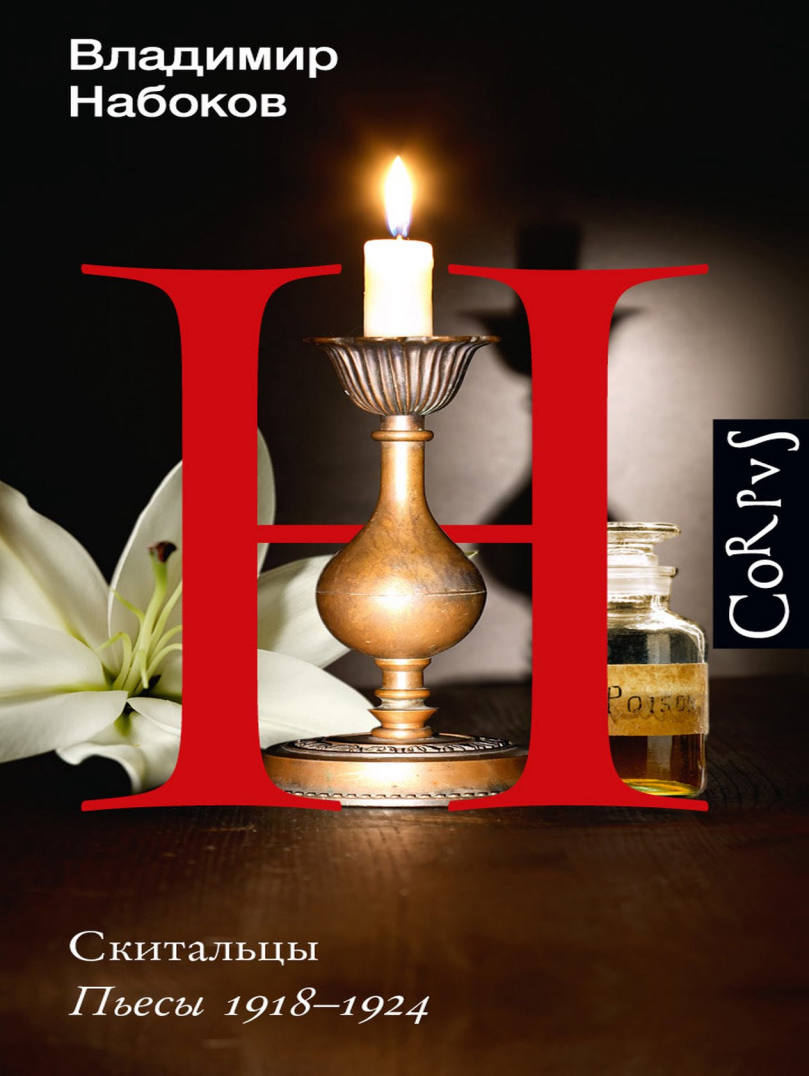
Владимир
Набоков



CORPUS

Скитальцы

Пьесы 1918–1924

Скитальцы. Пьесы 1918–1924

Владимир Владимирович Набоков, Андрей Александрович Бабиков

Аннотация
Владимир Владимирович Набоков. Скитальцы
От редактора
Весной. Лирическое нечто в одном действии
Вивиан Калмбруд. (Vivian Calmbrood). Скитальцы. (The Wanderers). 1768 г. Лондон. Трагедия в 4-х действиях. Перевод с английского Влад. Сирина
Действие первое
Смерть. Драма в двух действиях
Действие первое
Действие второе
Дедушка. Драма в одном действии
Агасфер. Драматическая пантомима в пяти частях
Пролог
Полюс. Драма в одном действии
Приложение
I. Речь Позднышева
II. Русалка. Заключительная сцена к пушкинской «Русалке»

Андрей Бабиков. Изобретение театра
Комментарии

Аннотация

В сборнике представлены пьесы Владимира Набокова, написанные в Крыму, Англии, Германии и Франции в 1918-1924 гг. Все они, в особенности «Скитальцы», «Смерть» и «Полюс», по-своему предопределили поэтические и прозаические опыты будущего знаменитого писателя. В этих ранних пьесах обнаруживается все то, что отличает манеру автора «Лолиты» и «Ады» и заставляет с еще большим интересом перечитывать его произведения: своеобразие формы, драматическое напряжение, скрытый второй план, точность в обрисовке характеров и обстановки, богатство метафор.

Впервые публикуются пьеса «Весной» и полный текст «Речи Позднышева», тяготеющей к жанру драматического монолога. Издание сопровождается обстоятельной статьей и комментариями, в которых воссоздаются обстоятельства сочинения пьес и раскрываются их литературные источники.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Владимир Владимирович Набоков
Скитальцы

Copyright © 1938, 1966, 1984, The Vladimir Nabokov Literary Foundation

Vesnoy, copyright © 2024, The Vladimir Nabokov Literary Foundation

All rights reserved

© А. Бабиков, составление, редакторская заметка, статья, комментарии, 2024

© Д. Черногаев, художественное оформление, макет, 2024

© ООО “Издательство Аст”,

Издательство CORPUS ®

От редактора

Драматургия В.В. Набокова (1899–1977), за исключением написанного в США по-английски сценария романа «Лолита», целиком принадлежит европейскому периоду его творчества. Сохранилась первая короткая драма Набокова «Весной», сочиненная в 1918 году в Крыму. За двадцатилетие с 1923 по 1942 год Набоков опубликовал в периодических изданиях Берлина, Парижа и Нью-Йорка шесть пьес, драматический монолог «Агасфер», первое действие драмы «Человек из СССР» и «Заключительную сцену к пушкинской “Русалке”». При жизни писателя пьесы не переиздавались. Самое крупное драматическое произведение, «Трагедия господина Морна», а также полный текст «Человека из СССР» увидели свет только после его смерти. Набоков издал в США лишь одну свою пьесу — «Изобретение Вальса», переведенную на английский язык сыном писателя Д. Набоковым в 1964 году[1]. Несколько пьес в переводе Д. Набокова составили

1 Примечания: 1

Nabokov V. The Waltz Invention. N.Y.: Phaedra, 1966.

сборник «Человек из СССР и другие пьесы»[2], в который вошли «Человек из СССР», «Событие», «Полюс», «Дедушка» и лекции Набокова о театре: «Playwriting» («Ремесло драматурга») и «The Tragedy of Tragedy» («Трагедия трагедии»)[3].

Набоков собирался выпустить русский сборник своей драматургии до конца 1976 года[4]. Он авторизовал русский перевод предисловия к английскому изданию «Изобретения Вальса» и запросил из отдела рукописей Библиотеки Конгресса США свои драматургические произведения, хранившиеся там, «включая “Трагедию господина Морна”»[5]. Этот сборник так и не был составлен, оставшись среди других нереализованных русских проектов писателя, подобно русской версии книги интервью и статей «Strong

---

2 Примечания: 2

Nabokov V. The Man from the USSR and Other Plays. San Diego et al.: Bruccoli Clark — Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

3 Примечания: 3

Опубликованы в издании: *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Сост., вступ. ст., примеч. А. Бабикова. СПб.: Азбука-классика, 2008. Перевод А. Бабикова и С. Ильина.

4 Примечания: 4

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 771.

5 Примечания: 5

Nabokov V. Selected Letters. 1940–1977 / Ed. by D. Nabokov and M.J. Bruccoli. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich — Bruccoli, Clark, Layman, 1989. P. 475. Об истории создания и публикации «Трагедии господина Морна»

см. заметку «От редактора» и комментарии в издании: *Набоков В.* Трагедия господина Морна / Сост., заметка, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2024.

Opinions» под названием «Кредо», над которой он работал в 1973 году.

В 1960 году, по предложению Д.Б. Харриса и С. Кубрика, Набоков для голливудской экранизации написал сценарий «Лолиты», новую (дефинитивную) редакцию которого он затем выпустил отдельной книгой[6].

Первый сборник пьес Набокова в России вышел в 1990 году[7]. До сих пор наиболее полным оставалось подготовленное нами в 2008 году собрание пьес писателя «Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме», в котором впервые был опубликован полный текст драмы «Человек из СССР».

Для изданий в серии «Набоковский корпус» состав драматургических произведений Набокова впервые дополняется драмой «Весной», новыми архивными материалами к «Трагедии господина Морна» и полным текстом «Речи Позднышева». Кроме того, впервые на основании архивных источников публикуется поздняя расширенная редакция «Изобретения Вальса», подготовлен-

6 Примечания: 6

Nabokov V. Lolita: A Screenplay. N.Y.: McGraw-Hill, 1974. Русский перевод: *Набоков В.* Лолита. Сценарий / Вступ. ст., перевод, примеч. А. Бабикова. СПб.: Азбука, 2010.

7 Примечания: 7

Набоков В. Пьесы / Сост., вступ. ст. и коммент. Ив. Толстого. М.: Искусство, 1990.

ная Набоковым для несостоявшегося русского переиздания пьесы. В серии «Набоковский корпус» заново сверенные и уточненные тексты пьес Набокова печатаются в трех книгах: «Трагедия господина Морна», «Скитальцы. Пьесы 1918–1924» и «Человек из СССР. Пьесы 1927–1938». Дополнительные сведения об истории создания и характере набоковских пьес содержатся в нашей статье «Изобретение театра», включенной в этот том.

В *Приложении* публикуются две литературные стилизации Набокова: тяготеющая к форме драматического монолога «Речь Позднышева» (1926), написанная в Берлине для инсценированного суда над героем повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», и «Заключительная сцена» к незавершенной драме А.С. Пушкина «Русалка», опубликованная в 1942 году в США.

Я сердечно благодарен Брайану Бойду за участие в составлении настоящего сборника и своей дочери Вере за помощь в сверке текстов пьес с первыми публикациями.

Весной
Лирическое нечто в одном действии

Действующие лица:

Юноша, Девушка, Шахматист и Неизвестный.

Шахматист — плотный мужчина в сюртуке, несмотря на весеннее время. Юноша и Девушка — оба белокуры и оба в белом. Проницательный читатель догадается, что Шахматист — не кто иной, как вышеупомянутый Юноша несколько лет спустя. Неизвестный — невзрачный господин с бородкой клином. Действие происходит отчасти на большой светлой веранде, отчасти в саду. При поднятии занавес<а> Шахматист и Неизвестный только что начали партию на небольшом столике посреди веранды. Яркий солнечный свет. В раскрытом окне видны цветущие черешни и кусочек голубого неба. Чирикают птицы.

Шахматист

Несносный воробей! Щебечет, суе-

тится,

пока, безмолвствуя над шахматной доской,

мы пристально следим за шашкою резной.

А мудрая игра! Мне часто, часто мнится:

игру такую же изобрела судьба.

Я рад был вызову, и вспыхнула борьба.

Упорствуя, учусь предотвращать утраты

и верю всей душой, что цель недалека.

Да, мне знакома ты, двуцветная доска!

Не так ли жизнь моя на ровные квадраты

разделена? По ним послушные мечты

уверенно веду. Воюю, покоряю.

Из сада доносятся голоса.

Голос Юноши

Сияют влажные, прозрачные цветы…

Душа взволнована…

Неизвестный

(играет)
Я га́мбит принимаю.

Голос Юноши

Тень каждого листа окаймлена лучом.
Спеши, весенняя. Мы встанем на качели.
Плечо к плечу… Вот так… Не думай ни о чем.

Голос Девушки

Как замирает грудь!

Шахматист

(играет)
Я жертвую конем.

Голос Девушки

Как близок небосклон, как мы легко взлетели!

А знаешь, милый друг, мне показалось, ты
прильнул к моим устам…

Голос Юноши

Нет, это ветер вешний.
Теперь мы вниз плывем сквозь кружево черешни
благоухающей, и нежные цветы
касаются на миг твоих волос лучистых;
и вновь мы ввысь летим на крыльях золотистых,
и ман<и>т небосклон глубокий, голубой…

Шахматист

Великолепный ход! С моею же судьбой
я сравниваю вас. Но я – неутомимый,
расчетливый борец, я жертвовал умно́.
Все предусмотрено.

Неизвестный

Судьба непобедима.

Продолжают молча играть.

Из боковой двери, ведущей в сад, входит Девушка.

Сперва останавливается нерешительно, потом тихо подходит к игрокам и в недоумении переводит взгляд с одного на другого.

Девушка

Неблагодарные! Глядите же: в окно
вливаются лучей сверкающие струи;
иль ненавистен вам весны победный зов?

Они же молчат в глубоком раздумьи.
Вбегает Юноша.
Подойдя на цыпочках к Девушке,
он забрасывает ее цветами весенними.

Юноша

Цветок… Еще цветок. Цветы, как поцелуи,

цветы, как счастье.

Один цветок падает на шахматную доску.

Шахматист

(рассеянно смахивает цветок)
Я не ценю цветов.
Я поглощен борьбой.

Девушка

(стоит у окна)
Иди сюда, мой нежный,
к открытому окну. Теперь дай руку мне.
Ты видишь ангелов над веткой белоснежной?

Юноша

Люблю тебя.

Девушка

Гляди: в небесной вышине
витают ангелы стоцветные, витают,

скользят…

Юноша

Люблю тебя.

Девушка

Скользят… перелетают
с дрожащего луча на вздрогнувший цветок…

Юноша

Нам улыбаются.

Девушка

Люблю тебя.

Юноша

Смеются
и тают в небесах.

Девушка

Остался огонек

на каждом лепестке. Ты слышишь: песни льются
неизъяснимые. Цветы, цветы звенят.

Юноша

Люблю тебя.

Девушка

Звенят и смело и несмело.

Юноша

То щебетанье птиц. Гляди, они летят,
мелькая, меж цветов, как радужные стрелы.

Девушка

Люблю тебя.

Юноша

Весь мир ликует и поет.
Как сладок вешний шум черешен благовонных.

Девушка

Цветы колышутся, свет голубой дробя,
и рьяно сквозь узор ветвей переплетенных
стремятся к нам лучи…

Юноша

Люблю, люблю тебя.

Шахматист

(передвигая пешку)
Теперь все кончено. Сдавайтесь, враг любезный.
Победной пешкою восьмой достигнут ряд.
Склоните короля!

Неизвестный

(бесстрастно)
Зачем же? Бесполезно…
Поторопились вы. Я объявляю мат!

Шахматист в горестном изумлении взирает на доску.

Занавес

23–i–18

Вивиан Калмбруд
(Vivian Calmbrood)
Скитальцы
(The Wanderers)
1768 г. Лондон
Трагедия в 4-х действиях
Перевод с английского Влад. Сирина

Действие первое

Трактир «Пурпурного Пса».

Колвил — хозяин — и Стречер — немолодой купец — сидят и пьют.

Стречер

Я проскочил, он выстрелил… Огонь
вдогонку мне из дула звучно плюнул,
и эхо рассмешил, и шляпу сдунул;
нагнулся я, – и вынес добрый конь…
Вина, вина испуг мой томный просит…
Я чувствую, – разбойник мой сейчас
свой пистолет дымящийся поносит
словами окровавленными!

Колвил

Спас
тебя Господь! Стрелок он беспромашный,
а вот поди ж – чуть дрогнула рука.

Стречер

Мне кажется, злодей был пьян слегка:
когда он встал, лохматый, блед-
ный, страшный,
мне, ездоку, дорогу преградив, —
поверишь ли, – как бражник он качался!

Колвил

Да, страшен он, безбожен, нерадив...
Ох, Стречер, друг, я тоже с ним встре-
чался!
Сам посуди; случилось это так:
я возвращался с ярмарки, и лесом
поехал я, – сопутствуемый бесом
невидимым. Доверчивый простак,
я песенку мурлыкал. Под узорной
листвой дубов луна лежала черной
и серебристой шашечницей. Вдруг
он выскочил из лиственного мрака
и – на меня!

Стречер

Ой, грех, – мой бедный друг!

Колвил

Не грех, а срам! Как битая собака,
я стал юлить (я, видишь ли, кошель
червонцев вез) и выюлил пощаду…
«Кабатчик, шут, – воскликнул он, – по-
радуй
побасенкой – веселою, как хмель,
бесстыдною, как тысяча и десять
нагих блудниц, да сочною, как гусь
рождественский! Потешь ме-
ня, не трусь,
ведь все равно потом тебя повесить
придется мне». Но худо я шутил…
«Слезай с коня», – мучитель мой про-
молвил.
Я плакать стал; ска-
зал, что я, Джон Колвил, —
пес, раб его; над страхом распустил

атласный парус лести; побожился,
что в жизни я не видел жирных дней;
упомянул о Сильвии моей
беспомощной, – и вдруг злодей смяг-
чился:
«Я, – говорит, – прощу тебя, прощу
за имя сладкозвучное, которым
ты назвал дочь; но, помни, – с дого-
вором!
Лишь верю я вот этому пращу
носатому, с комком сопли свинцовой
в ноздре стальной – всегда чихнуть го-
товой
и тьму прожечь мокротой роковой…
Но так и быть: поверю и горгоне,
уродливо застывшей предо мной.
Вот договор: в час бури иль погони
пускай найду в твоем трактире «Пса
Пурпурного» приют ненарушимый,
бесплатный кров: я часто крался ми-
мо,
хохочущие слышал голоса,
завидовал… Ну что же, ты согласен?»

Он отдал мне червонцы, и бесстрастен
был вид его. Но странно: теплоту
и жажду теплоты – я, пес трусливый,
почуял в нем, как чуешь в день тоскливый
стон журавлей, в туманах на лету
рыдающих… С тех пор раз восемь в месяц
приходит он спокойно в мой кабак,
как лошадь пьет, грозит меня повесить
иль Сильвию, шутя, вгоняет в мак.

Входит Сильвия.

Вот и она. Ты побеседуй, Стречер,
а у меня есть дело…
(Уходит в боковую дверь.)

Стречер

Добрый вечер,
медлительная Сильвия; я рад,
что здесь, опять, склоняюсь неумело
перед тобой; что ты похорошела;

что темные глаза твои горят,
лучистого исполнены привета,
прекрасные, как солнечная ночь, —
когда б Господь дозволил чудо это…

Сильвия

Смеетесь вы…

Стречер

Смеяться я не прочь;
но, Сильвия, смеяться я не смею
перед святыней тихой чистоты…

Сильвия

Мы с мая вас не видели…

Стречер

И ты
скучала?

Сильвия

Нет. Скучать я не умею:

все Божьи дни – души моей друзья,
и нынешний – один из них…

Стречер

Мне мало…
Ах, Сильвия, ты все ли понимала,
когда вот здесь тебе молился я,
и вел с тобой глубокую беседу,
и объяснял, что на лето уеду,
чтоб ты могла обдумать в тишине
мои слова. Печально, при луне,
уехал я. С тех пор тружусь, готовлю
грядущее. В июне я торговлю
открыл в недальнем Гровсей. Я теперь
уж не бедняк… О Сильвия, поверь,
куплю тебе и кольца, и запястья,
и гребешки… Уже в мешках моих
немало тех яичек золотых,
в которых спят – до срока – птицы сча-
стья…

Сильвия

Вы знаете, один мне человек
на днях сказал: нет счастия на свете;
им грезят только старики да дети;
нет счастия, а есть безумный бег
слепого, огневого исполина,
и есть дешевый розовый покой
двух карликов из воска. Середина
отсутствует…

Стречер

Да, сказано… Какой
дурак изрек загадку эту?

Сильвия

Вовсе
он не дурак!

Стречер

А! Знаю я его!
Не царствует ли это божество

в глухих лесах от Глумиглэн до Гровсей
и по дороге в Старфильд?

Сильвия

Может быть…

Стречер

Так этот волк, так этот вор кровавый
тебе, тебе приятен? Боже правый!
Отец твой – трус: он дол-
жен был убить,
убить его, ты слышишь? Что ж, пре-
красно
устроился молодчик: пьет и жрет
да невзначай красотку подщипнет…
У, гадина!..

Сильвия

Он – человек несчастный…

Незаметно возвращается Колвил.

Стречер

Несчастного сегодня встретил я…
Конь шагом шел, в седле дремал я сладко;
вдруг из кустов он выполз, как змея;
прищурился, прицелился украдкой;
тогда, вздохнув, – мне было как-то лень, —
я спешился и так его шарахнул,
так кулаком его по брылам трахнул,
что крикнул он и тихо сел на пень,
кровавые выплевывая зубы…
«Несчастный» – ты сказала? Да ему бы
давно пора украсить крепкий сук
осиновый! «Несчастный…» – скажет тоже!
Он подошел, а я его по роже
как звездану…

Колвил

Э, полно, полно, друг!

Хоть ты у нас боец небезызвестный, —
но мнится мне, что воду правды пресной
ты подцветил вином невинной лжи.

