого» (1911) и «Видение незримого» (1906)<sup>250</sup>. Американский Джим Коутс иронизирует над видением госпожи З. — британец Джеймс Коутс верил в феномен спиритизма. В «Бледном огне» Набоков представляет общение с духами умерших как часть повседневной жизни.

Кольридж, соавтор Вордсворта по «Лирическим балладам», также стремился показать присутствие спиритуального в повседневном. Для их совместного сборника он написал поэму «Старый мореход», призванную проиллюстрировать «естественность сверхъестественного». Набоков в своем (противоположном Шейдовому) описании контакта Хэйзель с миром духов стремится к тому же. В контексте романа поэма Шейда приобретает дополнительные смыслы, которые невозможно обнаружить, если читать ее как отдельное произведение; в частности, речь идет о подспудном диалоге с поэтикой Вордсворта.

Набоковское представление о памяти, воображении и возвышенном близко к идее Вордсворта о «пятнах времени» («Пре-

<sup>249</sup> Wordsworth, William. Ode // Wordsworth, William. The Major Works. P. 301.

<sup>250</sup> Все опубликовано лондонским издательством «L. N. Fowler and Co».

людия», кн. XI, строка 258)<sup>251</sup>, тех глубочайших детских воспоминаниях, которые становятся источником взрослого творчества. Детский опыт умирания, пережитый Шейдом, пародирует Вордсвортов «пятна времени». Зимой того года, когда Шейду исполнилось одиннадцать лет, он страдал от ежедневных приступов:

В голове моей вдруг грянуло солнце,  
 А затем — черная ночь. Великолепная чернота;  
 Я ощущал себя распределенным в пространстве и во времени:  
 Одна нога на горной вершине, одна рука  
 Под галькой пытящего побережья.  
 Одно ухо в Италии, один глаз в Испании,  
 В пещерах моя кровь, и мозг мой среди звезд  
 (34, строки 146—152).

Но потом это «почти не вспоминалось» (34, строка 159), и «старый доктор Кольт объявил меня исцеленным / От недуга, по его словам, сопутствующего росту...» (34, строки 164—165). Для Шейда «изумление длится, и не проходит стыд» (34, строка 166). Вордсворт же в «Прелюдии» (кн. XI, строки 384—385) говорит, что «пил, / как из источника»<sup>252</sup>, из своего воспоминания о том, как за десять дней до смерти отца с нетерпением ждал, когда его отпустят из школы домой. В «Прелюдии» Вордсворт полемизирует с Кольриджем о природе воображения, утверждая, что восприятие природы — это не проекция нашего сознания, но результат животворящей радости. Вордсворт верил в возможность преодоления чувства утраты спасительной радостью творчества. Все набоковские произведения противостоят тенденции к проецированию себя на внешний мир; отсюда — присущее ему стремление превращать собственные романы в комментарии, указатели и справочники. «Бледный огонь» — один из плодов творческой радости, возмещающей боль личной авторской утраты.

Набоков потерял отца в тот год, когда заканчивал Кембриджский университет, и пытался воскресить в воображении свое утраченное прошлое. В воспоминаниях Набоков описывает кембриджские годы с оглядкой на Вордсворта. С одной стороны, он разделяет представления английского поэта о природе памяти, воображения и возвышенного; с другой — пародирует сосредоточенность Вордсворта на собственной личности, отразившуюся в «Прелюдии». Оценивая наивную и прозаичную исповедальность Шейда, Набоков ассоциирует ее с поэзией Вордсворта. По сути, в образе Шейда он «переиначивает» себя — ведь в автобиографии Набоков обраща-

<sup>251</sup> Wordsworth, William. The Prelude. P. 565.

<sup>252</sup> Ibid. P. 568.

ется к Вордсворту для того, чтобы описать поглощенность собственной судьбой, свойственную ему самому в кембриджские годы.

Для самоидентификации с Вордсвортом Набоков использует тот же прием, посредством которого указывает на переключки своей судьбы с походом Игоря или фактами биографии Шекспира, — совпадение значимых дат. Владимир Владимирович (В. В.) Набоков родился 23 апреля, а Уильям Вордсворт (W. W.) умер 23 апреля. Оба учились в Кембридже — Набоков с 1919-го по 1922 год, Вордсворт — в 1787—1791 годах. В судьбе Набокова пребывание в английском Кембридже переключается с его позднейшей работой в американском Кембридже, штат Массачусетс. Оба автора описали свои университетские годы — Вордсворт в третьей и четвертой книгах «Прелюдии», Набоков — в 12-й главе «Других берегов» (в «Память, говори» — гл. 13). Оба были плохими студентами. Вордсворт признается:

...множество часов  
 Похищено «бездельем добродушным»  
 (Как то назвал Поэт, воспевающий Праздность)<sup>253</sup>,  
 Начертанным на карте моей жизни  
 Студенческой поры...<sup>254</sup>

(кн. VI, строки 199—203)

Набоков в «Память, говори» честно сообщает:

Ни разу за три моих года в Кембридже... не навестил я университетской библиотеки... Я пропускал лекции. <...> Что до учебы, я мог с таким же успехом посещать Инст. М.М. в Тиране (547—548).

Набоков приехал в Англию из России в 1919 году. Доминантой его пребывания в Кембридже стала острая ностальгия по России. Главным занятием была «кропотливая реставрация моей, может быть, искусственной, но восхитительно точной России» (549, *цит. с уточнением по оригиналу*). В воображении Набоков обитал в далекой северной стране, уподобившись Кинботу, который, находясь в Аппалачии, реконструирует цветной тушью модель дворца в Онахаве. Набоков пишет:

У меня было чувство, что Кембридж и все его знаменитые особенности — величественные ильмы, расписные окна, *говорливые*

<sup>253</sup> [Вордсворт имеет в виду английского поэта Джеймса Томсона (1700—1748) и приводит цитату из его поэмы «Замок Праздности» (опубл. 1748, ч. I, строка 15).]

<sup>254</sup> *Wordsworth, William. The Prelude. P. 455.*

*башенные часы* [loquacious tower clocks] — не имеют сами по себе никакого значения, существуя только для того, чтобы обрамлять и подпирать мою пышную ностальгию (540. — Курсив мой. — П.М.).

«Говорливые часы Тринити» («Trinity's loquacious clock») упомянуты Вордсвортом в «Прелюдии» (кн. III, строка 53) — как и университетские ильмы (кн. VI, строка 87)<sup>255</sup>. Набоков, описывая свое пребывание в Кембридже, признается, что был слишком сосредоточен на своей боли, чтобы отдать должное истории, литературе и природе Англии. Лишь позднее, во время написания автобиографии, он обратился к описанию Вордсворта, отразившему родственный опыт. Между университетскими годами Набокова и Вордсворта обнаруживается ряд параллелей. Вордсворт рано лишился родителей; гибель Владимира Дмитриевича Набокова в марте 1922 года сделала последнюю набоковскую весну в Кембридже «самой грустной» (Память, говори, 548). В «Прелюдии» Вордсворт рассказывает о том, как сначала был взволнован Французской революцией и как впоследствии в ней разочаровался, — Набоков в автобиографии говорит о неприятном впечатлении, которое на него произвел его соученик, восторгавшийся русской революцией. В «Прелюдии» Вордсворт прослеживает собственную жизнь вплоть до 1799 года; в том же году родился Пушкин, а через сто лет — Набоков. Английскому тезису (William Wordsworth) соответствует русский антитезис (Александр Пушкин), которые завершает «амерусский» (словечко из «Ады») синтез — Владимир Владимирович Nabokov.

Каждая из этих точек соприкосновения между WW и ВВ отзывается в «Бледном огне»: ностальгическая сосредоточенность Кинбота на воспоминаниях о Зембле проявляет себя в университетских декорациях; и Шейд, и Кинбот в раннем возрасте потеряли родителей; Кинбот ненавидит земблянскую революцию и, следовательно, вордсмитского «профессора Розового». В «Память, говори» Набоков рассказывает, как часами сидел в своей кембриджской комнате, глядя в огонь камина,

и размычивая банальность тлеющих углей, одиночества, отдаленных курантов наваливалась на меня, изменяя самые складки моего лица, — подобно тому, как лицо авиатора искажает фантастическая скорость его полета. Я думал о том, сколько я пропустил в России, сколько всего я бы успел заметить и запасти, кабы предвидел, что жизнь повернет так круто (540—541).

Отец Кинбота король Альфин был авиатором, жизнь которого сделала крутой разворот, оказавшийся гибельным, во время аварии

<sup>255</sup> Wordsworth, William. The Prelude. P. 406, 452.

его самолета в 1918 году. Сравнение с несущимся к земле летчиком в автобиографии Набокова связывает его утрату с горем Кинбота.

Набокова с Вордсвортом соединяют словесное эхо башенных часов и тематическая преемственность университетской жизни в Кембридже; с Кинботом же Набокова связует некий предмет. В автобиографии Набоков вспоминает о летних месяцах, которые, будучи ребенком, проводил на Французской Ривьере. На пляже Биаррица он встретил свою первую возлюбленную, Колетт. «Она обратила мое внимание на зазубренный осколок фиолетовой раковинки, оцарапавшей голую подошву ее узкой длиннопалой ступни. Нет, я не англичанин» (Память, говори, 442). На каминной полке в его комнате, где Набоков жил с другим русским эмигрантом во времена кембриджского «мирного *маскарада*» (540), лежала раковина, «в которой томился взаперти гул одного из летних месяцев, проведенных мною у моря» (539). Эта раковина — символ набоковского «княжества у моря». Именно поэтому она ассоциируется с утраченным королевством Кинбота: как гласит его Указатель, одним из главных увлечений короля Альфина были морские раковины (288). В «Бледном огне» фиолетовая раковина обнаруживается на каминной полке в доме крестьянина, где проводит ночь Кинбот; она появляется именно в тот момент, когда король теряет свое королевство. Побег Кинбота ассоциируется с Англией через переключку с Боскобелем Карла II и Этелинге короля Альфреда. На следующее утро Кинбота задерживает полицейский, который говорит ему: «Эта шутка зашла слишком далеко... Наша местная тюрьма слишком мала для еще новых королей. Следующий будет пристрелен на месте» (в оригинале: «The next *masquerader* will be shot»), — на что Кинбот отвечает: «Я англичанин. Я турист» (137, примеч. к строке 149). Подобно Набокову в Кембридже, Кинбот, покидая Земблю, облачается в английский костюм. Морская раковина составляет часть тематической спирали, соединяющей утраченные королевства Набокова и Кинбота с английской литературой.

Эти едва заметные текстуальные намеки, сигнализирующие о взаимосвязи «Бледного огня», «Прелюдии» и набоковской автобиографии, подкрепляются целым клубком скрытых интертекстуальных связей, представленным в «Комментарии к “Евгению Онегину”», где прямо проводится параллель между Пушкиным и Вордсвортом. Набоков указывает, что комбинация пиррихийев в «Белой Рилстонской лани» Вордсворта «создает совершенно пушкинскую модуляцию»<sup>256</sup>. С другой стороны, пассаж из «Евгения

<sup>256</sup> *Pushkin, Aleksander. Eugene Onegin. A novel in verse / Trans. from Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N. Y.: Bollingen Foundation, 1964. Vol. 3. P. 508.* — Приводим цитируемый автором пассаж по оригиналу, поскольку он (как и цитируемый несколькими строками ниже) отсутствует в русском издании «Комментария к “Евгению Онегину”». — *Примеч. пер.*

Онегина» (7: VII, 9—11) «обнаруживает разительное сходство, как настроения, так и музыкального настроя, с отрывком из... Вордсворта» (*Комм.*, 484. — Пер. Е.М. Видре). Вордсворт — единственный поэт из цитируемых в «Комментарии...», которого Набоков считает возможным сравнивать с гением Пушкина. Даже Байрон кажется ему менее значительным — он демонстрирует в «Мазепе» «худшее из возможных» использование пиррихий: «заурядный слог не искупается, как это происходит у Вордсворта, концентрацией богатого поэтического смысла»<sup>257</sup> (отметим релевантность этого суждения для поэмы Шейда). Кольридж цитируется лишь для иллюстрации романтических топосов, а Поп — как одно из звеньев культурной цепи, поддерживающей и продолжающей французское влияние.

В «Комментарии...» Набоков предается экстравагантным вымыслам, позволяющим связать Пушкина с английской литературой. В очерке об эфиопском прадеде Пушкина по материнской линии Абраме Ганнибале Набоков высказывает предположение, что некий англичанин, путешествовавший по Абиссинии, «в один день... мог повидать и место рождения пушкинского предка, и место действия повести [Сэмюэля] Джонсона» «Расселас» (*Комм.*, 715. — Пер. Е.М. Видре). Двигаясь далее, фантазия комментатора вбирает в свою орбиту Кольриджа:

... в маргинальных областях воображения возникают всякие приятные возможности. Вспоминается абиссинская дева Кольриджа («Кубла Хан», 1797)... Можно представить и то, что скорбная певица у Кольриджа... — это не кто иная, как прапрабабушка Пушкина, что ее повелитель... — это прапрадед Пушкина, что его отец был Селла Христос, Расселас доктора Джонсона (*Комм.*, 736).

Набоков пишет: «Похоже, что до достижения рабочего возраста выгруженные в Аравии или Турции юные африканцы по большей части служили наложниками» (*Комм.*, 720). У Кинбота есть садовник-негр, которого он желал бы иметь в качестве любовника, но который, увы, совершенный импотент. Кинбот признается: «Я бы, конечно, нарядил его согласно старому романтическому представлению о мавританском принце, будь я северным королем...» (276, примеч. к строке 998). Негритянская тема в творчестве Набокова отсылает к Пушкину — не только к его эфиопскому предку, но и, как мы видели, анализируя шекспировские параллели, к образу смерти из «Пира во время чумы».

А что же те менее заметные английские авторы, которые представлены в «Бледном огне»? Среди них — прозаики и поэты XVII—

<sup>257</sup> *Pushkin, Aleksander. Eugene Onegin. A novel in verse / Trans. from Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N. Y.: Bollingen Foundation, 1964. Vol. 3. P. 509.*

XX веков, от Гарди до Хаусмена, от Китса до Киплинга, от Батлера до Браунинга, от Мильтона до Марвелла; одни предстают возвышенными, другие нелепыми, некоторые сочетают в себе и то и другое. Самой своей многочисленностью они отличаются от семи французских литераторов, названных поименно, и от русских и немецких классиков — по какому же принципу их систематизировать?

Хотя ряд разработывавшихся ими поэтических тем (одухотворенность природы, смерть, бессмертие, сущность поэзии), а также несколько повторяющихся мотивов, в частности мотив русалок («Комус» Мильтона, «Русалка» и «Водяной» Теннисона), присутствуют в «Бледном огне», куда важнее их связь с общим замыслом набоковского романа. Английская литературная традиция представлена Набоковым в контексте библиотек, справочников, алфавитов, языковых игр, связанных с метаморфозами, которые основаны на преднамеренных ошибках или опечатках, на переводе с одного языка на другие и обратно, а также в соотношении с эволюцией видов. Подобный контекст указывает на то, что, взятые вместе, отсылки к английским авторам заключают в себе материал для исследования эволюции искусства слова.

## Век восемнадцатый: Редакторы

Область профессиональных занятий Шейда — литература XVIII века. Он сочинил книгу о Попе, озаглавленную «Благословенный сверх меры», а свою поэму «Бледный огонь» написал героическими куплетами. Джей Арнольд Левин подробно исследовал роль Попа и Свифта в (Новой) Земле, указав ряд точек соприкосновения (например, Земля как воображаемая земля на Севере) между их текстами, «Бледным огнем» и «Комментарием к “Евгению Онегину”». По его мнению, беда Кинбота в том, что он сосредоточен исключительно на искусстве и игнорирует жизнь. «Именно вследствие присущего ему чувства литературной традиции и его аристократических представлений об искусстве (которые были нормой для литераторов XVIII века) он утрачивает связь с реальностью XX века. Его взгляд обращен вовнутрь, в мир его фантазий, освещенный огнем чужого воображения»<sup>258</sup>. Исследователь утверждает, что «подобие романа, сочиненное Кинботом, заимствует свой мир из поэмы Шейда, которая, в свою очередь, заимствует его у Попа (и других)»<sup>259</sup>. Не со всем здесь можно согласиться, но идея

<sup>258</sup> Levine, Jay Arnold. Op. cit. P. 226.

<sup>259</sup> Ibid. P. 224—225.

литературной цикличности и вторичной переработки представляется принципиально важной<sup>260</sup>. Левин проводит параллели между Кинботом как комментатором Шейда и Свифтом как комментатором Попа, но не рассматривает их деятельности в качестве критиков и переводчиков. Другие исследователи, изучавшие связи «Бледного огня» с литературой XVIII века, сделали множество интересных наблюдений относительно сатиры (хотя сатирическое изображение университетов, где правят Скука и Праздность, в «Дунсиаде» Попа по непонятным причинам осталось незамеченным). Выявленные соответствия, безусловно, важны, ибо раскрывают характерный для Набокова метод отсылки к обширному литературному материалу при помощи одного-единственного слова, однако они нуждаются в более развернутой интерпретации.

«Процесс повторяющихся самовоспроизведений искусства», который, по словам Роберта Олтера, составляет структурную основу «Бледного огня», осуществляется не только самими писателями и поэтами, но также учеными и критиками, которые «питаются» их трудами. Восприятие творений любого художника есть одновременно и отражение, и пересоздание их в культурной памяти последующих поколений; существенную роль в этом процессе играют критические труды и комментированные издания — что хорошо сознавал Набоков, скрупулезный редактор и переводчик собственных произведений.

Темы «Бледного огня» поясняются через обращение к литературной жизни Англии XVIII века, которую отличало обилие переводов и изданий. Из переводов и комментариев Набокова очевидно, что хороший переводчик должен быть одновременно поэтом и ученым. Заслуга ученых-поэтов XVIII века в том, что они ввели в английскую литературу как античность, так и творчество Шекспира, издания сочинений которого предприняли Поп и Джонсон. В этом смысле представление об ученом-поэте связано с набоковской темой реставрации и определяет его выбор английских авторов: некоторые поэты, бывшие одновременно и учеными, писали о Реставрации Карла II, а некоторые редакторы, среди прочего сочинявшие сатиры, содействовали реставрации Шекспира на троне английской литературы.

На литературных весах Набокова сатиры Свифта и Попа весят мало. В «Комментарии...» Набоков прямо говорит о своем равнодушии к «Гудибрасу» Батлера и сатирическому жанру в целом:

Это сочинение — агрессивная, но актуальная лишь для своего времени и потому мало понятная нам сатира, вызывающая тоску

---

<sup>260</sup> Эту тему также анализируют Мери Маккарти в цитированной выше статье и Роберт Олтер (Op. cit. P. 187—190).

уровнем своего юмора; поэма, пародирующая в сотнях рифмованных двустушии произведения героического жанра, с постоянными намеками на текущие общественные события, и содержащая надуманные словесные выверты в своих блеклых незапоминающихся стихах. По своей природе это произведение антихудожественно и не имеет отношения к поэзии, поскольку, чтобы получить от него удовольствие, надо питать уверенность в том, что Разум в конечном счете выше Воображения, а оба они ниже религиозных или политических убеждений человека (*Комм.*, 780. — Пер. Д.Р. Суших).

Это утверждение важно для понимания интереса Шейда к творчеству Попа — интереса, который, если разобраться, вызван не столько литературными заслугами предшественника, сколько тем, как в его сатирах отразилось время:

*«Взгляни, как пляшет нищий, как поет  
Калека»* — это явно отдает вульгарностью  
Того абсурдного столетия (44, строки 419—421).

В одном из вариантов поэмы находим цитату из книги Шейда о Попе:

... такие стихи, как  
«Взгляни на пляшущего нищего, на поющего калеку,  
В героях пьяницу, безумца в королях»  
Отдают тем бессердечным веком  
(192, примеч. к строкам 417—421).

Шейд заменил «бессердечный» на «абсурдный». Кинбот сообщает, что книга Шейда «главным образом посвящена технике Попа, но она содержит также веские замечания о “стилизированных нравах его эпохи”» (185, примеч. к строке 384). Один из пассажей поэмы Шейда Кинбот называет «гудибрастическим»: «все место, относящееся к деятельности IPH, вышло бы вполне комическим (в оригинале — «Nudibrastic». — *Примеч. пер.*), будь его бескрылый стих на одну стопу короче» (226, примеч. к строке 629). В контексте «Бледного огня» это означает, что сам Шейд претендует на то, чтобы говорить «дельней, да безыскусней»<sup>261</sup>.

В.П. Боткин, чья роль в русской литературе сходна с ролью Свифта и Попа в английской, писал в своем исследовании британ-

<sup>261</sup> Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. С. 50. — Пер. Б. Пастернака. — Д.Л. Макдональд предполагает, что Шейд пародирует Попа за его оптимизм (см.: *MacDonald D.L. Eighteenth-Century Optimism as Metafiction in «Pale Fire» // Nabokovian. № 14 (Spring 1985). P. 28).*

ского театра дошекспировской поры, что возвращение Шекспира из забвения — исключительная заслуга XVIII века. В елизаветинские времена пьесы Шекспира воспринимались как образчики массового искусства, не заслуживающие особого уважения. При Кромвеле театр был, естественно, под запретом, а театральные вкусы эпохи Реставрации сильно отличались от елизаветинских. Поп одним из первых в Англии обратился к пьесам Шекспира, долгое время находившимся в забвении. Английские писатели защищали их от нападков французских критиков (в частности, Вольтера, назвавшего «Гамлета» «плодом воображения пьяного дикаря»<sup>262</sup>). Набоков, пародируя слова Вольтера, в своей книге о Гоголе называет «Гамлета» «безумным сновидением ученого невротика»<sup>263</sup>, указывая таким образом на ту власть, которой обладают критик и переводчик над судьбой литературной традиции.

Поп взялся за написание «Дунсиады» в 1726 году, будучи рассержен приемом, оказанным его изданию Шекспира и переводам Гомера, работе над которыми он посвятил пятнадцать лет жизни. Один из его критиков, Льюис Теоболд, рассуждал о неточностях Попа как редактора Шекспира (сосредоточившись, в частности, на тексте «Гамлета») в книге «Возвращенный Шекспир» (1726), целью которой было исправление вреда, нанесенного изданием Попа. Именно Теоболда Поп выбрал в качестве главной мишени своей сатиры<sup>264</sup>.

Свою роль в реставрации Шекспира сыграл и Сэмюэль Джонсон. Он был ближайшим другом и учителем актера Дэвида Гаррика, игра которого способствовала возвращению популярности шекспировским пьесам. По случаю открытия театра Друри-Лейн, директором и пайщиком которого был Гаррик, Джонсон сочинил Пролог, «несравненный в своей справедливой и смелой драматической критике всего репертуара английской сцены, а также по своему поэтическому совершенству», как выразился Босуэлл в «Жизни Джонсона» (ч. I, 1747)<sup>265</sup>. Джонсон выпустил свое издание Шекспира (печально знаменитое обилием неточностей) в 1765 году<sup>266</sup>.

<sup>262</sup> [Вольтер. Рассуждение о древней и новой трагедии // Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М.: Искусство, 1974. С. 114. — Пер. Н. Наумова.]

<sup>263</sup> Набоков В. Николай Гоголь. С. 124.

<sup>264</sup> См.: Alexander Pope / Ed. James Sutherland. L.; New Haven, Conn.: Methuen, 1952. P. XII.

<sup>265</sup> Boswell J. Life of Johnson / Ed. by George Birkbeck Hill, D.C.L.: In 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1887. Vol. 1. P. 181.

<sup>266</sup> За девять лет до этого он предпринял сбор денег по подписке на это издание и после долгих проволочек взялся за работу, толчком к чему послужил случай, напоминающий посещение Джоном Шейдом и дочерью зачаро-

Именно роль Попа, Свифта, Джонсона и Босуэлла как издателей, ученых, комментаторов и критиков обеспечила их исключительное значение для «Бледного огня». Они способствовали сохранению английского литературного наследия, а также (подарок судьбы) развитию зеркального мотива, структурирующего «Бледный огонь» посредством отражения поэта-ученого и его любящего, но не знающего меры комментатора<sup>267</sup>. Кинбот замечает «душок Свифта в некоторых своих примечаниях» (164, примеч. к строке 270). Свифт преувеличивал свою роль в творческой судьбе Попа, утверждая в одном из писем, что именно «он подтолкнул мистера Попа к написанию [“Дунсиады”]»<sup>268</sup>, однако, по свидетельству последнего, «доктор Свифт [всего лишь] выхватил из огня первоначальный набросок этой поэмы»<sup>269</sup>. Эпиграф (очевидно, выбранный Кинботом) представляет нам Джонсона в интерпретации Босуэлла, который, подобно Кинботу, записывал свои разговоры с любимым писателем в карманную книжечку. Кинбот — редактор и переводчик, Шейд — современный американский вариант ученого-поэта<sup>270</sup>.

ванного амбара. Слух о том, что дом на Кок-Лейн посещает привидение, подвиг Джонсона и нескольких его друзей на ночной визит в церковь Святого Джона в Клеркенвелле, где они надеялись вступить в общение с беспокойным духом; тот оказался одиннадцатилетней девочкой — любительницей розыгрышей. В результате появилась пародийная поэма, в которой Джонсон был объявлен обманщиком за то, что не издал обещанный труд (см.: Encyclopaedia Britannica Chicago: University of Chicago Press, 1946. Vol. 13. P. 112).

<sup>267</sup> Д. Л. Макдональд отмечает отголосок пары Босуэлл—Джонсон в «Бледном огне» (Op. cit. P. 26—27).

<sup>268</sup> The Correspondence of Jonathan Swift / Ed. F. Erlington Ball: In 6 vols. L.: G. Bell, 1910—1914. Vol. IV. P. 330.

<sup>269</sup> Pope A. The Dunciad // Pope A. Selected Poetry and Prose / Ed. with an Introd. by William K. Wimsatt, Jr. N. Y.; Chicago; San Francisco; Toronto; L.: Holt, Rinehart and Winston, 1964. P. 361.

<sup>270</sup> Пары Поп—Свифт и Джонсон—Босуэлл отражаются в паре Шейд—Кинбот (равно как и альянс Вордсворт—Кольридж). Замысел «Прелюдии» был развит Вордсвортом в беседах с Кольриджем. Кольридж надеялся, что произведение будет иметь более явный философский характер, и был разочарован тем, что Вордсворт завершил поэму рассуждением о своем личном горе — смерти брата. Письмо Кольриджа к Вордсворту, написанное в 1799 году, немного отдает Кинботом: «Я страстно желаю узнать, чем ты занят. О, только бы это был конец “Отшельника” [финал “Прелюдии”], ибо ни о чем, кроме “Отшельника”, я не могу слышать. То, что он посвящен мне, заставляет меня еще более страстно желать самой поэмы. То, что ко мне с любовью обращается мыслитель в финале такой поэмы, как “Отшельник”, — единственное, что, как мне кажется, может наполнить меня хотя бы на час тщеславием, — но нет, это слишком прекрасное чувство — его следовало бы назвать восхищением *ab extra*».

## Век семнадцатый: Ученые-поэты

Английская традиция поэтов — редакторов и издателей восходит к XVII веку и переплетается с темой реставрации. Батлер, Мильтон и Марвелл связаны своим отношением к Карлу II. Королю так понравился «Гудибрас» Сэмюэля Батлера, что он одарил поэта тремястами фунтами и назначил ежегодную пенсию в сто фунтов. Мильтон, ученый-поэт, собиравший материалы для истории Англии, был страстным антироялистом и во времена Реставрации чудом избежал казни — возможно, благодаря вмешательству Эндрю Марвелла. Марвеллу удалось сохранить лояльность обеим сторонам: в «Горацианской оде на возвращение Кромвеля из Ирландии» (1650) он прославил отвагу Карла I, а в «Статue на Стокс-Маркет» (1675) подверг сатирическому осмеянию Карла II. В «Горацианской оде» можно услышать специфический резонанс с набоковским текстом. Похвалы, расточаемые Марвеллом храбрости Карла, и метафора, которую он при этом использует («венценосный лицедей»), делают оду значимой для «Бледного огня».

Так ловко сплел он [Кромвель] свой силок,  
 Что в мрачном Кэрисбруке  
 Карл сам отдался в руки.  
 Но венценосный лицедей  
 Был тверд в час гибели своей.  
 Не зря вокруг эшафота  
 Рукоплескали роты.  
 На тех мостках он ничего  
 Не сделал, что могло б его  
 Унизить, — лишь блистали  
 Глаза острее стали.  
 Он в гневе не пенял богам,  
 Что гибнет без вины, и сам,  
 Как на постель, без страха  
 Возлег головой на плаху<sup>271</sup>.

(строки 50—64)

Марвелл, еще один выпускник кембриджского Тринити-колледжа, также был ученым-поэтом, переводчиком с английского, латыни, греческого и нескольких европейских языков. В 1657 году он стал помощником Мильтона, а позже одним из наставников Свифта, став, таким образом, важным звеном в цепи английской

<sup>271</sup> *Марвелл Э.* Горацианская ода // Английская лирика первой половины XVII века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 280. — Пер. М.И. Фрейдкина.

литературной истории. У Набокова Сибилла Шейд переводит на французский язык стихотворение Марвелла «Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна». В нем рассказывается о том, как невинный фавн пал от рук «буйных солдат, проезжавших мимо». Стихотворение было написано за несколько месяцев до казни Карла I, состоявшейся 30 января 1649 года; в контексте Боскобе-лианских ассоциаций Кинбота фавн Марвелла может быть политически интерпретирован как аллюзия на Карла I, умершего мученической смертью, — хотя бы из-за явной переключки с «Макбетом» Шекспира:

Пусть с грешных рук омоют стыд —  
Они в крови твоей, мой взгляд  
Слепяшей, пусть меня сразят, —  
Им не очиститься: пятно  
На душах их нанесено  
Тем пурпуром, чей след не смыть...<sup>272</sup>  
(строки 18—22)

Писателей XVII и XVIII веков, цитируемых в «Бледном огне», объединяют их ученые занятия. На это указывает одна косвенная отсылка. Кинбот вспоминает о диалоге, имевшем место в преподавательской комнате Вордсмитского колледжа, о произнесении фамилии Пнин, созвучной французскому ripoo (шина). На слова Шейда «боюсь, вы только надкололи это затруднение», Кинбот откликается: «Шина лопнула» (в оригинале — «Flatman») (253, примеч. к строке 894). В Указателе он раскрывает источник этой «остроты» (к сожалению, теряющейся в русском переводе):

ФЛЭТМАН, Томас, 1637—1688 г., английский поэт, ученый и миниатюрист, неизвестный старому мошеннику, 894 (298—299).

Приводимые Кинботом сведения верны. Томас Флэтман, поэт и ученый, опубликовал перевод из Овидия<sup>273</sup> и сборник «Стихи и песни» (1674), который в 1686 году удостоился уже четвертого издания. Его занимала тема смертности, и самое известное его стихотворение носит название «Смерть». Оно поистине плоское (flat) — в отличие от набоковских представлений о бессмертии. Кроме того, Флэтман был автором нескольких тайных биографий — жанра, к которому можно отнести истории Кинбота из жизни преподава-

<sup>272</sup> *Марвелл Э.* Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна // Бродский И. Соч.: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 344. — Пер. И. Бродского.

<sup>273</sup> *Laodamia to Protesilaus // Ovid's Epistle, with his Amours, translated into English by the Most Eminent Hands.* Dublin: W. Smith, 1727.

тельской комнаты Вордсмита. «Дон Хуан Ламберто, или Комическая история последних времен в двух частях» (1661)— это сатирическая история руководителей Республики эпохи Ричарда Кромвеля, написанная архаическим языком старинных рыцарских романов. В ней Флэтман подвергает осмеянию вестминстерскую школу Ламберта Осбольстона, которого именует «гигантом, крайне жестоким и своевольным Властителем над задними щечками юношей» (что, возможно, объясняет интерес к Флэтману со стороны Кинбота). Флэтман сочинил еще две истории о тайной жизни, заглавия которых могли привлечь внимание Кинбота: «Недоумевающий принц» (1682) и «Беглый государственный деятель» (1683). Но важнее всего для целей Кинбота то, что Флэтман, миниатюрист, выполнил портрет Карла II (хранящийся теперь в лондонской коллекции Уоллеса) и, возможно, является автором «Панегирика Его прославленному Величеству, Карлу Второму, Королю Британии и проч.», написанного по случаю реставрации Карла II<sup>274</sup>.

Очередной фрагмент составной картинке-загадки, отображающей роль ученого-поэта в литературной эволюции, дает нам сам Кинбот. В конце книги, находясь под огнем Градуса, прижимая к себе левой рукой поэму Шейда, он замечает: «“все еще сжимаемая неуязвимую тень”», как сказал Мэтью Арнольд, 1822—1838 гг.» (279, примеч. к строке 1000). Приведенные слова — цитата из «Школяра-цыгана»<sup>275</sup>, поэмы Арнольда, которая основана на рассказанной в «Тщете догматизма» Гланвиля (1661) истории оксфордского ученого, вынужденного из-за бедности оставить свои занятия и примкнувшего к цыганскому табору. Своим двум друзьям, которых он случайно встретил, герой рассказывает, что цыгане способны творить чудеса силой воображения. В своей поэме Арнольд рисует все те места, где он мог бы встретиться со странствующим ученым, и вдруг осознает, что прошло уже двести лет и ученый давно покоится «на сельском кладбище» и над его надгробной плитой «кивает ива». Но, восклицает он, «не вкусишь ты

<sup>274</sup> Согласно библиографии Чедвик-Хили (Chadwyck-Healey. The New Cambridge Bibliography of English Literature. Cambridge, 1992), вопрос об авторстве этой поэмы является дискуссионным.

<sup>275</sup> Это заглавие, как и многие другие важные для понимания «Бледного огня» указания, не упоминается в книге. Предполагается, что для обнаружения источника читатель должен прочитать всего Мэтью Арнольда. Цитата идентифицирована в кн.: Bader, Julia. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972. P. 39. Исследовательница проводит аналогию между уходом от жизни школяра-цыгана и метафорически интерпретированной смертью Шейда после завершения поэмы; она утверждает также, что Кинбот — выдумка Шейда.

смертной пустоты», «живым встаешь ты со страниц Гланвиля» в ожидании «падучей звезды» [букв. «небесной искры» — «the spark from heaven»]<sup>276</sup>.

Бессмертие ученого-поэта также объясняет шутку о «Гомере Чэпмена» в «Бледном огне». Заголовок из спортивной газеты, вырезанный тетей Мод, действительно можно найти в газетах середины 1940-х, когда игрок бейсбольной команды Филадельфии по фамилии Чэпмен регулярно побеждал соперников приемом, именуемым «гомер»<sup>277</sup>. Тетя Мод, любительница поэзии, замечает случайный каламбур газетчика, который, скорее всего, не читал Китса, и прикрепляет вырезку к двери своей комнаты; американский поэт Шейд вклеивает ее в свою поэму «Бледный огонь», чтобы таким образом описать свою тетю (32, строка 98); иностранец-комментатор Кинбот, увлекавшийся в юности английской поэзией, опознает отсылку к Китсу, но не понимает бейсбольной терминологии, — таким образом в процессе культурного перевода кое-что теряется. Набоков соединяет в себе все эти роли и поэтому способен придать свежесть нашему восприятию стихотворения Китса. А само это стихотворение, в свою очередь, говорит о том, как переводчик Джордж Чэпмен освежил восприятие Китсом не только Гомера, но и Греции вообще. Стихотворение «При первом прочтении чэпменовского Гомера» начинается с того, что Китс описывает свое путешествие в «золотые миры», где он видел «славные царства», в которых правит поэзия (Аполлон, Гомер). Но только благодаря переводу Чэпмена Китс чувствует себя «звездочетом», который «вдруг видит, изумлен, / В кругу светил нежданный метеор»<sup>278</sup>, или первооткрывателем неведомой земли Кортесом. Поэзия — мир, в котором благодаря труду переводчика мы можем делать собственные открытия. Путешествия и открытия — ключевая метафора «Бледного огня»: мореплаватели-викинги положили начало развитию англо-американской культуры; исследователи метафизических областей проникли еще дальше, в глубь terra incognita

<sup>276</sup> Арнольд М. Школяр-цыган // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII—XIX веков. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 316, 317. — Пер. В. Орла.

<sup>277</sup> Спасибо, милый Вильям. Этот набор ассоциаций — неожиданно наступившее воспоминание о до срока оборвавшейся юности, попытка обессмертить ее в поэзии, пожелтевшие газетные вырезки и бейсбол — служит пояснением к живому описанию Гумбертом фотографии умершего сына касбимского парикмахера в «Лолите» (261—262).

<sup>278</sup> Китс Дж. При первом прочтении чэпменовского Гомера // Китс Дж. Указ. соч. С. 319, 320. — Пер. С. Сухарева.

## Перевод

В «Бледном огне» исследователи физического мира связаны с исследователями мира метафизического через немецких ученых и поэтов. В процессе литературного обмена немцы, как и французы, играют важную роль, наводя мосты между русской и английской традициями. Путь развития русской и европейской литератур XVII — XX веков довольно точно повторяется в векторе биографии самого Набокова — из России и Англии через Германию и Францию в Америку. Само понятие трансляции как перевода, перехода, перемещения используется в «Бледном огне» во множестве метафорических смыслов: это и перемещение в пространстве и времени, и перевод из одной культуры в другую, и смена одного биологического вида другим, и переход из земной жизни в вечность.

Тени, зеркала, оптические приборы, стекла, отражения в воде и всевозможные обманки также связаны с идеей перевода. В «Комментарии к “Евгению Онегину”» Набоков именует переводы Байрона, сделанные Пишо, «жалкими и искаженными подобиями оригиналов» (*Комм.*, 182. — Пер. Н.Д. Муриной), а в «Бледном огне» экстремистская группа под названием «Тени» убивает поэта так же, как плохой переводчик убивает стихотворение. Код, посредством которого «Тени» общаются между собой, основанный на ломаном английском, «с одним глагольным временем, без артиклей и с двумя различными произношениями, которые оба были неправильны» (205, примеч. к строке 469), — это пародия на опасности, подстерегающие переводчика. Цареубийственным планам заговорщиков мешает парализующая их деятельность неспособность к коммуникации. Отражения и искажения вызывают в литературе мутации; тенденциозные комментаторы рискуют совершить «текстубийство» оригинала, удушив его смысл, как сделал Вольтер с Шекспиром, Н. Бродский со товарищи — с «Евгением Онегиным», а Кинбот — с поэмой Шейда. То, что предполагаемый цареубийца Градус, предположительно целивший в самозванца Кинбота, убивает поэта Шейда, указывает на соучастие в этом убийстве зембянского комментатора. В «Комментарии...» Набоков обвиняет Бродского в том, что он исказил творчество Пушкина — как из политических соображений, так и по невежеству. Убийство текста предстает эстетическим аналогом цареубийства; политическая пародия внедряется в область искусства, свидетельствуя о неприятии Набоковым тоталитаризма в обеих сферах. Напротив, подчеркнуто субъективный набоковский «Комментарий к “Евгению Онегину”» демократично приглашает читателя поучаствовать в беседе, которую комментатор ведет с Пушкиным и мировой литературой.

### Французский язык

Французский язык действительно можно назвать почтовой лошастью цивилизации на перегоне между русской и английской культурой. В «Комментарии к “Евгению Онегину”» Набоков неоднократно подчеркивает, что русские приобщались к британской литературе через французские переводы. В библиотеке Пушкина Шекспир был представлен 13-томным собранием сочинений в переводах Пьера Летурнера (1736—1788), переведившего также «Поэмы Оссиана» (Париж, 1777), — дата публикации последнего перевода перекликается с датой публикации собрания шекспировских пьес на русском языке, упоминавшегося нами ранее (1888). Пушкин читал Байрона во французском прозаическом переложении Пишо, который также выпустил в свет исправленное издание летурнеровских переводов Шекспира. И наконец, Пушкин пытался перевести Вордсворта, пользуясь французско-английским словарем.

Французы же, напротив, читали Пушкина во французских переводах. Набоков одобрительно отзывается о переводе письма Татьяны на французский язык, сделанном Тургеневым и Виардо, однако наилучшим он называет перевод, осуществленный Андре Лиронделлем (Париж, 1926) (см.: *Комм.*, 327). Имя этого переводчика появляется в «Бледном огне» в поразительном множестве самых разных контекстов. Предполагается, что Татьяна написала свое письмо по-французски, а «Пушкин»-повествователь перевел его на русский язык. «Пушкин» сокрушается о том, что русские барышни не умеют писать на своем родном языке, и утверждает, что дает лишь «с живой картины список бледный» (3: XXXI, 12). Кинбот, пытаясь восстановить исправный текст шекспировского «Тимона Афинского», основываясь на земблянском переводе Конмаля, осуществляет обратный перевод на английский<sup>279</sup>. Набоков играет с подобной идеей, представляя читателю письмо Татьяны (изначально написанное на французском) в переводе с русского на английский, в котором он использует французские языковые клише XVIII века. Французско-русско-французский перевод фрагментов «Евгения Онегина», принадлежащий Лиронделлю, комменти-

<sup>279</sup> Конмалю понадобилось пятьдесят лет, чтобы перевести на земблянский полный корпус сочинений Шекспира, потом он «перешел на Мильтона и других поэтов, упорно просверливая столетия» и уже добрался до Киплинга, но тут умер. Кинбот замечает, что, «когда Конмаль взялся за свой подавляющий труд, по-земблянски еще не существовало ни одного английского писателя, кроме Джейн де Фоун, романистки в десяти томах, чьи произведения, странно сказать, в Англии неизвестны, и нескольких отрывков из Байрона, переведенных с французских версий» (270, примеч. к строке 962).

руется в набоковском русско-английском переводе пушкинского романа в стихах; Кинбот приводит англо-земляноско-английский перевод Шекспира в своем комментарии к американской поэме Шейда. Этот процесс находит продолжение в англо-французских переводах Марвелла и Донна, которые делает Сибилла Шейд, в девичестве Ласточкина (Irongdell).

Переводчица «Мисс Ласточкина» (Irongdell), как именует ее Кинбот, — уроженка Канады и, по-видимому, из французской области, поскольку ее девичья фамилия происходит (согласно Кинботу) от французского hirondelle (ласточка). Воплощая собой осуществившийся в Новом Свете синтез французской и английской культур, она служит зеркалом (удаленным в пространстве и времени от Старого Света), в котором отражается европейская культурная практика перевода английской поэзии на французский язык.