Стречер

Ничуть… Ничуть!

Колвил

Твой подвиг беспримерен,
и ты – герой; но, друг мой, расскажи,
как это так, что в мыле смирный мерин,
а сам герой без шапки прискакал?

Сильвия

Оставь, отец: меня он развлекал
лишь вымыслом приятным и искусным.
Он говорил…

Стречер

Я говорил одно:
я говорил, что Сильвии смешно
умильничать с бродягой этим гнусным,
я говорил, что кровью все леса
измызгал он, что я его, как пса…

Колвил

Довольно, друг! Задуй свой гнев трескучий,
не прекословь девическим мечтам;
ведь сто очей у юности, и там,
где видим мы безóбразные тучи,
она увидит рыцарей, щиты,
струящиеся перья и кресты
лучистые на сумрачных кольчугах.
Расслышит юность в бухающих вьюгах
напевы дивья. Юность любит тьму
лесную, тьму высоких волн, туманы,
туманы и туманы, – потому,

что там, за ними, радужные страны
угадывает юность… Подожди,
о, подожди, – умолкнут птицы-грезы,
о сказочном сверкающие слезы
иссякнут, верь, как теплые дожди
весенние, и выцветут виденья…

Стречер

Давно я жду, и в этом наслажденья
не чувствую; давно я, как медведь,
вокруг дупла душистого шатаюсь,
не смея тронуть мед… Я допытаюсь,
я доберусь… Я требую, ответь,
насмешливая Сильвия: пойдешь ли
ты за меня?..

Стук в наружную дверь.

Слыхали?.. Этот стук…
Он, может быть…

Колвил

О нет; наш вольный друг
стучит совсем иначе.

Стук повторный.

Голос за дверью

Отопрешь ли,
телохранитель Вакха?

Колвил

Это он, —
хоть стук и необычен. Стречер, милый,
куда же ты?

Стречер

Я очень утомлен,
пойду я спать…

Голос

Открой! Промокли силы…
Ох, жизнь мою слезами гасит ночь.

Стречер

Я, право, утомлен…

Колвил

Ступай же, дочь,
впусти его; а нашему герою
тем временем я норку покажу.

Колвил и Стречер уходят.

Голос

Да это гроб, а не кабак!..

Сильвия

(идет к двери)
Открою,
открою…

Входит Проезжий.

Ах!..

Проезжий

Однако – не скажу,
красавица, чтоб ты спешить любила,
хоть ты любить, пожалуй, и спешишь…

Да что с тобой? Ты на меня глядишь
растерянно… Ведь я же не грабила…

Сильвия

Простите, путник строгий…

Проезжий

Позови
хозяина. Прости и мне: брюзгливо
я пошутил; усталость неучтива.
Мне нравятся печальные твои
ресницы.

Сильвия

Плащ снимите да садитесь
сюда, к огню.

Сильвия выходит в боковую дверь.

Меж тем кучер и трактирный слуга вносят вещи Проезжего и выходят опять. Он же располагается у камина.

Проезжий

Ладони, насладитесь
живым теплом алеющих углей!
Подошвы, задымитесь, пропуская
блаженный жар! И ты будь веселей,
моя душа! Смотрю в огонь: какая
причудливая красочность! Смотрю —
и город мне мерещится горящий,
и вижу я сквозь траурные чащи
пунцовую, прозрачную зарю,
и голубые ангелы на глыбах
оранжевых трепещут предо мной!
А то в подвижных пламенных изгибах
как будто лик мне чудится родной:
улыбка мимолетная блистает,
струятся пряди призрачных волос, —
но паутина радужная слез
перед глазами нежно расцветает
и ширится, скрывая от меня
волшебный лик – мой вымысел минутный, —

и вновь сижу я в полумгле уютной,
обрызганной рубинами огня…

Входит Колвил.

Колвил

(про себя)
Дочь не шутила… Впрямь он незнаком мне…
но голос…

Проезжий

Здравствуй, друг бездомных! Помни
пословицу: кто всем приют дает,
себе приют в любой звезде найдет…

Колвил

Мне голос ваш напомнил, ваша милость,
ночь в глушнике…

Проезжий

…И, верно, вой зверей

голодных? Да, – душа моя затмилась
от голода… Но прежде – лошадей
и моего возницу (мы изрядно
сегодня потрепались) накорми.

Колвил

Слуга мой Джим займется лошадьми
и остальным… Но вам, о гость отрадный,
чем услужу? Тут, в погребе сыром,
есть пенистое пиво, рьяный ром,
степенный порт, малага-чародейка…

Проезжий

Я голоден!

Колвил

Есть жирная индейка
с каштанами, телятина, пирог,
набитый сладкой дичью…

Проезжий

Это вкусно.
Тащи скорей.

Хозяин и дочь его хлопочут у стола.

(Про себя.)
Узнать, спросить бы… да,
спрошу… нет, страшно…

Колвил

(суетится)
Хлеб-то где ж? Беда
с тобою, дочь!

Проезжий

(про себя)
Спрошу…

Колвил

Червяк капустный —
ох, Сильвия, – в салат попал опять!

Проезжий

(про себя)
Нет…

Колвил

Кружку! Да не эту! Вот разиня…
Да двигайся! Подумаешь, – богиня
ленивая… Ну вот. Ты можешь спать
теперь идти.

Exit[8] Сильвия.

Проезжий

(садится за стол)
Отселе – далеко ли
до Старфильда?

Колвил

Миль сорок <п>ять, не боле.

---

8 Примечания: 8
Уходит *(англ.)*.

Проезжий

Там… в Старфильде… се-
мья есть… Фаэрнэт, —
не знаешь ли? Быть может, вспом-
нишь?

Колвил

Нет,
не знаю я; бываю редко в этом
плющом увитом, красном городке.
В последний раз, в июне этим летом,
на ярмарке…
(Смолкает, видя, что Проезжий задумался.)

Проезжий

(про себя)
Там, в милом липнике,
я первую прогрезил половину
нескучной жизни. Завтра, чуть рас-
свет,
вернусь туда; на циферблате лет

назад, назад я стрелку передвину,
и снова заиграют надо мной
начальных дней куранты золотые...
Но если я – лишь просеки пустые
кругом найду, но если дом родной
давно уж продан, – Господи, – но если
все умерли, все умерли, и в кресле
отцовском человек чужой сидит,
и заново обито это кресло,
и я пойму, что детство не воскресло,
что мне в глаза с усмеш-
кой смерть глядит!
(Вздыхает и принимается есть.)

Колвил

Осмелюсь понаведаться: отколе
изволите вы ехать?

Проезжий

Да не все ли
тебе равно? И много ль проку в том,
что еду я, положим, из Китая, —

где в ноябре белеют, расцветая,
вишневые сады, пока в твоем
косом дворце огонь, со стужей споря,
лобзает очарованный очаг?..

Колвил

Вы правы, да, вы правы... Я – червяк
в чехольчике... Не видел я ни моря,
ни синих стран, сияющих за ним, —
но любопытством детским я дразним...
Тяжелый желтый фолиант на рынке
для Сильвии задумчивой моей
я раз купил; в нем странные картинки,
изображенья сказочных зверей,
гигантских птиц, волов золоторогих,
людей цветных, иль черных, одноногих,
иль с головой, растущей из пупа...
Отец не слеп, а дочка не глупа:
как часто с ней, склонившись напряженно,
мы с книгою садимся в уголке,

и, пальчиком ее сопровожденный,
по лестницам и галереям строк,
дивясь, бредет морщинистый мой палец,
как волосатый сгорбленный скиталец,
вводимый бледным маленьким пажом
в прохлады короля страны чудесной!..
Но я не чувствую, что здесь мне тесно,
когда в тиши читаю о чужом
чарующем, причудливом пределе;
довольствуюсь отчизною. Тепло,
легко мне здесь, где угли эти рдели
уж столько зим, метелицам назло...

Проезжий

(набивая трубку)
Ты прав, ты прав... В бесхитростном покое
ты жизнь цедишь... Все счастие мирское
лишь в двух словах: «я дома...»

Троекратный стук в дверь.

Колвил

(идет к двери)
Вот напасть.

Осторожно входит Разбойник.

Разбойник

Пурпурный пес, виляй хвостом! Я снова
пришел к тебе из царствия лесного,
где ночь темна, как дьяволова пасть!

Он и Колвил подходят к камину;
Проезжий сидит и курит в другом конце комнаты и не слышит их речей.

Мне надоела сумрачная пышность
дубового чертога моего…
Ба! Тут ведь пир! Кто это существо
дымящее?

Колвил

Проезжий, ваша хищность.
Он возвращается из дальних стран,
из-за морей…

Разбойник

...А может быть, из ада?
Не правда ли? Простужен я и пьян...
Дождь – эта смесь воды святой и яда —
всю ночь, всю ночь над лесом моросил;
я на заре зарезал двух верзил,
везущих ром, и пил за их здоровье
до первых звезд, – но мало, мало мне:
хоть и тяжел, как вымище коровье,
в твой кабачок зашел я, чтоб в вине
промыть свою раздувшуюся душу;
отрежь и пирога.
(Подходит к Проезжему.)
Кто пьет один,
пьет не до дна. Преславный господин,
уж так и быть, подсяду я, нарушу
задумчивость лазурного венка,
плывущего из вашей трубки длинной...

Проезжий

Тем лучше, друг. Печалью беспричинной

я был увит.

Разбойник

Простите простака,
но этот луч на смуглой шуйце вашей
не камень ли волшебный?

Проезжий

Да, – опал.
В стране, где я под опахалом спал,
он был мне дан царевною, и краше
царевны – нет.

Разбойник

Позвольте, отчего ж
смеетесь вы – так тонко и безмолвно?
Или мое невежество…

Проезжий

Да полно!
Смешит меня таинственная ложь
моих же чувств: душа как бы объята

поверием, что это все когда-то
уж было раз: вопрос внезапный ваш
и мой ответ; мерцанье медных чаш
на полке той; худые ваши плечи
и лоск на лбу высоком, за окном —
зеркальный мрак; мечтательные свечи
и крест теней на столике резном;
блестящие дубовые листочки
на ручках кресла выпуклых, и точки
огнистые, дрожащие в глазах,
знакомых мне...

Разбойник

Пустое... Лучше мне бы
порассказали вы: в каких морях
маячили, ночное меря небо?
Что видели? Где сердце и следы
упорных ног оставили, давно ли
скитаетесь?

Проезжий

Да что ж, по Божьей воле,

семнадцать лет… Эй, друг, дай мне воды,
во мне горит твое сухое тесто.

Колвил

(не оглядываясь, из другого конца комнаты)
Воды? Воды? Вот чудо-то… Сейчас.

Разбойник

Семнадцать лет! Успела бы невеста
за это время вырасти для вас
на родине… Но, верно, вы женаты?

Проезжий

Нет. Я оставил в Старфильде родном
лишь мать, отца и братьев двух…

Колвил

(приносит и ставит воду перед Разбойником)
Вином
вы лучше бы запили…

Разбойник

Шут пузатый!
Куда ж ты прешь? Куда ж ты ставишь, пес?
Не я просил, – а дурень мне принес!
Ведь я не роза и не рыба… Что же
ты смотришь так?

Колвил

Но ваши голоса
так жутко, так причудливо похожи!

Проезжий

Похожи?..

Колвил

Да: как морось и роса,
заря и зарево, слепая злоба
и слепота любви; и хриплы оба:
один – от бочек выпитых, другой —
простите мне, о гость мой дорогой, —

от тайной грусти позднего возврата…

Разбойник

(обращаясь к Проезжему)
Как звать тебя?

Проезжий

Мне, право, странно…

Разбойник

Нет,
ответь!..

Проезжий

Извольте: Эрик Фаэрнэт.

Разбойник

Ты, Эрик, ты? Не помнишь, что ли, брата?
Робе́рта?

Эрик

Господи, не может быть!..

Роберт

Не может быть? Пустое восклицанье!..

Эрик

О милый брат, меня воспоминанье
застывшее заставило забыть,
что должен был твой облик изме-
ниться...
Скорей скажи мне: все ли живы?

Роберт

Все...

Эрик

Благодарю вас, дни и ночи!.. Мнится,
уж вижу я – на светлой полосе
родной зари – чернеющую крышу
родного дома; мнится мне, уж слышу

незабываемый сладчайший скрип
поспешно открываемой калитки…
Брат, милый брат, все так же ль листья лип
лепечут упоительно? Улитки
все так же ль после золотых дождей
на их стволах вытягивают рожки?
Рыжеют ли коровы средь полей?
Выходят ли на мокрые дорожки
танцующие зайчики? Скажи,
все так же ли в зеленой полумгле
скользит река? И маленькие маки
алеют ли в тумане теплой ржи?
А главное: как вам жилось, живется?
Здорова ль мать и весел ли отец?
Как брат Давид, кудрявый наш мудрец?
Все так же ль он за тучи молча рвется,
в огромные уткнувшись чертежи?
И кто ты сам? Что делаешь, скажи?
Я признаюсь: мне вид твой непонятен;
в глазах – тоска, и сколько дыр и пятен

на этих кожаных одеждах… Что ж, рассказывай!

Роберт

Ты хочешь? Пес пурпурный,
скажи – кто я?

Колвил

Вы – честный…

Роберт

Лжешь…

Колвил

Вы – честный, но мятежный…

Роберт

Лжешь…

Колвил

Вы – бурный,
но добрый…

Роберт

Лжешь!

Колвил

Вы – князь лесной, чей герб —
кистень, а эпитафия – веревка!

Роберт

Вот это так! Ты, брат, слы-
хал? Что, ловко?

Эрик

Не шутку ли ты шутишь?..

Роберт

Нет. В ущерб
твоей мечте – коль ты мечтал уви-
деть
все качества подлунные во мне, —
разбойник я, живущий в глубине
глухих лесов… Как стал я ненавидеть

сиянье дня, как звезды разлюбил,
как в лес ушел, как в первый раз убил —
рассказывать мне скучно... Я заметил —
зло любит каяться, а добродетель —
румяниться; но мне охоты нет
за нею волочиться... Доблесть – бред,
день – белый червь, жизнь – ужас бесконечный
очнувшегося трупа в гробовом
жилище...

Эрик

Словно в зеркале кривом
я узнаю того, чей смех беспечный
так радовал, бывало, нашу мать...

Роберт

Убийца я!

Эрик

Молчи же...

Роберт

...Бесшабашный
убийца!

Эрик

О, молчи! Мне сладко, страшно
над бездною склоняться и внимать
твоим глазам, беспомощно кричащим
на ломаном и темном языке
о царстве потонувшем, о тоске
изгнанья...

Роберт

Брат! По черным, чутким чащам —
живуч, как волк, и призра-
чен, как рок, —
крадусь, таюсь, взвинтив тугой курок:
убийца я!

Эрик

Мне помнится: в далеком

краю, на берегу реки с истоком
неведомым, однажды, в золотой
и синий день, сидел я под густой
лоснящейся листвою, и кричали,
исполнены видений и печали,
лазоревые птицы, и змея
блестящая спала на теплом камне;
загрезил я, – как вдруг издалека мне
послышалось пять шорохов и я
увидел вдруг между листов узорных
пять белоглазых, красногубых, черных
голов… Я встал – и вмиг был окружен…
Мушкет мой был, увы, не заряжен,
а слов моих они не понимали;
но, сняв с меня одежды, дикари
приметили вот это… посмотри…
головки две на выпуклой эмали —
ты и Давид: тебе здесь восемь лет,
Давиду – шесть; я этот амулет —
дар матери – всегда ношу на теле;
и тут меня он спас на самом деле:
поверишь ли, что эти дикари

метнулись прочь, как тени от зари,
ослеплены смиренным талисманом!

Роберт

О, говори! Во мне светлеет кровь…
Не правда ль, мир – любовь, одна любовь, —
румяных уст привет устам румяным?
Иль мыслишь ты, что жизнь – больного сон?
Что человек, должник природы темной,
отплачивать ей плачем обречен?
Что зримая вселенная – огромный,
холодный монастырь, и в нем земля —
черница средь черниц золотоглазых —
смиренно смерти ждет, чуть шевеля
губами? Нет! В живых твоих рассказах
не может быть печали; уловлю
в их кружеве улыбку… Брат! Давно я
злодействую, но и давно скорблю!
Моя душа – клубок лучей и гноя,

смесь жабы с лебедем... Моя душа —
молитва девушки и бред пирата;
звезда в лазури царственной и вша
на смятом ложе нищего разврата!
Как женщина брюхатая, хочу,
хочу я Бога... Бога... слышишь, – Бога!
Ответь же мне, – ты странствовал так много! —
ответь же мне – убийце, палачу
своей души, замученной безгласно, —
встречал ли ты Его? Ты видел взор
персидских звезд; ты видел, странник страстный,
сияющие груди снежных гор,
поднявшие к младенческой Авроре
рубины острые; ты видел море, —
когда луна голодная зовет
его, дрожит, с него так жадно рвет
атласные живые покрывала
и все сорвать не может...
И ласкал
мороз тебя в краю алмазных скал,

и вьюга в исступленьи распевала...
А то вставал могучий южный лес,
как сладострастие, глубоко-знойный;
ты в нем плутал, любовник беспокойный,
распутал волоса его; залез,
трепещущий, под радужные фижмы
природы девственной... Счастливый брат!
Ты видел все и все привез назад,
что видел ты! Так слушай: дай мне, выжми
весь этот мир, как сочно-яркий плод,
сюда, сюда, в мою пустую чашу:
сольются в ней огонь его и лед;
отпраздную ночную встречу нашу;
добро со злом, уродство с красотой,
как влагу сказочную, выпью!..

Эрик

Стой!
Твои слова безумны и огромны...

Ты мечешься, обломки мысли темной
неистово сжимая в кулаке,
и тень твоя – вон там, на потолке, —
как пьяный негр, шатается. Довольно!
Я понял ночь, увидя светляка:
в душе твоей горит еще тоска, —
а было некогда и солнце… Больно
мне думать, брат, о благостном былом!
Ты помнишь ли, как наша мать, бывало,
нас перед сном так грустно целовала,
предчувствуя, что ангельским крылом
не отвратить тлетворных дуновений,
самума сокрушительных тревог?..
Ты помнишь ли, как дышащие тени
блестящих лип ложились на порог
прохладной церкви и молились с нами?
Ты помнишь ли; там девушка была
с глубокими пугливыми глазами,
лазурными, как в церкви полумгла;
две розы ей мы как-то подарили…

Пойдем же, брат! Довольно мы бродили…

Нас липы ждут… Домой, пора домой —

к очарованьям жизни белокрылой!

Ты скрыл лицо? Ты вздрагиваешь? Милый,

ты плачешь, да? Ты плачешь? Боже мой!

Возможно ли! Хохочешь ты, хохочешь!..

Роберт

Ох… уморил!..

Эрик

Да что сказать ты хочешь?

Роберт

Что я шутил, а гусь поверил… Брось,

святоша, потолкуем простодушней!

Ведь из дому ты вылетел небось,

как жеребец – из сумрачной конюшни!

Да, мир широк, и много в нем кобыл,

податливых, здоровых и красивых, —
жен всех мастей, каурых, белых, сивых,
и вороных, и в яблоках, – забыл?
Небось пока покусывал им гривы,
не думал ты, мой пилигрим игривый,
о девушке под липами, о той,
которую ты назвал бы святой,
когда б она теперь не отдавала
своей дырявой святости внаем?

Эрик

Я был прельщен болотным огоньком:
твоя душа мертва… В ней два провала,
где очи ангела блистали встарь…
Ты жалок мне… Да, видно, я – звонарь
в стране, где храмов нет…

Роберт

Зато есть славный
кабак. Холуй, вина! Пей, братец, пей!
Вот кровь моя… Под шкурою моей
она рекой хмельной и своенравной

течет, течет, – и пляшет разум мой,
и в каждой жиле песня.

Эрик

Боже, Боже!
Как горестно паденье это! Что же
я расскажу, когда вернусь домой?

Роберт

Не торопись, не торопись… Возможно,
что ты – простак, а я – свиде-
тель ложный
и никого ты дома не найдешь…
Возможно ведь?

Эрик

Кощунственная ложь!
Хозяин, повели закладывать… Не в си-
лах
я дольше ждать!
(Ходит взад и вперед.)

Роберт

Подумай о могилах,
которые увидишь ты вокруг
скосившегося дома…

Эрик

Заклинаю
тебя! Признайся мне, – ты лгал?

Роберт

Не знаю.

Колвил

(возвращается)
Возок ваш на дворе.

Эрик

Спасибо, друг.
(К Роберту.)
Последний раз прошу тебя… а впрочем, —

ты вновь солжешь…

Роберт

Друг друга мы морочим:
ты благостным паломником предстал,
я – грешником растаявшим! Забавно…

Эрик

Прощай же, брат! Не правда ль, время славно
мы провели?

Колвил и кучер выносят вещи.

Колвил

(в дверях)
…А дождик перестал…

Эрик

(выходит за ним)
Жемчужный щит сияет над туманом.

В комнате остается один Роберт.

Голос кучера

Эй, милые…

Пауза. Колвил возвращается.

Колвил

Да… братья… грех какой!

Роберт

Ты что сказал?!

Колвил

Я – так, я – сам с собой.

Роберт

Охота же болтать тебе с болваном!..

Колвил

Да с кем же мне? Одни мы с вами тут…

Роберт

Где дочь твоя?

Колвил

Над ней давно цветут
сны легкие...

Роберт

(задумчиво)
Когда бы с бурей вольной
меня в ночи сам бес не обвенчал, —
женился б я на Сильвии...

Колвил

Довольно
и бури с вас.

Роберт

Ты лучше бы молчал.
Я не с тобой беседую.

Колвил

А с кем же?
Не с тем же ли болваном, с кем и я
сейчас болтал?

Роберт

Не горячись. Не съем же
я Сильвии, – хоть, впрочем, дочь твоя
по вкусу мне приходится…

Колвил

Возможно…

Роберт

Да замолчи! Иль думаешь, ничтожный,
что женщину любить я не могу?
Как знаешь ты: быть может, берегу
в сокровищнице сердца камень нежный,
впитавший небеса? Как знаешь ты:
быть может, спят тончайшие цветы
на тихом дне под влагою мятежной?

Быть может, белой молнией немой
гроза любви далекая тревожит
мою удушливую ночь? Быть может...

Колвил

(перебивает)
Вот мой совет: вернитесь-ка домой,
как блудный сын, покайтесь, и отрада
спокойная взойдет в душе у вас...
А Сильвию мою смущать не надо,
не надо... слышите!

Роберт

Я как-то раз
простил тебе, что ты меня богаче
случайно был... теперь же за совет
твой дерзостный, за этот лай собачий
убью тебя!

Колвил

Да что-то пистолет
огромный ваш не страшен мне сегодня!

Убийца – ты, а я, прости, не сводня,
не продаю я дочери своей…

Роберт

Мне дела нет до этой куклы бледной,
но ты умрешь!

Колвил

Стреляй же, гад, скорей!

Роберт

(целясь)
Раз… два… аминь!

Но выстрелить он не успевает: боковая дверь распахивается, и входит, вся в белом, Сильвия, она блуждает во сне.

Сильвия

О, бедный мой, о, бедный…
Как холодно, как холодно ему
в сыром лесу осеннею порою!..
Тяжелый ключ с гвоздя сейчас сниму…

Ах, не стучись так трепетно! Открою,
открою, мой любимый… Ключ
держу в руке… Нет! Поздно! Превратился
он в лилию… Ты – здесь, ты возвратился?
Ах, не стучись! Ведь только лунный луч
в руке держу, и эту дверь нет мочи
им отпереть…

Колвил

(уводит ее)
Пойдем, пойдем… Храни
тебя Господь… Не надо же… Сомкни
незрячие, страдальческие очи.

Сильвия

Ключ… Лилия… Люблю… Луна…

Колвил

Пойдем.

Оба выходят.

Роберт

(один)
Она прошла, прозрачно-неживая,
и музыкой воздушною весь дом
наполнила; прошла, – как бы срывая
незримые высокие цветы,
и бледные протягивались руки
таинственно, и полон смутной муки
был легкий шаг… Она чиста… А ты,
убогий бес, греши, греши угрюмо!
В твоих глазах ночная темнота…
Кто может знать, что серд-
це жжет мне дума
об ангеле мучительном, мечта
о Сильвии… другой… голубоокой?
Вся жизнь моя – туманы, крики, кровь,
но светится во мгле моей глубокой,
как лунный луч, как лилия, – любовь…

<Занавес>
Конец первого действия

Смерть
Драма в двух действиях

Действие первое

Комната. В кресле, у огня, — Гонвил, магистр наук.

Гонвил

...и эту власть над разумом чужим
сравню с моей наукою: отрадно
заране знать, какую смесь получишь,
когда в стекле над пламенем лазурным
медлительно сливаются две соли,
туманную окрашивая колбу.
Отрадно знать, что сложная медуза,
в шар костяной включенная, рождает
сны гения, бессмертные молитвы,
вселенную...
Я вижу мозг его,
как будто сам чернилами цветными
нарисовал, – и все же есть одна
извилина... Давно я бьюсь над нею, —

не выследить… И только вот теперь,
теперь, – когда узнает он внезапно – —
А! в дверь стучат… Тяжелое кольцо
бьет в медный гриб наруж-
ный: стук знакомый,
стук беспокойный…
(Открывает.)

Вбегает Эдмонд, молодой студент.

Эдмонд

Гонвил! Это правда?..

Гонвил

Да… Умерла…

Эдмонд

Но как же… Гонвил!..

Гонвил

Да…
Не ожидали… Двадцать лет сжима-
лось

и разжималось сердце, кровь живую
накачивая в жилы и обратно
вбирая… Вдруг – остановилось…

Эдмонд

Страшно
ты гово-
ришь об этом… Друг мой… Помнишь?..
Она была так молода!..

Гонвил

Читала
вот эту книжку: выронила…

Эдмонд

Жизнь —
безумный всадник. Смерть – об-
рыв нежданный,
немыслимый. Когда сказали мне —
так, сразу, – я не мог поверить. Где же
она лежит? Позволь мне…

Гонвил

Унесли…

Эдмонд

Как странно… Ты не понимаешь, Гонвил:
она всегда ходила в темном… Стелла —
мерцающее имя в темном вихре.
И унесли… Ведь это странно, – правда?..

Гонвил

Садись, Эдмонд. Мне сладко, что чужая
печаль в тебе находит струны… Впрочем,
с моей женой ты, кажется, был дружен?

Эдмонд

Как ты спокоен, Гонвил, как спокоен!..
Как утешать тебя? Ты словно – мра-

мор:
торжественное белое страданье…

Гонвил

Ты прав, – не утешай. Поговорим
о чем-нибудь простом, земном. Неделю
ведь мы с тобой не виделись. Что делал?
О чем раздумывал?

Эдмонд

О смерти.

Гонвил

Полно!
Ведь мы о ней беседовали часто.
Нет – будем жить. В темницу заключенный
за полчаса до казни – паука
рассматривает беззаботно. Образ
ученого пред миром.

Эдмонд

Говорил ты,
что наша смерть —

Гонвил

– быть может, удивленье,
быть может – ничего. Склоня-
юсь, впрочем,
к последнему; но есть одно: крепка
земная мысль: прервать ее стремленье
не так легко…

Эдмонд

Вот видишь ли, – я мучусь…
Мне кажется порой: душа – в плену, —
рыдающая буря в лабиринте
гудящих жил, костей и перепонок.
Я жить боюсь. Боюсь я ощущать
под пальцами толчки тугие сердца,
здесь – за ребром – и здесь, на кисти, –
отзвук.

И видеть, мыслить я боюсь – опоры
нет у меня, – зацепки нет. Когда-то
я тихо верил в облачного старца,
сидящего средь призраков благих.
Потом в опустошительные книги
качнулся я. Есть книги как пожары…
Сгорело все. Я был один. Тянуло
пустынной гарью сумрачных сомнений, —
и вот, в дыму, ты, Гонвил, появился —
большеголовый, тяжкий, напряженный,
в пронзительно сверкающих очках,
с распоротою жабой на ладони…
Ты щипчиками вытащил за узел
мои слепые слипшиеся мысли,
распутал их, – и страшной простотой
мои сомненья заменил… Наука
сказала мне: «Вот – мир», – и я увидел
ком земляной в пространстве непостижном —
червивый ком, вращеньем округленный,

тут плесенью, там инеем покрытый…
И стала жизнь от этой простоты
еще сложней. По ледяной громаде
я заскользил. Догадки мировые —
все, древние и новые, – о цели,
о смысле сущего – все, все исчезли
пред выводом твоим неуязвимым:
ни цели нет, ни смысла; а меж тем
я втайне знал, что есть они!.. Полгода
так мучусь я. Бывают, правда, утра
прозрачные, восторженно-земные,
когда душа моя – подкидыш хилый —
от солнца розовеет и смеется
и матери неведомой прощает…
Но, с темнотой, чудовищный недуг
меня опять охватывает, душит:
средь ужаса и гула звездной ночи
теряюсь я; и страшно мне не только
мое непониманье, – страшен голос,
мне шепчущий, что вот еще усилье
и все пойму я… Гонвил, ты любил
свою жену?..

Гонвил

Незвучною любовью,
мой друг, – незвучной, но глубокой… Что же
меня ты спрашиваешь?

Эдмонд

Так. Не знаю…
Прости меня… Не надо ведь о мертвых
упоминать… О чем мы говорили?
Да, – о моем недуге: я боюсь
существовать… Недуг необычайный,
мучительный, – и признаки его:
озноб, тоска и головокруженье.
Приводит он к безумию. Лекарство,
однако, есть. Совсем простое. Гонвил,
решил я умереть.

Гонвил

Похвально. Как же
ты умереть желаешь?

Эдмонд

Дай мне яду.

Гонвил

Ты шутишь?

Эдмонд

Там, вон там, в стене, на полке,
за черной занавеской, – знаю, знаю, —
стоят, блестят наполненные склянки,
как разноцветные оконца – в вечность…

Гонвил

…Иль в пустоту. Но стой, Эдмонд, послушай, —
кого-нибудь ведь любишь ты на свете?
Иль, может быть, любовью ты обманут?

Эдмонд

Ах, Гонвил, знаешь сам!.. Друзья мои
дивятся все и надо мной смеются,
как, может быть, цветущие каштаны
над траурным смеются кипарисом.

Гонвил

Но в будущем… Как знать? На перекрестке…
нечаянно… Есть у тебя приятель —
поэт: пусть скажет он тебе, как сладко
над женщиной задумчивой склоняться,
мечтать, лежать с ней рядом, – где-нибудь
в Венеции, когда в ночное небо
скользит канал серебряною рябью
и, осторожно, черный гриф гондолы
проходит по лицу луны…

Эдмонд

Да, – правда,
в Италии бывал ты, и оттуда
привез —

Гонвил

– жену…

Эдмонд

Нет, – сказочные смерти,
играющие в полых самоцветах…
Я, Гон-
вил, жду… Но что же ты так смотришь,
гигантский лоб наморщив? Гонвил, – жду я,
ответь же мне! Скорее!

Гонвил

Вот беспечный!
Ведь до того, как друга отравлять,

мне нужно взвесить кое-что, – не правда ль?

Эдмонд

Но мы ведь выше дружбы – и одно
с тобою чтим: стремленье голой мысли...
А! Просветлел... Ну что же?

Гонвил

Хорошо,
согласен я, согласен... Но поставлю
условие: ты должен будешь выпить
вот здесь, при мне. Хочу я росчерк смерти
заметить на твоем лице. Сам знаешь,
каков твой друг: он, как пытливый Плиний,
смотреть бы мог в разорванную язву
Везувия, пока бы, вытекая,
гной огненный шипел и наступал...

Эдмонд

Изволь… Но только…

Гонвил

Или ты боишься,
что свяжут смерть твою со смер-
тью… Стеллы?

Эдмонд

Нет, – о тебе я ду-
мал. Вот что! Дай мне
чернил, бумаги. Проще будет.
(Пишет.)
Слышишь,
перо скрипит, как будто по листу
гуляет смерть костлявая…

Гонвил

Однако!
Ты весел…

Эдмонд

Да… Ведь я свою свободу
подписываю… Вот… Я кончил. Гонвил,
прочти.

Гонвил

(читает про себя)
«Я умираю – яд – сам взял —
сам выпил…» Так.

Эдмонд

Теперь давай; готов я…

Гонвил

Не вправе я удерживать тебя.
Вот – пузырек. Он налит зноем сизым,
как утро флорентийское… Тут старый
и верный яд. В четырнадцатом веке
его совали герцогам горячим
и пухлым старцам в бархате лиловом.
Ложись сюда. Так. Вытянись. Он сладок

и действует мгновенно, как любовь.

Эдмонд

Спасибо, друг мой... Жил я тихо, просто,
а вот не вынес страха бытия...
Спасаюсь я в неведомую область.
Давай же мне; скорей...

Гонвил

Эдмонд, послушай, —
быть может, есть какая-нибудь тайна,
которую желал бы ты до смерти...

Эдмонд

Я тороплюсь... Не мучь меня...

Гонвил

Так пей же!

Эдмонд

Прощай. Потом – плащом меня накроешь.

Действие второе

Та же комната. Прошло всего несколько мгновений.

Эдмонд

Смерть… Это – смерть. Вот это – смерть…
(Медленно привстает.)
В тумане
дрожит пятно румяное… Иначе
быть не могло… О чем же я при жизни
тревожился? Пятно теперь яснее.
Ах! Это ведь пылающий провал
камина… Да, – и отблески летают.
А там в углу – в громадном смутном кресле —
кто там сидит, чуть тронутый мерцаньем?
Тяжелый очерк выпуклого лба;
торчащая щетина брови; узел
змеиных жил на каменном виске…

Да полно! Узнаю! Ведь это…

Человек в кресле

Эхо
твоих предсмертных мыслей…

Эдмонд

Гонвил, Гонвил, —
но как же так? Как мо-
жешь ты быть здесь, —
со мною, в смерти? Как же так?..

Гонвил

Мой образ
продлен твоею памятью за грань
земного. Вот и все.

Эдмонд

…Но как же, Гонвил:
вот комната… Все знаю в ней… Вон – череп
на фолианте; вон – змея в спирту,

вон – скарабеи в ящике стеклянном,
вон – брызги звезд в окне, – а за окном, —
чу! слышишь, – бьют над городом зубчатым
далекие и близкие куранты;
скликаются, – и падает на дно
зеркальное червонец за червонцем…
Знакомый звон… И сам я прежний, прежний, —
порою только странные туманы
проходят пред глазами… Но я вижу
свои худые руки, плащ и сборки
на нем, – и даже вот – дыру: в калитку
я проходил, – плащом задел цветок
чугунный на стебле решетки… Странно, —
все то же, то же…

Гонвил

Мнимое стремленье,
Эдмонд… Колеблющийся отзвук…

Эдмонд

Так!
Я начинаю понимать... Постой же,
постой, я сам...

Гонвил

...Жизнь – это всадник. Мчится.
Привык он к быстроте свистя-
щей. Вдруг
дорога обрывается. Он с края
проскакивает в пустоту. Ты слушай,
внимательно ты слушай! Он – в про-
странстве,
над пропастью, – но нет еще паденья,
нет пропасти! Еще стремленье длит-
ся,
несет его, обманывает; ноги
еще в тугие давят стремена,
глаза перед собою видят небо
знакомое. – Хоть он один в простран-
стве,

хоть срезан путь… Вот этот миг, – пойми,
вот этот миг. Он следует за гранью
конечною земного бытия:
скакала жизнь, в лицо хлестала грива,
дул ветер в душу – но дорога в бездну
оборвалась, – и чем богаче жизнь,
чем конь сильней —

Эдмонд

– тем явственней, тем дольше
свист в пустоте, свист и размах стремленья,
не прерванного роковым обрывом, —
да, понял я… Но – пропасть, как же пропасть?

Гонвил

Паденье неизбежно. Ты внезапно
почувствуешь под сердцем пустоту
сосущую, и, завертевшись, рухнет
твой мнимый мир. Успей же насла-

диться
тем, что унес с собою за черту.
Все, что знавал, что помнишь из земного, —
вокруг тебя и движется земными
законами, знакомыми тебе.
Ведь ты слыхал, что раненый, очнувшись,
оторванную руку ощущает
и пальцами незримыми шевелит?
Так мысль твоя еще живет, стремится, —
хоть ты и мертв: лежишь, плащом покрытый;
сюда вошли; толпятся и вздыхают;
и мертвецу подвязывают челюсть...
А может быть, и больший срок прошел —
ведь ты теперь вне времени... Быть может,
на кладбище твой Гонвил смотрит молча
на плоский камень с именем твоим.

Ты там, под ним, в земле живой и сочной;
уста гниют, и лопаются мышцы,
и в трещинах, в глубокой черной слизи
шуршат, кишат белесые личинки…
Не все ль равно? Твое воображенье,
поддержанное памятью, привычкой,
еще творит. Цени же этот миг,
благодари стремительность разбега…

Эдмонд

Да, мне легко… Покойно мне. Теперь
хоть что-нибудь я знаю точно, – знаю,
что нет меня. Скажи, мое виденье,
а если я из комнаты твоей —
стой! сам скажу: куранты мне напели:
все будет то же, встречу я людей,
запомнившихся мне. Увижу те же
кирпичные домишки, переулки,
на площади – субботние л<о>тки
и циферблат на ратуше. Узнаю
лепные, величавые ворота;

в просвете – двор широкий, разделенный
квадратами газона; посередке
фонтан журчащий в каменной оправе
и на стенах пергаментных кругом
узорный плющ; а дальше – снова арка,
и в небе стрелы серого собора,
и крокусы вдоль ильмовых аллей,
и выпуклые мостики над узкой
земною ре́чонкой, – все узнаю, —
а на местах, мной виденных не часто
ил<ь> вовсе не замеченных, – туманы,
пробелы будут, как на старых картах,
где там и сям стоит пометка: Terra incognita[9]*. Скажи мне, а умерших*
могу я видеть?

Гонвил

Нет. Ты только можешь
соображать, сопоставлять явленья
обычные, понятные, земные, —

---

9 Примечания: 9
Неизвестная земля *(лат.)*, термин картографии.

ведь призраков ты не встре-
чал при жизни…
Скажи, кого ты вызвать бы хотел?

Эдмонд

Не знаю…

Гонвил

Нет, подумай…

Эдмонд

Гонвил, Гонвил,
я что-то вспоминаю… что-то было
мучительное, смутное… Постой же,
начну я осторожно, потихоньку, —
я дома был, – друзья ко мне явились,
к дубовому струился потолку
из трубок дым, вращающийся плавно.
Все мелочи мне помнятся: вино
испанское тепло и мутно рдело.
Постой… Один описывал со вкусом,
как давеча он ловко ударял

ладонью мяч об каменные стенки;
другой втыкал сухие замечанья
о книгах, им прочитанных, о цифрах
заученных – но желчно замолчал,
когда вошел мой третий гость – красавец
хромой, – ведя ручного медвежонка
московского, – и цепью зверь ни разу
не громыхнул, пока его хозяин,
на стол поставив локти и к прозрачным
вискам прижав манжеты кружевные,
выплакивал стихи о кипарисах.
Постой… Что было после? Да, вбежал
еще один – толстяк в веснушках рыжих —
и сообщил мне на ухо с ужимкой
таинственной… Да, вспомнил все! Я несся,
как тень, как сон, по переулкам лунным
сюда, к тебе… Исчезла… как же так?..
…она всегда ходила в темном. Стел-

ла…
мерцающее имя в темном вихре,
души моей бессонница…

Гонвил

Друг друга
любили вы?..

Эдмонд

Не знаю, было ль это
любовью или бурей шумных крыльев…
Я звездное безумие свое,
как страшного пронзительного бога
от иноверцев, от тебя – скрывал.
Когда порой в тиши амфитеатра
ты взмахивал крылатым рукавом,
чертя скелет на грифеле скрипучем,
и я глядел на голову твою,
тяжелую, огромную, как ноша
Атланта, – странно было думать мне,
что ты мою бушующую тайну
не можешь знать… Я умер – и с собою

унес ее. Ты так и не узнал…

Гонвил

Как началось?..

Эдмонд

Не знаю. Каждый вечер
я приходил к тебе. Курил, и слушал,
и ждал, томясь, – и Стелла проплывала
по комнате, и снова возвращалась
к себе наверх по лестнице витой,
а изредка садилась в угол с книгой,
и призрачная пристальность была
в ее молчаньи. Ты же, у камина
проникновенно пальцами хрустя,
доказывал мне что-нибудь, – «Systema Naturae»[10] сухо осуждал… Я слушал.
Она в углу читала, и когда
страницу поворачивала, в сердце

---

10 Примечания: 10
«Система природы» *(лат.)*.