Кинбот комментирует труды мисс Ласточкиной, противопоставляя им собственный перевод двух финальных строк «Нимфы, оплакивающей смерть своего фавна» Марвелла на землянский (язык, который, откровенно говоря, нельзя назвать lingua franca). Тем самым Кинбот инвертирует ход литературной эволюции и самоуверенно вступает в неведомое читателям прошлое (невольно пародируя предположение Набокова в «Комментарии...» о том, что современные англоговорящие читатели знают французский).

### *Немецкий язык*

Французский на протяжении многих веков играл роль европейского lingua franca. Тема соотношения Старого и Нового Света играет важную роль в «Лолите», развертываясь, в частности, через противопоставление Гумбертова знания французской культуры и американского сознания Шарлотты, затронутого псевдофранцузскими влияниями. Роль немецкой культуры в набоковском видении мира определить труднее. Как мы видели, «Ленора» Готфрида Августа Бюргера является важным структурным элементом «Лолиты», пересаживающим европейскую традицию на американскую почву (при посредничестве Эдгара Аллана По). Существуют три отличных друг от друга русских перевода баллады Бюргера, сделанные В.А. Жуковским. Набоков в «Комментарии...» говорит о «восхитительной музыке баллад Жуковского, написанных по мотивам английских и немецких поэм», которая... позволяет пренебречь «ущербом, нанесенным Шиллеру [Schiller] или Грэю [Gray]» в процессе перевода (*Комм.*, 182. — Пер. Н.Д. Муриной). Утрата Долли Скиллер (Schiller) в местечке под названием Северная Звезда (Graystar) маркирует главную тему «Лолиты» — разли-

чие между культурной адаптацией, ассимиляцией и истощением замученного оригинала. Смерть героини говорит о том, что чистая поэзия чахнет под спудом европейских наслоений и гибнет из-за невозможности адаптировать и ассимилировать более ранние культурные традиции. Американские переводчики и редакторы играют в «Лолите» и «Бледном огне» сравнительно скромную роль: Джон Рэй-младший, автор предисловия к «Лолите», всего лишь хочет соотнести исповедь Гумберта с общепринятыми американскими представлениями о моральной, социальной и психической норме. Собственно текст, язык и литературные аллюзии его не интересуют.

Два ключевых немецких поэтических текста функционируют в «Лолите» и «Бледном огне» в качестве «трансляторов». «Лесной царь» Гете играет в «Бледном огне» ту же роль, что «Ленора» в «Лолите». Жуковский перевел обе баллады — его версия «Лесного царя» была опубликована в 1818 году. Кинбот рассуждает о возможностях перевода «Лесного царя». Он отмечает строки

с придачей неожиданной рифмы (как и на французском: «vent — enfant») на [св]оём родном языке:

Ret woren ok spoz on natt ut vett?

Eto est votchez ut mid ik dett (226, примеч. к строке 662).

Землянская рифма «vett—dett», — подготовленная предшествующим упоминанием «nattdett (дитя ночи)» (101, примеч. к строке 71) и «moscovett, этот резкий порывистый ветер» (158, примеч. к строке 230), — соответствует русскому «дочь—ночь». Если мы реанглизируем русский перевод Жуковского буквально, то получим:

Who gallops, who rushes through the cold darkness?

A belated rider, his young son with him.

Нейтральное «ребенок» пропадает, унесенное «ветром» первой строки, однако замещается более подходящим «дитя» — в немецком оригинале происходит прямо противоположное.

Эта забава перекликается с примечанием Кинбота к смутившей Шейда опечатке «mountain—fountain» («гора—фонтан»). Далее речь идет о серии из двух опечаток в русской газете: «ворона—корова—корона», — что идеально соответствует английскому «sgow—cow—crown». Кинбот восклицает: «Я не видал ничего подобного этому соответствию на спортивных полях словесности, а шансы против такого двойного совпадения неисчислимы» (246, примеч. к строке 803). Серия «Kind—Wind» приближается к этому рекорду, хотя вместо трех слов на двух языках в нее вовлечены два слова на трех.

В «Бледном огне» лесной царь имеет отношение к трем смертям — короля Карла, Хэйзель Шейд и Джона Шейда. Король Карл, «потопивший свою личность в зеркале изгнания» (252, примеч. к строке 894), «гибнет», когда покидает Земблю<sup>280</sup>. Рассуждая о «Лесном царе», Кинбот говорит:

Другой сказочный правитель, последний король Зембли, беспрестанно повторял про себя эти неотвязные строки по-земблянски и по-немецки, как случайный аккомпанемент к дробной усталости и тревоге, взбираясь сквозь папоротниковую зону, опоясывающую темные горы, которые ему нужно было пересечь на пути к свободе (226—227, примеч. к строке 662).

Поэма Шейда призвана утишить в ее авторе боль, вызванную самоубийством дочери, которое, как мы видели, ассоциируется с балладой Гете. Шейд включает в свою поэму американский и в высшей степени парафрастический «перевод» «Лесного царя» (строки 662—664), аналогичный набоковскому «переводу» «Евгения Онегина» в «Лолите». Идентификацию Кинбота с лесным царем и его связь со смертями Хэйзель и Джона Шейдов можно проследить еще в начале комментария (чего сам Кинбот не замечает): подглядывая за четой Шейдов, которые плачут над строками поэмы, посвященными смерти Хэйзель, Кинбот «смахнул звонкую крышку мусорного ведра. Это, конечно, можно было бы отнести за счет ветра, а Сибилла ненавидела ветер» (85—86, примеч. к строкам 47 — 48). В поэме Шейда, где поэт задается вопросом о потустороннем, ветер также ассоциируется со смертью, предвосхищая точную рифму «wild-child» в строках 662—664:

Does that small solemn boy  
Know of the head-on crash which on a wild  
March night killed both the mother and the child?

(Этот насуспенный малыш,  
Он знает ли о столкновении двух встречных  
Машин, убившем бурной мартовской ночью мать и дитя?)

(51, строки 582—584)

Смерть самого Джона Шейда смоделирована (хотя и не совсем точно) по образцу «Лесного царя». Эта кульминационная сцена представляет собой синтез немецкого, американского и земблянско-го вариантов народной легенды, записанных соответственно

<sup>280</sup> Об этом см. далее в гл. 9.

Гете, Шейдом и Кинботом. В варианте Набокова Кинбот — лесной царь, влюбившийся в свое «дитя» — поэта и его поэму, которую он уносит в Гольдсвортов дом, построенный в стиле wodnaggen (см. гл. 8 наст. книги).

В пушкинскую эпоху сделанный Жуковским перевод «Леноры» Бюргера породил целую волну споров между архаистами и новаторами о стилях поэтической речи. Мы уже говорили о том, что Пушкин, создавая новый литературный русский язык (подвиг, который он совершил практически в одиночку), предпочитал галлицизм и перифразам простой язык басен Крылова. Этой полемике предшествовали аналогичные споры в Англии, разгоревшиеся вокруг «Лирических баллад», где Вордсворт отстаивал ту же позицию, которую двадцатью годами позднее занял Пушкин. Вордсворт и Кольридж в поисках новых поэтических средств выражения также обращались к опыту Бюргера. Они выучили немецкий и в 1798 году посетили автора «Леноры» (испытав разочарование от встречи, — впрочем, Пушкин и его друзья-лицеисты разочаровались в Державине только потому, что старик после долгого путешествия захотел в нужник). Бюргер, в свою очередь, опирался при написании «Леноры» на английские баллады, в первую очередь на «Призрак милого Вильяма». Он нашел это произведение в «Памятниках старинной английской поэзии» (1765) Томаса Перси — первом сборнике древних английских баллад, которыми прежде представители «высокой» литературы пренебрегали<sup>281</sup>. Джонсон посетил Перси в 1764 году; позже он обрушился с критикой на его антологию, что привело к их ссоре в 1778 году. Кольридж, однако, отдавал предпочтение версиям Перси перед версией Бюргера: если Клопшток ставил бюргеровскую поэзию выше стихов Шиллера и Гете, то Кольридж считал английский оригинал более утонченным, чем его «разукрашенный и дописанный» немецкий перевод<sup>282</sup>. Кольридж переписывался с английским переводчиком «Леноры» Уильямом Тейлором<sup>283</sup> и сообщил ему мнение Вордсворта о его переводческой работе:

Мы прочитали «Ленору» и еще несколько маленьких вещей Бюргера [по-немецки], но были разочарованы, особенно «Ленорой»,

<sup>281</sup> Перси — еще один выпускник Кембриджа — опубликовал также издание сочинений Оливера Гольдсмита.

<sup>282</sup> The Letters of Samuel Taylor Coleridge / Ed. J. Shawcross: In 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1907. Vol. 2. P. 422.

<sup>283</sup> Перевод был опубликован в «Мансли мэгэзин» в марте 1796 года. Баллада Бюргера «Дочь священника из Таубенхайна» в переводе Тейлора, озаглавленном «The Lass of Fair Wone» (ср. в «Бледном огне» «Duchess of Paun and Mone» — «Дизу, герцогиню... Великой Боли и Стона», 290), была опубликована в апрельском выпуске этого журнала.

некоторые места которой показались нам лучше в английском переводе<sup>284</sup>.

Таким образом, Перси перевел «Ленору» из устной традиции в письменную, Бюргер перевел ее с английского на немецкий, а Тейлор вернул в лоно английской литературы — процедура, многократно отраженная в «Бледном огне». В процессе этих превращений лучи «Леноры» преломились в кристалле пушкинского «Евгения Онегина», а также в «Лирических балладах» Вордсворта; оба произведения, в свою очередь, решающим образом изменили характер дальнейшего поэтического развития — одно в пространстве английской, другое в пространстве русской литературы.

Проникновение фольклорных форм в высокую словесность начинается с письменной фиксации устного материала. Посредством изданий и переводов легенды и народные предания входят в сферу высокой культуры, где могут обрести бессмертие стараниями великого поэта. Без Снорри Стурлусона, Саксона Грамматика и Бельфоре мы не имели бы «Гамлета». Не ухватись англичане и немцы за «Призрак милого Вильяма», «Евгений Онегин» Пушкина был бы иным. Германская очарованность смертью и сверхъестественным, вдохновившая «Ленору» Бюргера и «Лесного царя» Гете, впоследствии вошла в американскую культуру, получив новую жизнь в романах Набокова.

Ученый-естествоиспытатель исследует характер миграции и мимикрии птиц и бабочек, чтобы проследить их эволюцию; геолог, исследуя минералы, выясняет, какие горы выросли из каких морей и когда это произошло. Набоков прослеживает труды и дни английской поэзии от самых ее истоков, лежащих в балладах и легендах, до высочайших достижений Нового времени, раскрывая тем самым процесс культурного обмена, благодаря которому самый сырой материал вроде примитивной северной истории мести может, пройдя путь длиной в несколько столетий, чудесным образом превратиться в шекспировского «Гамлета».

---

<sup>284</sup> The Letters of Samuel Taylor Coleridge / Ed. Earl Leslie Griggs: In 5 vols. Oxford: Clarendon Press, 1956. Vol. 1. P. 564, n. 315 (письмо Уильяму Тейлору от 25 января 1800 г.).

## 8. НАУКА: ФЛОРА, ФАУНА И ФАНТАЗИЯ

Если на неназванном острове капитан Шмидт  
Видит нового зверя и ловит его,  
И если немного позднее капитан Смит  
Привозит оттуда шкуру, то этот остров не миф.

*Джон Шейд. Бледный огонь (57, строки 759—762)*

... в сущности научное и сверхъестественное — чудо  
мышц и чудо мысли — оба необъяснимы, как и все пути  
Господни.

*Чарльз Кинбот. Бледный огонь  
(159, примеч. к строке 230)*

На самом деле, чем значительнее познания, тем  
сильнее ощущение тайны.

*Владимир Набоков<sup>285</sup>*

Джон Шейд занят исследованием областей потустороннего; Кинбот подробно описывает географию земблянского полуострова и рисует для Шейдов детальный план дворца в Онхаве. Набоков прибегает к географической метафоре для описания творческого процесса. В «Память, говори» он рассуждает о

действия[х] творческого разума, от прокладки курса через опасные моря до писания тех невероятно сложных романов, где автор в состоянии ясного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, которые он соблюдает и преодолевает с пылом божества, строящего полный жизни мир из самых невероятных материалов — из скал, из листов копировальной бумаги, из незрячего трепета» (568).

Рассказ Кинбота о своем бегстве из Зембли — это реализация метафоры Набокова: он преодолевает невероятные преграды, однако его «ясное безумие» имеет буквальный смысл, тогда как набоковское — метафорический. «Незрячий трепет» Кинбота почти во всем отличается от набоковского, однако скалы, символизирующие природный мир, существуют независимо от обоих — это сырой материал, общий для обоих «безумцев».

<sup>285</sup> *Набоков В.* Интервью Олвину Тоффлеру. С. 156.

## Путешественники и натуралисты

«Бледный огонь» изобилует отсылками к фигурам путешественников и ученых, оставившим точные и убедительные описания физического мира. Малоизвестные имена включаются в текст открыто — некоторые полузабытые ученые и литераторы допускаются на страницы книги в блестящих одеяниях своих подлинных имен.

Для того чтобы отличить безумное искажение от художественного преобразования, необходима укорененность в некоей общей для всех реальности. В мире Набокова эта реальность берет начало в природе и расширяет свои границы посредством научного исследования и художественной фантазии. Оба метода направлены на изучение границ познаваемого — географической и духовной *Ultima Thule*. Мы начнем с идентификации ученых, упомянутых в «Бледном огне», после чего рассмотрим некоторые значимые для содержания романа явления природы. Это позволит увидеть, как область естественных наук смыкается в «Бледном огне» со сферой мифологии и сверхъестественного.

В «Бледном огне» Набоков прямо связывает сверхъестественное с научными способами познания мира. После смерти матери Кинбота, королевы Бленды, жизнь Кинбота оказывается во власти графини де Файлер:

Графиня, которая, казалось, была все время подле него, все время шуршала поблизости, водила его на сеансы столоверчения опытного американского медиума, — сеансы, на которых дух королевы, пользуясь такой же планшеткой, как та, что она употребляла при жизни для бесед с Тормодусом, Торфеусом и Уоллесом, теперь проворно писал по-английски: «Карл, возьми, возьми, храни, люби цветок, цветок, цветок» (104, примеч. к строке 80).

Посредством слова «шуршала» (*rustling*), вызывающего в памяти череду «гивнущих» (*wrustling*) набоковских русалок, образ графини оказывается соотнесен с областью мистического. Приведенный фрагмент содержит также отсылки к личностям двух ученых — Торфеуса и Уоллеса.

### *Тормодус Торфеус*

Торфеус (1640—1719) — ученый исландец, получивший образование в Копенгагене и ставший впоследствии придворным исто-

риком датского короля. Из его многочисленных трудов<sup>286</sup> самым важным, пожалуй, является написанная на латыни «История Винландии» (1705), которая сделала широко известным факт открытия викингами Америки. Открытие Винландии было описано Снорри Стурлусоном в «Круге Земном», норвежском сочинении XIII века, переведенном на шведский только в 1697 году<sup>287</sup>. Торфеус основывает свою «Историю Винландии» на двух древнеисландских манускриптах, в посвящении Фредерику IV прося прощения за то, что «не всякий историк имеет возможность обеспечить себя более обширными материалами, чем те, которые имеются в его распоряжении». Сведения о Винландии «крайне скудны: нет детальных ее описаний... в тех, что имеются, не зафиксированы виды птиц и рыб, упомянуты лишь немногочисленные виды деревьев и ни одного названия растения; отсутствуют и другие сведения, необходимые для описания страны»<sup>288</sup>. Торфеус использует имеющиеся в его источниках данные о продолжительности дня, чтобы определить географическое положение Винландии, которую он локализует неподалеку от Ньюфаундленда. Коренное население внешнеюстью напоминает эскимосов. Торфеус бьется над проблемой точного местонахождения той земли, которая в манускриптах именуется Эстотиландией<sup>289</sup> (приблизительно на месте современной Канады), привлекая для ее решения сведения о географической широте и положении Солнца и дополняя их анализом точных значений исландских слов «еукт» (половина четвертого) и «поп» (три часа дня). Научные концепции и лингвистический анализ оказываются необходимы для реконструкции исторических и географических фактов.

Торфеусу также пришлось стать усердным редактором: необходимо было сопоставить два различных, но взаимно пересекающихся отчета для установления подлинных фактов — задачу, которую он уподобляет чтению четырех Евангелий. «Следовательно, чтобы узнать истину, достаточно выделить основные черты рассказываемой истории»<sup>290</sup>. Но, предупреждает он, если одни и те же факты изложены одинаковыми словами, это свидетельствует о заимствовании одним автором у другого. Торфеус сетует на то, что толкование дополнительно осложняется «неприкрытым нахальством и бесстыдной наглостью» самозванцев, выдумывающих рос-

<sup>286</sup> Перу Торфеуса принадлежат описания островов Фаро (1695), Оркней (1697), древней Гренландии (1707) и Норвегии (1711).

<sup>287</sup> О «Круге Земном» и теме викингов в «Бледном огне» см. гл. 1 наст. книги.

<sup>288</sup> *Torfaeus, Thormodus. The History of Ancient Vineland / Trans. C. Herberman. N. Y.: John Shea, 1891. P. 4—5.*

<sup>289</sup> Название, которое в «Аде» притворяется вымышленным.

<sup>290</sup> *Torfaeus, Thormodus. Op. cit. P. 9.*

сказни о землях, которых они никогда не видели. Он рассуждает о том, как убедить читателя-скептика, который считает вымыслом не только правдивое повествование, облеченное в форму притч и загадок, но даже «историю, излагающую все простейшим языком... особенно если разные авторы расходятся в каких-нибудь частностях»<sup>291</sup>.

Историографический метод Торфеуса приемлем для чтения «Бледного огня»: сопоставление фактов и карт из поэмы Джона Шейда и комментария Кинбота позволяет выделить «подлинную» сюжетную линию набоковского романа. Сведения, сообщаемые Торфеусом об открытии Винландии, указывают читателю на «исторические» корни романа Набокова, интерпретированного как исследование его личной судьбы. Рядом с естественно-научными данными, при помощи которых Торфеус реконструирует историю реальной страны, Набоков ставит труд британского натуралиста А.Р. Уоллеса, исследовавшего пути эволюции флоры и фауны.

### *А.Р. Уоллес*

В 1858 году на одном из островов Малайского архипелага страдавший от лихорадки Альфред Рассел Уоллес (1823—1913) независимо от Чарльза Дарвина создал теорию естественного отбора. Уоллес послал свою статью в Англию Дарвину, который написал в ответ: «Мне в жизни не приходилось видеть столь потрясающего совпадения». На заседании Линнеевского общества 1 июля 1858 года Дарвин представил свою статью вместе со статьей Уоллеса в качестве двойного доклада.

Уоллес стал натуралистом благодаря интересу к жукам, который он разделял со своим другом Х.У. Бейтсом, известным трудами по мимикрии. Именно под влиянием Бейтса Уоллес отправился в экспедицию на Малайский архипелаг. Он провел там несколько лет, с 1848-го по 1852 год, исследуя жизнь животных, и обнаружил, что млекопитающие с западных островов столь же отличны от млекопитающих с островов восточной группы, как и во всех других частях света. Полоса моря, разделяющая две группы, известна ныне как «линия Уоллеса».

Место действия «Бледного огня» — точка в Аппалачии, где, как Шейд говорит Кинботу, смешиваются канадская и австралийская природные климатические зоны: на высоте 1500 футов «северные виды птиц, насекомых и растений встречаются вперемежку с южными представителями» (160, примеч. к строке 238), так что мож-

<sup>291</sup> *Torfaeus, Thormodus*. Op. cit. P. 8.

но встретить одновременно бабочек Диана и Атлантис (обе упомянуты в поэме Шейда).

Помимо увлечения чешуекрылыми, в биографиях Уоллеса и Набокова есть и иные точки соприкосновения. Как и некоторые другие фигуры, важные для «Бледного огня», Уоллес был выпускником Кембриджа. Во время возвращения Уоллеса с Малайского архипелага в Англию на корабле случился пожар, в огне которого погибла собранная им коллекция насекомых и птиц. Набокову также пришлось расстаться практически со всеми своими коллекциями бабочек, когда в 1919 году он покинул Россию и направился в Англию<sup>292</sup>.

Идея специфичности природной среды и характерных для нее флоры и фауны неоднократно возникает в «Бледном огне» в качестве аналога человеческой культуры<sup>293</sup>. Миграция и мимикрия бабочек, остро интересовавшие Набокова, повторяются в «Бледном огне» в человеческом мире, где эмигрант Кинбот мимикрирует под короля-изгнанника, мимикрирующего под университетского профессора (подобно тому как в мире бабочек Белый Адмирал мимикрирует под Монарха, мимикрирующего под Вице-короля). Уоллес также интересовался мимикрией у чешуекрылых. Он работал над статьей «Мимикрия и защитная окраска», когда получил письмо от Дарвина с вопросом: «Почему гусеницы иногда так чудесно и искусственно окрашены?»<sup>294</sup> «Прочитав это письмо, я сразу увидел то, что выглядело совершенно ясным и убедительным объяснением этих явлений», — пишет Уоллес, и запись этого открытия впоследствии составила главу 9 его книги «Дарвинизм» (1889), озаглавленную «Предупреждающая окраска у насекомых». В ней Уоллес защищает теорию, согласно которой яркая окраска гусениц и бабочек нужна не для полового отбора, как полагал Дарвин, а в качестве предупреждения хищникам — своеобразного сигнала о том, что насекомое обладает плохим вкусом или запахом.

В «Дарвинизме» Уоллес останавливается на своих расхождениях с дарвиновской теорией. Прежде всего он не разделяет матери-

---

<sup>292</sup> Еще одно приятное для исследователя совпадение связывает Набокова и Уоллеса: Уоллес обедал с британским историком Голдвином Смитом (1823—1910) в Торонто в 1887 году. Здание, в котором находится Отделение славянских языков и литератур Корнеллского университета (где Набоков преподавал в течение десяти лет), названо в честь Голдвина Смита, бывшего профессором этого университета с 1868-го по 1871 год, до своего переезда в Канаду (см.: *Wallace A. R. My Life: In 2 vols. N. Y.: Dodd, Mead, 1905. Vol. 2. P. 126.*

<sup>293</sup> Джоанна Каргес (Joann Karges) говорит об «экологии личности» в своей книге «*Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*» (Ann Arbor: Ardis, 1985. P. 67). На с. 41—44 этой книги приведены названия бабочек, упомянутых в «Бледном огне».

<sup>294</sup> *Wallace A. R. Op. cit. Vol. 2. P. 3.*

алистического представления Дарвина о развитии человека исключительно через естественный отбор. По его мнению, человеческая душа возникла каким-то иным образом. Когда Шейд и Кинбот в «Бледном огне» рассуждают о происхождении души, Шейд занимает материалистическую позицию, а Кинбот становится на точку зрения Уоллеса:

Шейд: <...> Лично я присоединяюсь к старым нюхателям табака: L'homme est né bon.

Кинбот: Однако непослушание божественной воле есть основное определение греха.

Шейд: Я не могу быть непослушным тому, чего я не знаю и существование чего я вправе отрицать.

<...>

Кинбот: <...> если мы начнем с отрицания Верховного Разума, начертавшего и правящего нашим индивидуальным загробным будущим, нам придется принять невыразимо страшную мысль, что случай правит и вечностью. <...> Бедный дух Кинбота, бедная тень Шейда могли заплутать, могли где-нибудь свернуть не в ту сторону... просто по незнанию какого-нибудь мелкого правила в ни с чем не сообразной игре природы — если такие правила существуют. <...> Даже если мы ограничим случай необходимостью и допустим детерминизм без участия Бога, механизм причины и следствия, чтобы доставить нашим душам после смерти сомнительное утешение метастатистики, нам все же еще придется считаться с возможностью индивидуальной беды... если мы хотим серьезно говорить о загробной жизни, не будем начинать с низведения ее на уровень научно-фантастических выдумок или случая из истории спиритизма (213—215, примеч. к строке 549).

Как мы уже могли убедиться, анализируя «Бледный огонь» в контексте философии Боэция, Кинбот прямо опровергает Дарвина в вопросе о выживании наиболее приспособленных особей:

Позвольте мне заключить это важное примечание довольно антидарвиновским афоризмом: убивающий *всегда* ниже уровнем, чем его жертва (222, примеч. к строкам 597—608).

В своем стремлении понять происхождение и природу человеческого духа Уоллес обращался к сфере *сверхъестественного* (хотя само это понятие представлялось ему сомнительным). Подобно Вордсворту и Кольриджу, он чувствовал, что использование этого слова — всего лишь знак недостаточно глубокого понимания чудесности того, что принято называть *естественным*; эта же точка зре-

ния высказывается в «Бледном огне». Сходную идею Набоков формулирует и в «Память, говори»:

«Естественный подбор» в дарвиновском смысле не может служить объяснением чудотворного совпадения подражания внешнего и подражательного поведения; с другой же стороны, и к «борьбе за существование» апеллировать невозможно, когда защитная уловка доводится до такой точки миметической изощренности, изобильности и роскоши, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг врага. Я нашел в природе те «беспольные» упоения, которых искал в искусстве. И та, и другое суть формы магии, и та и другое — игры, полные замысловатого волхвования и лукавства (420—421).

В «Бледном огне» образ Уоллеса, беседующего с королевой Блендой при помощи спиритической планшетки, отражает уоллесовское увлечение спиритизмом. Об этом он писал в «Научном аспекте сверхъестественного» (1866), в 36—38-й главах своей автобиографии «Моя жизнь» (1905) и в «Чудесах и современном спиритизме» (1875). Он пытался убедить ученых своего времени (по большей части относившихся к этому феномену скептически) посещать спиритические сеансы. Его обширная переписка с ними, в которой он настойчиво пытается интерпретировать ответы в лестном для себя ключе, не замечая иронических замечаний друзей на свой счет, высвечивает черты сходства Уоллеса с Кинботом. Более того, составленный им указатель стилистически напоминает Указатель Кинбота навязчивым упоминанием автора практически по любому поводу, например: «*“Королева фей” Спенсера, ее чтение А.Р. Уоллесом*».

Уоллес записал ход многих спиритических сеансов, на которых присутствовал. Случай с одним британским генералом, зафиксированный в «Моей жизни», перекликается с английской весточкой, которую Кинбот получил от королевы Бленды. Некий генерал Липпитт, состоявший на службе у Бонапартов, периодически получал от них различные сообщения. Уоллес сообщает:

В августе 1893 года он... получил... пространное послание на французском языке, исходившее предположительно от Наполеона III и содержащее предсмертные мысли монарха. Факсимиле этого послания воспроизведено в одной чикагской газете и выглядит как самое обычное прозаическое сообщение — но, переписывая его, я заметил, что это рифмованные<sup>295</sup> и, насколько я мог оценить, весьма убедительные, даже патетические стихи.

<sup>295</sup> Этот прием Набоков использует в «Даре», где онегинская строфа приторяется прозой.

В этом стихотворении Наполеон предчувствует приближение своего смертного часа. Он сожалеет о том, что приходится покидать этот мир, когда многое еще не закончено, и размышляет о загробной жизни:

Où vais-je? et quelle scène a mes yeux se déploie  
Des bords du lit funèbre, ou palpite sa proie  
Aux lugubres clarets de son *pâle flambeau*,  
L'impitoyable mort me montre le tombeau.  
éternité profonde: Océan sans rivage;  
De ce terme fatal c'est toi que j'envisage;  
Sur le fleuve dy temps, quoi? c'est la que je cours?  
L'éternité pour l'homme? il vit si peu de jours.

Стихотворение было подписано «*Éspirit C*» — именем одного из руководителей медиума, который знал французский<sup>296</sup>.

Послание графини де Файлер, призывающее короля Карла «взять» и «любить» ее дочь Флёр, разумеется, является хитроумной пропагандистской уловкой. Поскольку в роли медиума выступает американец, сообщение доходит до адресата на английском, так что французское имя Флёр (*фр.* цветок) обращается в английское *flower*. «*Pâle flambeau*» (*фр.* бледный огонь) безжалостной смерти Наполеона III отбрасывает перевернутую тень на набоковский роман, будучи переведенным с французского на английский, и отсылает к теме смерти как бледного (по сравнению с жизнью) огня, который в мире Набокова оказывается прелюдией сияющей потусторонности<sup>297</sup>.

В комментарии Кинбота, однако, содержится и пример подлинного, тщательно замаскированного контакта с миром сверхъестественного. Дочь Шейда Хэйзель получает в амбаре сообщение при посредстве кружка света:

пада ата и не ланта неди огол варта тата астр трах  
пере патад ано улок сказ (179, примеч. к строке 347).

Это сообщение было дешифровано как послание Шейду от его покойной тетушки Мод, в котором она предостерегает племянника от визита в дом Гольдсворта<sup>298</sup>. В нем упоминается бабочка [Ванес-

<sup>296</sup> См.: *Wallace A. R.* Op. cit. Vol. 2. P. 362—363 (курсив мой. — П. М.). Кинбот (сравнительно редко) использует слово «*flambeau*» в своем комментарии.

<sup>297</sup> Отголосок этих смыслов слышен в предсмертных словах дяди Конмалля «*Comment dit-on 'mourir' en anglais?*» (270, примеч. к строке 962). Потусторонность — тема гл. 9 наст. книги.

<sup>298</sup> *Barabtarlo, Gene.* Vanessa Atalanta and Raisa Orlova // *The Nabokovian*. № 13 (Fall 1984). P. 27—28. Эту расшифровку подтвердила Вера Набокова.

са] Аталанта (Красный Адмирал), которая позже будет судорожно порхать вокруг Шейда, направляющегося к дому Гольдсворта на встречу своей смерти:

Глаз не мог уследить за быстрой бабочкой в солнечном луче, то вспыхивавшей, то исчезающей и вспыхивавшей вновь, почти пугая подражанием сознательной игре, которая достигла кульминационного пункта, когда она опустилась на рукав моего восхищенного друга. Она снялась опять, и в следующее мгновение мы увидели, как она резвится в упоении беззаботной быстроты вокруг лаврового куста... Затем прилив тени дошел до лавров, и великолепное бархатно-пламенное создание растворилось в нем (275, примеч. к строкам 993—995).

Здесь сверхъестественное переплетается с мифологическим: из орешника (*hazel wood*) делают волшебные палочки. Кроме того, он обладает способностью находить не только воду, но и спрятанные сокровища, воров и беглых убийц<sup>299</sup>. Хэйзел Шейд — волшебница, которая получает сообщение от тети Мод, позволяющее разоблачить беглого убийцу Шейда. Лавр — реинкарнация Дафны, бежавшей от Аполлона. Что касается духов, которые прячутся в деревьях, то скоро мы услышим их голоса.

### Э.Дж. Рэвенстайн

Градус пользуется несколькими псевдонимами, один из которых — Рэвенстон (*Ravenstone*) (73, примеч. к строке 17). *Stone* и *stein* взаимозаменяемы, поскольку *stein* — немецкий эквивалент английского *stone* (камень); он актуализируется сначала земблянским *steinmann* (означающим «грудю камней, наваленную в память восхождения», 136, примеч. к строке 149), а затем — по аналогии — посредством *buchmann*, которую Кинбот видит около дома Шейдов. Э.Дж. Рэвенстайн (*E.G. Ravenstein*, 1834—1913) — еще один путешественник и натуралист. Среди многочисленных работ Рэвенстайна<sup>300</sup> — книга «Русские на Амуре» (1861), основанная на его

<sup>299</sup> См.: *Porteous, Alexander*. *Op. cit.* P. 263.

<sup>300</sup> Он писал о тропической Африке и перевел «Дневник первого путешествия Васко да Гама» (1898). Последний появляется в «Аде», следующем романе Набокова, в качестве источника театрального псевдонима Вана Вина (Маско да Гама). Он представляет собой перевернутое отражение Христофора Колумба, так как совершил путешествие в направлении, противоположном Колумбову. Рэвенстайн снабдил своими картами множество книг, среди которых «История монголов» и «Языки и народы Дардистана»; составил англо-

личных впечатлениях от путешествий по России. Обширный репертуар его работ, включающий исследования в области истории, климатологии, нумерологии, ботаники, зоологии, языковедения, метеорологии, географии и навигации, карты, указатели и отчеты о путешествиях, соответствует разнообразию научных способов исследования природы и культуры, которые представлены в «Бледном огне»<sup>301</sup>.

### *Поль Хентцнер*

Контакт Хэйзель с духом тетушки Мод происходит в амбаре, принадлежащем некоему Полю Хентцнеру, в описании Кинбота —

эксцентричному фермеру немецкого происхождения с такими старомодными «хобби», как таксидермия и собирание трав. Благодаря странной игре атавизма он был... возвратным звеном к «любопытным немцам», которые три столетия назад были отцами первых великих натуралистов... [Шейд] уважал Хентцнера за знание «названий предметов»... (175—176, примеч. к строке 347).

Названия предметов и проблемы, связанные с научной номенклатурой, упоминаются Кинботом в примечании о лесной утке:

... народная номенклатура американских животных отражает простой утилитарный ум невежественных пионеров и не приобрела еще патины наименований европейской фауны (175, примеч. к строке 319).

В «Других берегах» Набоков описывает свою страсть к бабочкам и в этой связи обсуждает взгляды немецких лепидоптеристов на классификационную номенклатуру:

Между тем как он [Штаудингер] и его приверженцы консервативно держались видовых и родовых названий, освященных долголетним употреблением, и классифицировали бабочек лишь по признакам, доступным голому глазу любителя, англо-американские работники вводили номенклатурные перемены, вытекавшие из строгого применения закона приоритета, и перемены таксономические,

---

немецкий разговорник; написал биографию Мартина Богемского, путеводитель по Англии и Шотландии, а также «Метеорологические наблюдения в британской Восточной Африке».

<sup>301</sup> О других исследователях Азии см. гл. 9.

основанные на кропотливом изучении сложных органов под микроскопом. Немцы силились не замечать новых течений и продолжали снижать энтомологию едва ли не до уровня филателии (223).

Использование новой номенклатуры подвигло юного Набокова к изучению бабочек в терминах географических видов, что подчеркнуло «эволюционную сторону дела» и завело «в те тупики природы, где нам мерещится основная тайна ее» (Там же, 224).

Именно этими проблемами Набоков занимался, классифицируя бабочек-голубянок в Гарвардском музее сравнительной зоологии, где он служил с 1941-го по 1948 год. Чтобы попасть в музей, нужно пройти через знаменитую Выставку стеклянных цветов. Фрагментарные отражения этой выставки то и дело возникают в «Бледном огне»: в Зембле есть стеклянный завод и стеклянные звери, в Нью-Уае — стеклянные дома, в Экстоне — «довольно известный музей естествознания со многими витринами, содержащими птиц, собранных и препарированных Сэмюэлем Шейдом», отцом поэта (208, примеч. к строке 490).

Гарвардский комплекс зданий, относящихся к факультету естественной истории, возник стараниями Луи Агассиса и его сына Александера. Тысячи моделей стеклянных цветов были выполнены для Гарвардского музея Леопольдом и Рудольфом Блашка из Дрездена (также отцом и сыном). Два американских естествоиспытателя — своеобразная культурная параллель двум немецким, и с каждым из этих тандемов могут быть соотнесены Сэмюэль Шейд, орнитолог, и его сын, поэт Джон Шейд. В пространстве «Бледного огня» Набоков все время создает пары, в зеркалах которых взаимно отражаются восточное и западное полушария. Этот принцип определяет как отбор упоминаемых в романе явлений флоры и фауны, так и систему литературных отсылок набоковской книги. Например, Кинбот упоминает об американском «поддельном снегире» (*impostor robin*, лат. *Turdus migratorium*), отличном от красногрудого снегиря (*Erithacus rubecula*), который водится в северных областях Старого Света<sup>302</sup>. Отец и сын Блашка выращивали некоторые виды растений, модели которых им были заказаны, в собственном саду; их деятельность может служить примером трансформации природы посредством точного наблюдения в объект искусства. Они — потомки тех самых немецких натуралистов, которых Кинбот упоминает в описании Хентцнера, приятеля Шейда.

<sup>302</sup> Американские поселенцы, движимые ностальгией по оставленной ими земле, окрестили словом «*robbin*» (малиновка) родственника европейского черного дрозда (см.: *Édition recontre. L.: Leisure Art, 1975*) — о подобного рода номенклатурных проекциях Набоков с неудовольствием высказывается в своих романах.

Все эти смыслы соединяются в описании того места, где стоял амбар Хентцнера: «квадратный участок, заполненный кипреем, молочаем и репейником и полный бабочек, резко отличался от окружавшего его со всех сторон золотарника» (176, примеч. к строке 347). Репейник (ironweed) служит кормовым растением для бабочки Диана, которую Шейд упоминает в другом месте, описывая горные области Аппалачии. Ironweed напоминает о miss Irondell, жене Шейда, урожденной Sybil Irondell (имя, связанное, как мы помним, с эддической сивиллой/ведьмой Железного Леса<sup>303</sup>). Эта растительность указывает на соотнесенность амбара со сверхъестественным: сивиллы обладают способностью предсказывать будущее, Хэйзель получила в амбаре Хентцнера сообщение, которое, будь оно правильно истолковано, могло бы уберечь Шейда от гибели. Молочай (milkweed) имеет иное значение. Им питается и на нем откладывает яйца бабочка Монарх — известная путешественница, которая, переселяясь из Канады в Южную Америку, пролетает тысячи миль. На Выставке стеклянных цветов в витрине, которая находится ближе других ко входу в Музей сравнительной зоологии, можно увидеть увеличенное изображение репродуктивных органов молочая. Их специфика заключается в наличии одного органа, называемого «транслятор», который связывает два мешочка с пыльцой, делая возможным перекрестное опыление.

Перекрестное опыление в живой природе — естественный эквивалент литературного перевода, в процессе которого Восточное и Западное полушария также отражаются друг в друге. В «Комментарии к “Евгению Онегину”» Набоков рассуждает о переводе как средстве литературного перекрестного опыления открыто, в художественной прозе же он вводит эту тему неявно — посредством вкрапления в тексты драгоценностей из наследия различных национальных литератур. Увеличенный транслятор молочая, заказанный американцами немецким натуралистом, связывает в «Бледном огне» науки о природе с искусством литературы. Он служит метафорой той роли, которую сыграл в жизни Набокова Кембридж, метафорой, перекидывающей мостик от его естественно-научных штудий в Гарвардском университете Кембриджа в штате Массачусетс к литературным занятиям в Кембриджском университете в Англии. В раскрашенных стеклянных моделях семейства Блашка Набоков соединяет воедино два полушария своей жизни — науку и искусство; в «Бледном огне» они становятся эмблемами его собственного изгнания, воплощаясь в образе осколков, оставшихся после взрыва Стеклянного завода, который послужил началом землянской революции.

<sup>303</sup> См. гл. 1 наст. книги.

Описание растений, выросших там, где некогда стоял амбар Поля Хентцнера, отсылает к теме специфичности местообитания и его связи с «названиями предметов». О том, что это представление приложимо к человеческой культуре, свидетельствует само имя Поля Хентцнера: Паулем Хентцнером звали выдающегося молодого немца, бывшего при дворе королевы Елизаветы I и оставившего примечательное ее описание<sup>304</sup>. Хентцнер прибыл в Англию в 1598 году в качестве учителя одного силезского дворянина. Елизавете было в то время шестьдесят пять лет. В своем тексте, написанном на латыни, Хентцнер сообщает, что на королеве было белое шелковое платье с черным покрывом, украшенное по краям «жемчужинами размером с боб». Описание столь ярко и живо, что у читателя возникает впечатление собственного присутствия при дворе; блестящая точность характеристик свидетельствует о том, что Хентцнер видел все своими глазами. Он цитирует стихотворение, которое Елизавета сочинила во время своего заключения в Тауэре; в нем говорится об изменчивости счастья, освобождении виновных и заточении невинных, что вызывает в памяти «Утешение Философией» Бозция<sup>305</sup>.

### Мандевили

В предисловии к сборнику, в который входят «Заметки путешественника» Хентцнера, составитель упоминает «странствующего рыцаря из Сент-Олбанса» сэра Джона Мандевилля, одного из тех выдающихся «путешествующих англичан, что обладают недюжинной энергией»<sup>306</sup>. В Указателе к «Бледному огню» значатся два Мандевилля — бароны-кузены Мирадор и Радомир. Их имена можно (в порядке литературной игры) интерпретировать как смесь славянских и романских корней и перевести соответственно как «любить мир» («adore the world») и «наслаждаться миром» («rejoice in the world»). Мирадор назван в Указателе Кинбота «экспериментатором, помешанным и предателем», Радомир — «светским человеком и землянским патриотом» (295). Мирадор, который «потерял ногу, пытаясь изобрести антиматерию» (143, примеч. к строке 171), принадлежит к революционерам — «Теням». Имена братьев, зеркаль-

<sup>304</sup> *Hentzner, Paul. Itinerary // England as Seen by Foreigners, in the Days of Elizabeth and James I / Ed. William B. Rye. L.: Smith, 1865. P. 101—113.* Гораций Уолпол почти столетием раньше этого издания напечатал за собственный счет отрывки из путешествия Хентцнера.

<sup>305</sup> О роли Бозция в «Бледном огне» см. гл. 3.

<sup>306</sup> *England as Seen by Foreigners, in the Days of Elizabeth and James I. P. XIV.*

но отражающие друг друга, олицетворяют противоположность их политических убеждений.

Существовало по меньшей мере три британских Мандевилья, истории которых можно увязать с темами «Бледного огня»<sup>307</sup>.

### *Джеффри де Мандевиль*

Джеффри де Мандевиль (ум. 1144) был предателем, служил то королю Стефану, то императрице Матильде: будучи сначала вице-королем Эссекса, Миддлсекса, Лондона и Хартфордшира, он впоследствии стал бунтовщиком и бандитом. Умер от раны, полученной во время ссоры со Стефаном.

### *Джон де Мандевиль*

Сэр Джон де Мандевиль — такое имя принял врач из Льежа Жан де Бургон, средневековый мошенник и самозванец, составивший книгу путешествий на французском языке, которая была опубликована между 1357-м и 1371 годами и переведена на многие языки. Автор называет себя рыцарем, который родился в Англии и путешествовал по всей Европе, Ближнему Востоку, Татарии, Индии, Китаю и Малайскому архипелагу и которого лишь жестокая подагра вынудила вернуться домой. Вся эта история — чистая выдумка, в чем автор признался на смертном одре (Кинбот такого признания не делает, поскольку, вероятно, не осознает, что Зембля — вымысел). Описания путешествий «сэра Джона де Мандевилья» по большей части основаны на прочитанных им книгах. Среди источников, на которые он опирался, — было повествование Отца Одорика (1330), путешествия Уильяма из Болденсея (1336), и относящиеся к XIII веку «Speculum historiale» и «Speculum naturale» Винсента из Бовэ<sup>308</sup>.