моем взлетала молния… А после,
придя домой, – пред зеркалом туманным
я длительно глядел себе в глаза,
отыскивал запечатленный образ…
Затем свечу, шатаясь, задувал,
и до утра мерещилось мне в бурях
серебряных и черных сновидений
ее лицо склоненное, и веки
тяжелые, и волосы ее,
глубокие и гладкие, как тени
в ночь лунную; пробор их разделял,
как бледный луч, и брови вверх стремились
к двум облачкам, скрывающим виски…
Ты, Гонвил, управлял моею мыслью;
отчетливо и холодно. Она же
мне душу захлестнула длинным светом
и ужасом немыслимым… Скажи мне,
смотрел ли ты порою, долго, долго,
на небеса полночные? Не правда ль,

нет ничего страшнее звезд?

Гонвил

Возможно —
но продолжай. О чем вы говорили?

Эдмонд

…Мы говорили мало… Я боялся
с ней говорить. Был у нее певучий
и странный голос. Английские звуки
в ее устах ослабевали зыбко.
Слова слепые плыли между нами,
как корабли в тумане… И тревога
во мне росла. Душа моя томилась:
там бездны раскрывались, как глаза…
Невыносимо сладостно и страшно
мне было с ней, и Стелла это знала.
Как объясню мой ужас и виденья?
Я слышал гул бесчисленных миров
в ее случайных шелестах. Я чуял
в ее словах дыханье смутных тайн,
и крики, и заломленные руки

неведомых богов! Да, – шумно, шумно
здесь было, Гонвил, в комнате твоей,
хоть ты и слышал, как скребет-
ся мышь
за шкафом, и как маятник блестящий
мгновенья костит… Знаешь ли, когда
я выходил отсюда, ощущал я
внезапное пустынное молчанье,
как после оглушительного вихря!..

Гонвил

Поторопи свое воспоминанье,
Эдмонд. Кто знает, может быть, сей-
час
стремленье жизни мнимое прервет-
ся, —
исчезнешь ты, и я – твой сон – с тобою.
Поторопись. Случайное откинь,
сладчайшее припомни. Как признался?
Чем кончилось признанье?

Эдмонд

Это было
здесь, у окна. Мне помнится, ты вышел
из комнаты. Я раму расшатал,
и стекла в ночь со вздохом повернули.
Все небо было звездами омыто,
и в каменном туманном переулке,
рыдая, поднималась тишина.
И в медленном томленьи я почуял,
что кто-то встал за мною. Наполнялась
душа волнами шума, голосами
растущими. Я обернулся. Близко
стояла Стелла. Дико и воздушно
ее глаза в мои глядели, – нет,
не ведаю, – глаза ли это были
иль вечность обнаженная… Окно
за нами стукнуло, как бы от ветра…
Казалось мне, что, стоя друг пред другом,
громадные расправили мы крылья,

и вот концы серпчатых крыльев наших, —
пылающие длинные концы —
сошлись на миг... Ты понимаешь, – сразу
отхлынул мир; мы поднялись; дышали
в невероятном небе, – но внезапно
она одним движеньем темных век
пресекла наш полет, – прошла. Открылась
дверь дальняя, мгновенным светом брызнув,
закрылась... И стоял я весь в дрожаньи
разорванного неба, весь звенящий,
звенящий...

Гонвил

Так ли? Это все, что было,
один лишь взгляд?

Эдмонд

Когда бы он продлился,
душа бы задохнулась. Да, мой друг, —

один лишь взгляд. С тех пор мы не видались.
Ты помнишь ведь – я выбежал из дома,
ты из окна мне что-то крикнул вслед.
До полночи по городу я бредил,
со звездами нагими говорил…
Все отошло. Не выдержал я жизни,
и вот теперь —

Гонвил

Довольно!

Эдмонд

– я за гранью
теперь, – и все, что вижу —

Гонвил

Я сказал:
довольно!

Эдмонд

Гонвил, что с тобой?..

Гонвил

Я долго
тебя морочил – вот и надоело…
Да, впрочем, ты с ума сошел бы, если
я продолжал бы так шутить… Не яду
ты выпил – это был раствор безвредный:
он, правда, вызывает слабость, смутность,
колеблет он чувствительные нити,
из мозга исходящие к глазам, —
но он безвреден… Вижу, ты смеешься?
Ну что ж, я рад, что опыт мой тебе
понравился…

Эдмонд

Ах, милый Гонвил, – как же
мне не смеяться? Посуди. Ведь – это
я сам сейчас придумываю, сам!
Играет мысль моя и ткет свободно
цветной узор из жизненных явлений,

из случаев нежданных – но возможных,
возможных, Гонвил!

Гонвил

Это бред… Очнись!
Не думал я… Как женщина, поддался…
Поверь, – ты так же жив, как я, и вдвое
живуче…

Эдмонд

Так! Не может быть иначе!
В смерть пролетя, моя живая мысль
себе найти старается опору, —
земное объясненье… Дальше, дальше,
я слушаю…

Гонвил

Очнись! Мне нужно было,
чтоб спотыкнулся ты, весь ум, всю во-
лю
я приложил… Сперва не удавалось, —
уж мыслил я: «В Милане мой учитель

выкалывал глаза летучей мыши —
затем пускал – и все же при полете
она не задевала тонких нитей,
протянутых чрез комнату: быть может,
и он мои минует нити». Нет!
Попался ты, запутался!..

Эдмонд

Я знаю,
я знаю все, что скажешь! Оправдать,
унизить чудо – мысль моя решила.
Но подожди… в чем цель была обмана?
А, понял! Испытующая ревность
таилась под личиной ледяной…
Нет, – погляди, как выдумка искусна!
Напиток тот был ядом в самом деле,
и я в гробу, и все кругом – виденье, —
но мысль моя лепечет, убеждает:
нет, нет, – раствор безвредный! Он был нужен,
чтоб тайну ты свою открыл. Ты жив,

и яд – обман, и смерть – обман, и даже —

Гонвил

– А если я скажу тебе, что Стелла не умерла?

Эдмонд

Да! Вот она – ступень
начальная… Ударом лжи холодной
ты вырвать мнил всю правду у любви.
Подослан был тот, рыжий, твой приятель,
ты мне внушил – сперва чужую смерть,
потом – мою, – чтоб я проговорился.
Так, кончено: подробно восстановлен
из сложных вероятностей, из хитрых
догадок, из обратных допущений
знакомый мир… Довольно, не трудись, —
ведь все равно ты доказать не можешь,
что я не мертв и что мой собеседник

не призрак. Знай, – пока в пустом пространстве
еще стремится всадник, – вызываю
возможные виденья. На могилу
слетает цвет с тенистого каштана.
Под муравой лежу я, ребра вздув,
но мысль моя, мой яркий сон загробный,
еще живет, и дышит, и творит.
Постой, – куда же ты?

Гонвил

А вот сейчас
увидишь…
(Открывает дверь на лестницу и зовет.)
Стелла!..

Эдмонд

Нет… не надо… слушай…
мне почему-то… страшно… Не зови!
Не смей! Я не хочу!..

Гонвил

Пусти, – рукав
порвешь… Вот сумасшедший, право…
(Зовет.)
Стелла!..
А, слышит: вниз по лестнице легко
шуршит, спешит…

Эдмонд

Дверь, дверь закрой! Прошу я!
Ах, не впускай. Дай продумать… Страшно…
Повремени, не прерывай полета, —
ведь это есть конец… паденье…

Гонвил

Стелла!
Иди же…

Занавес
6–17. iii. 23

Дедушка
Драма в одном действии

Просторная комната, окнами в сад.
Косой дождь. Входят хозяева и незнакомец.

Жена

…Пожалуйте. Тут наша
гостиная…

Муж

Сейчас мы вам вина
дадим.
(К дочке.)
Джульетта, сбегай в погреб, – живо!

Прохожий

(озирается)
Ах, как у вас приятно…

Муж

Вы садитесь, —
сюда…

Прохожий

Свет… Чистота… Резной баул
в углу, часы стенные с васильками
на циферблате…

Жена

Вы не вымокли?

Прохожий

Нисколько!
Успел под крышу заскочить… Вот ливень
так ливень! Вас я не стесняю? Можно
здесь переждать? Как только перестанет…

Муж

Мы рады, рады…

Жена

Вы из наших мест?

Прохожий

Нет – странник я… Недавно лишь вернулся
на родину. Живу у брата, в замке
де Мэриваль… Недалеко отсюда…

Муж

А, знаем, знаем…
(К дочке, вошедшей с вином.)
Ставь сюда, Джульетта.
Так. Пейте, сударь. Солнце, – не вино!

Прохожий

(чокается)
За ваше… Эх, душистое какое!

И дочь у вас – хорошая… Джульетта,
душа, где твой Ромео?

Жена

(смеется)
Что такое —
«Ромео»?

Прохожий

Так… Она сама узнает
когда-нибудь…

Джульетта

Вы дедушку видали?

Прохожий

Нет, не видал.

Джульетта

Он – добрый…

Муж

(к жене)
Где он, кстати?

Жена

Спит у себя – и чмокает во сне,
как малое дитя…

Прохожий

Он очень стар —
ваш дедушка?

Муж

Лет семьдесят, пожалуй…
Не знаем мы…

Жена

Ведь он нам не родня:
мы дедушкой его прозвали сами.

Джульетта

Он – ласковый…

Прохожий

Но кто же он?

Муж

Да то-то
оно и есть, что мы не знаем… Как-то,
минувшею весною, появился
в деревне старец, – видно, издалека.
Он имени не помнил своего,
на все вопросы робко улыбался…
Его сюда Джульетта привела.
Мы накормили, напоили старца;
он ворковал, облизывался, жмурясь,
мне руку мял с блаженною ужимкой, —
а толку никакого: видно, разум
в нем облысел… Его мы у себя
оставили, – Джульетта упросила…

И то сказать: он неженка, сластена…
Недешево обходится он нам.

Жена

Не надо, муж, – он – старенький…

Муж

Да что же, —
я ничего… так – к слову… Пейте, сударь!

Прохожий

Спасибо, пью; спасибо… Впрочем, скоро
домой пора… Вот дождь… Земля-то ваша
задышит!

Муж

Слава Богу! Только это
одна игра – не дождь. Глядите, солнце
уж сквозь него проблескивает… эх!..

Прохожий

Дым золотой… Как славно!

Муж

Вот вы, сударь,
любуетесь, – а нам-то каково?
Ведь мы – земля. Все думы наши – думы
самой земли… Мы чувствуем, не глядя,
как набухает семя в борозде,
как тяжелеет плод… Когда от зноя
земля горит и трескается, —
так же у нас ладони трескаются, сударь!
А дождь пойдет – мы слушаем тревожно —
и молим про себя: «Шум, свежий шум,
не перейди в постукиванье града!..»
И если этот прыгающий стук
об наши подоконники раздастся, —
тогда, тогда мы затыкаем уши,
лицо в подушки прячем, – словно трусы

при перестрелке дальней! Да – немало
у нас тревог… Недавно вот, – на груше
червь завелся – большущий, в боро-
давках,
зеленый чорт! А то – холодной сыпью
тля облепит молоденькую ветвь…
Вот и крутись!

Прохожий

Зато какая гордость
для вас, какая радость, – получать
румяное, душистое спасибо
деревьев ваших!

Жена

Дедушка – вот тоже —
прилежно ждет каких-то откровений,
прикладывая ухо то к коре,
то к лепестку… Мне кажется, – он ве-
рит,
что души мертвых в лилиях, в че-
решнях

потом живут.

Прохожий

Не прочь я был бы с ним
потолковать… люблю я этих нежных
юродивых…

Жена

Как погляжу на вас —
мне ваших лет не высчитать. Как будто
не молоды, а вместе с тем… не знаю…

Прохожий

А ну прикиньте, угадайте.

Муж

Мирно
вы прожили, должно быть. Ни морщинки
на вашем лбу…

Прохожий

Какое – мирно!
(Смеется.)
Если б
все записать… Подчас я сам не верю
в свое былое! От него пьянею,
как вот – от вашего вина. Я пил
из чаши жизни залпами такими,
такими… Ну и смерть порой толкала
под локоть… Вот, – хотите вы послушать
рассказ о том, как летом, в девяносто
втором году, в Лионе, господин
де Мэриваль – аристократ, изменник,
и прочее, и прочее – спасен был
у самой гильотины?

Жена

Расскажите,
мы слушаем…

Прохожий

Мне было двадцать лет
в тот буйный год. Громами Трибунала
я к смерти был приговорен – за то ли,
что пудрил волосы, иль за приставку
пред именем моим, – не знаю: мало ль
за что тогда казнили… В тот же вечер
на эшафот я должен был явиться, —
при факелах… Палач был, кстати, лов-
кий,
старательный: художник, – не палач.
Он своему парижскому кузену
все подражал – великому Сансону:
такую же тележку он завел,
и головы отхваченные – так же
раскачивал, за волосы подняв…
Вот он меня повез. Уже стемнело,
вдоль черных улиц зажигались окна
и фонари. Спиною к ветру сидя
в тележке тряской и держась за гряд-
ки

застывшими руками, думал я, —
о чем? – да все о пустяках каких-то, —
о том, что вот – платка не взял с собою,
о том, что спутник мой – палач – похож
на лекаря почтенного… Недолго
мы ехали. Последний поворот —
и распахнулась площадь, посредине
зловеще озаренная… И вот,
когда палач с какой-то виноватой
учтивостью помог мне слезть с тележки —
и понял я, что кончен, кончен путь,
тогда-то страх схватил меня под горло…
И сумрачное уханье толпы, —
глумящейся, быть может (я не слышал), —
движенье конских крупов, копья, ветер,
чад факелов пылающих – все это
как сон прошло, и я одно лишь видел,
одно: там, там, высóко в черном небе,

стальным крылом косой тяжелый нож
меж двух столбов висел, упасть готовый,
и лезвие, летучий блеск ловя,
уже как будто вспыхивало кровью!
И на помост, под гул толпы далекой,
я стал всходить – и каждая ступень
по-разному скрипела. Молча сняли
с меня камзол, и ворот до лопаток
разрезали… Доска была – что мост
взведенный: к ней – я знал – меня привяжут,
опустят мост, со стуком вниз качнусь,
между столбов ошейник деревянный
меня захлопнет, – и тогда, тогда-то
смерть, с грохотом мгновенным, ухнет сверху!
И вот не мог я проглотить слюну,
предчувствием ломило мне затылок,
в висках гремело, разрывалась грудь
от трепета и топота тугого, —

но, кажется, я с виду был спокоен...

Жена

О, я кричала бы, рвалась бы, – криком
пощады я добилась бы... Но как же,
но как же вы спаслись?..

Прохожий

Случилось чудо...
Стоял я, значит, на помосте. Рук
еще мне не закручивали. Ветер
мне плечи леденил... Палач веревку
какую-то распутывал. Вдруг – крик:
«Пожар!» – и в тот же миг всплеснуло пламя
из-за перил, и в тот же миг шатались
мы с палачом, боролись на краю
площадки... Треск, – в лицо пахнуло жаром,
рука, меня хватавшая, разжалась, —
куда-то падал я, кого-то сшиб,
нырнул, скользнул в потоки дыма, в бу-

рю
дыбящихся коней, людей бегущих, —
«Пожар! пожар!» – все тот же бился крик,
захлебывающийся и блаженный!
А я уже был далеко! Лишь раз
я оглянулся на бегу и видел —
как в черный свод клубился дым багровый,
как запылали самые столбы,
и рухнул нож, огнем освобожденный!

Жена

Вот ужасы!..

Муж

Да! Тот, кто смерть увидел,
уж не забудет... Помню, как-то воры
в сад забрались. Ночь, темень, жутко... Снял я
ружье с крюка – —

Прохожий

(задумчиво перебивает)
Так спасся я – и сразу
как бы прозрел: я прежде был рассеян,
и угловат, и равнодушен… Жизни,
цветных пылинок жизни нашей милой
я не ценил – но, увидав так близко
те два столба, те узкие ворота
в небытие, те отблески, тот сумрак…
И Францию под свист морского ветра
покинул я, и Франции чуждался,
пока над ней холодный Робеспьер
зеленоватым призраком маячил, —
пока в огонь шли пыльные полки
за серый взгляд и челку корсиканца…
Но нелегко жилось мне на чужбине:
я в Лондоне угрюмом и сыром
преподавал науку поединка.
В России жил, играл на скрипке в доме
у варвара роскошного… Затем
по Турции, по Греции скитался.

В Италии прекрасной голодал.
Видов видал немало. Был матросом,
был поваром, цирюльником, портным —
и попросту – бродягой… Все же ныне
благодарю я Бога ежечасно
за трудности, изведанные мной, —
за шорохи колосьев придорожных,
за шорохи и теплое дыханье
всех душ людских, прошедших близ меня.

Муж

Всех, сударь, всех? Но вы забыли душу
того лихого мастера, с которым
вы встретились, тогда – на эшафоте…

Прохожий

Нет, не забыл. Через него-то мир
открылся мне. Он был ключом –
невольно…

Муж

Нет, не пойму…
(Встает.)
До ужина работу
мне кончить надо… Ужин наш – нехитрый…
Но, может быть…

Прохожий

Что ж – я не прочь…

Муж

Вот ладно!
(Уходит.)

Прохожий

Простите болтуна… Боюсь – докучен был мой рассказ…

Жена

Да что вы, сударь, что вы…

Прохожий

Никак вы детский чепчик шьете?..

Жена

(смеется)
Да.
Он к Рождеству, пожалуй, пригодится...

Прохожий

Как хорошо...

Жена

А вот другой младенец...
вон там, в саду...

Прохожий

(смотрит в окно)
А, – дедушка... Прекрасный
старик... Весь серебрится он на солнце.
Прекрасный... И мечтательное что-то

в его движеньях есть. Он пропускает
сквозь пальцы стебель лилии – нагнувшись
над цветником, – лишь гладит, не срывает,
и нежною застенчивой улыбкой
весь озарен…

Жена

Да, лилии он любит, —
ласкает их и с ними говорит.
Для них он даже имена придумал, —
каких-то всё маркизов, герцогинь…

Прохожий

Как хорошо… Вот он-то, верно, мирно
свой прожил век, – да, где-нибудь в деревне,
вдали от бурь гражданских и иных…

Жена

Он врачевать умеет… Знает травы
целебные. Однажды дочку нашу…

Врывается Джульетта с громким хохотом.

Джульетта

Ах, мама, вот умора!..

Жена

Что такое?

Джульетта

Там… дедушка… корзинка… Ах!..
(Смеется.)

Жена

Да толком
ты расскажи…

Джульетта

Умора!.. Понимаешь,
я, мама, шла, – вот только что – шла садом
за вишнями, – а дедушка увидел,
весь съежился – и хвать мою корзин-

ку —
ту, новую, обитую клеенкой
и уж запачканную соком – хвать! —
и как швырнет ее – да прямо в речку —
ее теперь теченьем унесло.

Прохожий

Вот странно-то… Бог весть мосты какие
в его мозгу раскидывает мысль…
Быть может… Нет…
(Смеется.)
Я сам порою склонен
к сопоставленьям странным… Так —
корзинка, обитая клеенкой, покрасневшей
от ягод, – мне напоминает… Тьфу!
Какие бредни жуткие! Позвольте
не досказать…

Жена

(не слушая)

Да что он, право… Папа
рассердится. Ведь двадцать су – корзина.

Уходит с дочкой.

Прохожий

(смотрит в окно)
Ведут, ведут… Как дуется старик
забавно… Впрямь – обиженный ребенок…

Возвращаются с Дедушкой.

Жена

Тут, дедушка, есть гость у нас… Смотри
какой…

Дедушка

Я не хочу корзинки той. Не надо
таких корзинок…

Жена

Полно, полно, милый…
Ее ведь нет. Она ушла. Совсем.
Ну успокойся… Сударь, вы его
Поразвлеките… Нужно нам идти
готовить ужин…

Дедушка

Это кто тако<й>?
Я не хочу…

Жена

(в дверях)
Да это – гость наш. Добрый.
Садись, садись. А он какие сказки
нам рассказал, – о палаче в Лионе,
о казни, о пожаре!.. Ай, занятно.
Вы, сударь, – повторите.

Уходит с дочкой.

Дедушка

Что такое?

Что́, что́ она сказала? Это странно…

Палач, пожар…

Прохожий

(в сторону)

Ну вот, перепугался…

Эх, глупая, зачем сказала, право…

(Громко.)

Я, дедушка, шутил… Ответь мне лучше —

о чем беседуешь в саду – с цветами,

с деревьями? Да что же ты так смотришь?

Дедушка

(пристально)

Откуда ты?

Прохожий

Я – так, – гулял…

Дедушка

Постой,
постой, останься тут, сейчас вернусь я.

Уходит.

Прохожий

(ходит по комнате)
Какой чудак! Не то он всполошился,
не то он что-то вспомнил… Неприятно
и смутно стало мне, – не понимаю…
Вино тут, видно, крепкое… Тра-рам,
тра-ра…
(Напевает.)
Да что со мною? Словно —
какое-то томленье… Фу, как глупо…

Дедушка

(входит)
А вот и я… Вернулся.

Прохожий

Здравствуй, здравствуй…
(В сторону.)
Э, – он совсем веселенький теперь!

Дедушка

(переступает с ноги на ногу, заложив руки за спину)
Я здесь живу. Вот в этом доме. Здесь
мне нравится. Вот – например – смотри-ка, —
какой тут шкаф…

Прохожий

Хороший…

Дедушка

Это, знаешь, —
волшебный шкаф. Что делается в нем,
что делается!.. В скважинку, в замочек
взгляни-ка… а?

Прохожий

Волшебный? Верю, верю…
Ай, шкаф какой!.. Но ты мне не сказал —
про лилии: о чем толкуешь с ними?

Дедушка

Ты – в скважинку…

Прохожий

Я вижу и отсюда…

Дедушка

Нет, – погляди вплотную…

Прохожий

Да нельзя же, —
стол – перед шкафом, стол…

Дедушка

Ты… ляг на стол,
ляг… животом…

Прохожий

Ну право же, – не стоит.

Дедушка

Не хочешь ты?

Прохожий

Смотри, – какое солнце!
И весь твой сад блестит, блестит…

Дедушка

Не хочешь?
Жаль… Очень жаль. Там было бы, по-

жалуй,
удобнее...

Прохожий

Удобней? Для чего же?

Дедушка

Как – для чего?..
(Взмахивает топором, который держал за спиною.)

Прохожий

Брось! Тише!
(Борются.)

Дедушка

Нет... Стой... Не надо
мешать мне... Так приказано... Я должен...

Прохожий

(сшибает его)

Довольно!
Вот оно – безумье!.. Ох...
Не ожидал я... Мямлил да мурлыкал —
и вдруг...
Но что я? Словно – это раз
уж было... или же приснилось? Так же,
вот так же я боролся... Встань! Довольно!
Встань... Отвечай... Как смотрит он, как смотрит!
А эти пальцы – голые, тупые...
Ведь я уже их... видел! Ты ответишь,
добьюсь я! Ах, как смотрит...
(Наклоняется над лежащим.)
...Нет... не скажет...

Джульетта

(в дверях)
Что сделали вы с дедушкой...

Прохожий

Джульетта...

ты… уходи…

Джульетта

Что сделали вы…

Занавес
30. vi. 23

Агасфер
Драматическая пантомима в пяти частях

Пролог

Голос в темноте

Все, все века, прозрачные, лепные
тобой, любовь, снутри озарены, —
как разноцветные амфоры… Сны
меня томят, апокрифы земные…
Века, века… Я в каждом узнаю
одну черту моей любви. Я буду
и вечно был: душа моя в Иуду
врывается, и – небо продаю
за грешницу… Века плывут. Повсюду
я странствую: как Черный Паладин,
с Востока еду в золотистом дыме…
Века плывут, и я меняюсь с ними:
Флоренции я страстный властелин,
и весь я – пламя, роскошь и отвага!..
Но вот мой путь ломается, как шпага:
я – еретик презренный… Я – Марат,
в июльский день тоскующий… Бродяга —

я, Байрон, – средь невидимых дриад
в журчащей роще – что лепечет влага?
Не знаю, – прохожу… Ловлю тебя,
тебя, Мария, сон мой безглагольный,
из века в век!.. По-разному любя,
мы каждому из тех веков невольно
цвет придаем, – цвет, облик и язык,
ему присущие… Тоскуем оба:
во мне ты ищешь звездного огня,
в тебе ищу – земного. У меня —
два спутника: один – Насмешка; Злоба —
другой; и есть еще один Старик —
любви моей бессмертный соглядатай…
А вкруг тебя скользят четой крылатой
два голубиных призрака всегда…
Летит твоя падучая звезда
из века в век, – и нет тебе отрады:
ты – Грешница в евангельском луче;
ты – бледная Принцесса у ограды;
ты – Флорентийка в пламенной парче,

вся ревностью кипящая Киприда!
Ты – пленница священного Мадрида,
в тугих цепях, с ожогом на плече…
Ты – девушка, вошедшая к Марату…
Как помню я последнюю утрату, —
как помню я!.. Гречанкою слепой
являешься – и лунною стопой
летаешь ты по рощице журчащей.
Иду я – раб, тоску свою влачащий…
Века, века… Я в каждом узнаю
одну черту моей любви; для каждой
черты – свой век; и все они мою
тоску таят… Я – дух пустынной жаждды,
я – Агасфер. То в звездах, то в пыли
я странствую. Вся летопись земли —
сон обо мне. Я был и вечно буду.
Пускай же хлынут звуки отовсюду!
Встаю, тоскую, крепну… В вышине
моя любовь сейчас наполнит своды!..
О, музыка моих скитаний, воды
и возгласы веков, ко мне… ко мне!..

Полюс
Драма в одном действии

…He was a very gallant gentleman.

Из записной книжки капитана Скотта

Внутренность палатки. Четыре фигуры:

Капитан Скэт, по прозванию Хозяин, и Флэминг полусидят,

Кингсли и Джонсон спят, с головой закутавшись.

У всех четверых ноги в меховых мешках.

Флэминг

Двенадцать миль всего, – а надо ждать…

Какая буря!.. Рыщет, рвет… Все пишешь,

Хозяин?

Капитан Скэт

(перелистывая дневник)

Надо же…
Сегодня сорок
четыре дня, как с полюса обратно
идем мы, и сегодня пятый день,
как эта буря держит нас в палатке
без пищи…

Джонсон

(спросонья)
Ох…

Капитан Скэт

Проснулся? Как себя
ты чувствуешь?

Джонсон

Да ничего… Занятно…
Я словно на две части разделен:
одна – я сам – сильна, ясна; другая —
цинга – все хочет спать… Такая соня…

Капитан Скэт

Воды тебе не надо?

Джонсон

Нет, спасибо…
И вот еще: мне как-то в детстве снилось —
запомнилось, – что ноги у меня,
как посмотрел я, превратились в ноги слона.
(Смеется.)
Теперь мой сон сбылся, пожалуй.
А Кингсли – как?

Капитан Скэт

Плох, кажется… Он бредил,
теперь – затих.

Джонсон

Когда мы все вернемся —
устроим мы такой, такой обед —

с индейкою, – а главное, с речами,
речами…

Капитан Скэт

Знаем – за индейку сам
сойдешь, когда напьешься хорошенько?
А, Джонсон?..
Спит уже…

Флэминг

Но ты подумай —
двенадцать миль до берега, до бухты,
где ждет, склонив седые мачты набок,
корабль наш… между си-
них льдин! Так ясно
его я вижу!..

Капитан Скэт

Что же делать, Флэминг…
Не повезло нам. Вот и все…

Флэминг

И только
двенадцать миль!..
Хозяин, – я не знаю —
как думаешь, – когда б утихла буря,
могли бы мы, таща больных на санках,
дойти?..

Капитан Скэт

Едва ли...

Флэминг

Так. А если б... Если б
их не было?

Капитан Скэт

Оставим это... Мало ль,
что можно допустить...
Друг, посмотри-ка,
который час.

Флэминг

Ты прав, Хозяин… Шесть
минут второго…

Капитан Скэт

Что же, мы до ночи
продержимся… Ты понимаешь, Флэминг,
ведь ищут нас, пошли навстречу с моря —
и, может быть, наткнутся… А пока-мест
давай-ка спать… Так будет легче…

Флэминг

Нет, —
спать не хочу.

Капитан Скэт

Тогда… меня разбудишь —
так – через час. Не то могу скользнуть…

скользнуть… ну, понимаешь…

Флэминг

Есть, Хозяин.
(Пауза.)
Все трое спят… Им хорошо… Кому же
я объясню, что крепок я и жаден,
что проглотить я мог бы не двена-
дцать,
а сотни миль? –
так жизнь во мне упорна.
От голода, от ветра ледяного
во мне все силы собрались в одну
горячую тугую точку… Точка
такая может все на свете…
(Пауза.)
Джонсон,
ты что? Помочь?

Джонсон

Я сам – не беспокойся…
Я, Флэминг, выхожу…

Флэминг

Куда же ты?..

Джонсон

Так – поглядеть хочу я, не видать ли чего-нибудь. Я, может быть, пробуду довольно долго...

Флэминг

Ты – смотри – в метели
не заблудись...
Ушел... Вот чудо: может
еще ходить, хоть ноги у него
гниют...
(Пауза.)
Какая буря! Вся палатка
дрожит от снегового гула...

Кингсли

(бредит)
Джесси,

моя любовь, – как хорошо… Мы полюс
видали, я привез тебе пингвина.
Ты, Джесси, посмотри, какой он гла —
гла – гладенький… и ковыляет… Джесси,
ты жимолость…
(Смеется.)

Флэминг

Счастливец… Никого-то
нет у меня, о ком бы мог я бредить…
У капитана в Лондоне жена,
сын маленький. У Кингсли – вот – невеста,
почти вдова… У Джонсона – не знаю,
мать, кажется… Вот глупый – вздумал тоже
пойти гулять. Смешной он, право, – Джонсон.
Жизнь для него – смесь подвига и шутки,
не знает он сомнений, и пряма
душа его, как тень столба на ровном

снегу... Счастливец... Я же трус, должно быть;
меня влекла опасность, –
но ведь так же
и женщин пропасти влекут. Неладно
я прожил жизнь... Юнгой был, водолазом;
метал гарпун в неслыханных морях.
О, эти годы плаваний, скитаний,
томлений!.. Мало жизнь мне подарила
ночей спокойных, дней благих... И все же...

Кингсли

(бредит)
Поддай! Поддай! Так! Молодец! Скорее!
Бей! Не зевай! По голу!.. Отче наш,
иже еси...
(Бормочет.)

Флэминг

И все же нестерпимо
жить хочется... Да – гнаться за мя-

чом,

за женщиной, за солнцем, – или проще —

есть, много есть – рвать, рвать сардинок жирных

из золотого масла, из жестянки…

Жить хочется до бешенства, до боли —

жить как-нибудь…

Капитан Скэт

Что, что случилось? Кто там?

Что случилось?..

Флэминг

Ничего, Хозяин.

Спокойно все… Вот только Кингсли бредит…

Капитан Скэт

Ох…

Мне снился сон какой-то, светлый, страшный.

Где Джонсон?

Флэминг

Вышел… Посмотреть хотел он,
не видно ли спасенья.

Капитан Скэт

Как давно?

Флэминг

Минут уж двадцать…

Капитан Скэт

Флэминг! – что ж ты, право,
не надо было выпускать его…
но впрочем… Помоги мне встать, скорей,
скорей… Мы выйдем…

Флэминг

Я, Хозяин, думал…

Капитан Скэт

Нет, ты не виноват.
Ух, снегу сколько!

Уходят вместе.
Пауза.

Кингсли

(один, бредит)
Ты не толкай – сам знаю – брось – не нужно
меня толкать…
(Приподнимается.)
Хозяин, Флэминг, Джонсон!
Хозяин!..
Никого… А! Понимаю,
втроем ушли. Им, верно, показалось,
что я уж мертв… Оставили меня,
пустились в путь…
Нет! Это шутка! Стойте,
вернитесь же… хочу я вам сказать…
хочу я вам… А! Вот что зна-

чит смерть:
стеклянный вход… вода… вода… все ясно…

Пауза.
Возвращаются Капитан и Флэминг.

Капитан Скэт

Вот глупо – не могу ступать.
Спасибо…
Но все равно. Мы Джонсона едва ли могли б найти… Ты понял, что он сделал?

Флэминг

Конечно… Ослабел, упал; бессильный, звал, мо-
жет быть… Все это очень страшно…
(Отходит в глубь палатки.)

Капитан Скэт

(про себя)
Нет, – он не звал. Ему лишь показалось, что он – больной – мешает осталь-

ным, —
и вот ушел… Так это было просто
и доблестно… Мешок мой словно камень —
не натянуть…

Флэминг

Хозяин! Плохо! Кингсли
скончался… Посмотри…

Капитан Скэт

Мой бедный Эрик!
Зачем я взял его с собой? Средь нас
он младший был… Как он заплакал – помнишь, —
когда на полюсе нашли мы флаг
норвежский… Тело можно тут оставить —
не трогай…

Пауза.

Флэминг

Мы одни теперь, Хозяин…

Капитан Скэт

Но ненадолго, друг мой, ненадолго…

Флеминг

Пурга смолкает…

Капитан Скэт

Знаешь ли – я думал —
вот, например, – Колумб… Стра-
дал он, верно, —
зато открыл чудеснейшие страны,
а мы страдали, чтоб открыть одни
губительные белые пустыни…
И, знаешь, – все-таки так надо…

Флэминг

Что же,
Хозяин, – не попробовать ли нам?

Двенадцать миль – и спасены…

Капитан Скэт

Нет, Флэминг, —
встать не могу…

Флэминг

Есть санки…

Капитан Скэт

Не дотащишь —
тяжелый я. Здесь лучше мне. Здесь тихо.
Да и душа тиха – как воскресенье
в шотландском городишке… Только ноги
чуть ноют, – и бывают скучноваты
медлительные воскресенья наши…
Жаль, – шахмат нет. Сыграли бы…

Флэминг

Да, жалко…

Капитан Скэт

Послушай, Флэминг, – ты один отправься…

Флэминг

Тебя оставить здесь? И ты так слаб…
Сам говоришь, что ночь едва ли можешь…

Капитан Скэт

Иди один. Я так хочу.

Флэминг

Но как же…

Капитан Скэт

Я дотяну, я дотяну… Успеешь
прислать за мной, когда достигнешь бухты.
Иди! Быть может, даже по дороге
ты наших встретишь. Я хочу, иди же…

Я требую…

Флэминг

Да, – я пойду, пожалуй…

Капитан Скэт

Иди… Что ты возьмешь с собою?

Флэминг

Санок
не нужно мне – вот только эти лыжи
да палку…

Капитан Скэт

Нет, постой, – другую пару…
Мне кажется, запяточный ремень
на этой слаб…
Прощай… Дай руку… Если —
нет, – все равно…

Флэминг

Эх, – компас мой разбит…

Капитан Скэт

Вот мой, бери…

Флэминг

Давай…
Что ж, я готов…
Итак, – прощай, Хозяин, я вернусь
с подмогой, завтра к вечеру, не позже…

Капитан Скэт

Прощай.

Флэминг уходит.

Да, – он дойдет… Двенадцать миль…
к тому же
пурга стихает…
(Пауза.)
Помолиться надо…
Дневник – вот он, смиренный мой и верный
молитвенник… Начну-ка с середины…
(Читает.)

«Пятнадцатое ноября; луна
горит костром; Венера как японский
фонарик…»
(Перелистывает.)
«Кингсли – молодец. Все будто
играет – крепкий, легкий… Нелады
с собачками: Цыган ослеп, а Рябчик
исчез: в тюленью прорубь, вероятно,
попал…
Сочельник: по небу сегодня
Aurora borealis раздышалась…»
(Перелистывает.)
«Февраль, восьмое: полюс. Флаг нор-
вежский
торчит над снегом… Нас опередили.
Обидно мне за спутников моих.
Обратно…»
(Перелистывает.)
«Восемнадцатое марта.
Плутаем. Санки вязнут. Кингсли сдал.
Двадцатое: последнее какао
и порошок мясной… Болеют ноги

у Джонсона. Он очень бодр и ясен.
Мы всё еще с ним говорим о том,
что будем делать после, возвратившись».
Ну что ж… Теперь прибавить остается —
эх, карандаш сломался…
Это лучший
конец, пожалуй…
Господи, готов я.
Вот жизнь моя, как компасная стрелка,
потрепетав, на полюс указала,
и этот полюс – Ты…
На беспредельных
твоих снегах я лыжный след оставил.
Всё. Это всё.
(Пауза.)
А в парке городском,
там, в Лондоне, с какой-нибудь игрушкой, —
весь солнечный, – и голые коленки…
Потом ему расскажут…

(Пауза.)
Тихо все.
Мне мнится: Флэминг по громадной глади
идет, идет… Передвигая лыжи
так равномерно – раз, два… Исчезает…
А есть уже не хочется… Струится
такая слабость, тишина по телу…
(Пауза.)
и, вероятно, это бред… Я слышу…
я слышу… Неужели же возможно?
Нашли, подходят, это наши, наши…
Спокойно, капитан, спокойно… Нет же,
не бред, не ветер. Ясно различаю
скрип по снегу, движенье, снежный шаг.
Спокойно… Надо встать мне… Встретить… Кто там?

Флэминг

(входит)
Я, Флэминг…

Капитан Скэт

А!.. Пурга угомонилась,
не правда ли?

Флэминг

Да, прояснилось. Тихо…
(Садится.)
Шатер-то наш сплошь светится снаружи —
опорошен…

Капитан Скэт

Есть ножик у тебя?
Мой карандаш сломался. Так. Спасибо.
Мне нужно записать, что ты вернулся.

Флэминг

Добавь, что Джонсон не вернулся.

Капитан Скэт

Это

одно и то же…

Пауза.

Флэминг

Наш шатер легко
заметить – так он светится…
Да, кстати, —
про Джонсона: наткнулся я на тело
его. Ничком зарылся в снег, откинув
башлык…

Капитан Скэт

Я, к сожаленью, замечаю,
что дольше не могу писать… Послушай,
скажи мне, – отчего ты воротился…

Флэминг

Да я не мог иначе… Он лежал
так хорошо, – так смерть его была
уютна. Я теперь останусь…

Капитан Скэт

Флэминг,
ты помнишь ли, как в детстве мы читали
о приключеньях, о Синдбаде, – помнишь?

Флэминг

Да, помню.

Капитан Скэт

Люди сказки любят – правда?
Вот мы с тобой – одни, в снегах, далёко…
Я думаю, что Англия…

Занавес
Domaine Beaulieu (Var)
6–8. vii. 23

Приложение

I
Речь Позднышева

Убийство, совершенное мной, это не просто удар кинжала, ночью, пятого октября, в ярко освещенной гостиной. Убийство, совершенное мной, явленье продолжительное и скорее подобно действию медленного яда, нежели сверканью лезвия стали[11]. Смею надеяться, что огромное, сумрачное раскаянье, в котором с тех пор теряется моя жизнь, никаким образом не повлияет на решенье суда.

Полагаю, что внешние очертанья моего прошлого достаточно вам известны. Год рожденья, школа, университет, карьера — все это особого значенья не имеет. Было бы куда умнее, мне кажется, задавать человеку не просто обычный вопрос: «Когда ты родился?», — а вопрос: «Когда и как ты впервые пал?». И на этот вопрос я, Василий Позднышев, ответил бы так:

Мне было невступно шестнадцать лет, я еще не знал женщин, но уже был развращен скверным шепотом анекдотов и бахвальством сверст-

---

11 Примечания: 11
Перед «стали» вычеркнуто: быстрому блеску.

ников. И вот знакомый студент, товарищ брата, повез меня в то место, которое так великолепно зовется «дом терпимости». Я не помню ни имени, ни лица женщины, меня научившей любви. Но я помню, что в этом паденьи было что-то особенное и трогательное — мне было грустно, грустно, — это чувство непоправимого, невозвратимого я испытал всего только два раза в жизни: когда вот глядел на одевавшуюся проститутку и много лет спустя, когда глядел на мертвое лицо жены. За этим первым паденьем последовал период холостой жизни, оживленной тем законным, здоровым развратом, который нам советуют доктора. Я стал блудником. Ища женщин, я всегда избегал возможности глубокого чувства — и с их стороны, и с моей, — и продажная любовь меня больше всего устраивала. Я был чрезвычайно горд и скрытен. Меня пугали сентиментальные осложненья. За те годы я огрубел, к женщинам я испытывал легкое презрение.