### *Бернар Мандевиль*

Бернар Мандевиль (1670—1733) получил степень доктора медицины университета в Лейденском университете (где он написал

<sup>307</sup> В 1960 году, в период работы над сценарием «Лолиты» (и «Бледным огнем»), Набоков с женой снимали виллу в Лос-Анджелесе по адресу: 2088 Мандевиль Кэньон.

<sup>308</sup> Подробнее о королевских зеркалах и «Королевском Зерцале» см. гл. 1 наст. книги.

диссертацию «De brutorum operationibus» — об автоматизме у животных). В Англии он стал сатириком и прославился сочинением «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества» (1714). Его мысль заключалась в том, что высшая духовная жизнь человека — это всего лишь выдумка философов и правителей, а единственным стимулом для развития общества являются людские пороки. Это ранний пример утилитаризма в философии, ничтожность которого так порицал Набоков.

Таким образом, в имени Мандевиль как в капле воды отражаются идеи утилитаризма, который в русской истории сопутствует революционному мировоззрению, предательство правителей (а в землянской революции ощущается привкус как английской, так и русской), лжеученость, самозванство и приблизительное знание природы (делая заимствования из текста Отца Одорика, сэр Джон принимает больших бакланов, которых китайцы используют для рыбной ловли, за выдр)<sup>309</sup>.

## Явления природы

В лесу тысяч имен мелькают слова, указывающие на явления природы.

### *Круммхольц*

По пути в Америку Градус знакомится на вилле Джозефа Лэвендера с молодым Гордоном Круммхольцем. Krummholz означает кривое дерево, также известное как elfinwood (карликовая сосна, или, буквально, эльфовое дерево). На альпийской тропинке Кинбот присаживается «возле поросли спутанного карликового сосняка [elfinwood]», откуда открывается вид на растущие внизу ели (135, примеч. к строке 149). Круммхольц — название карликовой формы деревьев, характерной для переходной зоны между субальпийским лесом и альпийской тундрой. К этой форме в Северной Америке относятся сосна, белая сосна и альпийская лиственница, а в Евразии — карликовая сибирская сосна. Остановка роста и деформация форм вызываются ветром и холодом, под воздействием которых деревья принимают вид карликов, эльфов. Набоков дает

<sup>309</sup> Ондатры упоминаются в «Память, говори» в контексте рассуждений о неверном переводе реалий американской природы: в Музее естественной истории в Нью-Йорке североамериканские ондатры ошибочно переводятся на русский как «выхухоли» (по-английски «desmans») (461—462).

матери Гордона имя Эльвина Круммхольц. Деревья и эльфы играют важную роль в «Бледном огне» — они, как мы увидим далее, связывают науки о природе с мифологией.

### *Оптические явления*

#### *хризопраз*

Естественно-научные сокровища таятся в малоизвестных словах, таких как «хризопраз», обозначающий золотисто-зеленый драгоценный камень, который средневековое поверье наделило способностью светиться в темноте, испуская бледный огонь. В романе Набокова можно найти отсылки не только к эмблематичным для творчества писателя радугам, но и к менее известным оптическим явлениям.

#### *parphelia*

Parphelion (в предисловии Кинбота употребляется во множественном числе: *parphelia*) — это спутник Солнца, ложное солнце, яркое пятно света, которое иногда можно видеть на световом ободке, окружающем солнечный диск. Это как бы радуга наоборот: *parphelia* можно увидеть, смотря прямо на солнце, а не в сторону.

#### *brocken*

Кинбот в примечании к строке 287 странным образом использует слово «brocken». Он воображает, что встретит в горах «целую антологию поэтов и целую Лысую гору [brocken] их жен» (174). Когда солнце оказывается позади какого-либо объекта (например, горы или самолета), этот объект отбрасывает на облака увеличенную тень, которая называется *brocken*. Этим же словом обозначают тень, которую отбрасывает на стелющийся внизу туман человек, стоящий на вершине горного пика. Слово «brocken» происходит от названия вершины в Гарце (Брокен, высота 3745 футов), которая в немецком фольклоре, столь важном для «Бледного огня», служит местом действия Вальпургиевой ночи.

#### *iridule*

Шейд использует слово «*iridule*» («ложная радуга») в своей поэме. Кинбот в комментарии замечает:

Радужное облачко, по-земляньски *muderperlwelk*. Термин «ложная радуга», я полагаю, изобретение самого Шейда. Над ним... он написал... «павлинья муха». Павлинья муха — это тело особого искусственного насекомого-приманки, именуемого также «мормышкой» [*alder*] (110—111, примеч. к строке 109).

Словарный корень, из которого Шейд образовал этот неологизм, — *iridal* (относящийся к радуге), — происходит от слова *iris* (*iris* (the iris of the eye, радужная оболочка глаза); так же называется цветок — ирис. Это слово происходит от *iris* (радуга), идентичного имени греческой богини, которая служит посланницей богов и символом которой является радуга. В энтомологии так называется внутренний ободок пятнышка на крыле насекомого. Примечание Кинбота заключает в себе набоковскую космологию: радуги, растения и насекомые сообщают внимательному глазу послания богов, о чем были хорошо осведомлены творцы древних мифов. Вот почему радужность свойственна словам; ведь они служат способом приблизиться к Божественному. В «Приглашении на казнь» Цинциннат говорит:

Не умея писать, но... догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу...<sup>310</sup>

Эта идея лежит в основе конструкции «Бледного огня»: соседи Шейд и Кинбот, оба потенциально скучные люди, оживают, лишь отражаясь друг в друге. Набоков делает так, что сами слова играют и переливаются множеством отражений.

### *Триада Штейнмана*

Выше нам уже доводилось упоминать землянского патриота Юлиуса Штейнманна. Кинбот видит *steinmann* в горах во время своего бегства из Зембли. В примечании он дает следующее определение этого слова: «груда камней, наваленная в память восхождения». Это слово означает «каменный человек» — и тот, который интере-

<sup>310</sup> *Набоков В.* Приглашение на казнь // *Набоков В.* Собр. соч. русского периода. Т. 4. С. 101. — Далее текст романа приводится по этому изданию с указанием страниц в тексте.

сует нас, даже надел в честь короля «кепку из красной шерсти» (136, примеч. к строке 149). Существует геологическое явление, известное как «триада Штейнмана»; оно названо в честь открывшего его Густава Штейнмана (Steinmann). Три типа горных пород, образующихся на дне моря (радиолярный черт, спилит и серпентин), соединяются с вулканическим темным песчаником (grauwacke). Это происходит в палеолитических областях, где некогда глубокие впадины позднее трансформируются в горные гряды. Характерные примеры такой трансформации — Гарц (где находится Брокен) и Аппалачи (от которых образовано название штата, где находится Нью-Уай).

Посредством отсылки к триаде Штейнмана Набоков задает целую сеть аллюзий. Радиолярии — это крошечные организмы, которые строят свои скелеты из кварца, после их смерти оседающего на океанское дно в виде ила и превращающегося в стеклообразный материал, называемый по-английски chert. И соответственно стекла, зеркала, отражения и оптические эффекты составляют материал, из которого сделан «Бледный огонь».

Серпентин — это зеленый минерал, возникающий в результате вулканической деятельности. Его наличие в составе горной породы указывает на то, что исходная порода была «серпентинизована», т.е. подверглась метаморфозе, в результате которой некоторые из составляющих ее минералов превратились в серпентин. Превращение, метаморфоза — это движущая сила, связующая в мире «Бледного огня» природу и культуру.

Характер сочетания элементов триады Штейнмана позволяет геологу определить, из какой области морского дна происходит данная порода, и соответственно проследить геологическую историю той или иной горной гряды<sup>311</sup>. В этом смысле определение, данное Кинботом, также оказывается верным: Штейнман (триада) — это и впрямь «память о восхождении». Как показывает геологический анализ, первоначально горы Уэльса, Белые горы и Аппалачи принадлежали к одной горной цепи. В «Бледном огне» стремление к познанию истории и географии земли акцентировано упоминаниями специалистов по раковинам, селенографов, орнитологов, широт и долгот, попыток Торфеуса определить местоположение Винландии и Эстотиландии и т.п. Подобно исследованию вселенной, анализ «Бледного огня» заведомо не может быть исчерпывающим.

Понятие «grauwacke» использовалось для обозначения широкого круга горных пород, преимущественно песчаника. Это немецкий

<sup>311</sup> Я благодарю профессора Дрю Кэри из Университета Уэлсли за его ясное и поэтичное описание триады Штейнмана.

термин, которым американские геологи не пользуются. Его неопределенность породила немало недоразумений — ситуация, напоминающая о лепидоптерической классификационной номенклатуре немцев, на приблизительность которой Набоков сетует в автобиографии.

«Каменный человек» (stone man) переключается в «Бледном огне» с buchmann (грудой книг), которую Кинбот видит возле дома Шейдов. Темы метаморфозы, зеркального отражения, классификационной терминологии и стремления к знанию соединяются в образе steinmann, который далее интегрируется в проблематику романа через мифологию флоры и фауны.

### Природа, миф и мир духов

Поэма Шейда и комментарий Кинбота изобилуют упоминаниями птиц, насекомых, названий растений и деревьев. Многие из них обросли дополнительными ассоциациями благодаря своей связи с легендами, фольклором и мифами. Принципы отбора этого материала, которыми руководствуется Набоков, акцентируют явления мимикрии и метаморфозы. Процесс идентификации схож с методами истолкования — как текста, так и мира. Набоков исследует явления природы, стремясь понять замысел Создателя. Как говорит повествователь «Подлинной жизни Себастьяна Найта»,

ответ на все вопросы жизни и смерти, — «совершенное решение», — оказался написанным на всем в привычном ему мире: все равно как если бы путешественник понял, что дикая местность, которую он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположение гор, и лесов, и полей, и рек образует связное предложение; гласный звук озера сливается с согласным шелестящего склона; изгибы дороги пишут свое сообщение округлым почерком... Так путешественник по слогам читает ландшафт, и смысл его проясняется, и точно так же замысловатый рисунок человеческой жизни оборачивается монограммой, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутавшего переплетенные буквы<sup>312</sup>.

Д. Бартон Джонсон продемонстрировал связь мотива алфавита с процессом творчества в произведениях Набокова. Он рассматривает иконическое использование Набоковым букв как попытку

<sup>312</sup> Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 170. — Пер. С. Ильина.

вырваться из «тюрьмы языка», приблизиться к «мистической идеальной речи, в которой слова не только означают, но и подражают». Алфавит используется как путь к красоте иного мира<sup>313</sup>. Мотив алфавита пронизывает и текст «Бледного огня». Дочерей судьи Гольдсворта зовут Alphina, Betty, Candida и Dee; в русском переводе — Альфина, Бетти, Викки и Грейс (порядок, противоположный хронологии их рождения, что намекает на некое сверхъестественное знание). Как и в Озерном Крае Вордсворта, сама география «Бледного огня» выглядит воплощением алфавита: Нью-Уай, Экстон (который Шейд в строке 490 своей поэмы именует Эксом), озеро Омега. «Гласный звук озера» здесь — Омега, последняя буква греческого алфавита, называемая «большое О»; именно в этом озере утопилась Хэйзель. Нью-Уай находится на северном его берегу, а Экстон — на южном. Это одно из «трех соединенных между собой озер, именуемых Омега, Озеро и Зеро (индейские названия, исковерканные ранними поселенцами...)» (87, примеч. к строкам 47—48). Алфавит и числа — системы, в которых заключены альфа и омега бытия. В математике оси координат, обозначаемые как  $x$  и  $y$ , пересекаются в нулевой точке. Ось Экса и ось Уая сходятся в *озере* Омега, или в нулевой точке (*зеро*). В математике  $z$  — это символ, которым обозначаются как реальные, так и гипотетические числа. В «Бледном огне» эта ось протянулась от Кинботовой Зембли до горы, которую увидела за гранью посюсторонности госпожа З. Соответственно ее можно рассматривать как ось, принадлежащую к области воображения и соединяющую жизнь и смерть, реальное и воображаемое<sup>314</sup>. Алфавит же задает пространственно-временные координаты «Бледного огня», в которых озеро Омега оказывается окном, связующим два мира.

Флора и фауна, упоминаемые в романе, также образуют окна между мирами. Эти окна окружены мифами, содержащими ключи к судьбам героев.

Ванесса Аталанта, как говорит Набоков в «Твердых суждениях», в России называлась «Бабочкой Судного дня» («the Butterfly of Doom»), «потому что особенно много их было в 1881 году, в том году был убит Александр II, а узор на внутренней части задних крыльев напоминал цифры 1881»<sup>315</sup>. Мы видели отражение этого мотива в

<sup>313</sup> См.: *Johnson, D. Barton. Worlds in Regression. P. 7—46.*

<sup>314</sup> В упоминавшейся выше статье о «Даре» Набокова Джон Барт Фостер показывает, что буква  $Z$  кодирует систему представлений о памяти, которая связывает «Дар» с традицией европейского модернизма, подчеркивая роль Зины Мерц как «музы прустинского искусства воспоминания». В «Зачарованных Охотниках» Гумберт находит спящую Лолиту, «голые члены» которой образуют «короткий зигзаг» (159).

<sup>315</sup> *Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю, август 1970 // Набоков о Набокове и прочем. С. 304—305. — Пер. А.Г. Николаевской.*

земляных преданиях Кинбота, где упомянутая бабочка именуется *haivalda* (геральдическая); «в иные годы, осенью, она довольно обычно встречалась в дворцовых садах...» (163—164, примеч. к строке 270). Дух тетушки Мод, пытающийся предупредить Шейда об ожидающей его участи, обитает в Ванессе. В поэме Шейд обращается к своей жене: «Моя темная, с алой перевязью, *Vanessa*, моя благословенная, / Моя восхитительная *atalanta!*» (38, строки 270—271). Сибилла пронизательна в своей нелюбви и в своем недоверии к Кинботу — ведь именно ему суждено привести Шейда к роковому для того месту. В Кинботовом примечании к строке 949 поэмы Шейда Градус предстает «карикатурой» Ванессы благодаря упоминанию его галстука «шоколадно-коричневого цвета в красную полосу» (262). Хотя на протяжении всего комментария Кинбот описывает Градуса как собственную неумолимо приближающуюся судьбу, «Градус» (Грей) становится орудием гибели Шейда.

Узоры на крыльях многих бабочек напоминают буквы, цифры или знаки препинания. В статье о бабочках, содержащейся в Русском энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (экземпляр которого имелся в вырском имении Набоковых), среди знаков, украшающих крылья бабочек, называются греческие буквы фау, пси, гамма, кси, восклицательный и вопросительный знаки<sup>316</sup>. Эти знаки можно интерпретировать в том соответствующем искусству Набокова смысле, что бабочки — посланцы некоего высшего разума. Сказанное, разумеется, относится не только к бабочкам<sup>317</sup>; радуга Ирис — более распространенный тип божественного послания, возникший в мифологии более известной, чем Кинботова. В поисках подобных посланий необходимо исследовать все творения «мира, кишашего богами», как выразился однажды Набоков<sup>318</sup>.

Греческое представление о птицах-вестницах перекликается с созданным Кинботом образом самолета короля Альфина как «птицы рока» («his bird of doom»; в переводе В. Набоковой — «самолет... оказавшийся для него роковым», 98, примеч. к строке 71). Самая известная птица «Бледного огня», упоминаемая в первых же строках поэмы Шейда, — свиристель, который также предвещает судьбу. В немецкой Швейцарии его называют чумой и «птицей смерти» (*Sterbe-vogel*). Считается, что он предвещает войну, мор и голод и появляется каждые семь лет<sup>319</sup>. Набоков подтверждает эту

<sup>316</sup> См.: Бабочки // Энциклопедический словарь И. А. Андреевского. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1890. Т. 2. С. 601.

<sup>317</sup> Так, в «Пнине» белки (по-гречески «теневого хвоста») служат проводниками духа возлюбленной героя. См.: *Nicol, Charles. Pnin's History // Novel. Vol. 4. № 3 (Spring 1971). P. 197—208.*

<sup>318</sup> *Набоков В. Слава // Набоков В. Стихотворения. С. 211.*

<sup>319</sup> См.: *Rev. Swainson, Charles. The Folk Lore and Provincial Names of British Birds. L.: Elliot Stock, 1886. P. 48.*

ассоциацию в Кинботовом примечании к строкам 1—4, где говорится, что свиристель похож на «хохлатую птицу, именуемую по-землянски *sampel* (шелкохвост)», которая «послужила моделью для одного из геральдических животных... в гербе зембянского короля Карла Возлюбленного» (70). Шейд снова упоминает свиристея в строках 181—182 песни второй: «Ныне мне шестьдесят один год. Свиристели / Поклевывают ягоды. Звенит цикада» (35)<sup>320</sup>. Шейд начинает писать эту песнь 5 июля, в день, когда ему исполняется шестьдесят один год, и умирает шестнадцать дней спустя.

В мире Набокова природа полна духов. Как мы показали выше, в его описаниях природы важную роль играют немцы. Отсылки к немцу Паулю Хентцнеру, столь точно описавшему королеву Елизавету I, который появляется в «Бледном огне» в обличье фермера, знающего «названия предметов»; геологическое детективное расследование Густава Штейнмана; слово «*brocken*»; карты, путевые отчеты и разговорники Э.Дж. Рэвенштейна — все это указывает на присущий немцам научный подход к природе. Но, как и в «Пиковой даме» Пушкина, рациональная таксономическая тенденция немецкой культуры уравнивается в «Бледном огне» ее противоположностью — немецкой зачарованностью жутким и сверхъестественным. Кинбот, раздраженный упрямством немца — посетителя Вордсмитского колледжа, который настаивает на его сходстве с землянским королем, замечает:

...немецкий гость... (в память Лесного Царя [by some quirk of alderwood ancestry], быть может) один уловил протрепетавшую и тотчас же замершую таинственную ноту (251, примеч. к строке 894).

Слово «*alderwood*» открывает серию ассоциаций, определяющих важнейшие темы «Бледного огня»: *alder—alderkings—alderwood—Erlkönig—elfwood* вместе с *steinmann—buchmann—treeman—caveman* и *brocken—bracken—Krummholz* связывают немецкие науки о природе с германской мифологией и поэзией.

Заглавие баллады Гете «*Erlkönig*» («Ольховый король», в переводе В.А. Жуковского — «Лесной царь»), как уже говорилось в гл. 6, основано на ошибке, допущенной Гердером при переводе на немецкий язык датской народной баллады: Гердер передал датское *eller* (эльф) как *Eller / Erle* (нем. ольха)<sup>321</sup>. Таким образом, неверный перевод превратил эльфа в дерево, подобно тому как Шейдов фон-

<sup>320</sup> Цикада также является вестником — ее появление предвещает заморозки.

<sup>321</sup> Об этом, а также о Штейнманне, МанDEVиле и волшебных свойствах ольхи кратко пишет Мери Маккарти (Указ. соч. С. 356).

тан (fountain) превратился в гору (mountain) госпожи З. вследствие опечатки. Но в этой ошибке скрывается целый клубок фольклорных значений: миф о том, что в деревьях обитают духи, очевидно, универсален. Вспомним пример из мифологии викингов: первый человек, Аск, был создан из ясеня, первая женщина, Эмбла, из ивы; метафорические именованья мужчин и женщин основываются на названиях соответствующих деревьев. В греческой мифологии дубы называют праматерями; по-видимому, этот миф имеет древнеарийское происхождение<sup>322</sup>. В художественном мире «Бледного огня» присутствует необыкновенное множество различных видов деревьев: Шейд говорит лишь о пяти, но Кинбот называет около тридцати<sup>323</sup> и некоторые из них упоминает по четыре раза.

Представление о том, что мир природы населен и оживлен духами, воплощается в образе каменного человека, которого видит Кинбот во время своего бегства из Зембли:

... он увидел свое алое отражение, но странным образом, — что на первый взгляд показалось ему оптической иллюзией, — отражение было не у его ног, а гораздо дальше; кроме того, оно сопровождалось искривленным зыбью отражением скалы, торчавшей высоко над его местонахождением. И наконец, самая эта магическая натяжка образа заставила его распахнуться, и двойник в красном свитере и красной кепке повернулся и исчез, меж тем как наблюдатель оставался неподвижным. <...> Дрожь от *alfeag* (непреодолимый страх, нагоняемый эльфами) пробежала у него между лопаток. Он прошептал привычную молитву, перекрестился и решительно направился к перевалу. На верхушке ближнего хребта *steinmann* (груда камней, наваленная в память восхождения) надел в его честь кепку из красной шерсти (136, примеч. к строке 149).

Древнеисландское *alfr* означает «эльф», «фея»; у него общий корень с прилагательным *feigr*, имеющим значение «обреченный умереть», «умирающий». Такова сущность скандинавского представления о судьбе. «Считалось, что человек, находившийся на пороге смерти, пребывал в состоянии, при котором все его поступки вели к несчастью, — он был обреченным (*feigr*). Если же человек избегал беды, это происходило потому, что он был деятелен, а не обречен»<sup>324</sup>.

<sup>322</sup> См.: *Porteous, Alexander*. Op. cit. P. 155—160.

<sup>323</sup> Является ли случайностью, что и англоязычных поэтов, чьи имена упомянуты в «Бледном огне», тоже тридцать?

<sup>324</sup> *Footo P., McWilson D.* Op. cit. P. 431. В поэме IX века, именуемой *havamal* и цитируемой в «Королевском Зерцале», суммируются представления древних скандинавов о судьбе и смерти:

Набоков демонстрирует северные истоки темы двойника, которая расцвела впоследствии в немецкой романтической литературе (где появление Doppelgänger предвещает безумие и/или смерть героя), и связывает ее с темой близкой смерти Кинбота.

Здесь также слышится отголосок судьбы Нарцисса, влюбленного в свое отражение на поверхности воды: вся придуманная Кинботом история Зембли — это любовная реконструкция образа самого себя. В своей поэме Шейд упоминает о «сказочном дитяти Эхо» (65, строка 968), а Кинбот именует Гордона Круммхольца Нарциссом (192, примеч. к строке 408). «Линия Круммхольца» — это растительный пояс на такой высоте над уровнем моря, где деревья принимают карликовый вид. Гордон Круммхольц — молодой человек, которого Кинбот встречает на вилле Лэвендера — «Либитине». Градус страдает «иммунитетом к классическим источникам» (189, примеч. к строке 408), а между тем Либитина — это имя богини садов и виноградников, появление которого вполне уместно в контексте Кинботова описания природы Лэ. Однако Кинбот невольно предсказывает судьбу трех главных героев «Бледного огня», когда называет Либитину «римской богиней трупов и могил» (там же), то есть путает ее с Прозерпиной. Гордон Круммхольц окружен античными образами, словно заимствованными из «Метаморфоз» Овидия. В описании Кинбота даже одежда Гордона постоянно претерпевает метаморфозы: как и подобает Нарциссу, он предстает перед нами возле бассейна, сперва в «набедренной повязке в леопардовом крапе», затем — с «обвитыми плющом бедрами», потом — в черных плавках и, наконец, вообще без одежды (188—189, примеч. к строке 408)<sup>325</sup>. Элементы мифа вплетены и в описание виллы «Либитина»: на большом концертном рояле стоит «пара пляжных сандалий, как на краю кувшинкового пруда» (189), Лэвендер собирает «ombigloes» — изображения с «наготой попеременно с

---

Богатство умирает,  
Родные умирают  
И сам человек умирает —  
Но никогда не умрет  
Слава того,  
Кто заслужил добрую славу.

Богатство умирает,  
Родные умирают  
И сам человек умирает;  
Я знаю одну вещь,  
Которая никогда не умрет, —  
Приговор всякому умершему.

<sup>325</sup> См. об этом: *Barabtarlo, Gene. A Note on «Pale Fire» // The Nabokovian. № 17 (Fall 1986). P. 47—50.*

фиговыми деревьями, гипертрофией пыла, мягко оттененными задними щеками, а также россыпью женских прелестей» (187—188). Кинбот также называет Гордона староанглийским словом «woodwose», означающим «обитателя лесов, дикаря, сатира, фавна». Аллюзии, обвивающие фигуру Круммхольца, соединяют язычество, античность и науки о природе.

Продолжим экспликацию пассажа о steinmann: красная шапка на steinmann появляется позднее на Красной Шапочке в цитате из «Забытого языка» Эриха Фромма:

Шапочка из красного бархата в немецкой версии «Красной Шапочки» есть символ менструации (256, примеч. к строке 929)<sup>326</sup>.

Таким образом, в эпизоде бегства Кинбота через горы прослеживается история фантастического в германской традиции от древнеисландских эльфов через классический миф к сказке и далее к романтикам вплоть до современной психологии. Предпоследняя группа аллюзий представлена в «Бледном огне» гетевским «Лесным царем».

В обширной деятельности Гете соединились оба рассматриваемых измерения немецкой культуры — научное и фантастическое. Он занимался научными исследованиями цветов, облаков и горных пород, пытаясь доказать, что им свойственна внутренняя жизнь, сходная с человеческой, что узор части повторяется в узоре целого. Он также автор множества стихотворений, материалом для которых послужили сказки. Два произведения, предшествовавшие «Лесному царю», близки (как и гетевские представления о природе) идеям Набокова, высказанным в «Бледном огне»: «Фульский король» (1774) и «Рыбак» (1778). Как мы уже отмечали, Ultima Thule была в представлении древних крайней северной точкой земли, отдаленной страной на севере наподобие Зембли; в набоковском творчестве она ассоциируется с потусторонностью<sup>327</sup>. Стихотворение Гете посвящено неумирающей любви короля Фулы к жене — подобное чувство переживает художник Синеусов в «Ultima Thule» Набокова. В «Рыбаке» находим германский подвид русалочьих гирлянд «Бледного огня», в которые вплетены шекспировская Офелия, «Русалочка» Ганса Христиана Андерсена и пушкинская «Русалка»<sup>328</sup>. В гетевском стихотворении русалка увлекает рыбака

<sup>326</sup> Ср.: Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов [1951] // Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. С. 287. Цели, которые преследует Набоков в «Бледном огне», могут быть адекватно описаны полным названием книги Фромма.

<sup>327</sup> О рассказах Набокова «Ultima Thule» и «Terra Incognita» речь пойдет в гл. 9 наст. книги.

<sup>328</sup> См. гл. 6 наст. книги.

в глубину рассказами о том, как прекрасны луна и небеса, если смотреть на них из-под воды. Как замечает один из комментаторов Гете, «любовь, которой рыбак в конце концов отдается, — это любовь Нарцисса: он влюбляется в собственное отражение»<sup>329</sup>.

В Зембле «Водяного» разыгрывает актер Одон, друг Кинбота (см. примеч. к строке 130). Блестящие поверхности Зембли переворачивают отражения — в особенности отражения гендерные. Образ мужского духа, заманивающего смертного в возвышенные области потустороннего, можно обнаружить в рассказе Набокова «Бахман», имя героя которого означает «человек ручья». Бахман — пьющий пианист, принадлежащий к романтическому типу музыканта-безумца. У него «очень смешной, маленький, круглый подбородок, похожий на морского ежа» и «бескостн[ые], сыроват[ые] рук[и]»<sup>330</sup>. В ходе повествования в связи с Бахманом несколько раз используются слова «сырой», «мокрый», «влажный». В нем сочетаются «какая-то неземная робость с озорством испорченного ребенка» (154). В описании одного из его концертов акцентируется влажный природный мир:

Светлая белая эстрада, с лепными украшениями по бокам в виде органных труб, и блестящий черный рояль, поднявший крыло, и скромный гриб стула ожидали в торжественной праздности человека с мокрыми мягкими руками, который сейчас наполнит ураганом звуков и рояль, и эстраду, и огромный зал, где, как бледные черви, двигались, лоснились женские плечи и мужские лысины (155—156).

Действие рассказа разворачивается в туманной и дождливой среде, куда уходит разыскивать Бахмана его любовница, госпожа Перова, — в «темном, страшном квартале», «под косыми потоками черного дождя» (157). Она проводит с Бахманом ночь, и на следующий день ее находят мертвой, с застывшим на лице выражением счастья. В Бахмане сочетаются свойства русалки и лесного царя, соблазняющего смертную душу оставить этот мир ради жизни в ином — на дне реки или в чаще леса. В романтической традиции таким миром является искусство, в данном случае — это музыка, напоминающая о прекрасных песнях античных сирен.

Эта цепь ассоциаций подводит нас к кульминационной сцене «Бледного огня». Примечание к строке 991, озаглавленное «Подковы», начинается так:

<sup>329</sup> Gray, Ronald. Poems of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1966. P. 106.

<sup>330</sup> Набоков В. Бахман // Набоков В. Собр. соч. русского периода. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 152. — Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Ни Шейду, ни мне не удалось установить, откуда именно доносились эти звякающие звуки, — которое из пяти семейств, живших... на нижних склонах нашего лесистого холма, через день занималось по вечерам метанием подков; но это дразнящее звяканье и дзиньканье привносило грустную ноту в... вечерние звучания... (271).

Шейд сидит на своем «напоминавшем беседку крыльце», его «глаза были влажные и туманные; он смахивал на старую подвыпившую ведьму». Кинбот соблазняет его вином, и Шейд спускается с крыльца «бочком, как боязливый ребенок» (272, 273). Кинбот продолжает:

Мы пересекли лужок, мы пересекли дорогу [обратите внимание на балладное ритмическое повторение. — П.М.]. Дзиньк-дзиньк, доносилась подковная музыка из Таинственной Обители. <...> Мы до глупости свыклись с чудом, что несколько напечатанных знаков могут содержать бессмертные образы, извилины мысли, новые миры с живыми людьми... Мы принимаем это на веру так просто, что самым актом нашего животного рутинного приятия в каком-то смысле разрушаем труд веков, историю постепенной выработки поэтического описания и конструкции, от древесного человека до Браунинга, от пещерного человека до Китса. <...> Хотя я способен, благодаря долгим занятиям синей магией, подражать любой прозе на свете (но, странным образом, не стихам ...), я не считаю себя настоящим художником, кроме как только в одной области: я могу делать то, что может делать только настоящий художник, — наброситься на забытую бабочку откровения, одним махом освободиться от вещественных навыков, увидеть основу мира, а также и ут́ок, и перебор на основе. ...я... на мгновение почувствовал, что обогатился неопишуемым изумлением, как если бы мне сообщили, что светляки подают зашифрованные сигналы от имени заблудившихся духов... (273—274).

Кинбот — это волшебный лесной царь, увлекающий невинного Шейда в иной мир под звяканье подков туманных немецких литературных лошадей, от «Леноры» Бюргера до «Лесного царя» Гете. Застрелив Шейда, убийца не обращает внимания на Кинбота, «как если бы [тот] был каменным королем на каменном коне...» (280, примеч. к строке 1000). В обратном переводе на немецкий язык каменный король образует *steinkönig* — смесь *Erlkönig*'а и *steinmann*'а, маркеров ухода Шейда и Кинбота каждого в свой иной мир.

Древесный человек и пещерный человек принадлежат к тому же миру природы, что *steinmann* и *bachmann*. Они встречаются в *buchmann* (слово, которым Кинбот обозначает груду забытых биб-

лиотечных книг перед гаражом Шейдов (153, примеч. к строке 181)). «Книжный человек» («the book man») — единственное место, где духи и вдохновенная ими поэзия могут быть собраны и таким образом спасены от забвения. Если мы не будем читать о духах, не распознаем их, труд веков пропадет, духи исчезнут. Стоя у buchmann, Сибилла, как и предвидел Кинбот, невольно повторяет тот неудачный предлог, к которому прибегает одна из героинь эпопеи Пруста «В поисках утраченного времени». Этот эпизод наводит на мысль о том, что следует быть очень внимательным к звуковым откликам и поверхностной ряби сверхъестественных историй, скрытых в глубинах «Бледного огня», — историй, эволюцию которых прослеживает Набоков, подвергая их затем современной интерпретации-метаморфозе.

Поэт Шейд, однако, глух к сверхъестественному. Кинбот совершенно прав, когда говорит, что Шейдова поэма лишена его «магии, той особой горячей струи магического безумия», которую он там надеялся обнаружить. Поэма Шейда — это, как и утверждает Кинбот, «автобиографическое, определенно аппалачиевское, довольно старомодное повествование в ново-поповском просодическом стиле...» (281, примеч. к строке 1000). Искусство Шейда и игнорирование им очевидной связи его дочери с миром духов — явления одного порядка; это реакция, вполне естественная для культуры, где сказка редуцирована к популярной психологии, а нимфы появляются лишь в телевизионной рекламе туалетной бумаги.

Набоков сокрушается об упадке сказочных существ и фольклорных духов в пореволюционной России. В рассказе «Нежить» (1921), заглавие которого предполагает двойное прочтение — лесной дух и «не живой», мертвец<sup>331</sup>, — описывается леший, вынужденный эмигрировать из осоветившейся России:

Помнишь лес наш, ель черную, березу белую? Вырубили... Жаль было мне нестерпимо; вижу, березки хрустят, валяются, а чем помочь? В болото загнали меня, плакал я, выпью бухал, — да скоком, скоком в ближний бор. <...> Только стал привыкать — глядь, бора и нет, — одно сизое гарево. Опять пришлось побродяжить. Подыскал я себе лесок — хороший лесок был — частый, темный, свежий, — а все как-то не то... Бывало, от зари до зари играл я, свистал неистово, бил в ладоши, прохожих пугал...<sup>332</sup>

<sup>331</sup> «Нежить» — довольно редкое слово для обозначения лесного духа, более распространено другое — «нечисть», но заложенный в «нежити» двойной смысл «неживой»/«не жить» адекватнее и, в отличие от «нечисти», не обладает дьявольскими ассоциациями.

<sup>332</sup> *Набоков В. Нежить // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 1. С. 30.* — Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Но однажды леший набредает на поляну, всю усеянную трупами зверски убитых людей, и убегает:

Долго я скитался по лесам разным, а все житья нет. То тишь, пустыня, скука смертная, то жуть такая, что и лучше не вспоминать! Наконец... в мужичка перекинулся, в бродягу с котомкой, да и ушел совсем: прощай, Русь! Ну а там, мне братец мой, Водяной, пособил. Тоже, бедняга, спасался ...времена, говорит, какие настали — просто беда ...он хоть и встарь баловался, людей там заманивал (уж очень был гостеприимен), да зато как лелеял, как ласкал их у себя на золотом дне, какими песнями чаровал! А нынче, говорит, все только мертвецы плывут... (30—31)

Леший принимает вид человека и переселяется в «этот чужой, страшный, каменный город» (31). Он даже осваивает язык людей. «А ведь мы вдохновенье твое, Русь, непостижимая твоя красота, вековое очарованье... И мы все ушли, изгнанные безумным землемером» (Там же). В конце рассказа он исчезает, оставляя после себя лишь запах березы и влажного мха.

Набоков не упоминает прямо немецкий эквивалент русского лешего, но намек на него можно найти во всех перечисленных им приемах волшебства; это похожий на сатира лесной демон, *Waldmann*, козлоногий человек. Следуя за духами набоковских текстов, мы описываем магический круг, который позволяет вызвать безымянного духа — мистический перевернутый образ немецкой научной классификации. Наука и миф незримо переплетаются друг с другом.

В «Бледном огне» Набоков возвращает духов на традиционные места их обитания — на деревья, в реки и камни, но не так, как это сделал бы доисторический человек. Мистическое понимание анимизированной духовной стороны природы неотделимо от научного знания. Соединение этих двух представлений о мире, осуществленное в «Бледном огне», эмблематически воплощается в таких именах, как Круммхольц и Стейнманн, в названиях бабочек, деревьев, растений, обладающих мифологическим смыслом, но одновременно точно локализирующих области их распространения. Виды деревьев, упоминаемые в романе, могут быть объединены в географически определенные группы, которые связаны главным образом с Северной Европой и востоком Северной Америки (то есть с былым местожительством Кинбота и нынешним местожительством Шейда). Шейд, рационалист и атеист, знаком с орнитологией и лепидоптеристикой, но глух и слеп к сверхъестественному. Верующий Кинбот знает мифологию, но создает из ее фрагментов без-

надежно идиосинкратическую реальность. Однако сеть намеков, которую сплетает Набоков, соединяя тексты и мировидения Кинбота и Шейда, порождает смыслы, позволяющие глубже проникнуть в природу вселенной. «Бледный огонь» в понимании его создателя отражает тайну творения, вбирающую в себя и автора, и его героев, и нас, его читателей.

## 9. МЕТАФИЗИКА: ULTIMA THULE

Люблю я гору в шубе черной  
лесов еловых, потому  
что в темноте чужбины горной  
я ближе к дому моему.

Как не узнать той хвои плотной  
и как с ума мне не сойти  
хотя б от ягоды болотной,  
заголубевшей на пути?

Чем выше темные, сырые  
тропинки выются, тем ясней  
приметы, с детства дорогие,  
равнины северной моей.

Не так ли мы по склонам рая  
взбираться будем в смертный час,  
все то любимое встречая,  
что в жизни возвышало нас?

*Владимир Набоков (1925)<sup>333</sup>*

Mali è trano t'amesti  
(Smert' mila — èto taina).

*Владимир Набоков.*

Приглашение на казнь (107)<sup>334</sup>

Наименование Ultima Thule с древнейших времен обозначало умопостигаемую крайнюю северную точку земного шара. В «Бледном огне» путешествия и географические открытия служат метафорой стремления к знанию вообще — в области науки, культуры или метафизики. В творчестве Набокова Ultima Thule означает границу познаваемого мира, место, где начинается мир иной. Этот иной

<sup>333</sup> *Набоков В.* Вершина // Набоков В. Стихотворения. С. 221.

<sup>334</sup> Этот «обрывок псевдоитальянской арии» был дешифрован Г. Барабтарло как «смерть мила — это тайна». См.: *Barabtarlo, Gene. That Main Secret tra-tà-ta tra-tà-ta tra-tà—* // Vladimir Nabokov Research Newsletter. № 9 (Fall 1982). P. 34—35.

мир — неисследованная территория, Новая Земля (*Nova Zembla* в латинском и земблянском языках). В представлении Набокова, вечное, бессмертное существование до и после смерти есть истинная реальность, тогда как земная жизнь — лишь бледное ее отражение<sup>335</sup>. Эта идея лежит в основе системы метафор, характерной для всего корпуса текстов писателя. Повествователь «Дара» говорит о «театре земной привычки» (530); метафора жизни как пьесы внутри пьесы неоднократно возникает в творчестве Набокова. Земная жизнь может быть уподоблена театральной пьесе в том смысле, что обе — лишь иллюзии реальности. Мы заточены в мире и лишены возможности видеть потусторонность, поэтому жизнь и соответственно язык, который мы используем для ее описания, могут быть названы метафорической тюрьмой. Представления Набокова близки к идеям русских символистов: формы этого мира — лишь неясные подобия их идеальных соответствий в мире ином. Искусство — средство выразить то немногое, что доступно нашему пониманию<sup>336</sup>. Художник ближе других подходит к осознанию вечности и воплощает свое знание в образах искусства<sup>337</sup>. Для указания на потусторонность Набоков использует устойчивый круг образов, среди которых — отдаленная дымка, синий цвет (особенно лазурь и кобальт), оттенки лилового, горы.

Исследование потусторонности для Набокова имеет исключительно важное значение: именно там он надеется встретиться со своим погибшим отцом. Поиск Владимира Дмитриевича Набокова в ином мире — это та точка, в которой берет начало мощный водоворот «Бледного огня». Поиски утраченного отца являются точкой отсчета и в жизни героя более раннего, русского романа Набокова, «Дар» (1937). Семейная утрата служит источником творческого вдохновения Федора; неудача, которой окончилась его первоначальная попытка написать отцовскую биографию, преодолевается в финале романа ярким сном о воскрешении отца. Роман «Дар» оказывается именно фиксацией мучительного поиска слова,

<sup>335</sup> Д. Бартон Джонсон в своей книге называет это «двомирной космологией» Набокова (*Johnson, D. Barton. Worlds in Regression. P. 155*). Подробный анализ противопоставления реального и идеального в «Приглашении на казнь» см. там же, р. 157—169. Наиболее развернутое исследование набоковской метафизики см. в кн.: *Boyd, Brian. Nabokov's «Ada»: The Place of Consciousness. Ann Arbor: Ardis, 1985.*

<sup>336</sup> Д. Бартон Джонсон отметил многочисленные параллели между творчеством Набокова и Андрея Белого. См.: *Johnson, D. Barton. Bely and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature. Vol. 9. № 4 (1981). P. 379—402.* Об общности взглядов этих писателей на потусторонность говорится на с. 393—395 этой работы.

<sup>337</sup> См.: *Castelli, Jean-Christophe. Op. cit.*

адекватного для воссоздания образа отца главного героя. Набоков наделяет Федора своим собственным опытом, собственными ощущениями, описанными впоследствии в «Других берегах»<sup>338</sup>. То, что в автобиографии сказано уклончиво, разворачивается в «Даре» как фикциональная версия идеальных отношений сына-художника с отцом и соответственно с миром иным. «Дар» служит идеальным оригиналом «*Ultima Thule*», «*Solus Rex*», «Полюса» и «*Terra Incognita*» — двух пар произведений, в основе которых лежит тема географического и текстуального исследования потусторонности.

Прообразом «Бледного огня» в творчестве Набокова был его незавершенный русский роман, первые две главы которого вышли в свет в виде рассказов: «*Ultima Thule*» должна была стать первой главой этого романа, а «*Solus Rex*» — второй<sup>339</sup>. Исследователями уже отмечен ряд параллелей между этими двумя рассказами и «Бледным огнем», однако систематический узор соответствий выявлен не был<sup>340</sup>. Как мы увидим далее, «Бледный огонь» представляет собой зеркальное отражение ранних рассказов/глав романа. Набоков сознательно наполняет «Бледный огонь» отголосками своего неоконченного русского романа, стремясь сделать более явными черты сходства и принципиального различия двух произведений.

Рассказ «*Ultima Thule*» написан в форме послания некоего Синеусова, адресованного его умершей жене. Синеусов пытается познать потусторонность — как и Шейд после смерти дочери. Синеусов — художник, поэтому он обращается не к «рекламным

---

<sup>338</sup> Ж.-К. Кастелли (Op. cit. P. 19) отмечает следующие соответствия между «Даром» и автобиографией Набокова: детский случай ясновидения; двойная тема рождения и смерти; вечное измерение воскрешенной в воспоминании сцены; эстетическая природа мимикрии; благодарность неизвестным силам, создающим узоры судьбы; восхищение при виде бабочек; произвольно наклеенный и превращенный в загадочную картинку цирковой плакат на перестроенной стене; мертвые, посещающие живых во сне; несовершенство реальности в Грюневальде; определения «космической синхронизации» и «многопланового мышления».