А вместе с тем я, бывало, не без удовольствия думал, что вот обзаведусь женою, семьей, и затем, не спеша, действительно стал приглядываться, выбирать невесту. Я, самодовольный развратник, требовал от нее совершеннейш<ей> чистоты — этот половой эгоизм мне тогда не казался

преступлением, напротив, — я воображал, что все поступают так, как я. И невесту я вскоре нашел. Помню тот вечер, когда мы с ней ездили на лодке и я любовался ее стройной фигуркой, обтянутой джерсэ[12]. Мне показалось в тот вечер, что я чувствую самые возвышенные вещи, а на самом деле просто джерсэ было ей к лицу, просто локоны ее красиво колебались…[13]

Я не могу продолжать в таком духе. Я сейчас солгал. Я сказал именно то, что со злобой думал, вернее, старался думать, когда потом бывал раздражен на жену и непременно хотел доказать себе, что в тот вечер, на озере, я только смаковал откровенную линию ее одежды — только желал ее, как мимоходом желал сотню женщин[14]. Так ли это? Отчего теперь, через все переходы моей памяти, тот вечер доходит до меня такою волною счастья? Откуда это волнение, которое овладевает мной, когда я припоминаю теперь малейшие мелочи той прогулки, цвет воды, отраженья

---

12 Примечания: 12
Так в тексте пишется слово «джерси».

13 Примечания: 13
Вычеркнуто окончание: когда она нагибалась, гребла.

14 Примечания: 14
Вычеркнуто окончание: до нее.

кустов?[15] Уж не вправду ли я полюбил ее в тот вечер — не свободной, глухой любовью, но все-таки настоящей любовью? Я ничего не знаю. Помню только, что был слишком полон собой, слишком предубежден против истинной страсти, истинно возвышенной любви, чтобы оценить, освоб<од>ить новое для меня чувство, которое я испытал в тот вечер. Она стала моей невестой — и с первых же дней мне суждено было делать все, что может исковеркать не только прелесть легкого взаимного влеченья, но самую глубокую любовь. Мне суждено было поступить так, как стал бы поступать человек, захотевший во что бы то ни стало создать пример несчастнейшего брака — и доказать собственной судьбою своей, что нет такой дьявольской пытки, таких нечистоплотных и грубых деяний, которые были бы хуже брака. Будучи еще женихом, я дал прочесть ей свой дневник, из которого она могла узнать хоть немного мое прошедшее[16]. Он был написан в том отвратительном, пошлом, самодовольном стиле, в каком записывают большинство молодых людей свои любовные приключенья. В этом

---

15 Примечания: 15

Вычеркнуто окончание: капли, спадающие с конца весла.

16 Примечания: 16

Вычеркнуто окончание: за три-четыре года.

дневнике была правда, — но, кроме правды, еще нечто, та мерзкая откровенность, которая странным образом извращает правду. Я утверждаю, что не только сам я не был так гадок, как изображенье мое в этом дневнике — но что и все то, что казалось, любовные связи, в нем описанные, было на самом деле куда проще, естественнее, даже человечнее. Мне жаль, что дневник я тот сжег — а то бы он мог послужить сейчас отличным вещественным доказательств<ом> того, *как* именно я убил жену. Боже мой, что могло быть грубее, беспощаднее — разве не лучше было иначе, другим тоном, тихими человеческими словами — и, быть может, не сразу, — рассказать ей о том, как я жил прежде? Этим дневником я, как обухом, хватил ее по душе, недаром она так растерялась, так ужаснулась…[17] Да, — вот сейчас я тронул самую болезненную тоску: слов, человеческих слов не было. Когда, бывало, останемся вдвоем, говорить было ужасно трудно. Вы понимаете, я по слепоте своей ведь решил про себя, что мне нужно только ее тело, решил,

17 Примечания: 17

Вычеркнуто следующее предложение: Я спрашивал себя, зачем я сделал именно так.

что она знает это, — о чем же было толковать?[18] А теперь я иногда думаю — может быть, этих-то именно слов, которых у меня не было, она и ждала, ждала от меня, может быть, если бы я их нашел… Страшно вспоминать. У меня были нелепейшие, грубейшие мысли насчет женщин. Я верил, например, в мировое властвованье женщины — женщины с большой буквы, — чувствуете, какая пошлость? Я верил в это, как иные верят, что миром управляют масоны…[19] У меня была теория, что вся роскошь жизни требуется и поддерживается женщинами. А сказать вам по правде, я женщин не знал вовсе — а судил о них так, здорово живешь, — о душе женщины никогда не задум<ыв>ался.

И вот наступил медовый месяц. Что тут скрывать — наша первая ночь была ужасно неудачна. Ведь нельзя так. Ведь она была совсем, совсем чистой девушкой. Я ни разу не поцеловал ее до этой ночи, я не окружил ее той нежностью, которая должна быть постепенной сияющей стезей, ведущей к любовному счастью. Повторяю, меж-

---

18 Примечания: 18

Вычеркнуто другое предложение: Какие же могли быть после этого слова?

19 Примечания: 19

Вычеркнуто окончание: сионские мудрецы…

ду нами не было слов, не было нежности. В эту ночь она ужасом, рыданьями ответила на мою страсть. Это невыносимо вспоминать. Я же к ней подходил, как к лукавому врагу, как к этой самой страшной, сладкой и слегка презренной силе, которою для меня являлась женщина. Я своей глупой и грубой теорие<й> осквернил эту ночь. Мудрено ли, что это было насилие, а не объятье, мудрено ли, что она с отвращеньем вырывалась из моих рук? Что-то во мне, — тайное, нехорошее, — ей не простило этого. И через некоторое время[20] произошла первая ссора. Она была измучена. Я измучил ее. Я спросил, почему она грустна — я видел в этой грусти униженье для себя, — моя мужская гордость была как-то задета этой грустью. Я упрекнул ее в капризе. Она обиделась. Нас обоих охватило нелепое раздраженье… И потом ссоры участились, мое самолюбие было вечно воспалено — и эта грусть ее, эти приступы грусти, — ах, если бы я тогда понял, в чем дело…

Вы думаете[21], что я убил ее пятого октября кривым дамасским кинжалом? Как бы не так… Нет, господа, я убил ее гораздо раньше, — я убивал

---

20 Примечания: 20

Вычеркнуты другие варианты: три-четыре месяца, очень скоро.

21 Примечания: 21

Вычеркнуто обращение: господа.

ее постепенно, я не замечал, как убиваю. И теперь каждую ночь, каждую ночь она со своей удивительной улыбкой ленивым грациозным движеньем проходит через мой сон.

Я помню, как родился наш первый ребенок, какие я испытывал терзанья ревности, оттого что правильный ход жизни был нарушен[22]. И ссоры продолжались. На четвертом году было окончательно решено, что понять друг друга мы не можем. Вдвоем мы были обречены на молчанье или на такие разговоры: «Который час? Пора спать. Какой нынче обед? Куда ехать…?»[23] Стоило выступить на волосок из этого, и начиналась ссора. Боже мой, мне иногда казалось, что во мне кипит ненависть… Я иногда смотрел, как она наливала чай, махала ногой или подносила ложку ко рту, втягивала в себя жидкость, — и мне казалось, дураку, что я ее ненавижу, ненавижу, — а все оттого, что в прошедшую ночь она со скукой считала лепные завитки на потолке, пока я обладал ею, — да, я уверял себя, что ее ненавижу, — но, Боже мой, чего бы не дал, чтобы сейчас, вот сейчас увидеть, как она подносит чашку к губам,

---

22 Примечания: 22

Вычеркнуто начало предложения: Так прошло 5 лет, она рож…

23 Примечания: 23

Вычеркнуто предложение: Горло болит у Маши.

как тянется, придерживая кружево короткого рукава, за сахарницей… Так мы прожили еще два года. Она легко заболела, доктора не велели ей рожать, научили средству. Ей было тридцать лет. Она замечательно похорошела. Вид ее наводил беспокойство. И вот явился этот человек.

Господа, я усталый и несчастный человек. Но в самом несчастии моем есть позднее для меня утешенье. Я понял, что зло, то страшное зло, которым, мне казалось, напоено все человечество, — я понял, что это зло жило только в моей собственной душе. Я понял, что грешен — не брак вообще, а грешен был именно мой брак — оттого что я грешил против любви. Я понял, что жизнь человечества в сто крат благополучнее, чем она казалась тому, кто, как я, ссори<лся> так злобно, так страстно и так бесп<ечно?> со своим собственным отраженьем. Ужасно, когда общее благо является единственным для человека утешеньем. Душа моя безутешна. Я вижу сны[24]. Господа, когда я вошел в комнату, где она умирала, первое, что бросилось мне в глаза, было ее светло-серое платье на стуле, все черное от крови. И не кровь была страшна, а страшны были эти складки на платье,

24 Примечания: 24

Вычеркнут другой вариант предложения: У меня бывают страшные сны.

которые так недавно жили ее движеньями, ее теплом. Она лежала на постели. Я взглянул на ее разбитое, с подтеками лицо, и тогда-то в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидал в ней человека. И так ничтожно показалось мне все то, что оскорбляло меня, вся моя ревность, и так значительно то, что я сделал… И потом я видел ее в гробу. И нельзя было ни на одну секунду переставить назад стрелку часов, ни на один листок нельзя было восстановить опавший календарь, — а как хотелось мне этого, как пронзительно хотелось мне сызнова начать и окружить ее, милую мою жену, той простой нежностью, при свете которой так были бы сме<шны> ревность, гордос<ть> и все теории брака, все эти дрязги досужего ума. Глядя на ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь лежит неподвижная, восковая, холодная — и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя.

То, что произошло, можно рассказать в двух словах. Этот красногубый скрипач, это<т> пошляк с нафабренными усиками стал посещать

наш дом[25]. С самого первого дня их знакомства ревность меня терза<ла> невыносимая. Между женою и мною происходили страшные сцены. Впрочем, после объяснен<ия> с ней и потом после концерта, который я из тщеславия устроил у себя в доме, я успокоился, уверил себя, что этим пошлым человеком она прельститься не может. В спокойном настроении я уехал за тридевять земель на съезд[26]. Там получил я от нее письмо. Из него я узнал, что музыкант у нее бывает, это было мне странно, да и весь тон письма, очень обыкновенн<ого> по содержанью, показался мне непонятным. Не совладав с ревностью, я вернулся, приехал ночью, застал их врасплох и ударом кинжала смертельно ранил жену.

Нет, не подыскивайте каких-нибудь особенно глубоких[27] причин для моего поступка. Я был одержим ревностью. Более того, в этом образе

---

25 Примечания: 25

Вычеркнуты два предложения: Жена моя играла на рояле, он аккомпанировал ей. Он вместе с ней играл.

26 Примечания: 26

Вычеркнуто: Там, в уезде, бывало, всё пропасть дел и совсем особенная жизнь, особенный мираж.

27 Примечания: 27

Вычеркнуто: метафизических.

бешеной ревности как бы вырвалась[28] наружу та безнадежная жалобная страсть, которую в продолжение восьми с лишним лет я глухо[29] чувствовал к своей жене. Тут было все — и взрывчатая смесь ненависти и любви[30], и жар[31] уязвленного самолюбия — и, может быть, еще чувство — что вот все идет прахом — и <ч>ем скорее оно так пойдет, тем лучше. Когда на том же концерте после их совместной игры я подошел к фортепи<ано>, она слабо, жалобно, блаженно улыбалась, утирая пот с раскрасневшегося лица… Так и в моей страсти к ней было что-то жалобное. Мне трудно это объяснить. Я понял это только потом. Как бы то ни было, эта ревность была так сильна, что я уж рассуждать не мог. Иного выхода для моей страсти не было. Страшно сказать, может быть, убийство, которое я совершил, было по-своему самым естественным поступком

---

28 Примечания: 28

Вычеркнуто: вылилась.

29 Примечания: 29

Вычеркнуто: тайно.

30 Примечания: 30

Вычеркнуто: odi et amo. («Ненавижу и люблю» — начало и название знаменитого двустишия Гая Валерия Катулла, включенного в его сборник стихов под номером 85. Нередко использовалось как крылатое выражение.)

31 Примечания: 31

Вычеркнуто: пыл.

во всей моей жизни[32] — не только потому, что звериная жест<окость> естественна[33], узаконена всею природой, а еще потому, что я впервые дал полную волю своей страсти[34]. Иного выхода моей страсти не было. Бог весть, в какие чудесные, прям<ые?> и нежные образы она могла бы вопл<отиться?>, если б с самого начала я иначе отнесся бы к жене.

Нет, не то… Я снова пытаюсь оправдать себя, как тогда себя оправдывал при помощи всяких теорий брака, когда однажды ночью в вагоне разговорился со своим случайным попутчиком[35]. Дело куда проще. Я убил человека. Я убил жену. И не тогда, пятого октя<бря>, в ярко освещенной гостиной — где каким-то зловещим траурным блеском отливал рояль[36], — нет, не тогда я убил

---

32 Примечания: 32

Вычеркнуто: ибо самая страшная.

33 Примечания: 33

Вычеркнуто: в пределах природы.

34 Примечания: 34

Вычеркнуто: моему чувству по отношению к жене — и в бесчеловечности показал себя человеком.

35 Примечания: 35

Вычеркнуто: с тем господином — вероятно, писателем.

36 Примечания: 36

Вычеркнуто: на крышке котор<ого> остался лежать <1 нрзб.> кружевной платочек Трухачевско<го>. (Музыкант в повести Толстого.)

мою жену, — а убивал ее — медленно, с самого начала, убивал ее тем, что лишал ее нежности, нежности, без которой женщина не может жить.

<июль 1926>

II
Русалка
Заключительная сцена к пушкинской «Русалке»

Берег.

Князь

Печальные, печальные мечты
вчерашняя мне встреча оживила.
Отец несчастный! Как ужасен он!
Авось опять его сегодня встречу,
и согласится он оставить лес
и к нам переселиться…

Русалочка выходит на берег.

Что я вижу!
Откуда ты, прекрасное дитя?

Русалочка

Из терема.

Князь

Где ж терем твой? Отсюда
до теремов далече.

Русалочка

Он в реке.

Князь

Вот так мы в детстве тщимся бытие
сравнять мечтой с каким-то ми-
ром тайным.
А звать тебя?

Русалочка

Русалочкой зови.

Князь

В причудливом ты, видно, мастерица,
но слушатель <я>[37] слиш-

---

37 Примечания: 37

В тексте прижизненной публикации в «Новом журнале» опечатка: слушатель и слишком суеверный (с. 182).

ком суеверный,
и чудеса ребенку впрок нейдут
вблизи развалин, ночью. Вот тебе
серебряная денежка. Ступай.

Русалочка

Я б деду отнесла, да мудрено
его поймать. Крылом мах-мах –
и скрылся.

Князь

Кто – скрылся?

Русалочка

Ворон.

Князь

Будет лепетать.
Да что ж ты смотришь на меня так кротко?
Скажи… Нет, я обманут тенью листьев,
игрой луны. Скажи мне… Мать твоя

в лесу, должно быть, ягоду сбирала
и к ночи заблудилась… иль попав
на топкий берег… Нет, не то. Скажи,
ты – дочка рыбака, меньшая дочь,
не правда ли? Он ждет тебя, он кличет.
Поди к нему.

Русалочка

Вот я пришла, отец.

Князь

Чур, чур меня!

Русалочка

Так ты меня боишься?
Не верю я. Мне говорила мать,
что ты силен, приветлив и отважен,
что пересвищешь соловья в ночи,
что лань лесную пеший перегонишь.
В реке Днепре она у нас царица;
«Но, говорит, в русалку обратясь,

я все люблю его, все улыбаюсь,
как в ночи прежние, когда бежала,
платок забывши впопыхах, к нему
за мельницу».

Князь

Да, этот голос милый
мне памятен. И это все безумье —
и я погибну…

Русалочка

Ты погибнешь, если
не навестишь нас. Только человек
боится нежити и наважденья,
а ты не человек. Ты наш, с тех пор
как мать мою покинул и тоскуешь.
На темном дне отчизну ты узнаешь,
где жизнь течет, души не утруждая.
Ты этого хотел. Дай руку. Видишь,
луна скользит, как чешуя, а там —

Князь

Ее глаза сквозь воду ясно светят,
дрожащие ко мне струятся руки!
Веди меня, мне страшно, дочь моя…

Исчезает в Днепре.

Русалки

(поют)
Всплываем, играем
и пеним волну.
На свадьбу речную
зовем мы луну.
Все тише качаясь,
туманный жених
на дно опустился
и вовсе затих.
И вот осторожно,
до самого дна,
до лба голубого
доходит луна.
И тихо смеется,

склоняясь к нему,
Царица-Русалка
в своем терему.

Скрываются.
Пушкин пожимает плечами.

Андрей Бабиков
Изобретение театра[38]

«Правда ли, что Вы написали пьесу?»

В конце тридцатых годов прошлого века в Париже неожиданно заставил говорить о себе драматург Владимир Сирин. Известный писатель Сирин, автор «Защиты Лужина», «Камеры обскура», «Приглашения на казнь», на несколько месяцев уступил свое место в критических обзорах русских газет и журналов автору «драматической комедии» «Событие». К тому времени мало кто помнил десятилетней давности дебют Сирина-драматурга на сцене русского театра в Берлине, вследствие чего «Событие» было названо первым драматургическим опытом писателя.

Правда ли, что Вы написали пьесу? — с некоторым удивлением спрашивал Владислав Ходасевич в январе 1938 года. — Приедете ли, как подобает драматургу, на премьеру? Будете ли

---

38 Примечания: 38

* Новая, расширенная и уточненная, редакция статьи, опубликованной в издании: *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Сост., вступ. ст., примеч. А. Бабикова. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 5–42.

выходить на вызовы? Влюбитесь ли в исполнительницу главной роли? Я, впрочем, все равно решил идти на первый спектакль — из любви к Вам и назло человечеству, так как на пьесы Алданова и Тэффи идти отказался[39].

Много лет спустя, в 1966 году, знаменитый американский писатель Набоков, автор «Лолиты», «Пнина» и «Бледного огня», вновь «дебютировал» как драматург, выпустив английскую версию драмы «Изобретение Вальса», которая в 1968 году, то есть ровно через тридцать лет после ее первой публикации, была впервые поставлена на сцене любительского театра в Англии. Не получивший в свое время должного признания, театр Набокова долгое время оставался наименее известным и по-настоящему не оцененным разделом его искусства. Создававшийся в два приема, с десятилетним перерывом, он поначалу казался боковой ветвью его поэзии (первые стихотворные драмы и «Трагедия господина Морна»), затем — прозы (пьесы «Человек из СССР», «Событие» и «Изобретение Вальса»). Немногочисленные исследования, посвященные пьесам Набокова, за редкими

39 Примечания: 39

Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова, И.А. Бочаровой, И.П. Хабарова. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 533.

исключениями сводятся к отдельным наблюдениям со смотровых площадок его же романов, что-то привносящим в изучение набоковской беллетристики, но не раскрывающим своеобразия его драматургии[40].

Свою роль здесь сыграло и то обстоятельство, что Набоков не успел подготовить собрание написанных им пьес, которое собирался выпустить в конце семидесятых годов[41], что все они печатались в эмигрантских периодических изданиях, что «Трагедия господина Морна», как и полный текст драмы «Человек из СССР», при жизни писателя не были опубликованы, в результате чего первые — эмигрантские и американские — критики не имели возможности рассмотреть драматургию Набокова in toto, то

40 Примечания: 40

Показательно, что в солидном справочном издании, посвященном творчеству Набокова, всем его пьесам отведена одна небольшая (хотя и полезная) статья, в то время как другие его крупные произведения и даже ранние переводы «Николка Персик» и «Аня в Стране чудес» рассматриваются отдельно: *Diment G.* Plays // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V.E. Alexandrov. N.Y. & L.: Routledge, 1995. P. 586–599. Наиболее ценные наблюдения в области набоковской драматургии в 90-х гг. были сделаны Б. Бойдом и Г. Барабтарло. Незначительный и скорее случайный интерес к этой теме у отечественных исследователей отражает: В.В. Набоков. Библиографический указатель / Сост. Г.Г. Мартынов. СПб.: Фолио-пресс, 2001. Много лучше с 70-х гг. исследовалась тема «Набоков и кино», к примеру: *Appel Alfred, Jr.* Nabokov's Dark Cinema. N.Y., 1974; *Wyllie Barbara.* Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction. Jefferson, NC & London: McFarland, 2003.

41 Примечания: 41

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 771.

есть проследить развитие в двух его последних драмах оригинальных идей, опробованных им в пьесах двадцатых годов. Не способствовали подъему интереса к драматургии Набокова позднейшие заявления писателя о его равнодушии к современному театру и сделанное им в семидесятых годах признание, что по натуре он не драматург. В силу этих и других причин после первого издания в России сборника набоковской драматургии в отечественной критике закрепилось представление о случайном, зависимом или «экспериментальном» характере его пьес, из которых «ни одна не выходит за пределы основного творческого потока, ни одна не противостоит большим или малым произведениям писателя»[42].