<sup>339</sup> Оба были написаны в 1939—1940 гг. в Париже и напечатаны отдельно друг от друга: «*Solus Rex*» — в «Современных записках» (Париж, 1940, кн. LXX), «*Ultima Thule*» — в «Новом Журнале» (Нью-Йорк, 1942, кн. 1).

<sup>340</sup> См. особенно: *Field, Andrew. Nabokov: His Life in Art.* Boston: Little, Brown, 1967. P. 292—310. Д. Бартон Джонсон рассматривает эти главы главным образом в связи с романом «Под знаком незаконнорожденных» (*Johnson, D. Barton. «Solus Rex» and the 'Ultima Thule' Theme // Johnson, D. Barton. Worlds in Regression.* P. 206—219). Джон Коппер в докладе «Против перевода», прочитанном на ежегодной конференции Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков в декабре 1986 г., анализировал перевод из жизни в смерть в двух рассказах Набокова.

волшебникам», «хиромантам в маскарадных тюрбанах», «гадалкам» и «спиритам, поддельвающим неизвестную еще энергию под млечные черты призраков», а к «утешению [своего] искусства»<sup>341</sup>. Он продолжает работать над иллюстрациями к эпической поэме, озаглавленной «Ultima Thule», которые ему заказал некий «странный швед, или датчанин, или исландец, черт его знает», — несмотря на то что заказчик, не сказав ему ни слова, уехал в Америку:

...я... продолжал работу, за которой, я знал, никто не придет, но именно потому она мне казалась кстати, — ее призрачная беспредметная природа, отсутствие цели и вознаграждения, вводила меня в родственную область с той, в которой для меня пребываешь ты, моя призрачная цель, мое милое, мое такое милое земное творение... (125).

Сочиняя письмо жене, Синеусов собирается покинуть Ривьеру, чтобы «по-настоящему засесть за работу» над «Ultima Thule», изобразить этот «остров, родившийся в пустынном и тусклом море моей тоски по тебе» (126).

Синеусову недоступен смысл эпической поэмы, которую он иллюстрирует, потому что она написана на неизвестном ему языке, однако автор передал ее общий смысл на французском («на котором мы мучительно переговаривались»):

... его герой — какой-то северный король, несчастный и нелюбимый; ... в его государстве, в тумане моря, на грустном и далеком острове, развиваются какие-то политические интриги, убийства, мятежи... (125).

Рассказ «Ultima Thule» включает в себя поэму некоего исландца «Ultima Thule» — подобно тому как роман Набокова «Бледный огонь» включает в себя поэму Шейда «Бледный огонь». Но Синеусов, которым руководит стремление найти место, где обитает дух его жены, — лишь иллюстратор поэмы. Ее автор — тот исландец, который заказал Синеусову работу и уехал потом в Америку. В этом смысле поэт-скандинав — параллель Кинботу; исландец задает художнику тему северного королевства — Кинбот сходным образом пытается заставить Шейда написать о землянском короле Карле II. Оба упоминают открытие викингами Америки. Но в «Ultima Thule» художник берется за задание добровольно и охотно,

<sup>341</sup> *Набоков В. Ultima Thule // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 124.* — Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

ибо оно служит его личным целям, тогда как Шейд стараниями Кинбота оказывается в прямо противоположной ситуации: Кинбот препятствует его исследованию потусторонности, настойчиво пытаясь заставить поэта сочинять скандинавскую эпопею<sup>342</sup>. Кроме того, в отличие от исландца, Кинбот никуда не уезжает — он уже находится в Америке.

Рассматриваемые рассказы заметно отличаются от «Бледного огня» и по своей внутренней структуре. Синеусов выступает в «Ultima Thule» в роли рассказчика, тогда как Шейд к началу повествования «Бледного огня» уже мертв и его голос непосредственно звучит только со страниц его поэмы. Кинбот рассказывает о событиях жизни Шейда, отводя в них значительную роль самому себе, меж тем как исландец в «Ultima Thule» ни разу не высказывается и даже не появляется на сцене. Исходя из текста двух рассказов, трудно сказать, является ли этим исландцем третьеличный повествователь «Solus Rex» — предполагаемой второй главы романа, так и оставшегося незавершенным. Стиль повествования скорее свидетельствует против такого предположения — он мало соответствует слогу, которым принято писать «эпические поэмы». Повествование «Solus Rex» отличается и от комментария Кинбота — в нем нет маркированных причуд стиля или вкуса. Судя по «Solus Rex», исландец не более эксцентричен, чем Синеусов, — скорее это еще один «безумный» персонаж наподобие Адама Фальтера.

Адам Фальтер, знакомый Синеусовых, случайно разрешает «загадку мира» (124), что лишает его способности вести нормальное человеческое существование. Синеусов, не оставляющий поисков своей умершей жены, пытается выведать у Фальтера открывшееся ему знание<sup>343</sup>. Фальтер описывается как человек ничем не «замечательный»:

... ух как заезжен этот тип, в серой юности содержавший спившегося отца... а затем медленно, упрямо и бодро добившийся благосостояния, ибо кроме не очень доходной гостиницы у него были виноторговые дела, шедшие весьма успешно (118).

Синеусов уважает настойчивость Фальтера, который «всегда был уверен, что... всей череды постепенных своих целей он добьется непременно, и притом работал экономно, ибо метил невысоко и точно знал границу своих возможностей» (Там же). Винный

<sup>342</sup> Д. Бартон Джонсон отмечает параллель Синеусов / Шейд (*Worlds in Regression*. P. 216—217), но не указывает на противоположность их ситуаций.

<sup>343</sup> Эту загадку и «связанную с ней подтему сознания» Д. Бартон Джонсон именует «темой 'Ultima Thule'» в творчестве Набокова.

бизнес, посредственность и постепенное (*gradual*), настойчивое продвижение вперед, — это также черты, характеризующие «градуального» Градуса.

Синеусов говорит о Фальтере (имя которого по-немецки означает «бабочка», «мотылек»), что «его вневременный образ не терпит... прикрепления человека к определенной стране и кровному прошлому» (128), хотя у него есть имя и отчество. Его имя — Адам — универсально, фамилия — явно немецкая. Его отчество — Ильич, как у того Владимира Ильича, в честь которого был переименован Санкт-Петербург. Мотив политического заговора, доминирующий в характеристике Градуса, в случае Фальтера воплощен в его отчестве<sup>344</sup>. В «*Ultima Thule*» с политической тиранией ассоциируются те силы, которые стерегут границу между этой жизнью и потусторонностью: Синеусов говорит своей умершей жене, что она ему «ни разу с тех пор не приснилась»: «цензура, что ли, не пропускает, или сама уклоняешься от этих тюремных со мной свиданий» (115). Живых Синеусов называет «односмертниками нашими» (114) — по аналогии с «сокамерниками». Фальтер — тюремщик в том смысле, что он обладает ключом к пониманию вечной жизни, символом которой в творчестве Набокова служит бабочка<sup>345</sup>.

Интересующие нас произведения различаются также по распределению в них национальных элементов. В «Бледном огне» Шейд репрезентирует англо-американскую составляющую, а Кинбот — скандинавскую, германскую и русскую; Градус — землянец (славянин и германец) с датскими связями (штаб, газета). В «*Ultima Thule*» Синеусов — русский, автор эпической поэмы — скандинав, а Фальтер — русский немец. С переездом Набокова в Соединенные Штаты единственный полноправный протагонист меняет в набоковском зеркале свою национальность: русский Синеусов отражается в американце Шейде.

В предисловии к переводу «*Ultima Thule*» и «*Solus Rex*» на английский язык, впервые опубликованному в 1971 году, Набоков говорит, что Синеусов должен был вернуться с Ривьеры не в Париж, как собирался, а в «угрюмый дворец на дальнем северном острове», где «искусство позвол[и]т ему воскресить покойную жену

<sup>344</sup> Сама распространенность отчества Фальтера, его обыкновенность для русского слуха, служит средством камуфляжа (ср. с В. Боткиным, у которого такая обыкновенная фамилия, что даже русисты, которые должны бы были слышать о нем в ограниченном курсе университетской программы, не замечают связи *alter ego* Кинбота с русским литератором XIX века).

<sup>345</sup> Перечень бабочек — вестниц иной жизни см. в кн.: *Rowe W. W. Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor: Ardis, 1981. P. 113.

в облике королевы Белинды...»<sup>346</sup>. Исландец оказывается проводником Синеусова в Фулу, воображаемое скандинавское королевство. Шейд же попадает не в Земблю, но сталкивается, перейдя лужайку, со своей смертью и, следовательно, оказывается в вечности, куда его заводит русский Кинбот<sup>347</sup>. Синеусов воссоединится со своей женой посредством искусства; искусство Шейда не воскрешает Хэйзель, но является косвенной причиной его перехода в вечность, где он снова встретится с дочерью.

Фальтер, персонаж германо-славянского происхождения, и Градус с Кинботом, в личностях которых также соединяются славянское и немецкое начала, — агенты смерти. Как мы видели ранее, немецкие баллады «Ленора» и «Лесной царь», посвященные теме преждевременной смерти, служат связующим звеном между англо-американским и русским мирами в «Лолите» и «Бледном огне». Переводя «*Ultima Thule*» на английский язык, Набоков добавил в текст рассказа отсылку к Бюргеровой «Леноре»: сестру Фальтера зовут Элеонора.

В своих романах Набоков, как и Пушкин в «Евгении Онегине», акцентирует немецкую тенденцию идеализации смерти. Немецкое начало в Градусе и Фальтере связывает их обоих со смертью. Их неминуемое приближение описывается в одинаковом невозмутимо-ироническом ключе. Подобно Градусу, посещающему Лэ, Фальтер отправился по делу

в винограднейший из приморских городов и, как обыкновенно, остановился в тихом маленьком отеле... Надо себе представить этот отель, расположенный под перистой мышкой холма, поросшего мимозником, и не полностью застроенную улочку с полдюжиной каменных дачек, где пели радиолы в небольшом человеческом пространстве между Млечным Путем и олеандровой дремой... Проведя гигиенический вечер в небольшом женском общежитии на Бульваре Взаимности, он, в отличном настроении, с ясной головой и легкими чреслами, вернулся около одиннадцати в отельчик и сразу поднялся к себе ...забавная математическая задача, по поводу которой он в прошлом году переписывался со шведским ученым... метафизический вкус удачно купленного и перепроданного вина, на днях полученное из далекого, малособлазнительного государства известие о смерти единоутробной сестры, образ которой давно увял

<sup>346</sup> Набоков В. Предисловие к английскому переводу рассказов «*Ultima Thule*» и «*Solus Rex*» // В.В. Набоков: Pro et contra С. 103—104. — Пер. Г. Левинтона.

<sup>347</sup> Мы называем его русским потому, что Кинбот — это переодетый профессор Боткин с русского отделения (см. гл. 6 наст. книги).

в памяти, — все это, мне так представляется, плыло в сознании у Фальтера, пока он... поднимался к себе... (119—120).

Находясь в своей комнате, Фальтер внезапно обретает знание иного мира, что мгновенно переводит его в новое состояние, которое окружающим кажется безумием. Он знает, что открывшаяся ему истина способна убить, и она действительно убивает одного человека — итальянского психиатра (в английском переводе Набоков добавляет его фамилию — Бономини, что буквально переводится как «добрый человек»), которому Фальтер в порядке эксперимента раскрывает свою тайну; поэтому Фальтер отказывается поделиться своим знанием с Синеусовым. Фальтер случайно убивает Бономини, но отказывается быть причиной смерти Синеусова, хотя Синеусов готов к этому, ибо пришел к Фальтеру именно для того, чтобы узнать тайну потусторонности. Бабочка Ванесса в «Бледном огне» пытается спасти жизнь Шейду; бабочка-Фальтер предотвращает смерть Синеусова.

Таким образом, три персонажа набоковской «Ultima Thule» зеркально отражают соответствующих им героев «Бледного огня». У них общие доминантные черты: Кинбот/исландец — рассказчик саги, заказывающий воплощение своей истории в искусстве; Шейд/Синеусов — художник, стремящийся воссоединиться с умершим близким человеком в ином мире; Градус/Фальтер — посредственность, орудие смерти. Но по другим важным характеристикам персонажи внутри каждой из этих пар противоположны друг другу. Кинбот, вездесущий паразит, противопоставлен исчезающему скандинаву. Первый является невольной причиной смерти своего любимого поэта, другой невольно помогает художнику обрести утешение в творчестве. Шейд бежит от Кинбота и Градуса; Синеусов был бы рад вновь встретиться со скандинавом и сам ищет общения с Фальтером. В земблянской истории Кинбота Градусу отводится роль убийцы: он тайно преследует короля Карла. Джек Грей, беглый преступник, преследует судью Гольдсворта. Но случайное сходство Шейда с судьей Гольдсвортом, приводящее к смерти поэта, — это слепой удар судьбы. С точки зрения рассказчика «Ultima Thule», Фальтер — случайный баловень судьбы, произвольно выбранный поверенный ее «загадки».

В «Ultima Thule» отчетливо различимы основные структурные элементы «Бледного огня». В эпизоде с психиатром заключена идея, лежащая в основе структуры романа. Итальянец, которого приглашают осмотреть Фальтера, объявляет, что «болезнь отражает лишь давно прошедшее», как, скажем, народный эпос сублимирует лишь давние дела...» (123). Набоков пародирует здесь фрейдистские поиски первичной травмы. Сформулированная Бономини

идея может служить описанием того, как Набоков в «Бледном огне» использует отдаленное прошлое в качестве средства самоанализа. Психиатр прописывает лечение: больной должен прибегнуть «к театральному, в костюмах эпохи, действию, изображающему определенный род смерти предка, роль которого давалась пациенту» (Там же). Набоков следует этому совету. В «Бледном огне» он инсценирует в искаженном виде живую картину смерти своего отца, одев героев в современные американские костюмы. Вплетая в ткань романа нити из множества текстов, Набоков подчеркивает, что не только контролирует собственное прошлое, но и осознает его влияние на свою личность. Созданное им произведение искусства, эпос «Бледный огонь» — это, как выражается Бономини, сублимация (*sublim-ation*) событий прошлого и одновременно произведение возвышенного (*sublime*) искусства. «Бледный огонь» — это анализ психоза рока, симптомы которого прослеживаются в индивидуальной судьбе Набокова, следствие травм, нанесенных историей, литературой и самой жизнью<sup>348</sup>.

Глава вторая неоконченного русского романа Набокова озаглавлена «*Solus Rex*», по названию определенного типа шахматной задачи — поэтому короля в ней именуют Кр. Кинбот использует этот термин, описывая свое заключение в Зембле. Кроме того, персонажи романа и рассказа, выполняющие функцию королей, — Кинбот и Кр., описываются в шахматных терминах. Мифическая страна, в которой разворачивается действие «*Solus Rex*», называется Фула; Зембля — это перевернутое, зеркальное ее отражение. Если территорию Зембли делит пополам горная гряда, то территория Фулы до такой степени плоская, что некий инженер даже предлагает проект создания горного массива посредством «подземного накачиванья»<sup>349</sup>. Язык Фулы почти целиком состоит из немецкой лексики, за исключением лишь двух специфически славянских слов — *kon'* и *sosed*, тогда как язык Зембли составлен из англосаксонских и славянских слов. Религия Фулы — «римские бредни» (92), весьма отличные от земблянского протестантизма. «*Solus Rex*» завершается описанием предпринятой Кр. попытки побега:

<sup>348</sup> В этом отношении роман Набокова также перекликается с мировоззренческими представлениями русских символистов. Например, в романе «Петербург» (1916, 1922) Андрей Белый показывает, как нагнетание мифологических, исторических и литературных смыслов способствует историческому взрыву 1905 года. В этом же романе присутствует мотив сложных психологических отношений между отцом и сыном.

<sup>349</sup> *Набоков В. Solus Rex* // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 86. — Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Приближаясь к двери, Кр. с кошмарным чувством думал о том, что она может быть нарисована, что ручка нарисована тоже, что открыть ее нельзя. Но вдруг она превратилась в настоящую дверь, и, сопровождаемый каким-то юношей со связкой ключей, тихо вышедшим в ночных туфлях из другой комнаты, он спустился по длинной и темной лестнице (112).

Земблянский мастер trompe l'oeil заставляет искусство подражать реальности; в Фуле воображение Кр. на мгновение превращает реальность в искусство. Земблянский случай — это ловушка для дураков, охотящихся за сокровищем: королевские драгоценности находятся не в поддельной, а в настоящей металлической коробке. В случае Фулы кажущаяся иллюзорной, но реальная дверь открывает путь к бегству, вызывающий в памяти подземный коридор, которым скрывается Кинбот. Бесперспективная охота за сокровищами, таким образом, соотносится с вхождением в область неведомого, идеальная модель которого дается в «Других берегах».

Остров Фула и полуостров Зембля связаны с материком реальности посредством туннелей<sup>350</sup>. Кр. инкогнито учится в университете Фулы (в английском переводе он назван Ультимаром):

... трудолюбиво занимаясь отечественной историей, он никогда не думал о том, что в нем спит та же самая кровь, что бежала по жилам прежних королей, или что жизнь, идущая мимо него, есть та же история, вышедшая из туннеля веков на бледное солнце ...книгочей в нем победил очевидца, и впоследствии, стараясь восстановить утраченную связь с действительностью, он принужден был удовлетвориться наскоро сколоченными переходами, лишь изуродовавшими привычную даль легенды... (91).

Кр. не способен увидеть себя как часть истории; Кинбот в своем повествовании превращает собственное бегство с Зембли в важное историческое событие, освещенное прецедентами из мировой истории. Но «наскоро сколоченные переходы» Кр. и туннель, по которому бежит Кинбот, проложены параллельно. В процитированном выше пассаже из «Solus Rex» «туннель веков» соединяет прошлое и будущее, а также книжную ученость с непосредственным опытом. Книгочею (в английском переводе —

<sup>350</sup> В языках Фулы и Зембли есть одно общее слово — сосед (фульское sassed и земблянское sosed). Очевидно, что Зембля состоит в неких политических отношениях со своим соседом — Фулой, поскольку именно оттуда во время земблянских революционных беспорядков прибывают рекруты (114, примеч. к строке 130).

bookman) из «Solus Rex» не удается связать жизнь и знание. То же происходит в «Бледном огне» с Сибиллой Шейд — она не лучшим образом распоряжается грудой книг, лежащей перед ее гаражом. С Кинботом случается противоположное: в своей интерпретации поэмы «Бледный огонь» ему не удается соединить искусство Шейда с собственной жизнью. Поскольку искусство бессмертно и вневременно, оно открывает туннели в иные миры, сжимая время и позволяя нам самим переступить порог истории; так мы получаем шанс обрести бессмертие. Однако склонность Кинбота к проективному чтению в сочетании с его нечувствительностью к лепидоптерическим аллюзиям не позволяет ему получить степень кандидата бессмертных наук.

В «Solus Rex» Кр. пытается спастись бегством из ирреального кошмара — участия в заговоре с целью убийства кронпринца. Кинбот в «Бледном огне» покинул увлекательный мир своего воображения ради Нью-Уая, где ему приходится постоянно защищаться от «прашей и стрел» яростных американских профессоров. Все метафоры, при помощи которых Набоков описывает перевод/переход жизни в смерть: побег из сценического пространства во внешний мир<sup>351</sup>, из сна в бодрствование, или из мрачной тюрьмы (буквальной либо иносказательной) в сияющую вечность, то есть в истинную реальность, — используются при описании бегства Кинбота из Зембли.

Путь Кинбота из Зембли полон знаками смерти. Самый важный из них — статуя Меркурия, «проводника душ в преисподнюю» (127, примеч. к строке 130). Побег Кинбота из Зембли маркирует его переход из другого мира в «жизнь», в театральные терминах — в пьесу внутри пьесы, то есть в декорацию Аппалачии, установленную в «Бледном огне». В этом смысле его побег можно назвать рождением в жизнь, подобно тому как смерть является уходом из мира, который лишь отдаленно напоминает жизнь вечную:

...он отпер дверь и, открыв ее, был остановлен тяжелой черной портьерой. Пока он нащупывал проход среди ее вертикальных складок, слабый луч его фонарика закатил свой безнадежный глаз и потух. Он выпустил его из рук — фонарик упал в приглушенную пустоту. Король запустил обе руки в глубокие складки пахнувшей шоколадом ткани, и, несмотря на неверность и опасность момента, собственное его движение как бы физически пробудило воспоминание о смешных, сначала контролируемых, а затем переходящих в неисто-

<sup>351</sup> На этой метафоре Набоков построил целую пьесу, озаглавленную «Событие» (1938); в ней лесной царь также выступает в качестве одного из агентов смерти.

вые волноподобные сотрясения, колебаниях театрального занавеса, сквозь который тщетно пытается пробиться нервный актер. Это гротескное ощущение, в такой дьявольский миг, разрешило тайну прохода... (Там же).

Король оказался в Королевском театре (при этом спародировав идею психоаналитиков о воспоминании момента собственно-го рождения). Он зеркально отразил смерть, ступив из своего идеального мира в пьесу внутри пьесы жизни. Покинув Земблю, он утратил историческую роль в своей воображаемой вселенной и вошел, как говорит по его поводу Шейд, в «тусклую реальность». Но эта тусклость связана с эмблематичной для Кинбота неспособностью интерпретировать «зашифрованные сигналы» светляков (274, примеч. к строке 991). Набокову жизнь представляется, конечно, вовсе не тусклым вариантом иного мира, но приближением к еще более утонченной форме существования. Зембля — это искаженное подобие Царства Небесного. Кинбот обладает сведениями из области мифов, истории и искусства, необходимых для того, чтобы помыслить потусторонность, однако лучший вариант бессмертия, который он способен создать, — это Зембля.

Набоков говорит о Синеусове, что тот не достигает «торжества над смертью даже в мире вольного вымысла»<sup>352</sup>, поскольку жена, которую ему удалось воскресить в Фуле, обречена снова погибнуть в ненаписанной третьей главе романа. В «Бледном огне» Кинботу удастся избежать казни в Зембле лишь для того, чтобы покончить жизнь самоубийством в Сидарне.

Кинбот спускается на американскую землю на парашюте. Обсуждая в другом примечании методы самоубийства, Кинбот выбирает падение с самолета<sup>353</sup>:

... мускулы без напряжения, пилот озадачен, упакованный парашют откинут прочь, отвергнут, отнесен пожатием плеч — прощай, shootka (парашютик)! (210, примеч. к строке 493).

«Шутка» заключается здесь в двойной отсылке к Шекспиру и Лермонтову. В монологе о самоубийстве Гамлет говорит, что нас останавливает мысль о том, «какие сновиденья / нас посетят, ког-

<sup>352</sup> Набоков В. Предисловие к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus Rex». С. 104.

<sup>353</sup> Эндрю Филд отмечает связь между прибытием Кинбота на парашюте и прыжком с самолета как наиболее предпочтительным для него способом самоубийства (см.: *Field A. Op. cit.* P. 301—302). Он говорит, что «Кинбот уже пребывает с той стороны ложной лазури оконного стекла. Его зеркало смерти находится в его прошлом, в Зембле, земле подобий» (*Ibid.* P. 303).

да освободимся / от шелухи сует»<sup>354</sup>. Кинбот, подобно американскому кинорежиссеру из «Под знаком незаконорожденных»<sup>355</sup>, реализует метафору Гамлета. Он освобождается от «шелухи» своего парашюта, прыгая «в лоно Господне» (210, примеч. к строке 493). Лермонтов пишет о презрении к жизни в стихотворении «И скучно и грустно...», которое завершается так: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — / Такая пустая и глупая шутка...»<sup>356</sup>. Эти слова вполне подходят для описания жизни Кинбота в Нью-Уае. Навалившись друг на друга, Лермонтов, представитель классической русской литературы, и Шекспир, английский гений, борются не всерьез. Очевидно, что у Шекспира больше шансов победить, но самоубийство Кинбота свидетельствует о том, что позиция Лермонтова ему ближе.

Переход в вечность отмечен в Кинботовом туннеле отпечатком ступни Олега. След в творчестве Набокова<sup>357</sup> ассоциируется с бесмертием — так же как цифра восемь и велосипед, форма которых напоминает символ бесконечности. Доска, на которой стоят два одиноких короля, естественно, составляет восемь клеток на восемь — шестьдесят четыре конечных квадрата, которые, подобно жизни и искусству, содержат бесконечное число возможных ходов. Подземный туннель Кинбота соединяет дворец в Онхаве с театром. Длина его составляет 1888 ярдов, он был построен королем Тургусом для встреч с Ирис Ахт (acht по-немецки — «восемь»), умершей в 1888 году. В «Бледном огне», как мы уже видели, год 1888-й маркирует важный момент истории вхождения шекспировского наследия — посредством перевода — в русскую культуру. Туннель — это реализованная метафора нескольких вариантов перевода — физического (из Восточного полушария в Западное), буквального (с английского на русский и снова на английский) и метафизического (из предсуществования в жизнь и затем в смерть).

Тургус строит подземный туннель, чтобы предаваться утехам с Ирис. Кинбот впервые обнаруживает этот коридор, развлекаясь со своим фавноподобным другом Олегом. Сущность землянских искажений Кинбота — его гомосексуальность, нередко используемая в творчестве Набокова как обозначение солипсической разновидности любви. Маниакально сосредоточенная на себе Кинботова идеальная любовь акцентирована ее противоположностью: Кинбот

---

<sup>354</sup> Шекспир У. Из «Гамлета» // Набоков В. Стихотворения. С. 371. — Пер. В. Набокова.

<sup>355</sup> См. гл. 6 наст. книги.

<sup>356</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1964. Т. 1. С. 468. — Курсив мой. — П. М.

<sup>357</sup> Этот мотив связан с топотком пушкинских ножек из «Евгения Онегина». См. Антитезис.

приближается к пониманию бессмертной любви в своем чувстве к Дизе, но только когда объект чувства недоступен: «Снившаяся ему любовь к ней превышала по эмоциональному тону, духовной страсти и глубине все то, что он испытывал в часы существования на поверхности» (199—200, примеч. к строкам 433—434). Физическая реальность Кинбота контрастирует с его же потенциальным духовным состраданием: в снах «половая мерзость оставалась где-то далеко над затонувшим сокровищем и не имела никакого значения» (200, примеч. к строкам 433—434). Идея перевода идеала в реальную жизнь воплощена в именах Ирис и Диза, которые являются именами богинь — греческой Ирис и скандинавской *dis* (женского духа, предсказывающего смерть или появляющегося в момент смерти)<sup>358</sup>. *Dis* — это также одно из воплощений Плутона, бога подземного царства. В современном шведском *dis* означает туман (ср. *англ.* *dismal* — мрачный, унылый).

В этих мифологических декорациях становится понятна верность Дизы. Она репрезентирует духовную константу, внедренную в несовершенный реальный мир. В последний раз расставаясь с ней, Кинбот оглядывается на ее виллу:

... он... увидел вдали ее белую фигуру, с апатичной грацией несказанной скорби склонившуюся над садовым столом, и внезапно между безразличием яви и любовью во сне повис хрупкий мост, но она двинулась, и он увидел, что это вовсе не она, а всего только бедная Флер де Файлер, собирающая документы, оставшиеся среди чайной посуды (203, примеч. к строкам 433—434).

Откровение бессмертия быстро тает в мелочах жизни.

В имени Ирис Ахт также соединены идеал и повседневность. Оно ассоциируется с адресом берлинского дантиста Набоковых, приведенным в автобиографии писателя: *In den Zelten Achtzehn*. В немецком *Zelt* означает палатку или беседку. В «Память, говори» беседка, связанная с радугой и набоковским «цветным слухом», — описана как место, где любовные встречи Набокова с его первой возлюбленной вызывают к жизни его первое стихотворение<sup>359</sup>.

<sup>358</sup> Отмечено в кн.: *Lokrantz, Jessie Thomas*. *Op. cit.* P. 68.

<sup>359</sup> См.: *Johnson, D. Barton*. *The Alphabetic Rainbow of «Speak, Memory» // Johnson, D. Barton. Worlds in Regression*. P. 10—27. В указателе к «Память, говори» (в русском варианте автобиографии указателя нет) беседка также связывается с цветным стеклом. Этому идеальному образу из воспоминаний Набокова противопоставлен его профанный двойник в «Лолите», где «на повороте лестницы было створчатое, никогда не открываемое, паутиной заросшее оконце, в переплете которого один квадратик был из рубинового стекла, и эта кровоточащая рана среди других бесцветных клеток, а также ее несимметричное располо-

Повседневность, представленная дентальным мотивом, — это другая полоса шоссе, ведущего в трансцендентное. Как говорит Синесусов в «*Ultima Thule*», обращаясь к своей мертвой жене,

ангел мой, ангел мой, может быть, и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром, вроде «ветчины и вечности»<sup>360</sup> (помнишь?)... (116)

Земной аспект имени Ирис Ахт противопоставлен символам вечности, установленным в «Других берегах». Автобиография — это набоковская «Прелюдия»: в ней он последовательно фиксирует, если воспользоваться словами Вордсворта, «развитие сознания поэта». Ретроспективно он находит отблески бессмертия в идеальном мире детства, каким его сохранила память. Для Набокова имя Ирис Ахт связано с потусторонним через образ цветка. Ирис Ахт, дефилированный цветок (ср. Флер де Файлер) Кинботова мира, имеет, как мы увидим, трансцендентное соответствие в мире Набокова.

Традиционная метафора путешествия в очередной раз используется Набоковым для описания перехода из жизни в смерть. Географическая *Ultima Thule* древних напоминает Землю, «отдаленную северную страну». В своей ранней пьесе «Полюс» (1923) Набоков создает современный реальный географический вариант исследования *Ultima Thule*, обращаясь к истории экспедиции Роберта Фалкона Скотта к Южному полюсу, состоявшейся в 1912 году.

Полярные области — это *terra incognita*. В пьесе Набокова четверо путешественников замерзают насмерть, так что полярная экспедиция Скотта оказывается также путешествием к самой дальней точке, пока лишь очень приблизительно нанесенной на карты, — вечности. Как сообщает сын Набокова Дмитрий, «Полюс» в общих чертах основан на записных книжках капитана Скотта<sup>361</sup>. Впрочем, как отмечено там же, Набоков переименовал *Aurora australis* (Южное

---

жение... всегда меня глухо тревожили» (236). Это и понятно: драгоценный камень, символизирующий вечную любовь и нежность, в случае Гумберта становится символом его жестокости. В «*Solus Rex*» позади трона короля Фулы и в онхавском дворце, описанном в «Бледном огне», также имеются витражные окна: «Окно это некогда было великолепной сказочной перспективой из цветного стекла с жар-птицей и ослепленным охотником, но недавно чей-то футбол разбил вдребезги баснословную лесную сцену, и теперь его новое простое стекло было забрано снаружи решеткой» (115, примеч. к строке 130). Землянскую фантазию разрушают повседневность и знаки заточения Кинбота в ней.

<sup>360</sup> В английском переводе — «like “dental” and “transcendental”» («вроде “зубной и трансцендентный”») (*Nabokov V. Ultima Thule // Nabokov V. The Collected Stories*. L.: Penguin Books, 1997. P. 503).

<sup>361</sup> См.: *Nabokov D. Nabokov and the Theater // Nabokov V. «The Man from the USSR» and Other Plays / Ed. and transl. by D. Nabokov*. N. Y.: Brucoli Clark; Harcourt Brace Jovanovich, 1984. P. 10.

сияние) на *Auriga borealis* (Северное сияние)<sup>362</sup>, а в черновой рукописи Скотт назван Берингом.

Витус Беринг (1681—1741) — мореплаватель датского происхождения, который по приказу Петра Великого исследовал крайний северо-восток Сибири с целью выяснить, соединены ли между собой Азия и Америка. Экспедиция Беринга покинула Санкт-Петербург в 1725 году, добралась по суше до Камчатки, а оттуда пошла водой на север вдоль Сибири до 67° северной широты. Беринг вернулся в Петербург, но, недовольный результатами первой экспедиции, снарядил вторую. Он сбился с пути и оказался на острове Каяк близ Аляски — то есть открыл Америку с востока. На обратном пути он заболел, заблудившись в тумане, отстал от экспедиции и умер на необитаемом острове, позже названном островом Беринга.

В истории Беринга можно обнаружить множество мотивов «Бледного огня»: мореплаватели-викинги, открывшие Америку, датский мотив, история Санкт-Петербурга, взаимоотражения двух полушарий, а также исследование Крайнего Севера, которое заканчивается смертью. Изменения, сделанные Набоковым в тексте «Полюса», переносят экспедицию Скотта, совершенную к Южному полюсу с естественным для него Южным сиянием, на Северный полюс с соответствующим ему Северным сиянием, что согласуется с темами «Бледного огня». Пьесу непосредственно связует с романом персонаж «Полюса», которого зовут Кингсли; его имя — вариация имени подлинного участника отряда Скотта, Кинси, который, впрочем, не принимал участия в последней экспедиции<sup>363</sup>. В «Бледном огне» имя Кингсли носит шофер, который встречает Кинбота, спускающегося на американскую землю на парашюте подобно воплощенному ангелу-путешественнику, прилетевшему из отдаленной северной страны<sup>364</sup>.

В более позднем русском рассказе «Тетра Incognita» (1931) участники энтомологической экспедиции погибают в жарких тропиках, осуществляя геотермальную инверсию судьбы экспедиции Скотта<sup>365</sup>. Их историю рассказывает бредящий больной, который

<sup>362</sup> См.: *Nabokov D. Nabokov and the Theater // Nabokov V. «The Man from the USSR» and Other Plays / Ed. and transl. by D. Nabokov. N. Y.: Brucoli Clark; Harcourt Brace Jovanovich, 1984. P. 11.*

<sup>363</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>364</sup> Соотнесение путешественника Кингсли из написанной в 1923 году пьесы с королевским шофером из романа, законченного в 1962 году, свидетельствует о том, сколь яркий и затейливый узор пронизывает набоковское творчество с самого его начала. Для большего подтверждения этой идеи необходимо, конечно, аккумулировать внушительный объем материала, но даже то, что приведено здесь, убеждает в перспективности такого подхода.

<sup>365</sup> Дмитрий Набоков указывает на тему путешествий и открытий, объединяющую «Полюс», «Тетра Incognita» и экспедицию Годунова-Чердынцева-стар-

на самом деле не участвует в походе, а находится при смерти в обычной комнате некоего европейского города:

...в эти последние минуты на меня нашло полное прояснение, — я понял, что все происходящее вокруг меня вовсе не игра воспаленного воображения, вовсе не вуаль бреда, сквозь которую нежелательными просветами пробивается моя будто бы настоящая жизнь в далекой европейской столице — обои, кресло, стакан с лимонадом, — я понял, что назойливая комната — фальсификация, ибо все, что за смертью, есть в лучшем случае фальсификация, наспех склеенное подобие жизни, меблированные комнаты небытия. Я понял, что подлинное — вот оно: вот это дивное и страшное тропическое небо...<sup>366</sup>

Экспедиция, предпринимаемая героями «*Terra Incognita*», — это путешествие в иной мир, в неведомые края, к Новой Земле. Это перевернутое отражение Кинботова пути из Зембли в Аппалачию. Новый мир (ранее — *terra incognita*) для Кинбота эквивалентен европейской комнате обыденного существования. Сверкающий иной мир Кинбота — это Зембля с ее «мужественными обычаями». Его потусторонность — это редуцированная, солипсическая разновидность того идеального иного мира, образ которого пронизывает все творчество Набокова.

Идеальный образец этих вариаций на тему исследования потустороннего представлен в «Даре». Молодой писатель Федор Годунов-Чердынцев переживает такой же внезапный переход из одной области существования в другую, что и пребывающий в горячке повествователь «*Terra Incognita*». В воображении он следует вместе с экспедицией своего отца — и внезапно возвращается в повседневную суету большого европейского города (Берлина). Здесь обои опять фигурируют как бытовая обертка той тюремной камеры, в которую мы заключены:

Все это волшебно держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью; затем, как дым от дуновения, оно подалось куда-то и расплылось, — и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы в черном оконном стекле (308).

---

шего. Он связывает эту тему с неосуществленным стремлением своего отца совершить «лепидоптерологическую экспедицию в какой-нибудь экзотический, еще не нанесенный на карту регион» (Op. cit. P. 10).

<sup>366</sup> Набоков В. *Terra incognita* // Набоков В. Собр. соч. русского периода. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 570.

Но в грезе Федора о возвращении отца даже обои оживают под воздействием его памяти и воображения. Обои снова маркируют переход Федора из «реального» мира, где нет отца, в мир, где отец воскресает:

В комнате было совершенно так, как если б он до сих пор в ней жил: те же лебеди и лилии на обоях, тот же тибетскими бабочками (вот, напр., *Thecla bieti*) дивно разрисованный потолок (529).

Воображаемые обои и потолок предвосхищают воображаемое возвращение отца Федора из азиатской экспедиции.

Обои — это один из способов противопоставить обыденное и трансцендентное. В картине путешествия отца, созданной воображением Федора, присутствуют и горы, и туман, и тень. Федор представляет себе одну из энтомологических экспедиций отца в терминах, эмблематичных для видений потусторонности в творчестве Набокова:

Я вижу затем, как, прежде чем втянуться в горы, он [караван] вьется между холмами райски-зеленой окраски... <...> Как играло солнце! От сухости воздуха была поразительно резка разница между светом и тенью: на свету такие вспышки, такое обилие блеска, что порой невозможно смотреть на скалу, на ручей; в тени же — мрак, поглощающий подробности: так что всякая краска жила волшебно умноженной жизнью... (299—300).

Если, как говорит Мери Маккарти, имя Хэйзел Шейд (*Hazel Shade*) содержится в словах: «...он спрятался в тени / За сонным лесом Гленэртни»<sup>367</sup> («*Lone Glenartney's hazel shade*») из «Девы озера»<sup>368</sup>, то тень (*shade*) и туман (*haze*) в повествовании Набокова ведут происхождение от собственных набоковских видений «райски-зеленой окраски», через которую пролегает путь отца Годунова-Чердынцева. Туман, тень, дымка устойчиво выступают у Набокова знаками иного мира. В «Других берегах» он так описывает представление своей матери о посмертии:

Она верила, что единственно доступное земной душе — это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то *настоящего*. Так люди, дневное мышление которых особенно неумичиво, иногда чувят и во сне, где-то за щекочущей путаницей

<sup>367</sup> Скотт В. Дева озера // Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М.; Л.: Худож. лит., 1965. С. 481. — Пер. П. Карпа.

<sup>368</sup> См.: Маккарти М. Указ. соч. С. 357.

и нелепицей видений, — стройную действительность прошедшей и предстоящей яви (161—162).

Федор говорит о «дымке», которая окружала его отца:

В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами: дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной... Это было так, словно этот... человек был овеян чем-то, еще неизвестным, но что, может быть, было в нем самым-самым настоящим (298).

Это «что-то» есть знание о вечности. Федор продолжает:

Тайне его я не могу подыскать имени... может быть, наш усадебный сторож, корявый старик, дважды опаленный ночной молнией, единственный из людей нашего деревенского окружения научившийся без помощи отца... поймать и убить бабочку, не обратив ее в кашу <...> именно он искренне и без всякого страха и удивления считал, что мой отец знает кое-что такое, чего не знает никто, был по-своему прав (298—299).

Сторож в имении Федора корявый (krum), как эльфовое дерево — карликовая сосна. Название имения, Лешино, напоминает о лешем русского леса. В сторожа, как и в дерево, попала молния, но он выжил — теперь он сам стал эльфом или получил некое особое знание об иной жизни. Именно поэтому он умеет правильно расправлять бабочек — посланцев духовного мира — и видит в отце Федора спутника по путешествиям в вечности. В момент отъезда Годунова-Чердынцева-старшего в его последнюю экспедицию мы видим сторожа подле «расщепленного молнией тополя» (315)<sup>369</sup>.

Федор представляет себе отца «в поисках перевалов (нанесенных на карты по расспросным данным, но впервые исследованных отцом)...» (300). Зафиксированы расспросные данные тех, кто был на грани смерти, но никому еще не удавалось доподлинно исследовать иной мир. Федор описывает горы Тянь-Шаня и гул воды, которая чудовищно надувалась, с бешеным ревом падала «из-под радуг... во мрак» и, «клокоча, вся сизая и снежная от пены... ударялась то в одну, то в другую сторону конгломератового каньона... меж тем в блаженной тишине цвели ирисы» (300—301).

Это описание представляет собой попытку Федора пройти вслед за отцом в вечность. Он использует оба уже известных нам

<sup>369</sup> Отголосок образа Ариэля в пораженной молнией сосне из «Бури» Шекспира (см. гл. 6 наст. книги).

образа — горы и фонтана<sup>370</sup>. К этим традиционным природным символам возвышенного Набоков добавляет свой личный — голубой ирис. Последний человек, видевший Годунова-Чердынцев-старшего, обсуждает с ним «номенклатурную тонкость в связи с научным названием крохотного голубого ириса...» (317).

Многие виды ирисов имеют голубой или лиловый цвет — граница спектра, сливающаяся с туманными областями, где обитают набоковские призраки. В «Память, говори» Набоков приводит краткую биографию отца. Он начинает в стиле энциклопедической статьи:

Владимир Дмитриевич Набоков, юрист, публицист и государственный деятель... родился 20 июля 1870 года в Царском Селе близ Петербурга и пал от пули убийцы 28 марта 1922 года в Берлине (464).

В автобиографии Набокова есть два ранних предвестия смерти Владимира Дмитриевича. Первый раз сын рассказывает, как крестьяне качают барина в благодарность за благоприятное решение какой-то их просьбы:

Внезапно, глядя с моего места в восточное окно, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там, за стеклом, на секунду являлась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблелся, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и «ура» незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот в последний раз вижу его покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, парят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мреении ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу (Другие берега, 155).

Второй взлет отца в небо также увиден глазами сына. Набоков описывает невыносимую тоску, которую он испытывал, переживая возможность гибели Владимира Дмитриевича на дуэли и ожидая вестей о ее исходе, который оказался благополучным. Но Набоков

---

<sup>370</sup> Набоковское описание добавляет новый виток к представлениям английских романтиков о возвышенном (см. гл. 7 наст. книги).

уклоняется от изображения последнего и самого высокого взлета своего отца. Напротив, это событие описывается подчеркнуто уклончиво. В тот момент, когда приходит весть о том, что Владимир Дмитриевич застрелен, сын читает матери

блоковские стихи об Италии, — я как раз добрался до конца стихотворения о Флоренции, в котором Блок сравнивает этот город с нежным, дымным ирисом, и она сказала, не отрываясь от вязания: «Да-да, Флоренция похожа на “дымный ирис”, как верно! Помню...» — и тут зазвонил телефон (Память, говори, 351).