Здесь стоит заметить, что в случае Набокова, чьи произведения насквозь проникнуты тематическим единством и некой общей поэтической

---

42 Примечания: 42

Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С. 5. В конце 80-х — начале 90-х гг. в России вышло сразу несколько статей, посвященных двум последним пьесам Набокова: *Тименчик Р.* Читаем Набокова: «Изобретение Вальса» в постановке А. Шапиро // Родник. 1988. № 10; *Шиховцев Е.* Театр Набокова // Театр. 1988. № 5; *Залыгин С.* Театральный Набоков // Новый мир. 1989. № 2; *Паламарчук П.* Театр Владимира Набокова // Дон. 1990. № 7. За рубежом была напечатана статья Рене Герра «Заметки на полях “События”» (Стрелец. 1989. № 2).

интонацией, традиционное разделение на «главное» и «второстепенное», служащее для удобства литературоведческого препарирования, не идет на пользу не только «второстепенной» его части, но и «главной». Границы между прозой, поэзией, драмой, научными штудиями были у него довольно прозрачны, что позволяло ему называть себя «поэтом прозы», писать роман в форме комментария к поэме («Бледный огонь») и обдумывать замысел «романа в форме пьесы»[43]. Драматургия не была у него ни искусственно привитым жанром, ни жанром «второго сорта». Как видно из письма Набокова к жене, в котором он рассказывал о своем драматургическом замысле, предшествовавшем «Событию», сочинение пьесы требовало от него по крайней мере столь же высокого творческого напряжения и стремительного разбега пера, что и сочинение романа или рассказа: «пьесу писать мучительно <…>. Но начал-то я было писать другую вещь — и ничего не вышло, — яростно разорвал пять страниц. А теперь ничего, покатилось — может быть, даже колесиками оторвусь от земли, и по-

43 Примечания: 43

The New York Public Library. The W. Henry and A. Albert Berg Collection of English and American Literature / Vladimir Nabokov papers. Diaries, 1943–1973. Записная книжка Набокова за 1969 г., запись от 8 июня.

бежит по бумаге та двукрылая тень, ради которой только и стоит писать»[44].

В кругу наиболее осведомленных исследователей в 1990-х годах утвердилось иное мнение, что оригинальная писательская стратегия Набокова не проявилась и не могла проявиться в должной мере в ограниченной скудными средствами ремарок и реплик драматической форме («Для Набокова писать пьесу, — заметил Б. Бойд, — было все равно что играть в шахматы без ферзя»)[45]. Действительно, несмотря на то, что в пьесах Набокова встречаются характерные приемы его повествовательной прозы (разнонаправленные аллюзии, языковые и анаграмматические задачи, разного рода «ключи», говорящие имена, обман читательских ожиданий, закругление и замыкание композиции и другие), что в них, как заметил Дмитрий Набоков, мы находим то же «неизменное подводное течение, которое есть во многих

44 Примечания: 44

Набоков В. Письма к Вере / Предисл. Б. Бойда, коммент. О. Ворониной и Б. Бойда. М.: АСТ: Corpus, 2024. С. 284–285. Письмо от 10 марта 1937 г.

45 Примечания: 45

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 558. См. также: *Барабтарло Г.* Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. СПб.: Гиперион, 2003. С. 232–233.

его произведениях»[46], несмотря на то, иначе говоря, что в пьесах Набокова сквозит его особый «водяной знак», видимый под другим углом, чем в романах и рассказах, в силу самих условий драматической формы они не могут соперничать с изощренным набоковским повествованием. Все это, однако, вовсе не означает, что в пьесах Набокова нет собственной, драматургической поэтики, той особого рода художественной *интриги*, которую порождают сами ограничения и условности драматического рода литературы.

Главная трудность в оценке Набокова-драматурга (долговременная недоступность для исследователей рукописи «Трагедии господина Морна», опубликованной лишь в 1997 году и впервые переведенной на английский в 2012 году) служила также препятствием для заключений более общего порядка: отсутствие «Трагедии» в корпусе произведений Набокова стало той внутренней преградой, без устранения которой невозможно было по-настоящему оценить пройденный им путь. Считалось, что поворотным пунктом его искусства стал переход от стихотворений, расска-

46 Примечания: 46

Nabokov D. Nabokov and the Theater // Vladimir Nabokov. The Man from the USSR and Other Plays. San Diego et al.: Bruccoli Clark: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. P. 3. Перевод мой.

зов и переводов к «Машеньке», первому роману, написанному в 1925 году. Публикация «Трагедии» представила раннего Сирина в новом свете и заставила исследователей перевести стрелки на циферблате его искусства на несколько лет назад[47]. Стало очевидно, что переход Набокова к сложным повествовательным конструкциям в 1925 году оказался возможен благодаря опыту создания в конце 1923 — начале 1924 года композиционно сложной, тематически-многоярусной, психологически выверенной «Трагедии господина Морна» и ее подробного предварительного изложения в прозе. Освоив в «Трагедии» сложную композицию, охватывающую множество персонажей и несколько конфликтов, в первом своем романе Набоков открывает для себя иные художественные возможности и навсегда оставляет стихотворную драму, если не считать «Заключительной сцены к пушкинской “Русалке”» (1942). Вскоре после «Машеньки» он, по его собственному выражению в письме к Г. Струве, «изобретает» драму в прозе «Человек из СССР», третье свое большое произведение, в котором резко меняет направление своих драматургических опытов,

47 Примечания: 47

См.: *Барабтарло Г.* Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 234.

обращаясь к реалистичной социально-психологической драме чеховского образца.

С драматургией у Набокова связаны и некоторые другие любопытные закономерности его творчества. Первой и последней его сценической драмой — «Трагедией» и «Изобретением Вальса» — зафиксированы два крайних пункта его русскоязычного периода, между которыми помещается вся сиринская серия романов, от «Машеньки» до «Дара» (1938). Причем в «Изобретении Вальса» зеркально отразились некоторые основные темы и приемы «Трагедии» и также было использовано сновидческое условие действия. Подобно тому, как «Трагедия» положила начало крупной формы у Набокова, «Изобретение Вальса» создается им в другой переломный момент его творческой биографии — непосредственно перед сочинением первого романа на английском языке «Истинная жизнь Севастьяна Найта» (1939).

Трагедия трагедии

Успех парижской постановки «События» прославил Набокова-драматурга в эмигрантских кругах Парижа, Праги, Варшавы, Белграда, Нью-Йорка. В декабре 1938 года Ж. Приэль перевел «Событие» на французский язык под названи-

ем «Катастрофа», а следующая пьеса Набокова «Изобретение Вальса» в том же 1938 году была переведена на английский и польский для постановки в Лондоне и Варшаве. В лондонском «Русском клубе» в начале 1939 года в его честь были прочитаны такие стихи:

Всех Михайло Сумароков
бил на теннисных плацах,
а теперь всех бьет Набоков
в прозе, драме и стихах[48].

Переехав в следующем году в Америку, Набоков не оставляет мыслей о сочинении пьес. Он подумывает написать пьесу о Фальтере, персонаже своего незавершенного романа «Solus Rex»[49]. Тогда же он принимается за инсценировку «Дон Кихота» по заказу Михаила Чехова и в работе над ней применяет некоторые новые драматургические приемы, как, например, появление авторского представителя (ключевой прием нескольких его романов, прежде всего двух

48 Примечания: 48
Набоков В. Письма к Вере. С. 342. Письмо от 10 апреля 1939 г.

49 Примечания: 49
Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. С. 31.

американских — «Под знаком незаконнорожденных» и «Пнин»), который как бы руководит действием, и особое видение Кихотом людей и предметов[50]. Позднее, в апреле 1943 года, Набоков получает через Добужинского предложение композитора А. Лурье составить либретто для оперы по «Идиоту» Достоевского. О том, что это предложение Набоков не счел первоапрельской шуткой, а, напротив, не ограничившись одним «во-первых», внимательно рассмотрел и даже ознакомился со статьей Лурье *о музыке*, свидетельствует его ответ Добужинскому: «С “Идиотом”, к сожалению, ничего не выйдет. Во-первых, потому, что не терплю Достоевского, а во-вторых, потому, что у меня с Лурье (судя по его статье о музыке — в “Новом Журнале”, кажется) взгляды на искусство совершенно раз-

50 Примечания: 50

Письмо М.А. Чехова от 12 декабря 1940 г. (опубликовано в издании: *Набоков В.* Переписка с Михаилом Карповичем (1933–1959) / Сост., предисл., примеч. А. Бабикова. М.: Литфакт, 2018. С. 75–79).

ные»[51]. И здесь мы подходим к самому главному.

Дело в том, что по мере того, как определялись представления Набокова об искусстве вообще, они все больше расходились с традиционными представлениями об искусстве драмы. Эти расхождения проявились у него очень рано, уже в «Трагедии господина Морна», и с этого времени драматургия среди прочего многосоставного литературного багажа Набокова становится «незаконной» кладью, единственным у него родом литературы, не оплаченным данью восхищения. Испробовав и самостоятельно, и в соавторстве все мыслимые драматические формы — стихотворные petits drames, трагедию, либретто, сценки для кабаре, инсценировку, киносценарии, — написав для сцены четыре драмы, три из которых были поставлены и имели успех, создав подробный сценарий по «Лолите», который он назвал как-то своим «самым дерзким

51 Примечания: 51

Переписка Владимира Набокова с М.В. Добужинским / Публ. В. Старка / / Звезда. 1996. № 11. С. 100–101. Еще несколько лет спустя Добужинский написал Набокову о замысле Лурье создать оперу по «Арапу Петра Великого» Пушкина и вновь предложил своему старому ученику взяться за либретто. «Что касается моего активного участия в составлении либретто, — отвечал Набоков, — то, как мне ни жаль, не могу найти времени, чтобы сделать все нужные для этого изыскания» (Там же. С. 103).

предприятием в области драматургии»[52], Набоков драматургию как таковую ставил невысоко, признавая во всей мировой литературе всего несколько пьес достойными сравнения с многочисленными образчиками высокой поэзии и прозы.

Набоковское «отрицание театра», последовательно изложенное в курсе американских лекций, посвященных искусству драмы (1941), не было запоздалым раскаянием в собственных драматических опытах, но стало отчетом о тех открытиях, которые он сделал, сочиняя свои пьесы и изучая чужие. Разнося драму в пух и прах перед студентами с отделения драматургического искусства, мечтавшими о Бродвее и ожидавшими от «русского драматурга» — как он был им представлен[53] — скорейшей передачи из рук в руки приемов успешной пьесы, Набоков, по-видимому, не оставлял надежды изобрести «совершенную пьесу», «все компоненты которой есть в наличии», но которая все еще «не написа-

52 Примечания: 52

Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // Собр. соч. американского периода: В 5 т. / Сост. С.Б. Ильина и А.К. Кононова. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 618–619 (перевод С. Ильина).

53 Примечания: 53

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. С. 31.

на ни Шекспиром, ни Чеховым». Она, по мысли Набокова, должна стать в один ряд с совершенными романами, стихотворениями, рассказами, и «однажды будет создана — либо англосаксом, либо русским»[54]. Вполне возможно, Набоков еще помнил об этом, когда в конце шестидесятых годов обдумывал идею романа в форме пьесы.

Об отношении Набокова к современному театру можно судить по собранной нами небольшой коллекции отзывов писателя на спектакли конца тридцатых годов: «…вчера — премьера пьесы Теффи (ужасающей)»[55]; «Представление <“Азеф” по роману Р. Гуля в парижском Русском театре> третьего дня было прескверное»[56]; «…бездарнейшая, пошлейшая пьеса <«Кукуруза зелена» уэльского драматурга Дж. Э. Уильямса> — о том, как светлая личность (стареющая женщина) пыталась устроить школу in a Welsh mining village[57], как нашелся гений среди угольных

54 Примечания: 54

Нотабене к лекциям о драме. Цит. по: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. С. 40.

55 Примечания: 55

Набоков В. Письма к Вере. С. 297. Письмо от 28 марта 1937 г.

56 Примечания: 56

Там же. С. 330. Письмо от 17 мая 1937 г.

57 Примечания: 57

В уэльском шахтерском поселке *(англ.)*.

ребят и т. д.»[58]; «…поехал с Гаскеллем в театр — шекспировское представление на вольном воздухе, “Much ado about nothing” <“Много шума из ничего”> — во всех смыслах»[59]; «…пошли в театр, — дурацкий revue, very topical <ревю, очень злободневное — *англ.*>, ужасная пошлость…»[60]. Не менее резки рассыпанные в письмах, лекциях и интервью Набокова суждения о современных драматургах. «Я не терплю театра, — заявляет в “Лолите” Гумберт Гумберт, к слову, *беллетрист* Гумберт, которому в романе противостоит *драматург* Куильти, — вижу в нем, в исторической перспективе, примитивную и подгнившую форму искусства, которая отзывает обрядами каменного века и всякой коммунальной чепухой, несмотря на индивидуальные инъекции гения, как, скажем, поэзия Шекспира или Бен Джонсона, которую, запершись у себя и не нуждаясь в актерах, читатель автоматически извлекает

---

58 Примечания: 58
Набоков В. Письма к Вере. С. 352. Письмо от 16 апреля 1939 г.

59 Примечания: 59
Там же. С. 365. Письмо от 4 июня 1939 г.

60 Примечания: 60
Там же. С. 374. Письмо от 11 июня 1939 г.

из драматургии»[61].

Набоков полагал несовместимой с понятием искусства саму основу основ драмы — управляемый причинно-следственными законами конфликт, порождающий всю прочую «коммунальную чепуху». Особая примета искусства, на которую Набоков не однажды указывал, служила ему одновременно и главной уликой против театра. «Наивысшие достижения поэзии, прозы, живописи, режиссуры характеризуются иррациональностью и алогичностью, — утверждал Набоков в лекции “Трагедия трагедии” (1941), — тем духом свободной воли, который прищелкивает радужными пальцами перед чопорной физиономией причинности»[62]. Другими словами, «искусство, — занимая у художника Трощейкина, главного действующего лица “События”, удачный афоризм, — движется всегда против солнца». И если, например, в одной только русской литературе Набоков признавал «совершенными» «не менее трехсот» стихотворений (в эссе «О Ходасевиче», 1939), то во всей

61 Примечания: 61

Набоков В. Лолита. М.: АСТ: Corpus, 2021. С. 334.

62 Примечания: 62

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 504 (перевод А. Бабикова и С. Ильина).

русской драматургии — Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова — смог назвать великими лишь две пьесы («<…> “Горе от ума”. Дивная вещь. “Горе” и “Ревизор” — лишь эти две великие пьесы мы и создали»[63]), найдя в них то «подлинное искусство», «цель которого лежит напротив его источника»[64]. За два года до этого, в лекциях о советской драме, Набоков назвал несколько большее число великих русских пьес — перечень их стремительно сокращался по мере того, как определялась его концепция «совершенной пьесы»: «…русская драматургия внесла в общемировую сокровищницу драматической литературы, в которой хранятся лишь самые-самые выдающиеся образцы, совсем немного по количеству, но очень много по качеству. Кроме бессмертной комедии Гоголя, трех или четырех пьес Чехова и стихотворных драм Александра Блока, я не думаю, что русские драматурги создали что-либо еще на этом очень

---

63 Примечания: 63

В письме к Э. Уилсону от 11 июня 1943 г. (Dear Bunny — Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940–1971 / Ed. by S. Karlinsky. Berkeley et al.: University of California Press, 2001. P. 112. Перевод мой).

64 Примечания: 64

Сирин В. О Ходасевиче // Современные записки (Париж). 1939. Кн. 69. С. 263.

высоком уровне»[65].

В эссе, написанном на смерть В. Ходасевича, Набоков намечает суждения, развитие которых продолжит в «Трагедии трагедии» и в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1942). Главная мысль «Трагедии трагедии» состоит в том, что драматург-художник, в отличие от драматурга-детерминиста, предстает в своем произведении создателем собственного мира, в котором события согласуются по тому особому, найденному им принципу, который неподвластен здравому смыслу с его причинно-следственным аппаратом. Другими словами, действие в пьесе должно строиться не по законам здравомыслия или правдоподобия, а по иррациональному закону искусства. Этот закон применительно к драме Набоков для удобства называл «логикой сновидения» или «кошмара», противопоставив *всем остальным* пьесам «трагедии-сновидения» — «Короля Лира», «Гамлета» и «сновидческого» «Ревизора».

---

65 Примечания: 65

Две лекции «Советская драма» впервые были опубликованы в нашем переводе в издании: *Бабиков А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. С. 246–272. Ср. замечание А. Блока в статье «О драме» (1907) о случайном характере русской драмы, в которой отсутствует «техника, язык и пафос», а действие «парализовано лирикой» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.—Л., 1962. Т. 5. С. 172).

«Великая литература всегда на краю иррационального, — писал Набоков в предисловии к сборнику повестей Гоголя. — “Гамлет” — это дикий сон гениального школяра-неврастеника. Гоголевская “Шинель” — рваная рана, черная дыра в тусклой ткани повседневности»[66]. Последний образ, отсылающий к «Балаганчику» Блока, с его финальным «бумажным разрывом», точнее всего передает атмосферу того театра, от которого автор-детерминист «убегает стремительно». Как писал поэт Мейерхольду по поводу его знаменитой постановки «Балаганчика» в театре Комиссаржевской: «…*всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине…»[67].

Ключевое положение Набокова об иррациональной основе литературы восходит к «Отрицательной Способности» («Negative Capability») Джона Китса. Способностью «находиться во власти колебаний, фантазии, сомнений, не имея привычки назойливо докапываться до реальности и здравого смысла» («irritable reaching after

66 Примечания: 66

Набоков В. Н.В. Гоголь. Повести. Предисловие // Собр. соч. русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. Т. 5. С. 598.

67 Примечания: 67

Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.—Л., 1963. Т. 8. С. 169.

fact and reason»)[68], по мнению Китса, в полной мере обладал Шекспир, в драмах которого высшее проявление иррационального усматривал и Набоков. Из близкого круга писателей-эмигрантов Набокову оказались близки взгляды Владимира Вейдле, в известной книге которого «Умирание искусства» (французское издание — 1936, русское — 1937) мы находим истолкование слов Китса, легшее в основу «Трагедии трагедии» и «Искусства литературы»:

Отрицательная Способность, — писал Вейдле, — умение пребывать в том, что здравому смыслу кажется неясностью и что «Просвещение» объявляет темнотой, в том, что представляется безрассудным и противологическим с точки зрения рассудка и логики, но, быть может, окажется превыше рассудка и по ту сторону логики с точки зрения более общей и высокой, способность эта гораздо более исконна и насущна для поэта, для художника, чем все то, что можно назвать чувством красоты, чем все, что связано с Красотой как отвлеченною идеей, не способной вместить своей противоположности. <…> На самом деле От-

68 Примечания: 68

Письмо от 22 декабря 1817 г. (Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Сост. А.С. Дмитриев. Изд-во МГУ, 1980. С. 351).

рицательная Способность вполне положительна, и пользоваться ею отнюдь не значит «удовлетворяться полуправдой»; это значит познавать правду, не познаваемую без ее помощи[69].

В другом пассаже, который вызывает в памяти помимо «Искусства литературы и здравого смысла» французское эссе Набокова «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (1937), Вейдле замечает следующее: «Из фактов и здравого смысла жизни не создать, — разве лишь сколок, отражение, подобие. Истинный художник ищет не правдоподобия, а правды, подражает не жизни, а силам, рождающим жизнь»[70]. Близки Набокову были также мысли Вейдле о «падении театра, принужденного отказаться от поэзии, от искусства и, собственно, от драмы, чтобы сохранить свое театральное бытие…»[71]. В виде примера этого упадка Вейдле приводит драматическую трилогию Ю. О'Нила «Траур — участь Электры» (1931). Разносу ее отведена и порядочная часть набоковской

---

69 Примечания: 69

Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937. С. 103.

70 Примечания: 70

Там же. С. 27.

71 Примечания: 71

Там же. С. 20.

«Трагедии трагедии». Желая показать американским студентам «*все* губительные результаты приверженности причинно-следственной связи, старательно упакованные в одну пьесу», Набоков избрал для этой цели произведение родоначальника американской драмы, нобелевского лауреата и самого известного американского драматурга тех лет. «Здесь же имеются самоубийства самого ужасного рода, — говорил о трилогии Набоков. — Здесь также наличествует Рок, ведомый под один локоток автором, а под другой — покойным профессором Фрейдом. Имеются также портреты на стенах, творения хотя и бессловесные, но пригодные в качестве адресатов монологов <…>»[72]. Не находил Набоков в трилогии лишь искусства. Несколькими годами ранее о том же писал и Вейдле: «Исходя из теории комплексов, можно сочинить разве нечто вроде новой Орестейи американского драматурга О-Ниля, где всем действующим лицам надлежало бы поехать полечиться в Вену, но где трагедии нет, потому что нет личности, нет греха, нет очищающего

72 Примечания: 72

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 512–513.