Набоков даже не сообщает нам о финале телефонного разговора, происходящего в этом мире. Перед нами, как и перед Набоковым, — лишь финал блоковского стихотворения:

Но суждено нам разлучиться,  
И через дальние края  
Твой дымный ирис будет сниться,  
Как юность ранняя моя<sup>371</sup>.

Четыре коротких строки Блока передают всю боль и тоску Набокова. Во сне, описанном в «Даре», отец героя приходит из дальних стран. Эту сцену можно назвать набоковским переводом строфы Блока на язык эмигрантской прозы.

Экспедиция Годунова-Чердынцева-старшего — единственная во всем репертуаре описанных Набоковым географических путешествий, которая не соответствует зеркальному отражению востока и запада (в романах) или севера и юга (в рассказах). Герои Набокова последовательно движутся в западном направлении — из России в Европу, из Европы в Америку. Отец Федора же отправляется на восток — из России в Китай. «В кабинете отца между старыми, смиренными семейными фотографиями в бархатных рамках висела копия с картины: Марко Поло покидает Венецию» (299). Путешественник Годунов-Чердынцев-старший, подобно Марко Поло (или Берингу в отвергнутом варианте «Полюса»), отправляется на восток. Образ Венеции служит идентификации отца Федора с отцом самого Набокова через «Итальянские стихи» Блока — последнюю земную связь семьи Набоковых с ее главой. В «Бледном огне» изображение умершей в 1888 году Ирис Ахт в черной бархатной рамке висит на западной стене кладовой Кинбота, где тот оказывается заточен (см.: 115—116, примеч. к строке 130). Федор продолжает описание фотографии из отцовского кабинета: «Она была румяна,

<sup>371</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 107.

эта Венеция, а вода ее лагун — лазорева, с лебедями вдвое крупнее лодок, в одну из коих спускались по доске маленькие фиолетовые люди...» (299). Этот образ сливается с воображаемым Федором въездом каравана Годунова-Чердынцева-старшего в Пржевальск. Название этого городка связывает Ирис Ахт с темой азиатских экспедиций: Пржевальск, ранее и впоследствии Караколь, был назван в честь русского исследователя Азии Пржевальского, который привез из путешествий ценнейшие коллекции растений и животных. Пржевальский умер во время своей пятой экспедиции в Азию в 1888 году<sup>372</sup>. Эти старательно подобранные переключки образуют спираль, характерную для творчества Набокова. Тезису — смерти отца Набокова (реальность) — соответствует антитезис — смерть отца Федора (идеальная фикциональная трансформация), — за которыми следует новый синтез в виде Кинботовой пародийной версии рая — Зембли.

Федор Годунов-Чердынцев, молодой писатель-эмигрант, живущий в Берлине, представляет собой определенную стадию набоковского литературного развития, и вследствие этого его образ наделен важными элементами, зафиксированными памятью писателя и отраженными в его воспоминаниях; одним из таких элементов является увеличивающийся в размерах карандаш<sup>373</sup>. Центральное событие, повлиявшее на развитие творческого дара Федора, — смерть его отца. Именно отцу Федор обязан качествами, необходимыми для того, чтобы стать писателем, — любовью к литературе и чешуекрылым, приемами внимательного наблюдения, а также родственной нежностью. Сочинение биографии Чернышевского (еще одного пародийного двойника идеального образа) подготавливает Федора к написанию биографии отца. В финале «Дара» он уже твердо стоит на выбранном им пути, о чем свидетельствует

<sup>372</sup> На тему путешествий в Азию косвенно указывает также фамилия Синеусов, переключившаяся с фамилией другого набоковского персонажа — доктора Синеокова из «Приглашения на казнь». Реальный доктор Владимир Синеоков в 1926 году в Лозанне (и в 1929 году в Париже) напечатал свое диссертационное исследование «Колонизация Азии Россией». Гавриэль Шапиро рассуждает о том, что Набоков мог использовать исследование Синеокова о путешествиях в Центральную Азию в конце XIX — начале XX века для описания путешествий отца Федора в «Даре». См.: *Shapiro, Gavriel. Vladimir Nabokov and Dr. Sineokov // The Nabokovian. № 15 (Fall 1985). P. 20—22.*

<sup>373</sup> Этот мотив проходит через все творчество Набокова. В «Приглашении на казнь» карандаш, длинный, как жизнь всякого человека, сокращается вместе с жизнью Цинцинната; в «Прозрачных вешах» представлена целая биография карандаша. Эти два примера анализируются в докладе Геннадия Барбартло «The Spider and the Moth: In Cinnatus Cell», прочитанном на ежегодной конференции Американской ассоциации развития славистических исследований в ноябре 1987 года.

та отчетливая реальность образа отца, наносящего сыну визит из вечности, которой Федору удастся достичь.

Федор пишет, что статья в советской энциклопедии, посвященная его отцу, заканчивается словами «скончался в 1919 году» (319). Именно в тот год оба семейства — Годуновы-Чердынцевы и Набоковы — покинули Россию. Набоков воссоздает эти трагические моменты в автобиографии и в художественной прозе («Дар»). Отец Кинбота также умирает в 1919 году, когда будущему рассказчику «Бледного огня» всего три года, поэтому впоследствии сын не может «вызвать в памяти образ своего отца» (96, примеч. к строке 71). Кинбот воссоздает историю своей семьи и своего изгнания в автобиографии (замаскированной под комментарий), которая на самом деле является вымыслом. Однако написание комментария не приносит ему облегчения. Ему не удается найти в своей реальности — как и в поэме Шейда — ни единого следа своего «рая», своего «чуда». Земля — слишком ограниченный идеал, идеал, искаженный настолько сильно, что он уже не может служить способом достичь более высокого уровня сознания. Обстоятельства смерти отца Кинбота травестируют обстоятельства смертей Владимира Дмитриевича Набокова и Годунова-Чердынцева-старшего. Король Альфин взмывает в небо на самолете, который срывается в пике и врезается в отель. Его наследие точно описывается данным ему эпитетом — «Туманный» (*The Vague*). Между тем Федор, как и Набоков в своем творчестве, трансцендирует перенесенные им утраты, усвоив уроки отца, первым прошедшего по дороге в сияющий рай.

Кажется, мы описали полный круг, обогнув весь земной шар. Избрав в качестве исходного пункта рассуждений убийство отца Набокова, мы прочитали «Бледный огонь» как реализацию идеи сыновнего отмщения посредством пародирования фигуры политического убийцы. Эта пародия разворачивается по спирали, включая в себя тенденциозное чтение — будь то интерпретация Кинботом поэмы Шейда или собственно набоковская насмешливая версия истории северных стран за последнюю тысячу лет. Сама история развивается по спирали — благодаря исследователям, представляющим разные области знаний: мореплавателям и картографам, естествоиспытателям и литературным переводчикам, которые отважно вступают в чужие языки, чтобы возвести поэтические колонии на новооткрытых землях. Набокову удалось без малейшего редуционизма сфокусировать образ своего любимого отца, создав идеальный центр, где собирается и откуда изливается все богатство знания об экзотических краях, ведущее нас к более высокому уровню сознания, которого мы достигнем в *Ultima Thule*.

## АНТИТЕЗИС

### «Лолита» и «Бледный огонь»: Америка и Англия

... я как будто помню свои будущие вещи...

*Федор Годунов-Чердынцев (Дар, 374)*

Мы начали с предположения, что «Лолита» — это набоковский синтез русской и американской культур. В «Бледном огне» на американскую почву переносятся русская и европейская культуры. Сфера исследования расширена и охватывает более длительный период времени: Набоков уводит нас к самым истокам традиций, взаимосвязи которых он прослеживает. Однако ключевые сюжеты «Лолиты» и «Бледного огня» совпадают: похищение любимого ребенка, кража драгоценной поэмы. Как и в других своих очевидно парных произведениях<sup>374</sup>, Набоков устанавливает между двумя романами соответствия, на фоне которых становятся более заметны их различия. В основе обеих книг лежит тема литературной эволюции начиная с самых ранних этапов устного творчества посредством миграции и метаморфозы. Особенно явно соотнесены немецкие баллады «Ленора» и «Лесной царь» — первая находит свою параллель в «Лолите», вторая — в «Бледном огне». В «Леноре» девушку уносит призрак ее возлюбленного, в «Лесном царе» мальчика похищает король лесных эльфов. Девушка, отнятая от матери, оказывается в могиле — мальчик, отнятый у отца, оказывается предан смерти. Оба похищения происходят во время поездки верхом.

Набоков выбирает именно эти поэтические произведения потому, что они являются показательными примерами усвоения фольклорной традиции, традиции менестрелей, литературой Англии, Германии и России. Вместе «Лолита» и «Бледный огонь» указывают на взаимодействие развивавшихся параллельно национальных литературных традиций, русской и английской, происходящее в творчестве Пушкина и Вордсворта при посредничестве Бюргера и Гете. С точки зрения Набокова, в исторической судьбе двух германских баллад обнаруживается изящная симметрия: обе вошли в отечественную литературу благодаря В.А. Жуковскому, переводчику английской и немецкой поэзии на русский язык. Блистательные переводы «Леноры» и «Лесного царя», сделанные Жуковским, фиксируют важный момент истории русской литературы,

---

<sup>374</sup> См., например: *Meyer, Priscilla. Black and Violet Worlds: «Despair» and «The Real Life of Sebastian Knight» as Doubles // Nabokov Studies. № 4 (September 1998). P. 37—61.*

отмеченный переходом от провинциальных подражаний, характерных для литературы XVIII века, к подлинно национальным шедеврам. Споры о поэтическом языке и о природе истинного перевода из одной культуры в другую в конечном счете способствовали осуществленной Пушкиным трансформации русского фольклорного материала (топосов сказок, песен и поговорок) в сложную и изысканную поэзию. Вспоминая в описании Татьяны «Ленору», Пушкин откликается на спор архаистов и новаторов<sup>375</sup> путем использования фольклора в подлинно национальном духе (с одновременным сохранением в прозрачном и при этом необыкновенно богатом русском слого сверкающей иллюзии реальности, доступной восприятию всех слоев современного ему общества).

Творчество Набокова можно рассматривать как продолжение пушкинского проекта, но уже не на русской, а на американской почве. В «Лолите», как мы видели, Пушкин тайно проникает в Соединенные Штаты под маской уроженца Америки, подобно тому как немецкая Ленора превращается в «Евгении Онегине» в русскую провинциальную барышню. Богатство словаря и аллюзий «Лолиты», равно как и созданная в ней иллюзия реальной Америки, заметно обогатило американскую литературу. В «Бледном огне» Набоков обращается к английской традиции (обеспечившей возможность появления традиции американской), выявляя ее связь с северными прародителями. Вместе «Лолита» и «Бледный огонь» осуществляют перекрестное опыление литературы Нового Света и гибридных явлений литературы Старого Света. Сделанные Набоковым свежие прививки дают новую жизнь завезенным издали деревьям, которые растут вдоль Шекспировской аллеи Вордсмитского колледжа.

«Ленора» Бюргера и «Лесной царь» Гете выполняют роль посредников между двумя американскими романами Набокова. В гегельянской диалектике развития культуры, приспособленной к целям литературной игры, «Лолита» предстает тезисом, а «Бледный огонь» — антитезисом, синтез же осуществляется в «Аде», где русско-американский синтез «Лолиты» и британо-американский синтез «Бледного огня» образуют новое единство более высокого порядка.

«Лолита» и «Бледный огонь» взаимно отражают друг друга, на что указывает старательно проведенная историко-литературная параллель. Шейд упоминает в своей поэме «ураган “Лолита”» (54, строка 680), Кинбот комментирует это место так: «Почему наш поэт решил дать своему урагану 1958 года редко употребляемое испанское имя (иногда его дают попугаям), а не назвал его Линда

<sup>375</sup> См. Тезис.

или Лоис, неясно» (230, примеч. к строке 680). Это не просто автоаллюзивная набоковская шутка в духе Хичкока, но важный указатель; он соответствует примечанию Набокова о том, «почему Пушкин предпочел сравнить свою Музу с этой перепуганной девой», Ленорой (*Комм.*, 536. — Пер. М.М. Ланиной). Характерные для Набокова отсылки к собственным ранним романам свидетельствуют о целенаправленном развитии, совершающемся внутри корпуса его текстов. Профессор Пнин, в своем прежнем воплощении в «Пнине» уволенный из Вайнделлского колледжа, появляется в Вордсмите, выступая, таким образом, одним из связующих звеньев набоковской трилогии об американских академических рощах<sup>376</sup>.

Проследив использование Бюргеровой «Леноры» и гетевского «Лесного царя» в «Лолите» и «Бледном огне», мы видим сходство в построении обоих набоковских романов. Набоков соотносит похищение Гумбертом Лолиты с ночным путешествием Леноры в объятиях ее призрачного возлюбленного к брачной могиле. Образ Кинбота, ведущего Шейда через лужайку и затем крадущего его поэму, соотнесен с лесным царем, ночным вором, который похищает ребенка у отца в чаще леса, о чем мы писали в гл. 8.

Кульминацией как «Лолиты», так и «Бледного огня» служат выстрелы, что соответствует романтической традиции двойничества. Гумберт убивает своего «злого двойника» Куильти, тогда как «злой двойник» Кинбота Градус пытается, как кажется Кинботу, застрелить его. Куильти — отчасти фикция воображения Гумберта, так же как Градус — воображения Кинбота. Кем бы ни был беглый преступник, убивающий Шейда, Градус — это продукт фантазии Кинбота, такая же пародийная проекция Кинботова «я», какой служит Гумберту Куильти. В «Лолите» воображаемый двойник погибает, в то время как в «Бледном огне» — убивает. Результаты стрельбы также противоположны: Гумберт убивает Куильти, но не может вернуть Лолиту — Кинбот использует смерть Шейда, чтобы завладеть его рукописью.

Повествователи «Лолиты» и «Бледного огня» ведут летопись своего поиска драгоценного дитя/поэмы. Гумберт проигрывает, а Кинбот торжествует, но каждый из них в конце концов оказывается жертвой собственной судьбы, преследовавшей и того и другого с самого начала их историй. Лолита соединяется в воображении Гумберта с его возлюбленной Аннабеллой Ли, в которой, в свою очередь, совместились реальная девочка и героиня стихотворения По. Гумберт уподобляет свою любовь к Лолите любви Данте к Бе-

<sup>376</sup> «Лолита» входит в этот ряд благодаря эпизоду в Бердслейском колледже. «Университет» во всех трех романах — «Пнине», «Лолите» и «Бледном огне» — оказывается слишком ограниченным микрокосмом для «универсума».

атриче и Петrarки к Лауре. В восприятии Гумберта Лолита — воплощение возлюбленной, музыки и поэмы. Хэйзель Шейд вдохновляет своего отца на сочинение «Бледного огня» — произведения, которое в определенном смысле воплощает собой девушку, музыку и поэму. Сочинение Шейда, таким образом, — это положительный вариант того, к чему стремился Гумберт. Шейд и его поэма — составной объект желания Кинбота, подобно тому как Лолита — объект желания Гумберта.

Гумберт похищает Лолиту вскоре после гибели ее матери в нелепой аварии на провинциальной улице. Куильти, которого Гумберт именует лесным царем, «(но на сей раз любителем не мальчиков, а девочек)» (295), преследует его и Лолиту по американским дорогам. Упоминание этого двойственного лесного духа указывает на роль Куильти как существующего в воображении Гумберта агента рока. Все это повторяется в «Бледном огне»: Кинбот тайно скрывается, завладев рукописью Шейда, сразу после нелепого убийства поэта на университетской лужайке. Кинбот под дзиньканье подков преследует одновременно Шейда и его поэму в тот момент, когда его опережает вымышленный им Градус.

Возлюбленных девочку/поэму Гумберта и Шейда похищают извращенцы (Гумберт, впрочем, сам принадлежит к числу таковых). Куильти увозит Лолиту, чтобы снять ее в порнографическом фильме. Лолита рождает мертвого ребенка, однако странный рассказ Гумберта об этом событии призван сохранить живой ее память; Кинбот с помощью Градуса (которого очень кстати воплощает Джек Грей, пытающийся убить судью Гольдсворта) похищает поэму Шейда и публикует ее пародийный вариант, в котором практически полностью убирает Хэйзель со сцены. Дочь Шейда умерла, но его поэма жива, хотя и испорчена искажениями, внесенными в текст Кинботом. В развязке событий каждого из романов преследователи и созданные их воображением фантазмы уже мертвы: Куильти погиб от пули Гумберта в своем поместье, Гумберт умер в тюрьме от разрыва сердца, Градус покончил с собой, находясь в заключении, а Кинбот, как сообщает нам Набоков за рамкой книги, совершил самоубийство в Сидарне, Ютана. Здесь мы снова сталкиваемся с инверсией повествовательных ролей: если в «Лолите» в роли преступника, ожидающего приговора в тюрьме, выступает сам создатель фантазма, то в «Бледном огне» это — Градус, фикция, порожденная воображением Кинбота. Жертв преследования в обоих романах также ждет смерть в финале: Лолита умирает при родах, Хэйзель уходит из жизни по собственной воле, Шейд погибает от пули убийцы, его поэма — от руки критика.

Гумберт называет себя «Humbert le Bel» («Гумбертом Прекрасным») (55). Пользуясь эпитетом, относимым традицией к француз-

скому королю XIV века Карлу Прекрасному, он надевает царственные пурпурные одежды. Кинбот — это, конечно, король Зембли Карл Возлюбленный. Гумбертово «княжество у моря» (17) и принадлежавшая его отцу гостиница «Мирана» (19) соотносимы с королевством Кинбота, унаследованным им от отца, который погиб, когда его самолет, потерпев аварию, врезался в отель. Дворец Кинбота, как и «Мирана», находится в Старом Свете. Кинбот и Гумберт — эмигранты, перебравшиеся в Новый Свет; они поселились в Аппалачии (которую оба именуют Аркадией), чтобы воссоздать свое утраченное прошлое через любовь и искусство.

Предмет поэмы Шейда — его внешне фатально непривлекательная дочь Хэйзель. Объект страсти Гумберта — жующая жвачку и фатально победительная Долли Гейз. Гумберт вовлечен в мучительную «пародию кровосмесительства» (351), в неутолимую сексуальную страсть к своей падчерице; Джон Шейд страдает от чистой отцовской любви к своему несчастному ребенку<sup>377</sup>.

Как нимфолепсия Гумберта находит свою противоположность в отцовской любви Шейда, а детское очарование Лолиты — в псо-риазной тучности Хэйзель, так и Гумбертова *soi disant* «мужественная» гетеросексуальность противопоставлена цветистой гомосексуальности Кинбота. В этом отношении их двойники представляют собой их противоположность и поэтому оказываются конгруэнтны друг другу: Куильти утверждает, что он практически импотент (363), Градус сам себя кастрирует.

Девочки — предмет «искусства» Гумберта и Шейда — обе обладают волшебными свойствами, но сугубо обыденную Лолиту наделяет мистическими чарами лишь нимфомания Гумберта, тогда как Хэйзель действительно присуща способность общаться с духами умерших. Обе девочки инспирируют «произведения искусства»: Лолита — поэтическую исповедальную прозу Гумберта, Хэйзель — прозаизированную автобиографическую поэму Шейда. Искусство обоих писателей отмечено печатью незавершенности: подобно другим набоковским квазихудожникам, Гумберт и Шейд не способны сделать решающий, четвертый шаг в процессе твор-

<sup>377</sup> Аналогичные пары противоположных влюбленностей находим в «Камере обскуре» (1932) и «Под знаком незаконнорожденных» (1947). Кречмар страстно и плотски влюблен в свою пародийную дочь Магду, что приводит к реальной смерти его настоящей дочери Ирмы. Горн, пародия творца, похищает ее и в конце концов убивает Кречмара. Адама Круга (Горн в одной из сцен предстает голым, как Адам до грехопадения) сводит с ума убийство его сына Давида. Ирма и Давид, невинные дети, умирают в возрасте восьми лет: первая становится жертвой пустой похоти, второй — политической тирании. Общим противостоит сила отеческой нежности. Эту параллель мне подсказала Мери Железунас.

чества. Горе каждого из них слишком остро, что не позволяет им дистанцироваться от него и сублимировать его в искусство. Их произведения служат предостережением и пародией того, к чему стремится сам Набоков, который помещает тексты Гумберта и Шейда в универсальный культурный контекст и таким образом трансцендирует личное авторское горе.

Поскольку Гумберт и Куильти — двойники, каждый из них обладает теми чертами, которыми в «Бледном огне» наделяет Градус. Дед Гумберта «торговал вином» (18); о Куильти говорится, что в его лице было «некоторое сходство с жизнерадостным и довольно противным родственником» Гумберта (355), о котором в английском оригинале романа добавлено, что он был виноторговцем. (Вино)Градус происходит из рода торговцев вином. Гумберт преподносит Куильти как персонификацию своей судьбы, называя его Мак-Фатумом (73). В повествовании Гумберта судьба претерпевает несколько метаморфоз, прежде чем Гумберт определяет личность Куильти.

Гумберт называет саму судьбу «синхронизатором-призраком» (129); Кинбот синхронизирует завершение Шейдом поэмы «Бледный огонь» с градуальным приближением Градуса. Кинбот пишет свою историю ретроспективно и поэтому может сразу определить личность того, кто воплощает его судьбу (и кто, однако, имеет множество имен: Якоб Градус, Виноградус, Ленинградус, Жак Д'Аргюс и в особенности Джек Грей). Гумберт именуется Куильти «Протеем большой дороги» (279), поскольку тот последовательно арендует несколько разных автомобилей, каждый раз нового цвета — «серый тон, впрочем, остался его любимым защитным цветом, и в мучительных кошмарах я тщетно, бывало, старался правильно рассортировать такие призрачные оттенки, как “Серый Волк” Крайслера, “Серый Шелк” Шевролета, “Серый Париж” Доджа...» (279—280). Когда у Гумберта спускает шина, он решает использовать эту поломку как предлог для того, чтобы задержать Куильти (которого он все еще предположительно именуется Траппом): «Я решил воспользоваться случаем и направился к нему — с блестящей идеей занять у него рычаг [в английском тексте — «jack»], хотя у меня был свой» (281).

Цвет Градуса — тоже серый (gray). Подобно «криптографическому пэпер-чэсу» (307), который Куильти устраивает для Гумберта посредством записей в мотельных журналах, Набоков прячет в Гумбертовом повествовании своего «джека грея», предлагая нам ту же загадку, которую должен решить рассказчик: нам предстоит обнаружить, что личности Куильти и Градуса пересекаются, иными словами, симитировать Гумберта, преследующего Куильти, что добавит очередной виток к нашей спирали.

Если Куильти и Градус конгруэнтны друг другу как двойники Гумберта и Кинбота, то Гумберт является обратным отражением Градуса. Убийцу Градуса по пути к «шато» Гольдсворта (варианту «зловещего замка» (358) Куильти) терзает желудочное расстройство. В Нью-Уэе он облегчает и ружье, и внутренности. Гумберт дважды жалуется на то, что «не имел стула» (297). Направляясь в замок, чтобы убить Куильти, он страдает от обратной перистальтики — ему не удается удержать в себе завтрак, и он возвращается в дом Гейзов для «очистительной судороги душевной отрыжки» (352). Если Градус небрезглив и на пути к Гольдсвортам моет после посещения туалета только одну руку, то Гумберт, прежде чем отправиться в замок Куильти, принимает ванну, душится и наряжается в шелк и кашемир.

Второстепенные персонажи также выступают в сходных ролях, осложненных вместе с тем разнородными, порой противоположными мотивами. Шарлотта Гейз, будучи матерью Лолиты, является ее защитницей, однако не столь любящей, сколь могла бы быть. Пользуясь случаем, она выходит замуж за Гумберта — пародию Лолитино отца. Сибилла Шейд — любящая мать Хэйзель и бдительная защитница поэмы Шейда о дочери<sup>378</sup>. Шарлотта мешает Гумберту овладеть Лолитой; Сибилла укрывает своего мужа и его поэму от вторжений Кинбота. Гумберт говорит, что Шарлотта «думает, что знает по-французски» (59), — по словам Кинбота, Сибиллины переводы на французский плохи. Обе женщины в ярости уезжают, увозя добычу, за которой охотятся повествователи: Гумберт видит из своего окна, как Лолита садится в машину, в которой мать увозит ее в лагерь, и описывает, как Шарлотта, «резко орудуя рулем, сопровождая извиваниями резиново-красных губ свою гневную неслышимую речь, умчала [его] прелесть» (85). Никем не замеченный Кинбот наблюдает, как седан Шейдов «едва не переехал [его], меж тем как Джон энергично гримасничал за рулем, а Сибилла что-то свирепо ему втолковывала» (17, предисловие).

Поскольку Гумберт и Кинбот предпочитают выбирать сексуальных партнеров среди подростков, Шарлотта и Сибилла, как все взрослые женщины, являются их естественными врагами. У Гумберта в Париже была нелюбимая жена польского происхождения Валерия. Она изменяла ему, а затем переехала в Америку со своим новым русским мужем. У Кинбота во Франции есть нелюбимая и нежеланная супруга Диза родом из Зембли, которая преданно ждет его на Ривьере и просит разрешения навестить его в Америке. Диза,

<sup>378</sup> Можно назвать еще несколько персонажей, мигрирующих и мутирующих между «Лолитой» и «Бледным огнем»: у Гумберта есть тетя Сибилла, а у нее — подруга Ванесса ван Несс; у Шейда есть тетя Мод, которая реинкарнирована в бабочке Ванессе, и жена по имени Сибилла.

как подсказывает ее божественного происхождения имя, является идеальным вариантом того, пародией чего служит Валерия.

Гумберт и Кинбот с отвращением относятся к зрелой женской сексуальности. В «Бледном огне» это явствует из нарисованного Кинботом портрета Гарх, дочери пастуха. Гарх и ее «обрадованная овчарка» служат Кинботу проводниками к перевалу Брегберг по пути из Зембли:

Он опустился на траву возле поросли спутанного карликового сосняка [elfinwood]... Собака, пыхтя, легла у его ног. Гарх впервые за все время улыбнулась. Земблянские горные девушки — это обычно простые механизмы случайной похоти, и Гарх не была исключением. Едва усевшись подле него, она наклонилась и стянула через взлохмаченную голову толстый серый свитер, открыв голую спину и груди, как бланманже, и обдав своего смущенного спутника едким духом нехоленого женского тела (135, примеч. к строке 149).

Два сходных описания находим в «Лолите». Первое — в сцене, где Лолита получает роль в «Зачарованных Охотниках»:

...Долорес Гейз получила роль дочки фермера, вообразившей себя не то лесной волшебницей, не то Дианой... <...> ... Долорес приводила своего поэта, т.е. Мону, одетую в клетчатые штаны со штрипками, на отцовскую ферму за глухоманью, чтобы доказать хвостуну, что она-то сама — вовсе не его вымысел, а деревенская, твердостоящая на черноземе девушка; и поцелуй под занавес закреплял глубокую идею пьесы, поучающей нас, что мечта и действительность сливаются в любви (246, 248).

Второе подобное описание обнаруживается в сцене, где Гумберт, мучительно ревнующий участвующую в спектакле Лолиту, неожиданно осознает, как сильно она изменилась за прошедшие два года:

Мгла вожделения рассеялась, ничего не оставив, кроме этой страшной светозарности. <...> Кожа лица ничем не отличалась теперь от кожи любой вульгарной неряхи-гимназистки, которая делит с другими косметическую мазь, накладывая ее грязными пальцами на немывое лицо... (250—251).

Ее «толстый свитер» и «луковый запах» вызывают у Гумберта отвращение, напоминая о проститутке, похожей на Лолиту, у которой были точно такие же «простонародно-русые волосы» (251). Гумберт испытывает к Ло такое же отвращение, какое ощущает Кинбот к похотливой Гарх, — только с гетеросексуальной точки

зрения. Внезапное осознание Гумбертом заурядности Ло предшествует ссоре, которая заставляет их уехать из Бердслея. Идея отъезда принадлежит Лолите, тогда как Гарх хотела бы оттянуть отбытие Кинбота из Зембли — еще одна инверсия роли.

Тем не менее именно Гарх служит соучастницей бегства Кинбота. В «Лолите» другая простонародная молодая женщина способствует бегству Ло — Мария Лор, «спелая молодая шлюха», воняющая «мочой и чесноком» (299). Гумберт с ненавистью вспоминает об этой «очень молоденькой и очень наглой сестре с гипертрофией зада и агатовыми глазами», чей отец «был одним из тех пастухов, которых ввозят сюда для тренировки овчарок» (296).

Сказочный эпизод бегства Кинбота из его сказочного королевства вместе с пастушьей собакой переносится в случае Гумберта на американскую почву, где действует баскская сестра из эльфинстонской больницы, которая играет решающую роль в утрате Гумбертом Лолитиных чар.

Модель этого образа можно найти в «Других берегах». В детстве, живя в своем вырском имении, Набоков часто проезжал мимо избы, где жил кучер и его дочь Поленька. Она стояла,

всегда босая, потирая подъем одной ноги об икру другой или почесывая четвертым пальцем пробор в светло-русых волосах... я заметил как-то... блеск нежной насмешки в ее широко расставленных, светло-карих глазах. Странно сказать, но в моей жизни она была первой, имевшей колдовскую способность накопанием света и сладости прожигать мой сон насквозь... а между тем в сознательной жизни я и не думал о сближении с нею, да при этом пуше боялся испытать отвращение от запекшейся грязи на ее ногах и затхлого запаха крестьянского платья, чем оскорбить ее тривиальным господским ухаживанием (280—281).

Описанное здесь физическое отвращение Набокова находит явный отголосок в сцене «Бледного огня», в которой Кинбот отказывается ответить Гарх «господским ухаживанием». Чувства потери и стыда, которые пробуждают в Набокове-подростке его первые сексуальные сны, отзываются в осознании Гумбертом заурядной физической природы Лолиты, утратившей сначала свою эльфийскую сущность, а потом, под стон эльфов, и свою эльфийскую личность<sup>379</sup>.

<sup>379</sup> В русском переводе «Лолиты» Набоков подчеркивает русское значение этого названия: «стон эльфов». Об этом говорил Геннадий Барабтарло в своем докладе «“Лолита” по-русски», прочитанном на ежегодной конференции Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков в Нью-Йорке в 1986 году. Резюме доклада см.: *The Nabokovian*. № 18 (Spring 1987). P. 23—28.

Многочисленные соответствия «Лолиты» и «Бледного огня» ставят эти два романа в симпатический резонанс. В окрестностях лагеря Лолиты есть три озера, названия которых заканчиваются на «-кс»: Оникс, Эрикс и Клаймакс; в Нью-Уае — также три озера: Омега, Озеро и Зеро, названия которых начинаются и/или заканчиваются на «о» и обозначают «0» (ноль).

Увешанный зеркалами номер Гумберта в «Зачарованных охотниках» связан с зеркалом Сударга из «Бледного огня», полным рурсалочьих образов: Ло подкрадывается к «сокровищнице» новых платьев «так медленно... словно шла под водой» (150). В ресторане гостиницы настенные росписи изображают «множество животных, дриад и деревьев» (151).

Эмблемой совершенного счастья, которое Гумберт испытал с Аннабеллой, служат «розовые скалы» [*«red rocks»*] (22). Когда Гумберт двадцать пять лет спустя реконструирует эту сцену с Лолитой, он называет их по-французски — *«Roches Roses»*<sup>380</sup>. Поскольку у Гумберта мать — англичанка, а отец — швейцарец, то английский и французский — его родные языки. Кинбот говорит о «розово-каменном дворце» (113, примеч. к строке 130) и использует земблянское слово *«godstein»*, означающее, как можно предположить, красный камень (*red stone*).

Розовые камни в «Лолите» и «Бледном огне» — это сколки розового гранита с облицовки дома Набоковых на Большой Морской улице, 47, в Санкт-Петербурге. Он упоминается в автобиографии, где можно найти источники многих фикциональных образов Набокова. «Изначальная» девочка-дитя набоковского «княжества у моря», присутствующая также в его «морском» петербургском адресе, — это его приморская любовь Колетт. Колетт — имя, данное Набоковым своей девятилетней возлюбленной, а также имя французской писательницы, с которой у Набокова немало общего. Бессмертный образ любимой матери Колетт, Сидо, который писательница создала в своих воспоминаниях, во многом схож с изображением набоковских родителей в «Других берегах»:

... мое детское воображение, моя детская гордость представляли наш сад розой всех садов, всех ветров, средоточием всех лучей, где все озаряла своим присутствием моя мать<sup>381</sup>.

Мать Набокова учила сына запоминать; первым словом Сидо при виде изысканных явлений природы было «Смотри». Колетт

<sup>380</sup> *Nabokov V. The Annotated Lolita* P. 41.

<sup>381</sup> *Колетт С.-Г. Сидо // Колетт С.-Г. Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1996. Т. 5. С. 305. — Пер. Д. Савосина.*

описывает, как ее братья гонялись за бабочками-Адмиралами и Пурпурными Императорскими мотыльками, своего отца она называет «чаровником» с волшебным фонарем, а о песке на мысе Пулен говорит, что он усыпан осколками расколотых рубинов. Более того, у Колетт, как и у Пушкина, дед матери был негритянского происхождения. Из своего прошлого Набоков выбирает идеальные модели, относительно которых фикциональные двойники предстают лишь бледными отражениями. Он отрицает прямую связь между своей Колетт и Лолитой (несмотря на то, что ассоциирует обеих с «Кармен») потому, что важен не очевидный ключ к их взаимосвязи, а тот сложный способ, каким фикциональный вариант преломляет, фрагментирует и реконструирует исходную модель.

Отражение набоковской биографии сквозь призму его искусства объясняет характерный для прозы писателя прием комического снижения. Второстепенный персонаж доктор Айвор Куильти — еще одно звено, связующее «Лолиту» и «Бледный огонь». Этот швейцарский дантист указывает Гумберту путь к дому Куильти; доктор Алерт, говорящий с немецким акцентом, сообщает Кинботу летний адрес Шейдов. Немецкий доктор — комический тип героя в русской литературе XIX века, лучше всего представленный в образе Крестьяна Ивановича из «Двойника» Достоевского<sup>382</sup>, — имеет бытового двойника в биографии самого Набокова. Набоков, его брат Сергей и их немецкий учитель провели осень и начало зимы 1910 года в Берлине, где мальчикам выправляли зубы<sup>383</sup>. В соответствии с набоковской перевернутой симметрией немецкий дантист, принимавший в Берлине *In den Zelten 18 A*, был американцем. *Беседка (Zelt)* ассоциируется в автобиографии Набокова с бабочками, радугой и волшебством поэзии. Но немецкий учитель мальчиков Набоковых Ленский (названный в честь второстепенного русского поэта, соседа Онегина) со своими безвкусными сеансами волшебного фонаря — это трагедийный вариант эстетического блаженства, репрезентируемого мотивами цветного стекла. Вот почему, когда мы видим Ленского в последний раз, он обретается на Ривьере, «зарабатывая на жизнь тем, что расписыва[ет] морскими видами белые булыжники» (*Другие берега*, 258—259). В фигуре Ленского (так же как в образах Гумберта и Кинбота) Набоков пародирует эмблемы своего «княжества у моря». *Беседка* и морская

<sup>382</sup> В рукописи «Бледного огня» доктор Алерт очевидным образом соотносен с Крестьяном Ивановичем.

<sup>383</sup> Этот дентальный мотив находит зеркальное отражение в карманной записной книжке Вордсворта (см.: *Wordsworth's Pocket Notebook / Ed. with a Commentary by George Harris Healey. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1942*), содержание которой представляет собой забавную смесь возвышенного и обычного.

ракovina имеют свои сниженные аналоги, подобно тому как отеческая нежность пародийно отзывается в нимфолепсии и педерастии. В характерном для романтической литературы ключе повседневность превращает идеал в его противоположность.

Дентальный мотив в «Лолите» сцепляется с целым комплексом других, когда Гумберт консультируется у Ай(-да)вора (в оригинале — Ivoг/y, от *англ.* ivory — слоновая кость) Куильти по поводу зубного протеза. Айвору рот Гумберта представляется «волшебной пещерой, полной бесценных сокровищ» (356), — заурядной горсткой по сравнению с пещерой в розовых скалах, где Гумберт почти овладел Аннабеллой, или с Кинботовым ведерком гальки и драгоценностей, или с переливчатой радужной спиралью в стеклянном шарике, которая напоминает о песочных замках, которые автор строил с Колетт в Биаррице. Драгоценности, найденные в прибрежном песке, продолжают быть для Набокова символом совершенного детства и в 1967 году, когда он пишет стихотворение «С севера севера». Вот его заключительные строки:

Так, бывало, купальщикам  
на приморском песке  
приносится мальчиком  
кое-что в кулачке.

Все, от камушка этого  
с каймой фиолетовой  
до стеклышка матово-  
зеленоватого,  
он приносит торжественно.

Вот это Батово.  
Вот это Рождествено<sup>384</sup>.

Батово и Рождествено (Рождествено) — это названия набоковских фамильных поместий под Петербургом, место действия его детских воспоминаний.

Гумбертово «княжество у моря» имеет идеальную модель, которая кроется в набоковских воспоминаниях. Кинбот надеется, что его утраченное королевство обретет свою идеальную форму в поэме Шейда. Выхватив из рук убитого Шейда рукопись, Кинбот тут же поспешно прячет ее в кладовой Гольдсвортова дома «под кучей девичьих калош, отделанных мехом ботишков и белых резиновых сапог...» (279, примеч. к строке 1000). Той же ночью он переводит

<sup>384</sup> Набоков В. В. Стихотворения. С. 228.

поэму «из-под сапожек гольдсвортовской четверки нимфеток» в другой тайник (280, примеч. к строке 1000). Подразумеваемые здесь ножки четырех «нимфеток», носящих эти ботики, старшей из которых четырнадцать, отсылают к знаменитому пушкинскому «отступлению о ножках» (как именует его Набоков в «Комментарии...») в «Евгении Онегине». Благодаря эффекту рефракции описанные Пушкиным «ножки» множатся подобно русалочьим отражениям Флер в зеркале Сударга: «Евгений Онегин» отражается в «Лолите», а «Лолита», в свою очередь, отражается в «Бледном огне».

Эта трактовка подтверждается примечанием о «тайне ножки» в набоковском «Комментарии к “Евгению Онегину”». Иронически отзываясь о попытках иных критиков определить конкретную историческую обладательницу знаменитой ножки, Набоков показывает, что можно найти «по меньшей мере четыре “прототипа”» (*Комм.*, 157), к которым относится этот эпитет:

- A. Вращенная в восточной роскоши, никогда не жившая на севере России дама из строфы XXXI, которую поэт любил в начале своих южных странствий.
- B. Обобщенная и многоликая дама из строфы XXXII, называемая «Эльвиной»... и предстающая перед нашим поэтом в различных позах и обстоятельствах.
- C. Дама на побережье: строфа XXXIII.
- D. Дама, с которой поэт совершал прогулки верхом... строфа XXXIX (*Комм.*, 170. — Пер. Н.Д. Муриной).

Четырем дочерям судьи Гольдсворта соответствуют в «Лолите» ложные идентификации Лолиты, принадлежащие Гастону Годэну. Он спрашивает Гумберта: «Et toutes vos fillettes, elles vont bien?»<sup>385</sup> Годэн думает, что у Гумберта четыре дочери; как говорит Гумберт, «он умножил мою единственную Лолиту на число костюмных категорий, мельком замеченных его потупленным мрачным взглядом в течение целого ряда ее появлений» (225) в четырех разных нарядах.

«Ножки» в «Евгении Онегине» связаны с идеей сохранения любви в воспоминании и в бессмертных стихах. Они появляются в «Лолите» не только в образе потерянного шлепанца в сцене «на коленях», о которой мы уже говорили, но и в упоминании «неуклюжих голенищ длинных резиновых сапог» Долли (221). Они связаны с идеей воспоминаний, запечатленных на фотоснимке. Гумберт заставляет Шарлотту «извлечь — из-под целой коллекции башмаков (у покойного г-на Гейза была, как оказалось, чуть ли не

<sup>385</sup> «А все ваши дочки — они хорошо поживают?» (*фр.*).

патологическая страсть к обуви) — тридцатилетний альбом, дабы я мог посмотреть, как выглядела Лотта ребенком...» (97—98). Фотоальбом составляет в романе самостоятельный мотив, который воплощается также в альбоме изображений несовершеннолетних проституток и в собранной Гастоном Годэном коллекции снимков «всех маленьких Джимов и Джеков околodka» (223). В трех упомянутых в «Лолите» фотоальбомах собраны снимки детей, которые стали жертвами маньяков. Альбом судьи Гольдсворта из «Бледного огня» содержит фотографии осужденных им преступников. Среди «жизнеописаний и портретов людей, отправленных им в тюрьму или приговоренных к смертной казни», упомянут «грустный, невысокий, толстый педераст» (таков же — «пухлявый, рыхлый» — Гастон Годэн (223)), «который взорвал на воздух своего шантажиста» (79, примеч. к строке 47—48); возможно, это отсылка к упоминаемой Гумбертом печальной истории, в которую был вовлечен Гастон Годэн.

Эротическим фотографиям детей противопоставлены изображения чад, любимых своими родителями. В «Лолите» сыну касбимского парикмахера, чья фотография напечатана в газете, также тридцать лет, но любовь отца к своему умершему сыну сохраняет его память от увядания. Здесь отеческая любовь снова противопоставляется преступной и извращенной страсти. Гумберт, исследуя происхождение своей нимфетки, обнаруживает сходство Лолиты с детской фотографией ее матери, сделанной тридцать лет назад.

Прослеженная нами цепь ассоциаций связывает пушкинские «ножки» с кладовыми в домах судьи Гольдсворта и Шарлотты Гейз. Идея сохранения на протяжении тридцати лет снимка любимого ребенка и ее извращенная сексуальная пародия соединяются в третьей кладовой, которая находится в Зембле. Кинбот прячет свой драгоценный конверт под девичьими ботинками в стенном шкафу, «из которого, — говорит он, — я вышел, как будто это был конец тайного прохода, который вывел меня из моего зачарованного замка, прямо из Зембли, в эту Аркадию» (279, примеч. к строке 1000). Пробираясь в ночь побега по тайному коридору, соединяющему дворец с театром, Кинбот видит «тридцатилетний отпечаток узорной подошвы Олегова башмака, столь же бессмертный, как след ручной газели египетского ребенка, оставленный тридцать столетий назад на голубых нильских кирпичях, сохнувших на солнце» (127, примеч. к строке 130). Олег, возлюбленный Кинбота в пору, когда оба были подростками, «настоящий фавненок» (117, примеч. к строке 130) — гомосексуальный эквивалент Гумбертовой Аннабеллы. Объекты обеих детских влюбленностей (подобно набоковской Колеетт и кузену Юрию) умирают юными.

В подземном туннеле находится также «треснувший кратер с двумя черными фигурами, играющими в кости под черной паль-

мой» (127, примеч. к строке 130). Черная египетская пальма происходит из Северной Африки; черная «пальмовая ветвь» связывает бессмертные пушкинские стихи с поддельным бессмертием, которое Гумберт надеется разделить с Лолитой и которое Кинбот жаждет увидеть воплощенным в поэме Шейда. Египетская пальма, изображенная на стенке сосуда, кратера, мановением руки художника идентифицируется с пушкинским черным эфиопским предком через негритянский мотив, задающий еще одно пересечение «Лолиты» и «Бледного огня».

В «Лолите» и «Бледном огне» четверо чернокожих играют важную роль: коридорный и Лесли Томсон в первом романе, Кингсли и садовник Кинбота — во втором. На цвета сепии ладонь (ладонь по-английски — palm, равно как и пальма) негра-коридорного, «дяди Тома» из «Зачарованных охотников», ложится ключ от номера 342; Гумберта в дом Гейзов по адресу Лоун-стрит, 342, привозит Лесли Томсон, чернокожий шофер. Именно он сообщает по телефону о смерти Шарлотты, тем самым отдавая Лолиту в руки Гумберта. Кинбота в его первое американское обиталище привозит Кингсли, шофер-негр. В «Лолите» Лесли — шофер и садовник мисс Визави; в «Бледном огне» его обязанности по саду переходят к Кинботову садовнику-негру, который, оглушив Градуса ударом лопаты, дает Кинботу возможность схватить и спрятать поэму Шейда.

Вторая из четырех вероятных обладательниц «ножек» в набокковском списке — «Эльвина», «поэтический синоним “Мальвины”, “Эльвиры” и “Эльмины”» (Комм., 170). В специальном примечании к этому имени Набоков говорит, что Эльвина — «родная дочь Макферсоновой Мальвины. Имя возникает во французских подражаниях Оссиану...» (Комм., 156. — Пер. Н.Д. Муриной). В «Бледном огне» Эльвина Круммхольц — мать Гордона, нимфетоподобного мальчика, чьи метаморфозы очаровывают Кинбота. Следовательно, имя Эльвина, о котором мы говорили в главе 8 в связи с карликовым сосняком, или эльфовым лесом (elfinwood), связывает Пушкина, «Евгения Онегина», «Оссиана» и французских переводчиков с двухсторонним германским мотивом. Именно в Эльфинстоне лесной царь Куильти опережает Гумберта и умыкает трепещущую Лолиту. Этот городок расположен в долине на высоте 7000 футов над уровнем моря, так что, когда Гумберт на горной тропе над Эльфинстоном собирает для Лолиты букет полевых цветов, он несомненно находится среди карликовых сосен. Так Эльвина, одно из непрерывно меняющихся имен в русской и европейской литературе, перебегает легкой поступью нимфетки из жизни Пушкина в его искусство (где автор «Евгения Онегина» стремится «с волнами / Коснуться милых ног устами» (1: XXXIII), далее следует через набокковские детские воспоминания о поцарапанной

ножке Колетт на побережье в Биарицце и наконец объявляется в Новом Свете на страницах «Лолиты», чтобы затем возникнуть еще раз в «Бледном огне» в стенном шкафу судьи Гольдсворта.

Чудесным образом Набоков действительно «помнил свои будущие вещи» и старательно выстраивал из них зеркальный коридор, искрящийся многообразными отражениями<sup>386</sup>. Однако его романы вовсе не замкнуты внутри себя, как порой думают; они разомкнуты вовне, в область мировой литературы — от античной Греции до современной Америки, а также в различные области естественных наук. Набоков осуществляет процесс перекрестного опыления посредством миграции, мутации и мимикрии, принципы и приемы которых он разрабатывает в своем творчестве, обогащая ими как английскую, так и русскую литературу. Романы, комментарии, переводы и воспоминания Набокова, в которых полузабытые памятники литературы и истории России и Англии переносятся на современную американскую почву, сами вбирают в себя целый мир.

В своем творчестве Набоков выразил потрясение и восторг, пробужденные чудом мироздания. Подобно Вордсворту на Симплонском перевале, Набоков видит в природе «образы великого Откровения», которые есть «начало, и конец, и середина, и бесконечность» («Прелюдия», кн. VI, строки 570—572).

Альфина Гольдсворт и озеро Омега в Нью-Уае, Аппалачия и Зембля — это алфавитные отсылки к Апокалипсису; ср.: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» (Откр. 1: 8). Отец Набокова Владимир Дмитриевич — это земное явление Божественного Отца, знаки которого, как говорит Кинбот и как демонстрирует «Бледный огонь», «нанесен[ы] краской на валуне или зарубкой на еловом стволе...». Знание, скрытое в «Бледном огне», свидетельствует о том, что «каждая страница в книге... личной судьбы отмечена Его водяным знаком» (211, примеч. к строке 493), и учит нас находить следы Божественного в природе и искусстве. Набоков выстраивает свои романы как бледные подобия идеальных образов — образов, которые сами являются всего лишь бледным огнем по сравнению с блеском королевства, покинутого нами при вступлении в этот мир и ожидающего нашего возвращения после того, как будет дописана последняя строка нашей поэмы.

<sup>386</sup> Джейн Грейсон (Jane Grayson) собрала материал для изучения этой обширнейшей темы в своей книге «Nabokov Translated» (Oxford: Oxford University Press, 1977). Систематизированные ею текстуальные наложения и позднейшие вставки создают образ Набокова, вновь и вновь редактирующего свои сочинения с целью вписывания их в некий более обширный замысел.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## Сочинения Набокова

*Набоков В. Бахман* // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 150—159.

*Набоков В. Бледное пламя* // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 290—548. — *Пер. С. Ильина.*

*Набоков В. Бледный огонь.* Ann Arbor: Ardis, 1983. — *Пер. В. Набоковой.*

*Набоков В. Вершина* // Набоков В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 221.

*Набоков В. Дар* // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 188—541.

*Набоков В. Другие берега* // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 140—335.

*Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю, август 1970* // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002. С. 293—311. — *Пер. А.Г. Николаевской.*

*Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966* // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002. С. 177—209. — *Пер. М. Мейлаха и М. Дадяна.*

*Набоков В. Интервью Олвину Тоффлеру, март 1963* // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002. С. 129—157. — *Пер. Д. Федосова.*

*Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл* // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая Газета, 1998. С. 465—476. — *Пер. Г. Дашевского.*

*Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин».* СПб.: Искусство—СПб; Набоковский фонд, 1998. — *Пер. Е.М. Видре, Г.М. Дашевского, Н.М. Жutowской и др.*

*Набоков В. Нежить* // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. С. 29—31.

*Набоков В. Николай Гоголь (1809—1852)* // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая Газета, 1996. С. 29—134. — *Пер. Е. Голышевой под ред. В. Голышева.*

*Набоков В. Лекции по зарубежной литературе.* М.: Независимая Газета, 1998. — *Пер. И.М. Бернштейн, В.П. Голышева, Г.М. Дашевского и др.*

*Набоков В. Лолита* // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 8—390. — *Пер. автора.*

*Набоков В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая Газета, 1998. С. 23—29. — *Пер. М. Мушинской.*

*Набоков В.* Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 5. С. 314—594. — *Реконструкция С. Ильина.*

*Набоков В. В.* Парижская поэма // Набоков В. В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 211—214.

*Набоков В.* Пнин // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 3. С. 8—171. — *Пер. С. Ильина.*

*Набоков В.* Под знаком незаконнорожденных // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1. С. 192—399. — *Пер. С. Ильина.*

*Набоков В. В.* Русалка. Заключительная сцена к пушкинской «Русалке» // Набоков В. В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 357—361.

*Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1. С. 24—191. — *Пер. С. Ильина.*

*Набоков В.* Предисловие к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus Rex» // В. В. Набоков: Pro et contra Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 103—104. — *Пер. Г. Левинтона.*

*Набоков В.* Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. С. 44—187.

*Набоков В. В.* «Слово о полку Игореве»: Перевод и комментарий. СПб.: Академический проект, 2004. — *Пер. Н. М. Жутовской.*

*Набоков В.* Смех в темноте // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 392—564. — *Реконструкция А. Люксембурга.*

*Набоков В.* С серого севера // Набоков В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 227—228.

*Набоков В.* Телеинтервью Роберту Хьюзу, сентябрь 1965 // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая Газета, 2002. С. 165—175. — *Пер. М. Дадяна.*

*Набоков В.* Solus Rex // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 85—112.

*Набоков В.* Terra Incognita // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 564—571.

*Набоков В.* Ultima Thule // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 5. С. 85—112.

*Nabokov V.* The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel. N. Y.: McGraw-Hill, 1970.

*Nabokov V. An Evening of Russian Poetry // Набоков В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 396—400.*

*Nabokov V. Restoration // Набоков В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 402—403.*

*Nabokov V. Ultima Thule // Nabokov V. The Collected Stories. L.: Penguin Books, 1997. P. 500—522.*

*Nabokov V. Strong Opinions. N. Y.: McGraw-Hill, 1973.*

*The Nabokov—Wilson Letters / Ed. Simon Karlinsky. N. Y.: Harper and Row, 1980.*

## Другие источники

*Августин А. Исповедь. М.: Ренессанс, 1991. — Пер. М.Е. Сергеевко.*

*Арнольд М. Школяр-цыган // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII—XIX веков. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 312—319. — Пер. В. Орла.*

*Бахтин М. М. Из предыстории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 408—446.*

*Беда Достопочтенный. Церковная история народа англоv. СПб.: Алетейя, 2001. — Пер. В.В. Эрлихмана.*

*Блок А.А. Флоренция // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 107.*

*Боткин В.П. Литература и театр в Англии до Шекспира // Полное собрание сочинений Вильяма Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. Изд. 4-е / Под ред. Н.В. Гербеля. СПб., 1888. Т. 3. С. 5—41.*

*Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974.*

*Бозций. Утешение Философией // Бозций. «Утешение Философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С. 190—290. — Пер. В.И. Уколовой и М.Н. Цейтлина.*

*Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителя. Изд. 3-е. М., 1950.*

*Вольтер. Рассуждение о древней и новой трагедии // Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М.: Искусство, 1974. С. 100—117. — Пер. Н. Наумова.*

*Вордсворт У. Саймон Ли // Вордсворт У. Избранная лирика. М.: Радуга, 2001. С. 93—99. — Пер. И. Меламеда.*

*Вордсворт У. Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Тинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай // Вордсворт У. Избранная лирика. М.: Радуга, 2001. С. 213—223. — Пер. В. Рогова.*

*Гете И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л.: Наука, 1981. — Пер. Е.И. Волгиной.*

Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // Грибоедов А.С. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 357—367.

Грин, Ханна. Мистер Набоков // В.В. Набоков: Pro et contra Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 202—212.

Йейтс У.Б. Песня скитальца Энгуса // Йейтс У.Б. Избранные стихотворения, лирические и повествовательные. М.: Наука, 1995. С. 53—54. — Пер. Г. Кружкова.

Китс Дж. При первом прочтении Чэпменовского Гомера // Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун Св. Агнесы» и другие стихи. Л.: Наука, 1986. С. 319—320. — Пер. С. Сухарева.

Китс Дж. Строки о трактире «Дева Моря» // Китс Дж. Стихотворения. «Ламия», «Изабелла», «Канун Св. Агнесы» и другие стихи. Л.: Наука, 1986. С. 116. — Пер. А. Жовтиса.

Колетт С.-Г. Сидо // Колетт С.-Г. Собр. соч.: В 7 т. М.: Терра, 1996. Т. 5. С. 295—348. — Пер. Д. Савосина.

Лермонтов М.Ю. «И скучно, и грустно...» // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1964. Т. 1. С. 468.

Маккарти М. Гром среди ясного неба // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 349—360. — Пер. В.И. Бернацкой.

Макферсон Дж. Дар-тула // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 108—117. — Пер. Ю.Д. Левина.

Макферсон Дж. Кальтон и Кольмала // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 133—138. — Пер. Ю.Д. Левина.

Макферсон Дж. Кат-лода // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 257—268. — Пер. Ю.Д. Левина.

Марвелл Э. Горацианская ода // Английская лирика первой половины XVII века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. С. 279—281. — Пер. М.И. Фрейдкина.

Марвелл Э. Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна // Бродский И. Соч.: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. Т. 3. С. 344—346. — Пер. И. Бродского.

Набоков В.Д. Временное правительство. М.: Мир, 1923.

Набоков В.Д. Сборник статей по уголовному праву. СПб., 1904.

Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 348—349.

«Орозий короля Альфреда» (конец IX в.) // Матузова В.И. Английские средневековые источники: IX — XIII вв. (Тексты, перевод, комментарий). М.: Наука, 1979. С. 13—35. — Пер. В.И. Матузовой.

Песнь о солнце // Атлантика: Записки по исторической поэтике. М., 1997. Вып. III. С. 207—227. — *Пер. М.В. Раевского.*

Поуп А. Опыт о критике // Поуп А. Поэмы. М.: Худож. лит., 1988. С. 65—92. — *Пер. А. Субботина.*

Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб.: Симпозиум, 2000. — *Пер. Н. Махлаюка, С. Слободянюка.*

Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1937. Т. 6. С. 1—190.

Пушкин А.С. <Песнь о полку Игореве> // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1949. Т. 12. С. 147—152.

Пушкин А.С. Пир во время чумы // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1948. Т. 7. С. 173—184.

Пушкин А.С. Русалка // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР, 1948. Т. 7. С. 185—212.

Сага о гренландцах // Исландские саги. Ирландский эпос. М.: Худож. лит., 1973. С. 87—104. — *Пер. М.И. Стеблин-Каменского.*

Свифт Дж. Сказка бочки // Свифт Дж. Избранное. Л.: Худож. лит., 1987. С. 189—275. — *Пер. А.А. Франковского.*

Тамми П. Поэтика даты у Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 21—29.

Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 23—121.

Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. С. 179—212. — *Пер. Т.И. Перепеловой.*

Шекспир У. Буря // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 8. С. 119—212. — *Пер. М. Донского.*

Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 5—162. — *Пер. Б. Пастернака.*

Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 163—322. — *Пер. А. Кронеберга.*

Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. М.: Интербук, 1994. С. 485—650. — *Пер. А. Радловой.*

Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 5—157.

Шекспир У. Из «Гамлета» // Набоков В.В. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. С. 371—375. — *Пер. В. Набокова.*

Шекспир У. Макбет // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 5—100. — *Пер. Ю. Корнеева.*

Шекспир У. Тимон Афинский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 409—519. — *Пер. П. Мелковой.*

Эгиль сын Грима Лысого. Утрата сыновей // Поэзия скальдов. Л.: Наука, 1979. С. 16—22. — *Пер. С.В. Петрова.*

Элиот Т.С. Бесплодная земля // Элиот Т.С. Избранная поэзия. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 107—137. — *Пер. С. Степанова.*

*Abbott, Jacob.* The History of Alfred the Great. N. Y.: Harper and Brothers, 1849.

Alexander Pope / Ed. James Sutherland. L.; New Haven, Conn.: Methuen, 1952.

*Alter, Robert.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: University of California Press, 1975.

*Amis, Martin.* The Sublime and the Ridiculous // Remembering Nabokov / Ed. Peter Quennell. L.: Weidenfeld and Nicholson, 1979. P. 73—87.

*Bader, Julia.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972.

*Barabtarlo, Gene.* A Note on «Pale Fire» // The Nabokovian. № 17 (Fall 1986). P. 47—50.

*Barabtarlo, Gene.* That Main Secret tra-tá-ta tra-tá-ta tra-tá— // Vladimir Nabokov Research Newsletter. № 9 (Fall 1982). P. 34—35.

*Barabtarlo, Gene.* Vanessa Atalanta and Raisa Orlova // The Nabokovian. № 13 (Fall 1984). P. 27—28.

*Barstow, Marjorie.* Wordsworth's Theory of Poetic Diction. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1917 (Yale Studies in English. Vol. 57).

*Berberova, Nina.* The Mechanics of «Pale Fire» // TriQuarterly. № 17 (Winter 1970). P. 147—159.

*Boswell, James.* Life of Johnson / Ed. by George Birkbeck Hill, D. C. L.: In 6 vols. Oxford: Clarendon Press, 1887. Vol. 1.

*Bosworth, Joseph.* An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1848.

*Boyd, Brian.* Nabokov's «Ada»: The Place of Consciousness. Ann Arbor: Ardis, 1985.

*Brown, Clarence.* Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov // Nabokov: The Man and His Work / Ed. L.S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 195—208.

*Bürger, Gottfried August.* The Chase. William and Helen / Trans. Walter Scott. Edinburgh: Mundell and Son, 1796.

*Burgess, Anthony.* Pushkin and Kinbote // Encounter. № 74 (1965). P. 74—78.

*Campbell, Thomas.* Poetical Works. Boston: Little, Brown, 1854.

*Castelli, Jean-Christophe.* Gifts from the Other World: Metaphysics and Form in Nabokov's «Dar» (Unpublished senior thesis). Harvard University, 1985.

The Correspondence of Jonathan Swift / Ed. F. Erlington Ball: In 6 vols. L.: G. Bell, 1910 — 1914.

*Coleridge S.T.* The Letters of Samuel Taylor Coleridge / Ed. J. Shawcross: In 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1907.

*Coleridge S.T.* The Letters of Samuel Taylor Coleridge / Ed. Earl Leslie Griggs: In 5 vols. Oxford: Clarendon Press, 1956.

*Ferrand, Jacques and Nabokoff, Serge.* Les Nabokov: Essai généalogique. Montreuil: J. Ferrand, 1982.

*Field, Andrew.* Nabokov: His Life in Art. Boston: Little, Brown, 1967.

*Field, Andrew.* Nabokov: His Life in Part. N. Y.: Viking Press, 1977.

*Foote, Peter, and McWilson, David.* The Viking Achievement. L.: Sidgwick and Jackson, 1980.

*Foster, John Burt Jr.* Nabokov's Art of Memory and the European Modernism. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993.

*Frazer, Antonia.* King Charles II. L.: Weidenfeld and Nicholson, 1979.

*Gillat, Penelope.* Nabokov // *Vogue*. № 2170 (December 1966). P. 280.

*Goethe J. W.* Gedichte / Ed. Erich Trunz. Munich: C. Y. Beck, 1982.

*Gollancz, Sir Israel.* Hamlet in Iceland. L.: David Nutt, 1898.

*Gollancz, Sir Israel.* The Sources of Hamlet. L.: Frank Lass, 1967.

*Gray, Ronald.* Poems of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

*Grayson, Jane.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press, 1977.

*Hansen, William F.* Saxo Grammaticus and the Life of Hamlet. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 1983.

*Hargrove, Henry Lee.* King Alfred's Old English Version of St. Augustine «Soliloquies». N. Y.: Holt, 1902.

*Hentzner, Paul.* Itinerary // England as Seen by Foreigners, in the Days of Elizabeth and James I / Ed. William B. Rye. L.: Smith, 1865. P. 101—113.

*Hyde G.M.* Vladimir Nabokov, America's Russian Novelist. L.: Marion Boyars, 1977.

*Johnson, Donald Barton.* Bely and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature. Vol. 9. № 4 (1981). P. 379—402.

*Johnson, Donald Barton.* Nabokov's «Ada» and Pushkin's «Eugene Onegin» // Slavic and East European Journal. Vol. 15, № 3 (Fall 1971). P. 316—323.

*Johnson, Donald Barton.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985.

*Jones, Cwyn.* The History of the Vikings. L.: Oxford University Press, 1965.

*Juliar, Michael.* Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography. N. Y.; L.: Garland, 1986.

*Karges, Joanna.* Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera. Ann Arbor: Ardis, 1985.

*King Alfred the Great.* The Complete Works: In 3 vols. Oxford; L., J.F. Smith, 1852.

The King's Mirror / Trans. Laurence Larson // Scandinavian Monographs. Oxford: Oxford University Press, 1917. Vol. III.

*Krueger, John.* Nabokov's Zemblan: A Constructed Language of Fiction // Linguistics. Vol. 31 (May 1967). P. 44—49.

*Lee L.L.* «Bend Sinister», Nabokov's Political Dream // Nabokov: The Man and His Work / Ed. L.S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 95—105.

*Levine, Jay Arnold.* The Design of «A Tale of a Tub» (with a Digression on a Mad Modern Critic) // English Literary History. Vol. 33. № 2 (June 1966). P. 198—227.

*Lombard, Charles.* E.A. Poe and French Romanticism // *Poe Newsletter*. Vol. 3. № 2 (December 1960). P. 30—35.

*Lokrantz, Jessie Thomas.* The Underside of the Weave: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov. Uppsala: University of Uppsala Press, 1973.

*Lubin, Peter.* Kickshaws and Motley // *TriQuarterly*. № 17 (Winter 1970). P. 187—208.

*Lyons, John.* «Pale Fire» and the Fine Art of Annotation // *Nabokov: The Man and His Work* / Ed. L. S. Dembo. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 157—182.

*MacPherson, James.* The Poems of Ossian: In 2 vols. L., 1806.

*Magnusson, Magnus.* The Vikings. Stroud: Tempus, 1980.

*MacDiarmid, Hugh.* Collected Poems / Prepared by John C. Weston. N. Y.: Macmillan, 1967.

*MacDiarmid, Hugh.* Lucky Poet: A Self-Study in Literature and Political Ideas, Being the Autobiography Hugh MacDiarmid. L.: Methuen, 1943.

*Malmstad, John E.* Pushkin and His Friends. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.

*McCarey, Peter.* Hugh MacDiarmid and the Russian. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1987.

*McCarthy, Mary.* The Groves of Academy. N. Y.: Harcourt, Brace, 1951.

*McDonald D.L.* Eighteenth Century Optimism as Metafiction in «Pale Fire» // *Nabokovian*. № 14 (Spring 1985). P. 26—32.

*Merrill, Robert.* Nabokov and Fictional Artifice // *Modern Fiction Studies*. Vol. 25. № 3 (Autumn 1979). P. 439—462.

*Meyer, Priscilla.* Black and Violet Worlds: «Despair» and «The Real Life of Sebastian Knight» as Doubles // *Nabokov Studies*. № 4 (September 1998). P. 37—61.

*Nabokov D.* Nabokov and the Theater // *Nabokov V.* «The Man from the USSR» and Other Plays / Ed. and trans. by D. Nabokov. N. Y.: Bruccoli Clark; Harcourt Brace Jovanovich, 1984. P. 3—26.

*Nicol, Charles.* Pnin's History // *Novel*. Vol. 4. № 3 (Spring 1971). P. 197—208.

*Parish, Stephen Maxfield.* Dramatic Technique in «The Lyrical Ballads» // *PMLA*. Vol. 74. № 1 (March 1959). P. 95—98.

The Personal History of Charles II, The King's Own Account as Dictated to Mr. Pepys // *Memoirs of the Court of Charles the Second, by Count Grammont, with Numerous Additions and Illustrations, as edited by Sir W. Scott.* Also The Personal History of Charles, Including the King's Own Account of His Escape and Preservation after the Battle of Worcester and the Boscobel Tracts. L.: Henry Bohn, 1846. P. 419—453.

*Percy, Thomas.* Reliquies of Ancient English Poetry: In 3 vols. Edinburgh: James Nichol, 1858.

*Pifer, Ellen.* Nabokov and the Novel. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

*Plummer, Charles.* The Life and Times of Alfred the Great. Oxford: Clarendon Press, 1902.

*Pope A.* The Dunciad // Pope A. Selected Poetry and Prose / Ed. with an Introduction by William K. Wimsatt, Jr. N. Y.; Chicago; San Francisco; Toronto; L.: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

*Porteous, Alexander.* Forest Folklore, Mythology and Romance. L.: Allen and Unwin, 1928.

*Pushkin, Aleksander.* Eugene Onegin. A Novel in verse / Trans. from Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N. Y.: Bollingen Foundation, 1964. Vol. 3.

*Reading, William.* David's Loyalty to King Saul. A Sermon on the Anniversary of the Martyrdom of Charles I. L., 1715.

*Renaker, David.* Nabokov's «Pale Fire» // The Explicator. Vol. 36 (Spring 1978). P. 22—23.

The Riverside Shakespeare / Ed. Cwynn Blakemore Evans: In 2 vols. Boston: Houghton Mifflin, 1974.

*Roth, Phyllis.* Towards the Man behind the Mystification // Nabokov's Fifth Arc / Ed. J.E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 43—59.

*Rowe W. W.* Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor: Ardis, 1981.

*Schultes, Richard Evans, Davis, William A.* The Glass Flowers at Harvard. N. Y.: Dutton, 1982.

*Shapiro, Gavriel.* Vladimir Nabokov and Dr. Sineokov // The Nabokovian. № 15 (Fall 1985). P. 20—22.

*Steiner, George.* Extraterritorial // TriQuarterly. № 17 (Winter 1970). P. 119—127.

*Stenton F.M.* Anglo-Saxon England. Oxford: Clarendon Press, 1971.

*Stevenson, William H.* Asser's Life of King Alfred. Oxford: Clarendon Press, 1904.

A Student's Dictionary of Anglo-Saxon / Ed. Henry Sweet. Oxford: Clarendon Press, 1981.

*Sturluson, Snorri.* Heimskringla, or The Lives of Norse Kings / Ed. Erling Monsen. Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

*Swainson, Charles.* The Folk Lore and Provincial Names of British Birds. L.: Elliot Stock, 1886.

*Tamir-Ghez, Nomi.* Rhetorical Manipulation in «Lolita» // The Structural Analysis of Narrative Texts / Ed. Andrej Kodjak, Michael Connolly, Krystyna Pomorska. Columbus, Ohio: Slavica, 1980. P. 172—195.

*Tammi, Pekka.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.

*Taylor, William.* Poetry, Original and Selected: In 2 vols. Glasgow: Brash, Reid, 1799.

*Todd, William Mills, III.* «Eugene Onegin»: Life's Novel // Literary Society in Imperial Russia (1800—1914) / Ed. William Mills Todd III. Stanford, California: Stanford University Press, 1978. P. 203—235.

*Torfaeus, Thormodus.* The History of Ancient Vineland / Trans. C. Herberman. N. Y.: John Shea, 1891.

*Turville-Petre G.* The Heroic Age of Scandinavia. L.: Hutchinson, 1951.

*Turville-Petre G.* The Origins of Scandinavian Literature. Oxford: Clarendon Press, 1975.

*Tymms, Ralph.* Doubles in Literary Psychology. Cambridge, Eng.: Bowes and Bowes, 1949.

*Vernadsky G.* The Origins of Russia. Oxford: Clarendon Press, 1959.

*Wallace A. R.* Man's Place in the Universe. L.: Chapman and Hall, 1914.

*Wallace A. R.* My Life: In 2 vols. N. Y.: Dodd, Mead, 1905.

*Weil, Irwin.* Odyssey of a Translator // *TriQuarterly*. № 17 (Winter 1970). P. 266—283.

*Wetzsteon, Ross.* Nabokov as Teacher // *TriQuarterly*. № 17 (Winter 1970). P. 242—243.

*White, Edmund.* Nabokov: Beyond Parody // *The Achievements of Vladimir Nabokov* / Ed. George Gibian and Stephen Jan Parker. Ithaca, N. Y.: Cornell Center for International Studies, 1984. P. 5—28.

*Wolff, Eleanor.* The World at Shakespeare's Birth // *Harper's Bazaar*. April 1964. P. 154—157, 214, 215.

*Wordsworth, Jonathan, Jaye, Michael C., Woof, Robert.* William Wordsworth and the Age of Romanticism. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1987.

*Wordsworth, William.* Advertisement to «Lyrical Ballads» (1798) // *Wordsworth, William. The Major Works* / Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 591—592.

*Wordsworth, William.* A Guide Through the District of the Lakes in the North of England. Oxford: Oxford University Press, 1970.

*Wordsworth, William.* Ode // *Wordsworth, William. The Major Works* / Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 297—302.

*Wordsworth, William.* Pocket Notebook / Ed. with a Commentary by George Harris Healey. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1942.

*Wordsworth, William.* The Prelude (1805) // *Wordsworth, William. The Major Works* / Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 375—590.

*Zoega, Geir.* A Concise Dictionary of Old Icelandic. Oxford: Oxford University Press, 1984.

# УКАЗАТЕЛЬ

- А (Альфа) 14, 214, 263. *См. также*  
Ω (Омега)
- Августин, Блаженный 84, 95—99,  
154, 167  
и Орозий 84  
«Исповедь» 95, 96, 154, 167  
«Монологи» 84, 95—98  
«О Граде Божиим» 84
- Агассис, Александер 205
- Агассис, Луи 205
- «Ада» (Набоков). *См.* Набоков,  
Владимир Владимирович  
(произведения)
- Адмирал (бабочка). *См.* Бабочки.  
*См. также* Ванесса (Аталанта)
- Alderkings 56, 82, 216
- Александр II, его убийство 214.  
*См. также* Ванесса (Аталанта)
- Алфавит 14, 170, 213—215, 257,  
263
- Alfeag (страх, нагоняемый эльфа-  
ми) 153, 217
- Альбом с фотографиями как мо-  
тив 260—261
- Альфин Туманный (король Земб-  
ли, отец Карла Возлюбленно-  
го) 176—177, 215, 247, 252
- Альфред Великий (король Ан-  
глии) 10, 51, 95  
и англосаксонский язык 80,  
81, 84, 100, 103  
и Блаженный Августин 84,  
97—99, 167  
и Бозций 84, 92, 94, 95, 98, 99,  
100  
и взаимосвязь истории ви-  
кингов и англичан 53, 59, 85—  
86. *См. также* Олав  
и «Всеобщая история» Орозия  
84—88. *См. также* Оттар  
и «Диалоги» и «Обязанности  
пастора» Григория Великого  
84  
и земблянский фольклор 77,  
132  
и история английского народа  
53, 81, 86, 117  
и история английской литера-  
туры 80, 83—84, 86—88, 99—  
100, 138—139, 162—163, 167  
и Кинбот 82—84, 87, 97, 177  
и «Церковная история народа  
англов» Беды 84, 99  
как эмигрант 59, 63, 81, 82,  
83, 177. *См. также* Этелинге  
«Минута отчаяния» 81  
«Псалом Богу» 80
- Американская культура  
и «Лолита» 10, 16, 18, 26, 37,  
41—42, 44, 190, 249  
и Шекспир 157—158, 157—158  
и эмигрантская культура 158
- Американский прагматизм 97, 157
- Амлет (Амлоди) 61, 132. *См. так-  
же* Гамлет, «Гамлет», Легенда  
о Гамлете
- Английский язык и литература 12,  
15, 103  
восемнадцатого века 5, 139,  
161, 162, 175, 178, 179—183  
и Альфред Великий 80, 100,  
103, 162—163, 167  
и замысел Набокова 100, 103,  
162, 177, 179

- и «Комментарий к “Евгению Онегину”» 152, 164–165, 177–178
- и Шекспир 129, 130, 161, 163, 166
- семнадцатого века 139, 184–187
- «Англосаксонская хроника» 59, 81, 86, 88
- Англосаксонский язык 11, 12, 15, 103–116
- Альфред как переводчик на него 80–81, 84–88, 92, 94–95, 97–100, 162–163
- англосаксонские слова в «Бледном огне» 12, 55, 81–83, 104–115, 121
- и bot 112–113, 133, 135
- и Grindelwod 110–111
- и Кинбот 104–106, 163
- и parstran 57, 110
- и gad 106, 108, 163
- и raghdirst 113–114
- и Radugovitra 111–112
- и sampel 109–110, 216
- и shargar 111
- и ut 114
- и цареубийство/месть 113, 117, 135
- и этимология земблянского языка 11, 55, 104–115, 117, 121, 136, 163, 233
- Андерсен, Ганс Христиан 145, 153, 219. *См. также* Русалка(-и)
- Аннабел Ли (По) 250
- Аннабелла Ли («Лолита») 24, 25, 33, 250, 257, 259
- Олег как ее аналог 261
- Аппалачия 14, 77, 131, 175, 212, 252
- ее география 170, 198, 206, 214
- и «Бледный огонь» Шейда 206, 222
- как место действия «Бледного огня» Набокова 198, 212, 235, 252
- Аргюс, Жак Д' («Бледный огонь») 253. *См. также* Градус, Якоб
- Арнольд, Мэтью 162, 186–187
- «Школяр-цыган» 186–187
- Аск 55, 217
- «Атала». *См.* Шатобриан, Франсуа-Август Рене де
- Атлантис. *См.* Бабочки
- Ахт, Ирис 137, 237–239, 245–246
- Бабочки 74, 105, 199, 204–205
- Адмирал 199, 258. *См. также*
- Ванесса (Аталанта)
- Атлантис 199
- Белый Адмирал 199
- Ванесса (Аталанта) (Vanessa Atalanta), Красный Адмирал (Red Admiral / Adirable) 105, 153, 170, 202–203, 214–215, 232, 254. *См. также* harvalda в «Даре» 242, 243
- в «Других берегах» / «Память, говори» 123, 204–205
- Вице-король (Viceroy) 199
- Диана 199, 206
- Запятая (Comma) 170
- и беседка 112, 125, 258
- их метаморфоза 13
- их номенклатурная классификация 204–205, 213
- как символ вечной жизни 105, 215, 230, 243
- Монарх 199, 206
- Пурпурная Императорская 258
- утрата Набоковым его коллекции бабочек 199
- Фальтер как бабочка 230, 232
- Байрон 18, 42, 146, 166, 178, 189
- и «Евгений Онегин» 28, 29, 30, 39–40, 41–42, 166

- «Мазепа» 178  
перевод Пишо 188, 189  
«Чайльд Гарольд» 17, 40  
чтение его Пушкиным 39, 166, 189
- Банальность, ее распознавание 72
- Бард (Шекспир) 132, 139  
Конмаль о нем 130, 132  
Куильти о нем 129, 132. См. также Боян; Ходынский; Оссиан
- «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества». См. Мандевиль, Бернар
- Батлер, Сэмюэль 179, 180, 184  
«Гудибрас» 180—181, 184  
«гудибрастический» 181
- «Бахман». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения). См. также: Vockmann; buchmann; steinmann bachmann 221
- «Беглый государственный деятель». См. Флэтман, Томас
- Беда Достопочтенный 82, 93, 99  
«Церковная история народа англлов» 84, 88—90, 109.  
См. также Альфред Великий (король Англии)
- Бейтс, Х. У. 198
- «Белая Рилстонская лань». См. Вордсворт, Уильям
- Белинский В. Г. 19
- Белый, Андрей 226  
«Петербург» 233
- Бельфоре 61, 132, 194. См. также Боксобель; Гамлет, «Гамлет»; Легенда о Гамлете
- «Bend Sinister». См. «Под знаком незаконнорожденных»
- «Беовульф» 60. См. также Оттар (Охтхере), шведский король
- Беринг, Витус 240, 245. См. также Путешественники
- Бёрнс, Роберт 74
- Беседка 112, 125, 238, 258
- Бесконечность 14  
и число 8 137, 237  
как потусторонность 14  
след ноги и велосипед как ее символы 237
- «Бесплодная земля». См. Элиот Т. С.
- Бессмертие 11, 12, 98—99, 126—127, 167  
и Шейд/Вордсворт 167, 171, 173  
надежды на него (Гумберта, Кинбота) 172—173, 261—262, 235, 236, 262  
свидетельства его 98—99, 172—173, 237, 239, 263. См. также «Гинтернское аббатство»  
след ноги как его знак 237, 261  
художественного творения 11, 145, 262  
См. также Жизнь после смерти
- Бессознательное, его пародирование 79, 232—233, 236
- Библиотека (-и) 77, 78, 128, 179  
«Комментарий к “Евгению Онегину”» как библиотека 164—165  
сцена в Вордсмитской библиотеке 114—116
- «Благословенный сверх меры» (книга Шейда) 156, 179, 181.  
См. также Поп (Поуп), Александр; Шейд, Джон
- Блашка, Леопольд 205, 206
- Блашка, Рудольф 205, 206
- Блаунт, Томас 123
- Бледный огонь 97, 146, 158, 263  
искусство как бледный огонь 94, 146, 158, 263

- и хризопраз 210  
как метафора Набокова 74, 97, 139, 146, 263  
луны 74, 99—100, 131, 157, 158, 165
- «Бледный огонь» (Набоков)  
зеркальные отражения 15, 52, 59, 63, 97, 107, 110, 118, 119, 120, 123, 126, 144—145, 147, 158, 165, 183, 202, 205, 207—208, 211, 212, 213, 220, 222, 257, 263  
и английская традиция 12, 178—179, 161—163, 179—187  
и «Вечер русской поэзии» 127  
и Вордсворт 166—177  
и «Гамлет» 15, 59, 61, 133—136, 150, 157  
и историографические методы 197—198  
и «Калевала» 51, 52  
и перекрестное опыление в литературе 61, 206, 249  
и сверхъестественное 47, 56, 73, 150, 153, 222—223. *См. также* Сверхъестественное и скандинавские предания о мести 52, 56—57, 61,  
и «Solus Rex» 227, 229, 233—235, 239  
источник заглавия 74, 99—100, 134, 157  
и «Ultima Thule» 227—233, 236  
и художественная метаморфоза 15, 52, 61, 64, 73, 212, 224  
и «Эдды» 54—57, 60, 77, 110  
как закамуфлированное комментированное издание 167, 174  
как средство отмщения 57, 58, 116, 128, 134, 247  
кульминационная сцена 220—221, 250  
«Лолита» как параллель ему 132, 148, 163—164, 248—263.
- См. также* «Лолита» / «Бледный огонь»  
магическое в нем 56, 73, 153  
основные структурные принципы 63, 180, 211, 229, 232—233  
отправная точка 65, 226  
реальное в вымышленном 60—64, 118, 127, 131, 234  
смерть как его тема 10, 92—93  
указатель к нему. *См.* Указатель
- «Бледный огонь» (Шейд) 7, 76—78, 89, 91—93, 112, 118, 125, 154—155, 157, 166—167, 168, 195, 198, 213, 215, 228—229, 247, 251, 252, 259—260  
источник заглавия 74, 99—100, 131, 134, 157  
и «Ultima Thule» 228—229  
комментарий Кинбота к нему 15, 76—78, 80, 89, 95—96, 112, 116, 123, 134, 148—149, 161, 181, 183, 187, 188, 191—192, 195, 198, 213, 215, 222, 229, 235, 247, 249, 251  
недостаток магии в нем 157, 222, 223  
отраженные в нем произведения 139, 154, 167—168  
сниженная речь 168, 171, 178  
указатель Кинбота к нему. *См.* Указатель
- Бленда (королева Зембли) 196, 201  
Блок А. А. 245  
blostman 98, 99. *См. также* «Бахман»; Bockmann; buchmann; steinmann
- «Blostman» («Букеты») (перевод Альфреда Великого из Блаженного Августина) 97—98. *См. также* Альфред Великий (король Англии)
- Блум, Леопольд («Улисс») 156

- Бог  
 Кинбот о нем 93, 95—98, 100, 263  
 Набоков о нем 110—111, 170, 213, 263  
 Шейд о нем 96—97, 100, 156, 170  
*См. также* Бессмертие; жизнь после смерти; трансцендентное
- bodkin. *См.* Кинжал.
- Бодлер, Шарль 33  
 «Цветы зла» 154
- Божественное 97, 98, 167, 211, 263.  
*См. также* Бог; бессмертие; жизнь после смерти; сверхъестественное; трансцендентность
- Bockmann 223. *См. также* «Бахман»; blostman; buchmann; steinmann
- Большевистская революция и Градус 91, 108
- Bombucilla shadei 89. *См. также* Свиристель
- Бономини («Ultima Thule») 232—233
- bookman 222, 234—235. *См. также* buchmann
- Боскобель 61, 120, 177, 185. *См. также* Бельфоре
- Босуэлл, Джеймс 123, 182—183  
 «Жизнь Джонсона» 123, 182
- bot. *См.* Этимология(-и)
- Боткин В. («Бледный огонь») 103, 112—113, 130, 133, 136, 230, 231. *См. также* Кинжал; bot
- Боткин В. П. 136, 138—139, 165, 181, 230
- Бочаров С. А. 43
- Боэций, Манлий Северин 90, 99, 200  
 и Альфред Великий 84, 92, 95, 99, 100
- «Утешение Философией» 84, 90—95, 98, 207
- Боян 76
- Браунинг, Роберт 179, 221
- Бретвит, Освин 83
- Бродский Н.Е. 19, 26, 188. *См. также* «Комментарий к “Евгению Онегину”»; утилитарная философия
- brocken 210, 212, 216
- Бургон, Жан де. *См.* Мандевиль, сэр Джон де
- «Буря». *См.* Шекспир, Уильям (Вильям), произведения
- buchmann 98, 99, 203, 213, 216, 221—222, 235. *См. также* «Бахман»; Bockmann; steinmann
- Бюргер, Готфрид Август 33—34, 36, 37, 43, 193, 248, 248  
 «Ленора» 18, 21, 33—36, 47, 148, 151—152, 190—191, 193—194, 221, 231, 248—250, 248—250. *См. также* Жуковский В. А.
- Валерия (жена Гумберта) 22, 46, 224—225, 254, 255
- Вальгалла 52, 56, 57, 110
- Ванесса (Аталанта). *См.* Бабочки
- Варяги 53
- Ведьма Железного Леса (Iron Wood) 55, 206
- Великий герцог Вюртембергский 127
- velkam ut Semberland. *См.* Этимология(-и)
- Венеция 150, 245—246
- Вергилий  
 и Гумберт 23
- «Вечер русской поэзии». *См.* Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Виардо, Полина, ее перевод 189

- «Видение незримого». См. Коутс, Джим (Джеймс)
- Викинги 9, 10, 12, 51, 54, 65, 103 и Англия 53, 59, 60, 103 и Беринг 240 и «Бледный огонь» 51, 54, 59, 63, 132, 197 и «Гамлет» 55, 61, 103, 133, 163, 194 и grad 107—109 и Градус 91, 107 и духи деревьев 56, 217 и история славян 53, 60, 65, 69, 103, 107—108, 133 и «Калевала» 51, 52 и «Королевское Зерцало» 54, 61—63, 69, 87, 106 и Новгород 53, 60, 103, 104, 107—108 и поэзия скальдов 58—59 и путешествия 9, 10, 52—54, 107, 187, 228, 240 и «Ultima Thule» 228 их история 52—53, 58—59 и «Эдды» 54—57, 59—61, 110 как русско-англо-американский мост 103, 133 как русско-шотландский мост 65, 67, 69, 79 См. также Датчане; исландский язык; Скандинавия
- «Вильям Вильсон». См. По, Эдгар Алан
- Винсент из Бовэ 208 «Speculum historiale» 208 «Speculum naturale» 208
- Винландия 52, 53, 91, 197, 198, 212
- Виноград (vinograd) 52, 91, 105, 107
- Виноградники 91, 92, 105, 107 (Вино)Градус 107, 253. См. также Градус, Якоб
- Вице-король. См. Бабочки
- wod / wodheatness / wodnaggen 88, 110, 113, 193
- «Водяной» (Теннисон). См. Теннисон, Альфред, лорд
- «Водяной» (пьеса в Зембле) 220
- «Возвращенный Шекспир». См. Теоболд, Льюис
- Волшебная палочка из орешника 56, 203
- Волшебный прут из орешника (hazel wand) (Йейтс) 73
- Вольтер и Шекспир 188 о «Гамлете» 182
- «Волюспа» («Прорицание вельвы») 54—55
- Вордсворт, Уильям 154, 248, 258 «Белая Рилстонская лань» 177 и Бюргер 193 и Набоков 167—168, 170, 172, 173—177, 239, 263 и Пушкин 177—178, 189, 193 и «развитие сознания поэта» 166, 239 и сверхъестественное 200 и Шейд 166—174 «Лирические баллады» 167—168, 171—173, 193, 194 «Ода об откровениях бессмертия по воспоминаниям раннего детства» 172—173 о символизме природы 169—171, 214, 263 «Прелюдия» 154, 162, 166—170, 173—177, 183, 239, 263 «Саймон Ли, старый охотник» 172 «Тинтернское аббатство» 162, 166—168
- Вордсмитский колледж 152, 216 аллея шекспировских деревьев на кампусе 56, 131, 150, 151, 153, 165, 249 Кинбот в нем 11, 121, 131 Пнин в нем 250 спор в преподавательской комнате 85—86

- сцена в его библиотеке 114—115  
шутки в преподавательской комнате 171, 185—186
- Воробей 89. См. также Ласточка «В поисках утраченного времени». См. Пруст, Марсель  
«Всеобщая история». См. Орозий Вульфстан 84
- Выра (имение Набоковых) 108, 125, 215  
«английский» парк 165  
дочь кучера 256  
ее карта 78
- Вяземский П. А. 29, 36
- Гамильтон, Антуан «Мемуары графа де Грамона» 122—123
- Гамлет 63, 134—135, 157, 236—237 и Амлет (Амлоди) 61, 131 и викинги. См. Викинги легенда о нем. См. Легенда о Гамлете
- «Гамлет» (Шекспир)  
американская киноверсия 141—142, 171  
Вольтер о нем 182  
Деревья 150  
его источники 15, 61, 103, 132, 133—134, 163, 194  
и «Бледный огонь» 15, 61, 133—136, 150, 157  
и *bot* 133, 135  
и В. Боткин 133, 136  
монолог о самоубийстве 134—135, 142, 236—237  
перевод Кронеберга 135, 136, 138—140, 147, 149, 157, 158  
перевод Набокова 61, 93, 134—135  
самоубийство Офелии 131, 139, 142—143, 147—148
- тоталитарное прочтение 55, 140—141  
чтение его Гете 149—150  
чтение его Пушкиным 146  
См. также Датчане; кинжал; Кронеберг; легенда о Гамлете
- Ганнибал, Абрам. См. Негры
- Гарвардский университет 205  
Музей сравнительной зоологии 5, 205, 206  
См. также Кембридж, Массачусетс
- Гарди, Томас 179
- Гаррик, Дэвид 182
- Гарх («Бледный огонь») 255—256. См. также Поленька
- Гвин, Нелл 82, 121
- Гегелевская диалектика и синтез 11—12, 14, 46
- Вордсворт / Пушкин / Набоков 176  
«Лолита» / «Бледный огонь» / «Ада» 12, 249  
Набоков в России / в Европе / в Америке 46—47, 145, 166, 188  
смерть отца Набокова / смерть отца Федора / пародирование в судьбе отца Кинбота 246—247  
русская литература / американская культура / «Лолита» 26, 46—48, 163, 248, 249
- «Гегельянский юмористический силлогизм» 12, 13, 30
- Гейз, Долли (Долорес). См. Лолита  
Гейз, Шарлотта («Лолита») ее письмо 22, 27—29, 37, 39  
ее псевдофранцузский язык 29, 190, 254  
ее соответствие Сибилле 254  
и альбом с фотографиями 260—261

- и женские книжные клубы 28, 29, 30  
и признания Гумберта 28, 37  
как американка 46, 190  
сообщение о ее смерти 30, 262
- География 85  
Аппалачии. См. Аппалачия  
Зембли 55, 140, 195, 233  
и Торфеус 196—198, 212  
См. также Путешественники
- Геология 194, 212—213, 216. См. также Штейнмана триада
- Гердер, Иоганн Готфрид.  
«Дочь Лесного царя», перевод 150, 216
- Герман Герман («Отчаяние») 37  
«Герой нашего времени». См. Лермонтов М.Ю.
- Герцен А.И. 19
- Гете, Иоганн Вольфганг фон  
и «Гамлет» 149—150  
и Клопшток о Бюргере 193  
и Куильти / Ленский 18, 31, 37  
и «фетишизм ноги» 39  
и Шекспир 139, 149—150  
«Лесной царь» («Erlkönig») 18, 32, 69, 149—150, 191—194, 216, 219, 221, 231, 248. См. также «Лесной царь» («Erlkönig») «Рыбак» 219—220 «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» 148—149 «Фульский король» 219 «Эльфийская песнь» 150  
«Гимн(-ы) Ленину». См. Мак-Диа-армид, Хью
- Гланвиль, Джозеф 186—187  
«Тщета догматизма» 186
- Гоголь Н. В. 47, 156, 163, 182  
«Шинель», Набоков о ней 63
- Годунов-Чердынцев, Федор («Дар») 25, 64, 66—67, 136, 226—227, 241—243, 245—247
- Годунова-Чердынцева, Татьяна («Дар») 25
- Годэн, Гастон («Лолита») 37—38, 260—261
- Гольдсворт, Альфина («Бледный огонь») 214, 263
- Гольдсворт, судья («Бледный огонь») Грей как его убийца 57, 94, 113, 117—118, 232, 251 его альбом с фотографиями 261 его дом 88, 113, 138, 157, 193, 202—203, 254, 259, 261, 262 его четыре дочери 214, 260 и туннель Кинбота 138
- Гомер 70, 94, 187  
«Гораианская ода на возвращение Кромвеля из Ирландии». См. Марвелл, Эндрю
- Гораций 70
- Горн, Роберт / Рекс, Аксель («Камера obscura» / «Смех в темноте») 13, 30, 252
- grad. См. Этимология(-)
- gradus ad parnassum 60, 77
- Градус, Якоб  
градуальный 76, 230, 253 его воображаемое наказание 57 его имя 77, 91, 107—109, 253 его провал 117 его псевдонимы 108, 203, 253 его самокастрация 252 его самоубийство 251 и библиотека Вордсмитского колледжа 114—115 и Ванесса 215 и Гумберт / Куильти 250—254 и Кинбот 57, 76, 107—108,

- 114—115, 117, 186, 188, 250—254  
и Клавдий 135  
и классическая аллюзия 218  
и Круммхольц 209, 218  
и Петроград 91, 108, 111  
и Стейнманн 98—99  
и Сударг 145  
и «Тени» 76, 83, 92, 145  
и Фальтер 229—232  
как агент смерти 76—77, 93—94, 109, 231, 232  
как земблянин 71, 230  
как «злой двойник» 250  
как пуританин 121  
как судьба 76—77, 107, 109, 215, 232  
месть Набокова 57, 116, 128, 247
- «Грандисон». См. Ричардсон, Сэмюэль  
gray (серый цвет) 107—108, 253  
Грей, Джек 215, 232, 251, 253. См. также Градус, Якоб  
Грей, Джеймс де 107. См. также Градус, Якоб  
Грей, Томас 151, 190  
Грибоедов А.С. 33—34  
Грив, К.М. См. Мак-Диармид, Хью  
Григорий Великий 84  
«Диалоги» 84  
«Обязанности пастора» 84  
Grindelwod. См. Этимология(-и)  
Грузия 22. См. также Джорджия.  
Грэ, Жак де 107. См. также Градус, Якоб  
«Гудибрас». См. Батлер, Сэмюэль  
«Гудибрастический». См. Батлер, Сэмюэль  
Гумберт Гумберт («Лолита») 16—18, 20—21, 24—33, 36—47, 127, 148, 190—191, 214, 239, 250—262  
его автосравнения 23, 250—251  
его речь 44—45  
и Градус 251—254  
и его жена Валерия 22, 46, 224—225, 254, 255  
и Куильти 21, 22, 32, 36—37, 46, 47, 132, 250—253  
и «Ленора» 33, 148  
и Лолита как его муза 32, 37, 40, 42, 251, 252  
и «фетишизм ноги» 39  
и По 23, 32—33, 166, 250  
и Старый Свет 16—17, 190  
и Шейд 166, 251—252  
Кинбот как параллель ему 17, 118, 132, 250—256  
о «паллиативе искусства» 58
- Данбар, Уильям 74  
Дания. См. Датчане  
Данте  
и Гумберт 23, 250—251  
«Дар»  
Годунов-Чердынцев (см.) о драгоценностях (см.) 64  
жизнь как пьеса 226  
и «Другие берега» / «Память, говори» 66, 227  
Дарвин, Чарльз 198—200  
«Дарвинизм». См. Уоллес, Альфред Рассел  
Датчане (Дания) 53, 60  
Беринг как датчанин 240  
и Альфред 53, 81, 82, 83, 86  
и bodkin (кинжал) («Гамлет») 133  
и Градус / Бретвиг 83, 230  
и «Лесной царь» 150, 216  
и Олав 59, 86  
и «Русалочка» (Андерсен) 145, 219  
См. также Копенгаген

## Даты (годы)

- 1798 и 1898, «Лирические баллады» и «Прелюдия» Вордсворта; Вордсворт и Кольридж посещают Бюргера; год рождения Шейда *166, 167, 193*  
 1799 и 1899, годы рождения Пушкина и Набокова *10, 23, 62, 176*  
 1835 и 1935, Пушкин заканчивает «Онегина»; год рождения Лолиты *24*  
 1881, убийство императора Александра II и изобилие бабочек Ванесса *214*  
 1888, смерть Ирис Ахт *137, 237, 245*  
 публикация русского перевода пьес Шекспира *136, 189, 237*  
 смерть Пржевальского *246*  
 1919, смерть отца Кинбота *247*  
 семьи Набокова и Годунова-Чердынцева эмигрируют из России *10, 247*

## Даты (дни)

- Январь, 1 (по юлианскому календарю) и 12 (по григорианскому календарю)  
 день рождения Лолиты и именины Татьяны *24*  
 Апрель, 23  
 начало похода Игоря *79, 104, 175*  
 день рождения Набокова *79, 104, 105, 175*  
 день рождения Шекспира *105*  
 день смерти Вордсворта *175*

## Июль, 4

- Градус покидает Земблю; Шейд заканчивает Первую песнь; день рождения США *76, 78*

## Июль, 20

день рождения отца Набокова (1870) *118*

## Июль, 21

- день публикации «Лолиты» в США (1958) *158*  
 день смерти королевы Зембли (1936) *118*  
 день смерти Шейда (1959) *118, 216*

## Даты (месяцы и времена года)

## Май 1823 и весна 1923

Пушкин начинает «Онегина»; Гумберт встречается Аннабеллу *24*

## Июль

Набоков сочиняет свое первое стихотворение; Шейд начинает писать «Бледный огонь» *125, 216*

«Двенадцатая ночь». См. Шекспир, Уильям (Вильям), произведения

«Два языка», их список *87*

Двойник (Doppelgänger), двойничество *13, 22, 32, 37, 74*

и Кинбот *98, 217, 218, 250*

«Лолита» / «Бледный огонь» *132, 164, 250—25*

русская и английская культуры как двойники *10*

См. также Куильти, Клэр

«Двойник». См. Достоевский Ф.М.

«Дева озера». См. Скотт, Вальтер Дегри, Джек *108*. См. также Градус, Якоб

Дентальный мотив *238—239, 258—259*

## Деревья

в «Бледном огне» *56, 131, 150, 151, 152—153, 165, 209—210, 217, 223, 249*

в зеркальных отражениях разных культур *16—17, 165, 217, 249*

- См. также Эльфовое дерево / карликовая сосна / elfinwood
- Державин Г.Р. 193
- Джойс, Джеймс 103, 143, 153
- «Поминки по Финнегану» 62, 78
- «Улисс» 156
- Джонсон, Д. Баргон 25, 103, 110, 112, 131, 133, 215–216, 226–227, 229, 238
- Джонсон, Сэмюэль 123, 182–183
- и «Оссиан» 70, 71
- и Перси 193
- и Шекспир 139
- «Расселас, принц Абиссинский» 178
- Джорджия 22. См. также Грузия
- «Диалоги». См. Григорий Великий
- Диана (бабочка). См. Бабочки
- Диана (богиня) 21, 255
- Диза (жена Кинбота) 51, 106, 193, 238, 254–255. См. также Ту-ман (haze)
- «Длинные пурпур» («Гамлет») 146–148, 150
- Дойль, Артур Конан 128
- «Обряд дома Месгрейвов» 128
- «Дон Хуан Ламберто, или Комическая история последних времен в двух частях». См. Флэтман, Томас
- Донн, Джон 61, 124, 190
- Достоевский Ф. М. 45, 156
- «Двойник» 258
- «Дочь лесного царя». См. Гердер, Иоганн Годфрид
- Драйден, Джон 121, 164
- Драгоценности
- бессмертие как 64, 127
- как эмблема детства 137, 144, 259
- обнаружение революционными солдатами драгоценностей семьи Набоковых 91, 124–125
- Драгоценности короны
- английской 124, 128
- землянской 63, 91, 124, 125, 127, 144
- их поиск 91, 124, 145, 234
- как иллюзия vs. реальность 63–64, 125–127, 234
- Древнеисландский язык. См. Исландский язык
- Древнескандинавская поэзия 54–64
- «Другие берега» / «Память, говори»
- губернер Ленский 31, 258
- и «Дар» 66, 227
- и дентальный мотив 238–239, 258
- и духи умерших 227
- и «княжество у моря» 137, 177, 257–259
- и летние месяцы на Ривьере 119, 177, 257
- и «Найдите, что спрятал матрос» 9
- и поиск драгоценностей 91, 124–125
- и «радужное стекло» 111–112, 125, 238
- и «складывание волшебного ковра» 23
- и смерть отца 10, 63, 104, 174, 176, 227
- литературные связи 177
- модель Марии Лор в книге 256
- о естественном отборе 201
- о Колетт 177, 257–258, 259, 261, 262
- о материнских драгоценностях 137
- о поэтическом состоянии ума 138
- о представлении матери о жизни после смерти 242–243

- об университетских годах  
118—119, 121, 174—177  
о чешуекрылых 204—205  
о шахматных задачах 14  
толстовская метафора 90
- Дублин 53
- «Дунсиада». См. Поп (Поуп), Александр
- Духи 216, 222—223  
в России девятнадцатого века 151  
См. также Alderkings; bachmann; духи деревьев; «Лесной царь»; леший; «Нежить»; русалка(-и); «Русалка»
- Духи деревьев  
в мифологии викингов 55, 56, 217  
в «Нежити» 222—223  
и предохраняющая бабочка 202—203  
у Гете 150, 216  
у Шекспира 150—151  
См. также Духи
- Духи мертвых 56, 72, 73, 106—107, 134, 135, 148, 152, 153, 157, 173, 202—204, 215, 228. См. также Тетя Мод
- Душа, ее происхождение 200
- Дымка  
и жизнь после смерти 55—56, 226, 242  
См. также Туман
- «Евгений Онегин» (Пушкин)  
в «Лолите» 10, 17, 18, 24—26, 40—42, 130, 163, 166, 192, 260—261. См. также «Лолита» / «Евгений Онегин»  
его истинная тема 22  
и Байрон. См. Байрон  
и «Дар» 25  
идеализация смерти 31, 231  
и европейские образцы 17, 19, 31  
и забота Гримма о ногтях 156  
и крестьянские суеверия 151  
и «Ленора» 18, 21, 34, 35—36, 152, 194, 249, 250  
и низкие бытовые подробности 168  
и образ пустого дома 90  
и опера П.И. Чайковского 30  
и «Призрак милого Вильяма» 152, 194  
и романтизм 19, 32, 36, 39—40  
комментарий Н. Е. Бродского 19, 188  
комментарий Набокова. См. «Комментарий к “Евгению Онегину”»  
ножка 39, 136, 137, 237, 260, 262  
перевод Набокова 17—18, 20, 35, 86, 158, 163, 166, 190  
сквозь призму творчества Набокова 17—18, 166  
язык 43—44, 45—46, 168, 193, 249
- Елизавета I (королева Англии) 100  
в описании Хентцнера 207, 216
- Епископ Есловский («Бледный огонь») 82
- Естественный отбор 198—199, 201
- «Жизнь Джонсона». См. Босуэлл, Джеймс
- Жизнь после смерти (потусторонность) 12, 89—90, 94—95, 202  
Альфред Великий о ней 84, 92, 95, 97—98  
ассоциация ее с ветром 89, 192  
бесконечность как указание на нее 14

- вера в нее Набокова 57, 94, 97, 110—111, 126—127, 172, 170, 172—173, 185, 226, 236, 263
- Зембля как намек на нее 172, 236
- и бегство Кинбота 172, 235—236
- и Шейд 92—95, 118, 153, 156, 167, 168—171, 173, 192, 195, 227
- как «водяной знак» Набокова 127
- неадекватность языка для ее описания 110, 226
- представление о ней матери Набокова 242
- Ultima Thule. См. Фула (Туле, Thule, Ultima Thule)
- См. также Бессмертие
- Жуковский В.А. 33—34, 36, 47, 69, 150, 151, 190—191, 216, 248
- «Людмила» 33, 47
- «Светлана» 33, 34, 35—36, 47
- З., госпожа («Бледный огонь») 94—95, 142, 168, 170—171, 173, 214, 217
- «Забытый язык». См. Фромм, Эрих
- Заглавия, Кинбот об их выборе 134
- «Заметки о просодии». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Запятая (бабочка). См. Бабочки
- «Зачарованные охотники», гостиница («Лолита») 31, 148, 214
- «Зачарованные охотники», пьеса Куильти («Лолита») 42, 47, 255
- Зембля 5, 11, 208, 263
- ее мифология 57, 215, 223—224
- и Поп 179
- и «resemble» («напоминать») 92
- и Свифт 154, 179
- и утраченные королевства 11, 92, 95, 104, 117, 172, 259
- и Фула / Ultima Thule 179, 219, 233—234, 239
- и Шекспир 72, 130—131, 132, 189
- См. также Nova Zembla; Оттар
- Земблянская революция 80, 121, 124, 176, 234
- и английская и русская революции 83, 120, 121, 209
- взрыв Стеклозного Завода как ее начало 206
- Земблянские экстремисты 83, 108, 116, 120, 121, 188. См. также «Тени»
- Земблянский двор 121
- Земблянский театр 121, 126, 136, 236, 237, 261
- замечания о нем Кинбота 136
- Земблянский фольклор 77
- Земблянский язык 190, 226
- его этимологии 11, 55, 57, 72, 100, 104, 105—115, 117, 121, 134, 163, 233
- как «язык зеркал» 15, 107, 114, 130, 140
- русские / славянские и англосаксонские / немецкие корни 11, 55, 57, 72, 104, 106
- разнообразие способов чтения 15
- Зеркальное отражение 25, 118, 123, 126, 165, 236, 263
- Востока и Запада 132, 205, 240, 245
- двойников 98, 250—256
- и всеобщая взаимосвязь во вселенной 15, 100

- и перевод 129, 158, 190, 164, 188, 189, 202  
и steinmann 98, 212, 213, 217  
как источник литературной мутации 188  
Кинбота и Шейда 11, 183, 211  
королей-изгнанников 59, 63, 82, 86, 119—120, 127  
культур 52, 129, 158, 164, 165, 205  
Ленинграда и Новгорода 108  
«Лолиты» и «Бледного огня» 132, 164, 249, 257, 260  
Набокова 119—120, 230  
персонажей «Ultima Thule» и «Бледного огня» 226—233  
поэта-ученого и комментатора 183  
романов Набокова 10, 248  
Севера и Юга 240, 245  
Сибиллы Ласточкиной 190  
художественных произведений 129, 144—145, 147—148, 227, 248  
См. также Отражение
- Зеро (озеро) 214, 257. См. также Ω (Омега)
- Игорь Святославич, князь Новгорода-Северского 65, 67—69, 73, 78, 109, 110, 146, 175
- Идеи, литература идей 25—26
- Изгнание  
Альфреда и Кинбота 59, 82  
архиепископа Эйштейна 62—63  
Бозция 95  
в «Пнине» 95  
Гамлета 59, 63  
как тема 59, 62—63, 118, 127, 129  
Карла II Английского 59, 61, 63, 82—83, 117, 120—123, 127, 130  
Карла II Земблянского 120—122, 130, 192  
Кинбота 11, 59, 82, 92, 95, 109, 114, 120, 127  
королей и Набоковых 59, 83, 127  
королей у Шекспира 59, 129, 130, 151, 157  
Набокова 11, 63, 95, 118, 127  
Олава 59—60, 86  
Просперо 59, 151
- Институт Потустороннего 97  
Ирис 211, 239, 243—245  
Ирис Ахт. См. Ахт, Ирис
- Исландский язык (древнеисландский) 15, 54, 57, 60  
и bot 112—113, 133, 135  
и grad 107—109, 111  
и «Kongs-skugg-sjo» 62, 106  
и narstran 57, 110  
и Radugovitra 111—112  
и raghdirst 113—114  
и shargar 111
- Искусство  
его воспроизведение через рекомбинацию 129, 144, 180  
и заимствование. См. Бес-смертие; бледный огонь; зер-кальное отражение; перевод; «Тимон Афинский»  
как бледный огонь. См. Блед-ный огонь  
как волшебство и магия 151.  
См. также «Лесной царь»; ру-салка(-и); духи  
как воровство 100, 131, 165  
как метафизическое сокрытие 127. См. также Ω (Омега)  
как политика 75—76, 188  
как призма (Набоков) 11, 13, 78, 79, 127, 128, 165, 166, 258  
как соблазн души оставить этот мир 97, 220. См. также

- Русалка(-и)  
как средство отмщения 57, 58,  
113—114, 128, 134, 247  
как средство реставрации на  
троне 59, 127, 136, 180  
как циклическое движение  
180  
См. также Литература
- «Исповедь» Блаженного Августи-  
на. См. Августин, Блаженный;  
Альфред Великий (король Ан-  
глии)
- «История Винландии». См. Торфе-  
ус, Тормодус
- История русской литературы  
и Западная Европа 17, 34, 66,  
68  
и перевод В.А. Жуковским  
«Леноры» 33—34, 151—152,  
193, 248—249  
и поход князя Игоря 76, 78,  
104—105  
отзывы о ней Набокова 128
- Июль, 4. См. Даты
- Йейтс, Уильям Батлер 73—74, 103  
«Песня скитальца Энгуса»  
73—74
- «Калевала» 51, 52, 77
- «Камера обскура» / «Смех в тем-  
ноте». См. Набоков, Владимир  
Владимирович (произведе-  
ния)
- Саол-мһал, также Кольмал («По-  
эмы Оссиана») 71, 72
- Карамзин Н.М. 43, 47
- Карл II (король Англии) 12, 69,  
124, 126  
его побег 59, 61, 82—83, 85,  
120—123, 177  
и Кинбот 59, 82—83, 117,  
120—122, 177  
и кража драгоценностей коро-  
ны 124  
и ученые-поэты 184, 186  
и Шекспир 129  
как царственный изгнанник  
59, 61, 63, 82, 117, 130. См.  
также Изгнание
- Карл Ксаверий 86
- Карл I (король Англии) 83, 129  
его казнь 117, 123—124, 126,  
184—185  
и Марвелл 124, 184  
и Шекспир 129
- Карл (Чарльз) II Возлюбленный  
(король Зембли) 55, 57, 72,  
202, 252  
его побег 82, 111, 119—123  
его родословная 67, 68, 78  
его «смерть» 192  
и Grindelwod 111  
и samrel, его геральдическая  
птица 109—110, 216  
и «Тени» 83, 92, 145  
предложение Кинботом его  
образа в качестве темы для  
поэмы Шейда 228—229  
приближение к нему Градуса  
76, 231, 232, 253
- Карл VI Прекрасный (король  
Франции) 127—128, 251—252
- Катенин, Павел 34
- Квасир 58
- Кембридж, Англия 53, 63, 175—  
176, 184
- Кембридж, Массачусетс 175, 206.  
См. также Гарвардский уни-  
верситет
- Кембриджский университет  
и Набоков 59, 119, 121, 174—  
177, 206  
и Уоллес 199
- Кеннинги 15, 51, 58, 104
- Кинбот, Чарльз  
А. Дж. Левин о нем 179—180  
Гумберт как параллель ему 17,  
118, 132, 250—256

- его гомосексуальность 71, 88, 93, 121, 178, 186, 237, 252, 261  
его ограниченность 12, 64, 77, 223—224  
его переводы 58, 87, 183, 189  
его побег 59, 76, 80, 82—83, 91, 115, 130, 136—138, 172, 209, 211, 217, 219, 234—237, 241, 255—256  
его ранний вариант 119  
его самоубийство 97—98, 116, 135, 251, 236—237, 251  
его эксцентрическая ученость 77, 100, 104, 114  
значение его имени 124, 133  
и Альфред Великий 59, 82—84, 86, 87, 97  
и Блаженный Августин 95—98, 167  
и Боткин В. 103, 112—113, 130, 133, 135—136, 230, 231  
и варяги 53  
и география Зембли 55, 140, 195, 233  
и Градус 57, 76, 107—108, 114—115, 186, 221, 250—254  
идентификация с ним Набокова 14, 104, 119—120, 128, 176—177  
и Диза 237—238, 254  
и драгоценности короны 63, 124  
и исландец из «Ultima Thule» 228—229, 232  
и история князя Игоря 67—69, 76, 109—110  
и Карл II Английский 59, 82—83, 117, 120—122, 177  
и «Королевское Зерцало» 69  
и мимикрия 199  
и мотив бабочки 214—215  
и национальности, которые он представляет 103, 133, 230—231  
и Новый Свет vs. Зембля 17, 118, 138  
и параллель Набоков / Вордсворт  
и религия 93, 96—98, 100  
и русская / английская литература 139, 152—153, 158  
и русская / европейская поэзия 153, 164  
и русская история 103  
и русская культура 103  
и садовник-негр 156—157, 178, 262  
и сигналы светляков 221, 236  
и скандинавские предания 57, 59, 63, 77, 78, 161  
и судьба 76, 250  
и «Historica Zemblica» 61  
и цареубийство 76, 117, 124, 133, 188  
и Шейд 11, 63—64, 76, 82, 89, 95—98, 100, 122, 131, 158, 161, 164, 176, 183, 186, 188, 193, 200, 211, 215, 221, 224, 228—229, 235, 251  
и Шекспир 15, 130—131, 134, 135, 139, 150, 161, 236—237  
как агент смерти 192, 221, 231, 232  
как изгнанник 11, 59, 82, 95, 108, 116, 131, 138, 252, 177  
как лесной царь 149, 153, 192—193, 216, 221, 250, 251  
как пародия темы бессмертия 126, 236, 246—247  
об искусстве и реальности 60, 63—64  
о Карле Возлюбленном 67, 82, 120, 122, 199, 228  
о переводах Сибиллы Ласточкиной 86, 190, 254  
о происхождении души 200  
о смерти 76  
о смерти матери 196

- о смерти отца 176—177, 215  
похищение им рукописи Шейда 186, 193, 250—251, 259—260, 262
- Кингсли («Полюс») 240
- Кингсли («Бледный огонь») 240, 262
- Кинжал (bodkin) 133, 135, 136, 140. См. также bot; Боткин В.; «Гамлет»; датчане
- Киплинг, Редьярд 179, 189
- Китс, Джон 142, 179, 221  
«При первом прочтении чепменовского Гомера» 187
- Клопшток, Фридрих 193
- Кнут (Канут), датский король 53, 59
- «Княжество (королевство) у моря» 23, 24, 118, 137, 177, 252, 257—259
- Кобальтана 127, 144
- Колетт («Другие берега» / «Память, говори») 177, 257—258, 259, 261, 263
- Колетт, Сидони-Габриэль 257—258
- Кольмал, также Caol-mhal («Поэмы Оссиана») 71, 72
- Кольридж, Сэмюэль Тейлор 139, 174, 178, 183  
и Бюргер 193—194  
и сверхъестественное 173, 200  
и фантазия Набокова 178  
«Старый Мореход» 173
- «Комментарий к “Евгению Онегину”»  
его имитация в комментарии Кинбота 78  
его субъективность 104, 188  
«Заметки о просодии» 60  
и значение дат («Онегин», «Лолита») 23—25, 104  
и Летний сад в Санкт-Петербурге 23, 165
- и Н.Л. Бродский 19, 26, 188  
и параллель Вордсворт — Пушкин 177—178  
и «Русалка» 142  
и русская / английская традиции 154, 190  
и структура онегинской строфы 34—35  
и французские переводы 70, 146, 188, 189  
как литературная автобиография Набокова 18, 104, 165  
об английских связях Пушкина 146, 177—178  
об «Оссиане» 69, 72  
о детстве Набокова 23  
о «Матильде» 29  
о переводах В.А. Жуковского 190  
о переводах Летурнером Шекспира и Оссиана 70, 146  
о переводе Лиронделлем «Онегина» 189—190  
о переводах Пишо Байрона 188  
о переводе 17, 20, 34—35, 86—87, 206  
о сатире 180—181  
о стадиях литературного творчества 13, 38, 39  
«отступление о ножках» 39, 260, 262  
пропуски 164—165
- Комментарий к «Слову о полку Игореве». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Комус». См. Мильтон, Джон
- «Kongs-skugg-sjo» («Королевское Зерцало») 51, 54, 61—63, 69, 87, 106, 110, 208, 217
- Конмаль, дядя («Бледный огонь») 72, 86, 99, 114, 130, 132, 137, 140, 158, 189, 202

- Копенгаген, пребывание в нем  
Градуса 83, 107, 108. См. также Дания; «Тени»; тень(-и)  
«Кориолан». См. Шекспир, Уильям (Вильям), произведения  
Королевские драгоценности. См. Драгоценности короны  
Королевское зеркало (в «Бледном огне») 100, 208  
«Королевское Зерцало». См. «Kongs-skugg-sjo»  
«Король Лир». См. Шекспир, Уильям (Вильям), произведения  
Костромской, Осип 140, 143, 151  
Коттен, Софии 29  
«Матильда», Набоков о ней 29  
Коутс, Джим (Джеймс) 173  
«Видение незримого» 173  
«Фотографирование незримого» 173  
«Что лежит в основе современного спиритизма — факты или вымысел?» 173  
Кр. («Solus Rex») 233—235  
Красный Адмирал. См. Бабочки. См. также Адмирал  
Кречмар, Бруно («Камера обскура» / «Смех в темноте») 252  
Критика  
как детективное расследование 11, 79  
Набоков о ней 19—20, 260  
Кромвель, Оливер 69, 82, 100, 117, 121, 128, 129, 182, 184  
Крон, гора (Кронберг) 140  
Кронбург, замок 140  
Кронеберг, Андрей 135, 136, 138, 139—142, 147, 149, 157, 158, 164, 165  
Крут, Адам («Под знаком незаконнорожденных») 141, 147, 252  
«Круг Земной» («Heimskringla»). См. Стурлусон, Снорри  
Круммохольц, Гордон 53, 209, 218—219, 223, 262  
Круммохольц, Эльвина 210, 262  
Круммохольца деревья 209, 218. См. также Эльфовое дерево / карликовая сосна / elfinwood  
Крылов И. А. 34, 193  
«К стыдливой возлюбленной». См. Марвелл, Эндрю  
Куильти, Айвор, доктор («Лолита») 36, 258, 259  
Куильти, Клэр («Лолита») 18, 21—22, 31—33, 36—37, 43, 46—47, 250—254  
«Зачарованные охотники» (пьеса) 42, 47, 255  
и Августин / Макбет 96, 129  
и Градус 250—254  
импотенция 252  
как «злой двойник» 32, 250  
как лесной царь 32, 33, 251, 262  
Культурное перекрестное опыление посредством перевода 61, 132, 164, 206  
Культурные исследования и наука 65—66, 88, 138, 204  
Кюхельбекер В. К. 152  
Ласточка  
и притча о воробье 89  
и Сибилла Шейд 55, 89, 190. См. также hirondelle  
Ласточка (hirondelle) 55, 89, 190  
Ласточкина (IrondeU), Сибилла (впоследствии Сибилла Шейд) 55, 89, 190, 209  
Лафайет, мадам де  
«Принцесса Клевская» 122  
Левин, Джей Арнольд 179—180  
Легенда о Гамлете 15, 61, 103, 132, 133—134, 163, 194  
«Лекции по зарубежной литературе». См. Набоков, Владимир

- Владимирович (произведения)
- Ленинградус (псевдоним Градуса) 108, 253
- «Ленора». См. Бюргер, Готфрид Август  
перевод Жуковского 33—34, 35—36, 47, 151, 190, 193, 248
- Ленский (гувернер Набокова) 258
- Ленский («Евгений Онегин») 18, 21, 31, 37, 38, 258  
его мадригал 38  
сравнение умершего с пустым домом 90
- Лермонтов М.Ю. 66—67, 163, 236—237  
«Герой нашего времени» 66  
«И скучно, и грустно...» 237
- «Лесной царь» («Erlkönig») Гете  
Бахман как 220  
и духи деревьев 56, 150  
и Кинбот 149, 153, 191—193, 216, 221, 250, 251  
и Куильти 32, 33, 251  
и Лолита 32, 33, 148  
и Хэйзель 148—149, 152, 154, 192—193  
и «Wind — Kind» 149, 154, 191  
перевод Жуковского 56, 150, 191, 216, 248
- Летурнер, Пьер 70, 146, 158, 189
- Леший 222—223, 243. См. также  
Духи деревьев
- Лёнрот, Элиас 52
- «Линор». См. По, Эдгар Аллан
- «Лирические баллады». См. Вордсворт, Уильям; Кольридж, Сэмюэль Тейлор
- Лирондэль, Андре 189. См. также  
Ведьма Железного Леса;  
«Комментарий к “Евгению Онегину”»; ласточка; ласточка (hirondelle); Ласточкина
- Литература  
идей 25—26  
идентификация читателя с ней 30—32, 37. См. также  
Проективное чтение)  
и политическая идеология 75—76, 141  
и реальность 22, 29—30, 37, 42, 60, 63—64  
представление о ней социальных реалистов 141  
Шейд как преподаватель ее 131, 153, 156, 157, 161  
См. также Искусство
- «Литература и театр в Англии до Шекспира». См. Боткин В. П.
- Литературное творчество  
его бессмертие 11, 118  
его стадии 13, 38, 39, 252—253  
и образ беседки 112, 125, 238, 258  
как перекрестное опыление 132, 164, 206, 262  
представления Набокова о нем 12, 13, 26, 38—39, 40, 79, 128
- Литературные наставники 166
- Лолита 18, 20—25, 31—33, 36—37, 39—45, 148, 190—191, 214, 250—258, 260—262  
ее смерть 40, 191, 251  
и Колетт 258  
Хэйзель Шейд как параллель ей 251—252
- «Лолита»  
волнение открытия 127  
волшебство 47, 74  
ее истинный сюжет 22, 248  
и «Комментарий к “Евгению Онегину”» 17—18, 20, 22, 23—25, 36—37, 38, 66. См. также  
«Комментарий к “Евгению Онегину”»

- и «Ленора» 18, 21, 33, 36—37, 152, 190—191, 248
- и «Лесной царь» 18, 32, 33, 47, 148
- как синтез Пушкина 163
- как параллель «Бледному огню» 132, 164, 231, 248—263.
- См. также «Лолита» / «Бледный огонь»)
- послесловие к роману 111
- связь русского и англо-американского миров 10, 17, 47, 248
- Старый и Новый Свет в ней 16, 190, 252
- «сцена на коленях» в ней 39, 260
- утраченное королевство 118, 252, 259
- фиалкапюли 148. См. также Пурпурный
- «Лолита» / «Бледный огонь» 12, 132, 163—164, 191
- «Ленора» / «Лесной царь» 148, 191, 231, 248—249
- миграция персонажей 254
- «ножка» 260—262
- параллель Гумберт — Кинбот 17, 118, 132, 250—256
- параллель Шарлотта — Сибилла 254
- преследование дитя / поэмы 193, 248, 250—251
- убийство «злого двойника» 250
- «Лолита» / «Евгений Онегин» 10, 26, 130, 163, 166, 192
- автор как герой 22—23, 28, 42—43, 166
- возвращение Гумберта / Онегина 21, 40—41
- датировка событий 21, 24—25
- достижение Пушкина 43, 47, 193, 249
- и «Ленора» 21, 36—37, 152
- имена героев 31
- как отражение 166
- Ленский / Куильти 21, 22, 31
- литературное творчество 38—40
- литературный язык 43—46, 103—104
- любовные письма Татьяны и Шарлотты 22, 26—29, 37
- «ножка» 39, 260—261
- перевод 17—18, 192
- снижение эстетического уровня 37
- чтение романов 28—31
- «Лолита» (ураган) 249—250
- Лор, Мария («Лолита») 256
- Лоррэн, Клод 17
- Лэвендера Джозефа вилла 209
- «Людмила». См. Жуковский В.А.
- Магнус (король Норвегии) 62
- «Мазепа». См. Байрон
- «Макбет»
- в передаче Куильти 129, 132
- и Марвелл 185
- перевод Кронеберга 158
- Мак-Диармид, Ангус («Бледный огонь») 62, 69, 73, 74
- Мак-Диармид, Хью (псевдоним К.М. Грива) 74—75
- «Гимн(-ы) Ленину» 65, 75
- «Счастливый поэт» 75
- Маккарти, Мери 52, 103, 131, 133, 152—153, 154, 162, 180, 216, 242
- Макферсон, Джеймс 51, 67, 69—73, 75, 77, 78, 103, 146
- «Темора» 70
- «Фингал, или Древняя эпическая поэма в шести книгах, вместе с другими поэмами Оссиана, сына Фингала» 70

- См. также «Поэмы Оссиана»  
«Маленькие трагедии». См. Пушкин А. С.
- Малларме, Стефан 33
- Мандевиль, Бернар 208—209  
«Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества» 209
- Мандевиль, Джеффри де 208
- Мандевиль, сэр Джон де (Жан де Бургон) 208, 209
- Мандевиль, Миладор 207
- Мандевиль, Радомир 207
- Марвелл, Эндрю 124, 179  
«Горацианская ода на возвращение Кромвеля из Ирландии» 184  
«К стыдливой возлюбленной» 154  
«Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна» 185, 190  
перевод 61, 184, 185, 190
- «Матильда». См. Коттен, Софи
- Мельмот (Мэтьюрин Ч. Р.) 18, 40
- «Мемуары графа де Грамона». См. Гамильтон, Антуан
- Мечь  
Набокова 57, 58, 134, 247  
в «Гамлете» 135—136  
посредством искусства 57, 113—114, 134, 247
- Метаморфоза 10, 13  
и английская литературная традиция 15  
и «Бледный огонь» 15, 52, 61, 64, 73, 212, 222, 224  
и искусство 13, 52, 64, 127, 194  
и «Лолита» / «Евгений Онегин» 18, 21, 39  
и взаимосвязь природы и культуры 13, 196, 199, 205, 212, 213  
и «Песня скитальца Энгуса» 73
- и перевод 10, 15, 35  
и steinmann 98, 212, 213, 217
- «Метаморфозы». См. Овидий
- метафора(-ы)  
бледный огонь как метафора этой жизни 74, 97, 226  
«венценосного лицедея» 184  
гений Шекспира в их создании 132  
географическая 14, 195  
дома или замкнутого пространства как смертной жизни 89—90, 110—111, 172, 226, 230, 235, 241  
земной vs. вечной жизни 93, 126, 127, 263, 226, 235  
кеннинги викингов 15, 51, 56, 58, 104  
личная судьба Набокова как метафора 188  
перевод как метафора 4, 12—13, 139, 188  
переход между жизнью и смертью как метафора 126, 139, 188, 235  
путешествий и открытий 10, 14, 54, 187, 225, 239  
решения шахматной задачи для интерпретации «Бледного огня» 14  
«транслятора» молочая как перекрестного опыления в культуре 164, 206  
туннель как метафора перевода 138, 237
- Метерлинк, Морис 132
- Мильтон, Джон 164, 168, 179, 184, 189  
«Комус» 179
- Милюков П.Н. (истинная цель убийц В.Д. Набокова) 10
- «Минута отчаяния». См. Альфред Великий (король Англии)
- «Младшая Эдда». См. Стурлусон, Снорри; «Эдды»

- Мод, тетя (Мод Шейд). См. Тетя Мод
- Монарх (Monarch), бабочка. См. Бабочки
- «Монблан». См. Шелли, Перси Биши
- «Монологи» Блаженного Августина. См. Августин, Блаженный; Альфред Великий (король Англии)
- Молочай 164, 206. См. также Пекрестное опыление
- «Моя жизнь». См. Уоллес, Альфред Рассел
- «Мужественные обычаи» 55, 71, 77, 118, 241
- Мужской героизм 71
- Музей сравнительной зоологии. См. Гарвардский университет
- Мусин-Пушкин, граф 68  
muscat 105, 128
- Набоков, Владимир Владимирович  
будущие романы, их предвидение 25, 249, 263  
и Вордсворт 167–168, 170, 172, 173–177, 239, 263  
и отчаяние 95, 116  
комментарии, их функция 17, 20, 65–66, 79, 164–165, 180  
ранние романы, автоаллюзии на них 165, 250  
систематический узор в творчестве 12, 127, 227, 240, 263
- Набоков, Владимир Владимирович (произведения)  
«Ада» 12, 25, 47, 176, 197, 203, 249  
«Бахман» 220  
«Бледный огонь» 5, 9–15, 17, 47–48, 51–69, 71–74, 76–100, 103–128, 130–141, 144–158, 161–242, 245–263. См. также «Бледный огонь»; «Лолита» / «Бледный огонь»  
«Вершина» 225  
«Вечер русской поэзии» 117, 118, 119, 127  
«Дар» 25, 26, 47, 57, 64, 66–67, 136, 162, 163, 201, 214, 226–227, 240–248  
«Дедушка» 69  
«Другие берега» / «Память, говори» 9–10, 14, 23, 24, 31, 51, 63, 66–67, 78, 85, 90, 91, 94, 104, 105, 112, 118–119, 121, 124–125, 137–138, 144, 145, 164, 165, 174–177, 195, 201, 204, 205, 209, 234, 238, 239, 242–245, 247, 256–259. См. также «Другие берега» / «Память, говори»  
«Заметки о просодии» 60  
«Интервью Альфреду Appleю» (1966) 104, 116, 127, 129, 132  
«Интервью Альфреду Appleю» (1970) 214  
«Интервью Олвину Тоффлеру» 111, 130, 195  
«Искусство литературы и здравый смысл» 128  
«Камера обскура» / «Смех в темноте» 13, 252  
«Комментарий к “Евгению Онегину”» 13, 17–20, 22–24, 26, 28, 29, 31, 34–36, 38, 39, 60, 66, 69, 72, 78, 86–87, 108, 142, 146, 148, 152, 164–165, 177–181, 188–190, 206, 250, 260, 262. См. также «Комментарий к “Евгению Онегину”»; «Лолита» / «Евгений Онегин»  
Комментарий к «Слову о полку Игореве» 65–70, 72–73, 75, 76, 78–79, 88, 109, 146

«Лекции по зарубежной литературе» 32, 39, 40  
 «Лекции по русской литературе» 63  
 «Лолита» 10, 12, 16–18, 20–33, 35–48, 62, 66, 74, 103, 111, 127, 129, 130, 132, 148, 152, 158, 163–164, 166, 187, 190–192, 208, 214, 238–239, 248–263. *См. также* «Лолита»; «Лолита» / «Евгений Онегин»; «Лолита» / «Бледный огонь»  
 «Нежить» 222–223  
 «Николай Гоголь» 63, 182  
 «О правителях» 117  
 «Отчаяние» 37, 248  
 «О хороших читателях и хороших писателях» 40, 66  
 «Пасха» 57  
 «Парижская поэма» 103  
 «Пнин» 95, 115, 139–140, 142–143, 145, 151, 158, 185, 215, 250  
 «Под знаком незаконнорожденных» («Bend Sinister») 55, 56, 61, 64, 75, 77, 139–143, 147, 149, 227, 237, 252. *См. также* «Под знаком незаконнорожденных»  
 «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» 213, 248  
 «Полюс» 239–240, 245  
 «Предисловие к “Герою нашего времени”» 66  
 «Приглашение на казнь» 211, 225, 226, 246  
 «Прозрачные вещи» 246  
 «Реставрация» 120, 125–127  
 «Слава» 215  
 «Событие» 235  
 «С серого севера» 259  
 «Solus Rex» 227, 229–231, 233–236, 239

«Твердые суждения» («Strong Opinions») 78, 134, 145, 146, 214

«Телеинтервью Роберту Хьюзу» 152, 154

«Terra Incognita» 219, 240–241

«Ultima Thule» 90, 93, 126, 219, 227–233, 236, 239

Набоков, Владимир Дмитриевич (отец)

его биография, написанная Набоковым 244–245

его поиск в ином мире 126, 226

его убийство 10–11, 52, 57, 63, 117–118, 120, 134, 135, 176, 245, 247

и Венеция 245–246

и изгнание 247

и небесный отец 263

как идеальный центр «Бледного огня» 51, 247

как тень 107

обладание знанием о вечности 126, 243

Набоков, Дмитрий (сын) 239–241

Набокова, Вера (жена) 5, 127, 135, 157, 202, 215

Набоковы, семья

имения 259. *См. также* Выра обнаружение фамильных драгоценностей революционными солдатами 91, 124–125

особняк в Санкт-Петербурге 91, 97, 125, 137, 257

эмиграция 9–10, 85

«Найдите, что спрятал матрос» 10 parstran. *См.* Этимология(-и)

Нарцисс 218, 220

Натуралисты

А.Р. Уоллес 198–202

Э. Дж. Рэвенстайн 203–204, 216

- «Научный аспект сверхъестественного». См. Уоллес, Альфред Рассел
- Национальная культура  
В. П. Боткин о ней 138
- Негры  
в «Лолите» и «Бледном огне» 156—157, 262  
в «Пире во время чумы» 156, 178  
Ганнибал, Абрам 178, 258, 262  
«Расселас, принц Абиссинский» (Джонсон) 178
- «Недоумевающий принц». См. Флэтман, Томас
- «Нежить». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Немецкая наука 188, 204—205, 213, 216, 219. См. также Круммхольца деревья; Рэвен-стайн Э. Дж.; Хентцнер, Пауль; Штейнман, Густав
- Немецкий фольклор, Вальпургиева ночь 148, 210. См. также brocken
- Немецкий язык и культура  
идеализация смерти 31, 231  
и жуткое 148, 194, 216  
как посредник для распространения творчества Шекспира 130, 152  
как связующее звено между русской и английской культурами 130, 151—152, 164, 188, 248  
романтизм 31, 32—33, 37, 47, 218  
См. также Бюргер, Готфрид Август; Гете, Иоганн Вольфганг фон
- «Неожиданность» (бриг) 121
- «Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна». См. Марвелл, Эндрю
- Nova Zembla (Новая Земля) 85—86, 103, 226, 241
- Новгород 53, 59, 60, 103, 104, 107, 108
- «Ножка». См. «Евгений Онегин» Норкот, мисс 145
- Нью-Уай, Аппалачия  
и Градус 254  
и мотив алфавита 170, 214, 257, 263. См. также Ω (Омега) озера 170, 214, 257
- Обои как мотив 240—241
- «Обряд дома Месгрейвов». См. Дойль, Артур Конан
- Объективная истина, литература как ее источник 77
- «Обязанности пастора». См. Григорий Великий. См. также Альфред Великий (король Англии)
- Овидий 185  
«Метаморфозы» 218
- «Ода об откровениях бессмертия по воспоминаниям раннего детства» См. Вордсворт, Уильям
- Одон («Бледный огонь») 111, 220
- Одорик, Отец 208, 209
- Олав (король Норвегии, впоследствии Святой) 58—59, 60, 86
- Олег («Бледный огонь») 53, 137, 237  
след его ноги 237, 261
- Озеро (озера) 214, 257. См. также Ω (Омега)
- Олтер, Роберт 144, 180
- Ольга  
в «Под знаком незаконнорожденных» 56, 64  
в «Евгении Онегине» 31, 32, 38  
герцогиня Вюртембергская 127

- Омега. См. Ω (Омега)
- «Онегин». См. «Евгений Онегин»
- Онхава  
дворец 63, 78, 120, 124, 136,  
172, 175, 195, 237, 252, 261  
Площадка Роз 95, 97  
собор 91
- «Опасный сосед». См. Пуш-  
кин В. Л.
- Опечатка «гора — фонтан»  
(«mountain — fountain») 142,  
170—171, 173, 191, 216—217
- Оптические явления 210—211, 212
- «Опыт о критике». См. Поп  
(Поуп), Александр
- «Опыт о человеке». См. Поп  
(Поуп), Александр
- Орозий  
«Всеобщая история» 84—88  
См. также Альфред Великий  
(король Англии)
- Осбольстон, Ламберт («Дон Хуан  
Ламберто») 186
- Оссиан. См. «Поэмы Оссиана»  
(Макферсон)
- «Отелло». См. Шекспир, Уильям  
(Вильям), произведения
- «Откровение». См. также Альфа;  
Ω (Омега)
- Отмщение. См. Месть
- Отражение  
в «Бледном огне» 15, 52, 59,  
63, 97, 107, 110, 118, 119, 120,  
123, 126, 144—145, 147, 158,  
165, 183, 202, 205, 207—208,  
211, 212, 213, 220, 222, 257,  
263  
и пассаж из «Тимона Афин-  
ского» 99, 130, 131, 165  
и перевод 129, 146, 164, 188  
метафизического сокрытия в  
художественном творчестве  
127
- см. также Зеркальное отра-  
жение
- Оттар (Охтхере), норвежец 60, 81,  
84—87, 100, 103. См. также  
Оттар Черный
- Оттар (Охтхере), шведский король  
60
- Оттар Черный 58—59, 86. См. так-  
же Оттар (Охтхере), норвежец
- «Отчаяние». См. Набоков, Влади-  
мир Владимирович (произведе-  
ния)
- Офелия 149—150  
ее самоубийство 131, 139,  
142—142, 147—148  
и Хэйзель Шейд 131, 148  
как русалка 142—143, 147—  
148, 219  
См. также Гете, Иоганн  
Вольфганг фон; пурпурный
- П., Джейн («Бледный огонь») 73,  
135
- «Падение дома Ашеров». См.  
По Э. А.
- «Памятники старинной английс-  
кой поэзии». См. Перси, То-  
мас
- Пастор, воспоминание о нем  
Кинбота 95—97, 167
- «Пасха». См. Набоков, Владимир  
Владимирович (произведе-  
ния)
- Перверсия  
в «Лолите» 37, 45, 251, 252,  
259, 261  
Кинбота 251, 259
- Перевод  
«бледный огонь» как его ме-  
тафора 139, 146  
буквальный («Евгений Оне-  
гин») vs. парафрастический  
(«Лолита») 17—18, 20

- и воспроизведение через рекомбинацию 129, 131, 144, 145—148, 161, 180
- и литературная эволюция 12, 15, 131, 132, 134, 162, 190, 248
- и Набоков 14, 86—87, 134, 163, 164, 180
- как перекрестное опыление 61, 132, 164, 206
- Кинбот как его критик 86, 149, 190, 191
- культурный 14, 16, 129, 130, 158, 164, 187, 249
- «Леноры» 33—34, 35—36, 151—152, 193—194, 248
- «Лесного царя» 56, 149—150, 191, 216, 248
- между жизнью и вечностью 14, 139, 188, 227, 235, 237
- Набоков о нем («Комментарий к “Евгению Онегину”») 17, 20, 34—35, 86—87, 188—189
- на французский язык 61, 146, 149, 189
- отрывка из «Тимона Афинского» 99, 189—190
- парафрастический 17—18, 20, 87, 130, 142, 192
- плохой 20, 72
- Переводчики**
- как «почтовые лошади цивилизации» 86, 132, 189
- как проводники перекрестного опыления 61, 132, 206
- как ученые-поэты 180, 184, 187
- репродуктивный орган молочая («транслятор») 164, 206
- французский и немецкий языки 70, 130, 146—152, 164, 188—194, 216
- см. также Виардо, Полина; Жуковский В.А.; Кронеберг, Андрей; Ласточкина, Сибилла; Летурнер, Пьер; Лирондэль, Андре; Марвелл, Эндрю; Набоков, Владимир Владимирович; Пишо, Амедей, Пушкин А.С.; Тургенев И.С.
- Перекрестное опыление**
- в культуре 164, 206
- в литературе 61, 132, 164, 206, 249
- и «транслятор» молочая 164, 206
- между «Лолитой» и «Бледным огнем» 248, 249
- перевод как 61, 132, 164, 206
- участие в нем Набокова 164, 249, 263
- Перова («Бахман»)** 220
- Перси, Томас**
- «Памятники старинной английской поэзии» 193—194
- «Песнь о Солнце» 56, 57
- «Песня скитальца Энгуса». См. Йейтс, Уильям Батлер
- Петрарка**
- и Гумберт 23, 251
- Петроград** 91, 108, 111, 141
- «Пиковая дама». См. Пушкин А. С.
- Пипс, Сэмюэль** 122, 123
- «Пир во время чумы». См. Пушкин А. С.
- Пишо, Амедей.** См. Байрон
- Плохая литература**
- ее критика 37
- плохие читатели (Кинбот, Татьяна) 29—30, 77, 235. См. также
- Проективное чтение**
- плохой перевод 20, 72. См. также Конмаль, дядя
- плохой поэт (Ленский, Куильти) 21, 31, 37, 38, 132, 258
- Пнин** 139—140, 143

- как связующее звено между романами 115, 185, 250  
произношение его имени 185
- «Пнин». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения); Пнин
- По, Эдгар Аллан 23, 32—33, 47, 156, 250  
«Вильям Вильсон» 32  
и Гумберт 23, 32—33, 118, 166  
и утраченное королевство 23, 118  
«Линор» 33, 190  
«Падение дома Ашероу» 32
- «Повесть временных лет» 53
- Подделка  
и «Слово о полку Игореве» 67, 68  
«Оссиана» 67, 69, 70, 71, 72, 75  
художественная 10, 31, 75
- «Под знаком незаконнорожденных» («Bend Sinister») и «Гамлет» 55, 61, 139—143, 147, 149, 237  
предисловие к роману 75, 77
- «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Поленька (дочь кучера Набоковых) 256
- Политика и искусство 75—76
- Политическая тирания и тоталитаризм 75, 77, 252  
и «Гамлет» 55, 140—141  
и мужественность викингов 55, 141  
и Фальтер 230  
ненависть к ним Набокова 75, 188  
См. также «Под знаком незаконнорожденных»
- «Полюс». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Поминки по Финнегану». См. Джойс, Джеймс
- Поп (Поуп), Александр 146, 178, 180  
«Дунсиада» 154, 180, 182—183  
и Зембля 179  
и Шейд 154, 156, 179, 181, 183  
и Шекспир 139, 182  
«Опыт о критике» 161  
«Опыт о человеке» 154, 162
- Потусторонность. См. Бессмертие; жизнь после смерти; Ω (Омега)
- «Поэмы Оссиана» 51, 67, 69—72, 262  
и «Слово о полку Игореве» 67, 69—70, 72, 78, 103, 146  
Летурнер как их переводчик 70, 189  
«Темора» 70  
«Фингал, или Древняя эпическая поэма в шести книгах, вместе с другими поэмами Оссиана, сына Фингала» 70  
См. также Макферсон, Джеймс
- «Прелюдия». См. Вордсворт, Уильям
- «Приглашение на казнь». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Призрак милого Вильяма» 151—152, 193, 194
- Призраки. См. «Гамлет»; духи
- «Принцесса Клевская». См. Лафайет, мадам де
- «При первом прочтении чэпменовского Гомера». См. Китс, Джон
- Пржевальский Н. 246
- Проективное чтение, размышления о нем Набокова 29—32, 36—37, 140—141, 235

- «Прорицание вёльвы». См. «Волюспа»
- Просперо («Буря») 59, 151. См. также «Буря»
- Пруст, Марсель 214  
«В поисках утраченного времени» 222. См. также buchmann
- Психоанализ, пародия на него 32, 232—233, 236
- Птицы 89, 109—110  
как приметы 215  
См. также Воробей; ласточка; свиристель
- Пурпурный 109—110, 146—148
- Путешественники  
Беринг, Витус 240, 245  
Поло, Марко 245  
Пржевальский Н. 246  
Рэвенштейн Э. Дж. 203—204, 216  
Скотт, Роберт Фалкон 239—240
- Путешествие как метафора. См. Метафора(-ы). См. также «Полюс»; «Тerra Incognita»; Фула
- Пушкин А. С. 29, 248, 262  
«Евгений Онегин» 10, 17—32, 34—48, 166, 262. См. также «Евгений Онегин»  
его творческое развитие 24, 39, 166  
и Байрон 28, 29, 30, 39, 40, 166, 178  
и В.К. Кюхельбекер 152  
и «Ленора» Бюргера 18, 21, 34, 35—36, 152, 194, 250  
и «Лолита» 25, 152, 163, 166, 192, 260  
и Набоков 23, 32—33, 34—35, 48, 129, 142, 152, 163, 166, 178, 188, 249  
и Н. Бродский 188  
и роковые даты 23, 104  
и Шейд 156—157, 166  
и Шекспир 129, 142—146, 150, 152, 166, 189  
и Э.А. По 33  
«Маленькие трагедии» перевод Набокова 156, 163  
о «Слове о полку Игореве» 67  
«Пиковая дама» 216  
«Пир во время чумы» 156, 178  
«Русалка» («Hydriad») 142, 143—145, 147, 219  
продолжение, написанное Набоковым 143, 163  
«Руслан и Людмила» 69  
чтение французских переводов 146, 189
- Пушкин В. Л.  
«Опасный сосед» 36
- rad (прошедшее время от raedan) 106, 108, 163
- Радуга 111—112, 125, 210—211, 215, 238, 258
- Radugovitra См. Этимология(-и)
- Радужка (igidule) 112, 210—211
- Радужность 111—112, 121, 210—211. См. также Ирис; туман
- Radhirst. См. Этимология(-и)
- «Расселас, принц Абиссинский». См. Джонсон, Сэмюэль. См. также Негры
- Революционные взгляды и утилитарная философия 209  
См. также Политическая тирания и тоталитаризм
- Редвальд (король восточных англо-лов) 89
- Рединг, Вильям 123—124
- Религия 84, 86, 88—90  
спор между Шейдом и Кинботом о ней 96—98, 100  
См. также Бессмертие; Бог; жизнь после смерти; Ω (Омега)
- Рембо, Артюр 33

- «Рене». См. Шатобриан, Франсуа-Август Рене де  
Реставрация 59, 82, 127, 162, 180, 184  
Реставрация английская 12, 59, 82, 100, 117, 120, 121, 126, 128, 136, 180, 182, 184. См. также Карл II (король Англии)  
«Реставрация». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)  
Ричардсон, Сэмюэль 29  
«Грандисон» 29  
Роковые даты 12, 23, 104, 175, 176. См. также Даты  
Романтизм 169, 171, 173, 178, 218, 219, 244, 259  
в «Евгении Онегине» 19, 36, 46–47  
и Гумберт 16–17, 28, 32–33, 37, 40, 42, 47, 250  
и искушение души покинуть этот мир 220  
и Куильти 31–32, 37  
и Ленский 31, 37, 38  
и массовая культура 42  
и По 32–33  
и солипсизм 37, 42  
и трансцендирование «я» посредством искусства 42  
Пушкина 36  
Россия  
викинги в ней 53, 60, 103, 104, 107–108  
и «Слово о полку Игореве» 51, 62, 67–68, 80  
утрата ее Набоковым 10, 11, 14, 63, 95, 118–119, 174  
фольклорные духи 151  
Русалка(-и) 69, 73, 142–145, 147–148, 150, 179, 219  
Бахман как русалка 220  
в зеркале Сударга 144–145, 147, 158, 257, 260  
в творчестве Ганса Христиана Андерсена 145, 219  
«гивнущие» 143, 196  
См. также «Русалка» (Пушкин)  
«Русалка» (Пушкин). См. Пушкин А. С.  
«Русалка» (Теннисон). См. Теннисон, Альфред, лорд  
«Руслан и Людмила». См. Пушкин А. С.  
Русская история  
и grad 107–108, 141  
и история северных стран 51, 53, 60, 103, 107–108, 133  
и утилитарная философия 209  
Русская литература 25, 65–67  
и западноевропейская культура 17, 34, 43, 66, 68, 69, 130, 145  
и «Лолита» / «Евгений Онегин» 17, 46–47, 130  
образ комического немецкого доктора в ней 258  
Русская революция 176  
и английская революция 83, 209  
и падение Новгорода 108  
«Русские на Амуре». См. Рэвенстайн Э. Дж. См. также Путьшественники  
«Русский энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона 215  
Русские символисты 226  
Руссо, Жан-Жак 16  
«Юлия» 29  
«Рыбак». См. Гете, Иоганн Вольфганг фон  
Рэвенстайн Э. Дж. 203–204, 216  
«Русские на Амуре» 203  
Рэвенстон (псевдоним Градуса) 203  
Рэй, Джон, младший («Лолита») 191  
Рюрик 53, 68

- «Сага об Инглингах» 60  
 «Сага о гренландцах» 52—53  
 «Саймон Ли, старый охотник».  
 См. Вордсворт, Уильям
- Саксон Грамматик 61, 132, 194.  
 См. также Гамлет; «Гамлет»;  
 Легенда о Гамлете
- Самоубийство  
 Градуса 251  
 Кинбота 97—98, 116, 135, 251  
 монолог Гамлета о нем 134—  
 135, 142, 236—237  
 Хэйзель Шейд 73, 148, 154,  
 155, 214, 251
- SampeI. См. Этимология(-и). См.  
 также harvalda
- Санкт-Петербург 23, 66, 91, 108,  
 141, 164, 166, 230, 240, 259  
 Летний сад 23, 165  
 особняк Набоковых 91, 97,  
 125, 137, 257
- Сверхъестественное  
 Естественные науки, перепле-  
 тение с ним 196, 219, 222. См.  
 также Немецкая наука  
 и Джон Шейд 153, 172, 222,  
 223  
 и мифология 56, 196, 203, 210,  
 222  
 и природное 196, 200, 222  
 и Хэйзель Шейд 56, 73, 135,  
 148, 153, 172, 173, 202—203,  
 204, 206, 222, 252  
 См. также Бессмертие; духи;  
 жизнь после смерти; транс-  
 цендирование
- «Светлана». См. Жуковский В. А.
- Светляки, их зашифрованные сиг-  
 налы 221, 236
- Свиристель 76, 89, 98, 215—216.  
 См. также *Bombucilla shadei*
- Свифт, Джонатан 116, 154, 179—  
 181, 183  
 и Марвелл 184  
 «Сказка бочки» 154, 161
- Сеансы  
 и Уоллес 196, 201—202
- Сивилла 55, 206
- Синеусов («Ultima Thule») 219,  
 227—232, 236, 246
- Синтез, гегелевский. См. Гегелев-  
 ская диалектика и синтез
- Сказка  
 и «Лолита» / «Евгений Оне-  
 гин» 42, 46—48, 148  
 и современная культура 46—  
 48, 222  
 см. также Духи
- «Сказка бочки». См. Свифт, Джо-  
 натан
- Скаллаgrimsson, Эгиль 58  
 «Утрата сыновей» 58
- Скальдов поэзия 54, 58—59, 86,  
 138
- Скандинавия 52, 55, 91  
 ее мифы 10, 51, 52, 54, 56, 58,  
 59  
 и «Эдды» 51, 54, 56, 77, 110  
 см. также Викинги; Датчане;  
 исландский язык
- Скиллер (Schiller) Долли (Лолита  
 в браке) 190. См. также Ло-  
 лита
- Скиллер (Schiller) Ричард Ф. («Ло-  
 лита») 31—32, 36—37, 41
- Скотт, Вальтер  
 «Дева озера» 242
- Скотт, Роберт Фалкон 239—240
- Славяне 12, 52
- Славянская история 103
- След ноги 237  
 Олега 237, 261
- «Словарь древнерусского языка».  
 См. Срезневский И. И.
- «Слово о полку Игореве» 51, 80,  
 104, 162

- и история русской литературы 62, 67—68, 78, 104—105  
и «Поэмы Оссиана» 67, 69—70, 72, 78, 103, 146  
комментарий Набокова 65—70, 72—73, 75, 76, 78—79, 146  
примечания Набокова к нему 76
- Смерть  
Альфред о ней 97  
ее идеализация 31, 231  
и бегство Кинбота 76, 172, 218, 235—236  
и Градус 76, 93—94, 109, 231, 232  
и «История...» Беды 88—89  
и персонажи «Лолиты» и «Бледного огня» 192  
«Смерть». См. Флэтман, Томас  
Совпадения. См. Даты; роковые даты
- Соединенные Штаты 166  
их рождение 78  
См. также Американская культура
- Солипсизм 37, 42  
идеальной потусторонности 241  
и отчаяние 95, 119  
«Solus Rex». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Сон в летнюю ночь». См. Шекспир Уильям (Вильям), произведения
- «Speculum historiale». См. Винсент из Бовэ  
«Speculum naturale». См. Винсент из Бовэ
- Срезневский И.И.  
«Словарь древнерусского языка» 68  
«С серого севера». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Старшая Эдда». См. «Эдды»  
«Старый Мореход». См. Кольридж, Сэмюэль Тейлор  
Стейнманн, Юлиус 98—99, 211, 223  
steinmann 98, 203, 211—213, 216, 217, 219, 221. См. также «Бахман»; Vockmann; buchmann
- Стекланных цветов выставка 205, 206
- Стивенсон, Роберт Льюис  
«Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» 32
- Стиль  
и аутентичность 68, 70, 72  
и Градус 77  
и политическая идеология 75—77
- «Стихи и песни». См. Флэтман, Томас
- «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда». См. Стивенсон, Роберт Льюис
- Стурлусон, Снорри 59—61, 194, 197  
«Круг Земной» («Heimskringla») 60—61, 197  
«Младшая Эдда» 54, 59—61. См. также «Эдды»
- Сублимация (sublimation) посредством искусства 233, 253
- Субъективность в интерпретации истории 123, 128. См. также Проективное чтение
- Сударга Бокайского зеркало 63, 144—145, 147, 158, 257, 260
- Судьба (рок)  
Градус как ее воплощение 76—77, 107, 109, 232  
ее трансцендирование 78  
и Кинбот 76, 250  
Куильти как ее воплощение 251, 253

- скандинавское представление о ней 54—55, 217
- «Счастливым поэтом». См. Мак-Дармид, Хью
- Танагры прах 108—109, 111
- Татьяна («Евгений Онегин»)  
ее потерянная туфелька 39  
ее письмо 22, 26—27, 28, 29, 39, 189. См. также Лиронделль, Андре  
ее скромное имя 168  
и «Ленора» 21, 34, 35—36, 151, 249  
и Лолита 18, 21, 22, 39  
и французский язык 29, 189
- «Твердые суждения». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- «Твой Дом — это Ты» (журнал) 30
- Тейлор, Уильям 193—194
- Текстоубийство 188, 191, 251
- «Темора». См. Макферсон, Джеймс; «Поэмы Оссиана»
- Тень  
и отец Набокова 57, 242
- Тень (тени) 106—107, 110, 119, 127, 157, 242  
brocken как 209  
в комментарии к «Слову о полку Игореве» 76  
и Кинбот о Боге 97  
и Кинбот о смерти Шейда 76  
и перевод 157, 188
- «Тени» 76, 83, 92, 119, 126, 145, 188, 206
- Теннисон, Альфред, лорд  
«Водяной» 179  
«Русалка» 179
- Теоболд, Льюис 182  
«Возвращенный Шекспир» 182
- Теодорих (король остготов) 90
- «Terra Incognita». См. Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Тетя Мод (Мод Шейд)  
ее антология стихов 157  
и «При первом прочтении чэпменовского Гомера» (Китс) 187  
и сверхъестественные способности Хэйзель 56, 135, 148, 153, 202—203, 204  
и убийство Шейда 56, 135, 153, 202—203, 206  
как бабочка 74, 153, 157, 202, 215, 254
- «Тимон Афинский»  
и бегство Кинбота 130, 137, 140  
и бледный огонь / «Бледный огонь» (Шейд) / «Бледный огонь» (Набоков) 74, 99, 134, 157  
и отражение 157, 165  
землянский перевод 72, 86, 99, 130, 137, 140
- «Тинтернское аббатство». См. Вордсворт, Уильям
- Тирания. См. Политическая тирания и тоталитаризм
- Толстовская метафора. См. «Другие берега» / «Память, говори»
- Томсон, Джеймс 175
- Торфеус, Тормодус 196—198, 212  
«История Винландии» 197
- Тоталитаризм. См. Политическая тирания и тоталитаризм
- Трансцендентное  
и дентальный мотив 238—239, 258  
мысли Набокова о «высшей силе» 94, 110—111, 170, 172—173, 263

- мысли о нем Вордсворта и Шейда 167—172  
 узоры в природе как его знаки 93, 170, 211, 213—215, 263  
*См. также* Бессмертие; жизнь после смерти; сверхъестественное
- Трансцендирование  
 Набоковым боли утраты 11, 57, 58, 79, 97, 112, 115—116, 118, 124, 128, 174, 247, 253  
 собственного «я» 11, 42, 51  
 убийства через поэзию 58, 94, 120
- Трапп, дядя Гумберта («Лолита») 36—37, 253
- Трике, мось («Евгений Онегин») 38, 47
- Туман 94, 97, 210, 238, 242. *См. также* Диза; дымка
- Тургенев И.С. 136  
 его перевод 189
- Тургус Третий (Тургид) 53, 121, 237
- «Тщета догматизма». *См.* Гланвиль, Джозеф
- Тютчев Ф.И. 75, 163
- Уай (озеро) 170. *См. также* Ω (Омега)
- Уайт, близнецы («Бледный огонь») 73
- Уильям из Болденсея 208
- Указатель  
 «Бледный огонь» 54, 55, 78, 83, 91, 103, 120, 121, 124, 125, 130, 137, 177, 185, 201, 207  
 «Комментарий к “Евгению Онегину”» 152, 164, 165  
 «Память, говори» 125, 238  
 «Сказка бочки» 161
- Ultima Thule. *См.* Фула
- «Ultima Thule». *См.* Набоков, Владимир Владимирович (произведения)
- Уоллес, Альфред Рассел  
 «Дарвинизм» 199—200  
 «Моя жизнь» 199, 201—202  
 «Научный аспект сверхъестественного» 201  
 «Чудеса и современный спиритизм» 201
- Уолпол, Гораций 207
- Уран Последний 67
- Устин (швейцар Набоковых) 91, 125
- Устная культура 15, 43, 44, 51, 54, 194, 248, 249
- «Утешение Философией». *См.* Боэций
- Утилитарная философия  
 Н. Бродского 19, 26, 188  
 осуждение ее Набоковым 19—20, 209  
*См. также* Чернышевский Н.Г.
- «Утрата сыновей». *См.* Скаллаграмссон, Эгиль
- Утраченное королевство как тема 11, 95, 120, 259
- Ученый-поэт  
 и Реставрация семнадцатого века 128, 180, 184—186  
 Шейд как его эквивалент 156, 183
- Файлер, де (графиня) 196, 202
- Файлер, Флер де 63, 202, 238, 239, 260
- Фальтер, Адам («Ultima Thule») 126, 229—232
- Феокрит 70
- «Фетишизм ноги» («отступление о ножках») 136, 260  
 в «Лолите» 39, 260—261  
*См. также* «Ножка»
- Федор. *См.* Годунов-Чердынцев, Федор
- Фиалкапсюли. *См.* «Лолита»

- «Фингал, или Древняя эпическая поэма в шести книгах, вместе с другими поэмами Оссиана, сына Фингала». См. Макферсон, Джеймс; «Поэмы Оссиана»
- Финляндия  
и «Калевала» 51, 52, 77
- Флэтман, Томас 162, 185—186  
«Беглый государственный деятель» 186  
«Дон Хуан Ламберто, или Комическая история последних времен в двух частях» 186  
«Недоумевающий принц» 186  
«Смерть» 185  
«Стихи и песни» 185
- Фонтан как потусторонность 94—95, 169—171, 173, 244
- Фортинбрас («Гамлет») 55, 141  
«Фотографирование незримого». См. Коутс, Джим (Джеймс)
- Французский язык и культура и письмо Татьяны 29, 189 и Поп 178 и Шарлотта Гейз 29 как посредник для распространения творчества Шекспира 61, 130, 146 как связующее звено между русской и английской культурой 69—70, 130, 164, 188—190 См. также Перевод
- Фромм, Эрих  
«Забытый язык» 219
- Фрост, Роберт 100, 154
- Фула (Туле, Thule, Ultima Thule) 93, 94, 110, 196, 219, 225—227, 229, 231, 233—234, 236, 239, 247  
«Фульский король». См. Гете, Иоганн Вольфганг фон
- Харальд Харфар (Прекрасноволосый) 55, 60
- harvalda 105, 215. См. также sampel
- Хаусмен, Альфред 179
- Хентцнер, Пауль 207, 216
- Херьольвссон, Бьярни 53
- Хичкок, Альфред 250
- Ходына («Слово о полку Игореве») 68
- Ходынский («Бледный огонь») 62, 67—69
- Холмс, Шерлок 123, 128
- Хризопраз 210
- «Who's Who in the Limelight» («Лолита») 24
- Цареубийство 52, 120, 123—124, 128, 134, 136, 184—185, 235 и «Гамлет» 134—135, 149 и Кинбот 76, 116, 133 и призраки у Шекспира 134—135, 141, 152 и «Тени» 76, 119, 145, 188 неточный перевод и неверное чтение как аналог 149, 188
- «Цветы зла». См. Бодлер, Шарль
- «Церковная история народа англов». См. Беда Достопочтенный
- Цинциннат Ц. («Приглашение на казнь») 211, 246
- «Чайльд Гарольд». См. Байрон
- Чернышевский Н.Г. 163 биография («Дар») 26, 136, 246
- «Четыре квартета» (Элиот) 154
- Чешуекрылые 199, 211. См. также Бабочки
- Числа  
4 12  
8 137, 237  
См. также Даты
- «Что лежит в основе современного спиритизма — факты или вы-

- мысел?» См. Коутс, Джим (Джеймс)
- «Чудеса и современный спиритизм». См. Уоллес, Альфред Рассел
- Чэмпен, Джордж 187
- «При первом прочтении эпического Гомера» Китса 187
- Шальксбор, Харфар, барон («Бледный огонь») 55
- shargar. См. Этимология(-и)
- Шарлотта. См. Гейз, Шарлотта
- Шатобриан, Франсуа-Август Рене де 16, 30, 33
- «Атала» 16, 33
- «Рене» 16, 33
- Шахматная доска 237. См. также Бесконечность шахматной задачи решение как метафора 14
- Шахматы
- в «Бесплодной земле» 155
- в «Лолите» 37
- в русской эмиграции 158
- в семье Набоковых 10
- и Бретвиг 83
- и «Solus Rex» 233
- партия между Кэмпбелем и Бошаном 121
- Шейд, Джон
- vs. Элиот 154—155
- его анекдот об Оттаре 81, 85
- его почти смерть (в одиннадцатилетнем возрасте) 153, 156, 169, 174
- его стихи о Мон-Блоне 169—170
- его убийство и убийца (Градус) 11, 57, 76—77, 117—118, 188, 203, 215, 221, 232, 250, 251
- и Блаженный Августин 96
- и Вордсворт 166—174
- и восемнадцатый век 15, 139, 161, 179
- и Гумберт 166, 251—252
- и жизнь после смерти 92—93, 94—95, 118, 153, 156, 167, 168—171, 173, 192, 195, 227, 231
- и Кинбот 63—64, 76—78, 82, 84, 91, 224, 95—98, 100, 122, 131, 158, 161, 164, 176, 183, 186, 188, 193, 200, 211, 215, 221, 224, 228—229, 235, 251
- и параллель между Набоковым и Вордсвортом 173—176
- и Поп 156, 179, 181, 183
- и Синеусов 227—232
- и смерть Хэйзель 11, 58, 118, 148, 154, 155, 171—172, 192
- и церковная догма или ритуал 97, 98
- и Шекспир 15, 130, 131, 134, 139, 153, 156, 157, 161, 166, 171
- как англо-американец 157, 161, 230
- как рационалист 153, 157, 223
- как ученый-поэт 156, 183
- о происхождении души 200
- о религии 96—98, 100
- узость его зрения 12, 153, 156—157, 172, 222, 223
- Шейд, Мод. См. Тетя Мод
- Шейд, Сибилла (урожд. Ласточкина) 55, 61, 185, 190, 192
- и buchmann 99, 203, 222, 235
- и Кинбот 55, 132—133, 190, 215, 222
- как Ласточкина (Irongdell) 55, 89, 190, 206
- описание ее как бабочки 215
- Шейд, Сэмюэль (отец Джона Шейда) 89, 205
- Шейд, Хэйзель 242

- ее общение с миром духов 56, 73, 135, 153, 172, 173, 202—203, 204, 222, 252
- ее самоубийство 73, 148, 154, 214
- и Кинботова версия «Бледного огня» 148—149, 251
- и лесной царь 148—149, 153, 192
- и «Дева озера» 242
- и отец 56, 58, 118, 153, 222, 171—172, 192, 231, 251, 252
- и Сибилла 154, 254
- и «Четыре квартета» 154
- Лолита как параллель ей 251—252
- предупреждение через нее об убийстве Шейда 56, 135, 153, 202, 206, 215
- Шекспир (город) 152, 157—158
- Шекспир, Уильям (Вильям) 12, 15, 72, 131, 162
- аллея деревьев из его пьес 56, 131, 150, 151, 153, 165, 249
- в Земле 72, 130—131, 132, 137, 189
- заимствование в его творчестве 15, 61, 131—132, 194
- и Вольтер 182, 188
- и восемнадцатый век 139, 161, 182
- и В.П. Боткин 136, 138—139
- и источники 15, 61, 194
- и Пушкин 129, 130, 142—146, 150, 152, 166, 189
- и Соединенные Штаты 157—158, 171
- и 1888 год 136, 189, 237
- и Шальксбор 55
- как место встречи Кинбота и Шейда 130, 161
- Набоков о его экранизации 141—142, 152
- общий с Набоковым день рождения 105, 175
- перевод Кронеберга. См. «Гамлет»; «Макбет»
- перевод на земблянский, сделанный Конмалем 72, 86, 99, 130, 132, 140, 189
- по-немецки 148—152
- по-французски 146, 189
- См. также Бард (Шекспир)
- Шекспир, Уильям (Вильям), произведения
- «Буря» 56, 59, 150, 151, 153, 154, 243
- «Гамлет» 15, 55, 61, 103, 132—136, 138—143, 146—150, 152, 156—158, 163, 171, 182, 194, 219, 236—237 См. также «Гамлет»
- «Двенадцатая ночь» 150
- «Кориолан» 59, 130, 154
- «Король Лир» 123, 150, 156
- «Макбет» 129, 130, 132, 158, 185
- «Отелло» 150
- «Сон в летнюю ночь» 150, 153, 157
- «Тимон Афинский» 59, 74, 99—100, 130, 131, 134, 137, 140, 157, 164, 189
- Шелли, Перси Биши
- «Монблан» 169, 170
- Шиллер (Schiller), Фридрих 31, 37, 139, 190, 193
- «Школяр-цыган». См. Арнольд, Мэтью
- Шотландия и шотландцы 5, 11, 70, 132, 161
- и викинги / русские 65, 67, 69
- и «Поэмы Оссиана» 51. См. также «Поэмы Оссиана»
- и Томас Кемпбелл 69
- и Хью Мак-Диармид 74—75
- Штейнман, Густав 212, 216
- Штейнмана триада 212

- Эдбальд (сын Эдильберта) 88  
 Эдвин (король Нортумбрии) 89  
 «Эдды» 51, 52, 54, 58, 63, 77  
   и parstran 57, 110  
   «Младшая Эдда» 54, 59—61.  
   См. также Стурлусон, Снорри  
   «Старшая Эдда» 54, 60
- Эдильберт, король 88  
 Эдильфрид, король 89  
 Эйрик Рыжий 53  
 Эйрикссон, Лейв 53  
 Эйштейн, архиепископ («Круг  
 Земной») 62—63  
 Эйштейн (придворный художник)  
 («Бледный огонь») 60, 123,  
 124, 127, 234  
 Эйштейны (короли) («Круг Зем-  
 ной») 60  
 Экс (озеро) 170, 214. См. также  
 Щ (Омега)
- Элеонора («Ultima Thule») 231. См.  
 также «Ленора»
- Элиот Т. С. 100, 154, 165  
 «Бесплодная земля» 154—155  
 «Четыре квартета» 154
- Эльвина 262—263. См. также  
 Круммхольц, Гордон; Крум-  
 мхольц, Эльвина
- Эль Греко 17
- Эльфинстон (Стон Эльфов) («Ло-  
 лита») 256, 262
- Эльфовое дерево / карликовая со-  
 сна / elfinwood 209, 243, 262  
 во время бегства Кинбота из  
 Зембли 209, 255
- Эмбер («Под знаком незаконно-  
 рожденных») 140—141, 147,  
 149
- Эмбла 55, 56, 217
- Этелинге (также Этелни) 59, 81—  
 82, 177
- Этимология(-и)  
 англосаксонские 11, 12, 51,  
 104—115, 117, 121, 136, 233  
 bot 112—113, 133, 135. См.  
 также Кинжал; Боткин В.;  
 месть  
 velkam ut Semberland 114—116  
 grad 107—109, 111  
 grindelwod 110—111  
 земблянские 11, 55, 72, 104—  
 116, 121, 134, 163, 233  
 и «Поэмы Оссиана» 71—72  
 «Kongs-skugg-sjo» 62, 106  
 parstran 57, 110  
 Radugovitra 111—112  
 raghdirst 113—114  
 sampel 109—110, 216  
 shargar 111
- «Юлия». См. Руссо, Жан-Жак
- Ярослав (князь Новгорода) 60  
 Яруга («Слово о полку Игореве») 68  
 Яруга (королева Зембли) 67—69
- Ω (Омега) 14, 170, 214, 257, 263  
 и Зеро, 214, 257  
 и Уай 170, 214  
 и Экс 170, 214  
 См. также Бесконечность;  
 бессмертие; радужность

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |    |
|--|----|
| Благодарности .....                                | 5  |
| От автора .....                                    | 6  |
| Предисловие: Найдите, что спрятал матрос .....     | 9  |
| Тезис: «Лолита» и «Онегин»: Америка и Россия ..... | 16 |

### I

#### Предания северных стран

|  |    |
|--|----|
| 1. Викинги: «Эдды» и «Королевское Зерцало» ..... | 51 |
| 2. Русские и кельты: Игорь и Оссиан .....        | 65 |
| 3. Англосаксы: Король Альфред Великий .....      | 80 |

### II

#### Английская традиция

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 4. Язык: Англосаксонский .....   | 103 |
| 5. История: Король Карл II ..... | 117 |
| 6. Литература: Шекспир .....     | 129 |

### III

#### Эволюция, перевод и метаморфоза

|   |     |
|---|-----|
| 7. Культура: Ученые и поэты .....                             | 161 |
| 8. Наука: Флора, фауна и фантазия .....                       | 195 |
| 9. Метафизика: Ultima Thule .....                             | 225 |
| Антитезис: «Лолита» и «Бледный огонь»: Америка и Англия ..... | 248 |
| Библиография .....  | 264 |
| Указатель .....   | 274 |

*Мейер Присцилла*

**НАЙДИТЕ, ЧТО СПРЯТАЛ МАТРОС  
«Бледный огонь» Владимира Набокова**

Дизайнер серии

*Н. Пескова*

Дизайнер обложки

*О. Смирнов*

Редактор

*С. Антонов*

Корректор

*Э. Корчагина*

Компьютерная верстка

*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 19,5. Тираж 1500. Заказ № 1443

Отпечатано с готовых диапозитивов

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»»

105005, г. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46