ужаса и высокого страдания»[73].

Слова Вейдле об отсутствии в трилогии О'Нила личности пересекаются с главным вопросом, поставленным Набоковым в «Трагедии трагедии». Суть его сводится к следующему: если драма, скованная одряхлевшими традициями и условностями, исключающими малейшую возможность случайного поворота событий, искусством по большому счету не является, если даже «величайшие из драматургов так и не сумели понять, что <…> в основе трагедий реальной жизни лежат красота и ужас случайности»[74], то есть что драматическую ситуацию может разрешить не только заблаговременно заданное конечное следствие, «Deus ex machina» традиционной драмы, но и «бог-изобретатель» случай, то в чем же тогда заключается собственно драматическое *искусство*? Ответ Набокова возвращает нас к разговору о его понимании «подлинного искусства», «цель которого лежит напротив его источника, т. е. в местах возвышенных и необитаемых» («О Ходасевиче»): «Высшей формой трагедии мне представляется создание

73 Примечания: 73
Вейдле В.В. Умирание искусства. С. 40.

74 Примечания: 74
Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 517.

некоего уникального узора жизни, — завершал он “Трагедию трагедии”, — в котором *испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности*, а не правилам театра, какими мы их знаем»[75].

Знакомые Станиславские

Помимо книги Вейдле, в своей критике современного театра Набоков опирался на творческий и полемический опыт русских теоретиков и практиков театра начала XX века. С некоторыми из них он в разное время был знаком лично: с Максимилианом Волошиным беседовал о поэзии в Крыму, с Юлием Айхенвальдом подружился в Берлине в 20-е годы, с Николаем Евреиновым встречался в Париже в 30-х годах, с Михаилом Чеховым в начале 40-х работал в Коннектикуте над инсценировкой «Дон Кихота». Театральным знакомствам Набокова способствовало увлечение театром его отца, Владимира Дмитриевича. Знаток оперного искусства, страстный театрал, оставивший воспоминания о театральной жизни Петербурга 1880–1890-х годов и дебюте Мос-

---

75 Примечания: 75
Там же. Курсив мой.

ковского художественного театра[76], он состоял в приятельских отношениях со Станиславским и Книппер-Чеховой и принимал их в своей берлинской квартире во время зарубежных гастролей части труппы МХТа в 1921 году[77], чем, похоже, и объясняется та легкость, с какой в «Событии» упоминаются некие знакомые Станиславские. Театром увлекался и дядя Набокова, дипломат Константин Дмитриевич Набоков. Нечто в высшей степени набоковское сквозит в его статье, написанной на смерть Сары Бернар:

Бессмертно ли то, что дала истории «истинного театра» французская актриса? <…> В трагедиях Корнеля, Расина и Виктора Гюго — Сара Бернар в самом деле равна Рашели. В них достигал высшего напряжения тот специфически французский пафос, которого требует французская школа. В певучих стихах в самом деле звучал, «как звон отдаленной свирели, как моря играющий вал», ее чудесный голос. И все это было прекрасно, пластично, картинно, — но театрально до по-

76 Примечания: 76

Воспоминания печатались в журнале «Театр и жизнь» (1921. № 1–2, № 5–6; 1922. № 7, № 8, № 9).

77 Примечания: 77

Набоков Н. Багаж. Мемуары русского космополита. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. С. 131–132.

следней степени. <…> Сара Бернар, быть может, бессмертна во Франции, ибо в ее таланте и в ее сценических приемах отразилось все специфически французское. Но причислять ее к мировым гениям потому, что она гастролировала по всему миру, вплоть до деревянного театра в Токио, не значит ли смешивать искусство со способностью к далеким путешествиям?[78]

Суждения Набокова о драме большей частью ограничены рамками той необычайно широкой, знаменитой своими крайностями дискуссии (от «отрицания театра» Айхенвальдом до «открытия» *инстинкта* театральности Евреиновым), которая в начале прошлого века была развернута театральными модернистами вокруг вопросов, как театр соотносится с жизнью и литературой и каким должен быть театр будущего[79]. Набоков лишь перенес центр тяжести с проблем собственно сценических на проблемы драматургические, но тем самым, подобно Вейдле, коренным образом изменил само качество проблемы. В то время

78 Примечания: 78

Набоков К. Сара Бернар // Руль. 1923. 24 апреля. С. 2–3.

79 Примечания: 79

Наиболее полно полемика представлена в изданиях: Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908; В спорах о театре. Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.

много говорилось об упадке натуралистического театра, «кризисе» и «конце» театра вообще, необходимости перехода к «условной технике», новом сценическом пространстве и отказе от границы рампы. Волошин описал сложившуюся в 10-х годах ситуацию следующим образом: «В России сцена находится в периоде полной революции: все разрушается, все перестраивается, все находится в движении, и все находится под сомнением, как у публики, так и у драматургов»[80]. Утверждая в лекции «Ремесло драматурга» (1941), что «хорошая пьеса любой разновидности доставляет нам одинаковое наслаждение и в театре и дома»[81], Набоков лишь смягчал высказывания Ю. Айхенвальда в его лекции 1913 года «Литература и театр», вызвавшей множество толков после того, как она была опубликована под названием «Отрицание театра»: «Театр — ложный и незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. <…> Он безнадежно зависит от литературы; не будь ее, не было бы и его. <…> Отношение между текстом

80 Примечания: 80

Современный французский театр // *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подг. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. С. 130.

81 Примечания: 81

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 498.

драмы и ее постановкой, между строками писателя и разговорами артистов, нельзя сравнивать хотя бы с переводной картинкой или негативом и позитивом фотографии. Ведь и до сценического воплощения, помимо него, пьеса вовсе не страдает отсутствием яркости, живой красочности. <…> написанная драма уже сама энергична вполне; она совсем закончена, и ей больше ничего не нужно»[82]. Со взглядами Айхенвальда на театр Набоков мог познакомиться в первой половине 20-х годов в Берлине, когда вокруг известного критика образовался Литературный клуб, в котором принимал участие и Набоков и на одном из вечеров которого он выступил с чтением «Трагедии господина Морна».

Близко Набокову оказалось и многое из того,

---

82 Примечания: 82

Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре. Сборник статей. С. 13–14. Ср. резюме этой лекции у Е. Зновско-Боровского: «Писанная драма закончена и совершенна сама по себе и ни в каком “довоплощении” не нуждается, напротив, всякая прибавка ее только губит. Сцена может только иллюстрировать текст пьесы, и потому она доставляет удовольствие лишь тому, кто любит “книги с картинками”. Современному читателю <…> она абсолютно не нужна, напротив, он в сто раз больше получает от пьесы, когда читает ее один, в своей комнате, за рабочим столом, при свете одинокой лампы, нежели смотря ее в пышных залах, среди нарядной праздной толпы» (*Зноско-Боровский Е.А.* Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 243). См. также: *Иванов В.В.* От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития / Под ред. А.В. Бартошевича. М.: Индрик, 2003. С. 131.

о чем писал в своих театроведческих статьях М. Волошин, один из лучших знатоков европейского театра своего времени. Как и Волошин, особенностью русского театра Набоков считал блестящее развитие режиссуры и актерского мастерства при крайней скудости драматургической литературы. Как и Волошин, Набоков видел в Достоевском несостоявшегося драматурга. «Несомненно, что “Братья Карамазовы” есть трагедия, облеченная в форму романа», — писал Волошин в статье «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (1913)[83]. «Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом, — писал в свою очередь Набоков, — но он не нашел своего пути и стал романистом. Роман “Братья Карамазовы” всегда казался мне невероятно разросшейся пьесой для нескольких исполнителей с точно рассчитанной обстановкой и реквизитом <…>»[84]. Важная для понимания набоковской концепции драмы мысль о «логике сновидений», замещающей «элементы драматического детерминизма», последователь-

83 Примечания: 83

Волошин М. Лики творчества. С. 365.

84 Примечания: 84

Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 174 (перевод А. Курт).

но воплощенная писателем в его собственных пьесах, вызывает в памяти высказывания Волошина о том, что «законы театра тождественны с законами сновидения» и что зритель в театре «должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны» («Театр как сновидение»)[85]. И хотя Волошин имел в виду в первую очередь законы сцены, то есть постановки драмы, а Набоков — законы самой драмы, суть их взглядов сводится к одному: «логика <…> действительности и логика театра не совпадают»[86]. О том же, в сущности, писал Н. Евреинов в «Театре как таковом» (1912, берлинское издание — 1923), отстаивая свою концепцию театральности: «Под сценическим реализмом я разумею театрально-условный реализм, т. е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности *обманной ее видимостью*, властно требующей

85 Примечания: 85

Волошин М. Лики творчества. С. 355. Статья была опубликована в Московском театральном журнале «Маски» (1912–1913. № 5) под названием «Театр и сновидение».

86 Примечания: 86

Там же. С. 352.

к себе равного с нею доверчивого отношения»[87]. К созданию сновидческой атмосферы на сцене тяготела и разработанная Евреиновым в 1908 году «монодрама» с ее единственным «субъектом действия», который преломляет в своей игре игру всех других участников драмы: «Наибольшее приближение к монодраме в том смысле, как я ее понимаю, обнаруживается в драматических произведениях, представляющих сон или длящуюся галлюцинацию, например, “Ганнеле” Гауптмана, “Синяя птица” Метерлинка, “Черные маски” Л. Андреева и др.»[88].

Позднее, в 1940–1941 годах, Набокову довелось сотрудничать с выдающимся театральным модернистом первой половины XX века Михаилом Чеховым, претворявшим логику сна в сценическое действие в знаменитой трактовке гоголевского Хлестакова как «фантазии Городничего». «По-новому понял я контраст между Городничим и Хлестаковым. Городничий — это как бы кусок земли, твердый, тяжелый. А Хлестаков — фантазия, фантазия Городничего. Он

87 Примечания: 87

Евреинов Н. Демон театральности. М.—СПб.: Летний сад, 2002. С. 42. Курсив мой.

88 Примечания: 88

Там же. С. 104.

не существует реально. Городничий от акта до акта как бы творит его»[89], — пояснял М. Чехов свою интерпретацию «Ревизора», по которой, как в евреиновской монодраме, Городничий становился единственным «субъектом действия». Обсуждая парижскую постановку «Ревизора» пражской труппой МХТа в 1935 году с М. Чеховым в роли Хлестакова, Владислав Ходасевич заметил, что такое понимание пьесы приводит к открытию в «реалистической комедии» Гоголя «элемента нереального»[90]. К этой идее Набоков обратится сорок лет спустя в последнем своем завершенном романе «Взгляни на арлекинов!» (1974), описывая замысел постановки «Ревизора», по которому происходящее в пьесе — «просто дурной сон старого пройдохи» Городничего, «и разве ее русское название, “Ревизор”, не происходит от французского rêve — сон?»[91]. Сходство взглядов на существо театра способствовало

---

89 Примечания: 89

Д — ч. Перед представлением «Ревизора»: Беседа с М.А. Чеховым // Возрождение. 1935. 27 января. С. 4.

90 Примечания: 90

По поводу «Ревизора» // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 341–342.

91 Примечания: 91

Набоков В. Взгляни на арлекинов! / Пер., статья, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 14.

Набокову и Чехову в работе над инсценировкой «Дон Кихота», оставшейся незавершенной. Соавторы намеревались наполнить ее сновидческой атмосферой: «Говорили мы также и о том, как одни лица странным образом напоминают других, — писал М. Чехов Набокову 12 декабря 1940 года, — и как бы всё снова и снова предстают перед Кихотом, хотя на самом деле они и другие. Это я считаю очень важным. Это избавит спектакль от необходимости быть плоско-натуралистичным, чего я боюсь на сцене до ужаса. Это просвечивание лиц представляется мне как сон, который показывает вам вашу мать, которая в то же время ваша жена и та — казалось бы забытая первая любовь, где-то в далеком детстве <...>»[92].

Не менее важное место в американских лекциях Набокова о драме занимает еще один подраздел театральной дискуссии начала прошлого

---

92 Примечания: 92

Набоков В. Переписка с Михаилом Карповичем. С. 77. В 1931 г. М.А. Чехов в Париже поставил сновидческую пьесу-сказку «Дворец пробуждается», близкую по замыслу набоковскому «Изобретению Вальса» (1938): «Вся декорация 1-го акта желательна в округлых формах, — писал он художнику В. Масютину, — (как и в Вашем первом эскизе). Округлость форм проистекает от СНА. Сон и сон во всем. За окном сон, на сцене — сон, все закруглилось во сне» (цит. по: *Литаврина М.* Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. СПб.: Алетейя, 2003. С. 57).

века — о месте зрителя. В начале XX века на религиозно-мистической почве русского символизма возникла во многом симптоматичная идея, поддержанная рядом выдающихся художников тех лет, — объединить актера и зрителя в новое экстатически-творческое целое. Представлялось, что на смену полностью исчерпавшему себя традиционному театру явится «новый Театр-Храм, где зрители сольются с актерами в едином экстазе, закружатся в общем “хороводе”»[93]. Идея эта покушалась, по Набокову, на самое главное — собственно на театр как таковой, возникающий из отъединенности сценического действия от бездействия публики, из разделения театрального пространства «четвертой стеной» на два мира, сосуществующих вместе и одновременно, но независимо друг от друга. Иллюзорная «четвертая стена», граница рампы, не может быть пересечена без того, чтобы не распались чары искусства, утверждал Набоков. Традиционный дуалистический театр, в отличие от «соборного» или «площадного», виделся ему отличным примером отношения человека и мира, поскольку «четвертая стена» в философском смысле равно-

93 Примечания: 93

Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. С. 233.

значна «непреодолимой преграде, отделяющей “я” от “не-я”», она — «необходимая условность, без которой ни “я”, ни мир существовать не могут» (лекция «Ремесло драматурга»)[94]. В художественном мире Набокова эта преграда становится главным оплотом самости, и вмешательство публики в индивидуальный замысел приводит к крушению мира, что и происходит в финалах «Отчаяния» (1934) и «Приглашения на казнь» (1936), равно как и вмешательство автора в трагическое представление уничтожает хрупкую реальность героя в романе «Под знаком незаконнорожденных» (1947).

Одним из первых об отмене рампы всерьез заговорил Вячеслав Иванов в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906). Полагая, что «сценическая иллюзия уже сказала свое последнее слово», он предлагал вернуться к истокам театра, дионисийской пляске, в которой «зритель должен стать деятелем, соучастником действа»[95]. Федору Сологубу также виделись в будущем хо-

94 Примечания: 94

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 499 (перевод А. Бабикова и С. Ильина).

95 Примечания: 95

Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 48, 44.

роводы, когда «пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр и у порога оставят свои грубые, свои мещанские одежды, и в легкой пляске помчатся <…>»[96]. «Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену»[97], — утверждал Вяч. Иванов, проецируя идею «соборного театра» на общество и далее развивая ее в духе «мистического анархизма»: «Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого, или пророчественного, самоопределения народа <…> И только тогда <…> осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной»[98].

Утопическая идея «организации всенародного искусства» посредством «театра будущего», предстающего у Иванова новой формой государственного устройства, примечательным образом отозвалась в лекциях Набокова «Советская дра-

---

96 Примечания: 96

Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. С. 237.

97 Примечания: 97

Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 45.

98 Примечания: 98

Там же. С. 50.

ма» (1941) и в связанной с ними лекции «Ремесло драматурга», целиком посвященной рассмотрению единственной, по его мнению, и необходимой условности сцены[99]. Вовлеченный в балаган зритель волен в любой момент покинуть театр, — говорит Набоков в лекции, — однако ему приходится играть, хочешь не хочешь, если сама «общественная жизнь представляет собой непрерывную и всеобщую игру в том жутком фарсе, который сочинил охочий до театра Отец Народов»[100]. В лекциях о советской драме Набоков по этому поводу замечает, что советские драматурги «эксплуатируют то обстоятельство, что граждане в Советском Союзе тоже актеры в великом коммунистическом Бурлеске: либретто Маркса, музыка Ленина, постановка Иосифа

99 Примечания: 99

В лекциях «Советская драма» Набоков подробно разобрал «Оптимистическую трагедию» (1932) Вс. Вишневского, «представлением идей» в которой «руководит нечто вроде греческого хора в русских сапогах»: *Бабиков А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы (с. 246–272).

100 Примечания: 100

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 496.

Сталина»[101]. Подобную модель общества Набоков создает в «Приглашении на казнь» (и позднее в романе «Под знаком незаконнорожденных»), в котором Цинциннат (как затем Адам Круг) отказывается принимать участие в представлении, ходом которого руководит взаимозаменяемая «публика», сама же исполняющая в нем роли.

В первые два десятилетия двадцатого века о театре было написано и сказано больше, чем, кажется, за все предшествующее столетие. С программными книгами выступили Станиславский, Таиров, Мейерхольд, Евреинов, были изданы в русских переводах манифесты европейского модернизма, среди которых «Искусство театра» Г. Крэга и «Революция в театре» Г. Фукса, немедленно переводились новейшие европейские пьесы, в новой технике ставились классические спектакли, а молодые отечественные авторы создавали пьесы нового образца. В апреле 1914 года на сцене Тенишевского училища, где в то время

101 Примечания: 101

Бабиков А. Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. С. 265. Такого рода высказывания были не редки в эмигрантской печати, к примеру: «При изучении официальной советской жизни прежде всего бросается в глаза “театрализирование” всех событий, которым придается наиболее яркая и сценичная внешность <…> На роли фигурантов призываются теперь все советские граждане, начиная от самого младшего возраста: каждому дана своя роль <…>» (*Сазонова Ю.* Советский театр // Современные записки. 1937. Кн. LXV. С. 419).

учился Набоков, Мейерхольд поставил спектакль по «Незнакомке» и «Балаганчику». В «Событии» и «Изобретении Вальса» влияние Блока окажется не менее заметным, чем влияние Гоголя, причем Блока в постановке Мейерхольда, обнажавшей театральность, условность происходящего, с выкроенными из картона и раскрашенными «мистиками» и построенным на сцене «театриком»[102]. Театр Мейерхольда стал для Набокова, по-видимому, примером одного из высших достижений режиссуры, даже несмотря на его эксперименты с рампой. Не столько в духе самого Гоголя, сколько в духе последней сцены мейерхольдовского «Ревизора» (1926) Набоков написал свою Немую сцену в «Событии», с нарисованными на полупрозрачном среднем занавесе «гостями», изображения которых должны были накладываться на реальных актеров, застывших позади манекенами. У Мейерхольда гости Городничего заменялись фигурами из папье-маше, дублировавшими ушедших со сцены актеров. Об этой постановке Набоков писал: «Русский режиссер Мейерхольд, несмотря на все искажения и отсебятину, создал сценический вариант

102 Примечания: 102

Мейерхольд и художники / Сост. А.А. Михайлова и др. М.: Галарт, 1995. С. 85–86, 89.

“Ревизора”, который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя»[103].

Одним из самых ярких театральных впечатлений юного Набокова стал спектакль-пародия Евреинова «Ревизор», поставленный в петербуржском «Кривом зеркале» в сезон 1912/13 года. В этой остроумной буффонаде один и тот же отрывок из гоголевской комедии разыгрывался пятью различными способами: классически, под Станиславского, в манере новомодных иностранных режиссеров, Макса Рейнгардта и Гордона Крэга (гротескной и мистериальной), и в приемах кинематографа. Вспоминая об успехе своей буффонады, Евреинов писал, что на спектакле «перебывал весь артистический мир, все театралы тогдашнего Петербурга, почти все члены Государственной думы, чуть не вся гвардия, великие князья» и сам Николай II[104]. Побывал на «Ревизоре» Евреинова и Владимир Набоков. Тридцать лет спустя, являя еще один пример своей поразительной памяти, он сделал об этом

103 Примечания: 103

Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 57 (перевод Е. Голышевой под ред. В. Голышева).

104 Примечания: 104

Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Вступ. ст. Л. Танюка, публ. Е. Дейч. М.: Искусство, 1998. С. 331, 338.

спектакле запись в дневнике. Самой удачной в спектакле была пародия на «жизненную» постановку Станиславского: «Смысл ее состоял в том, что первое действие должно происходить в воскресенье утром, потому что в другой день чиновники вряд ли могли бы собраться в доме Городничего, а если это воскресное утро, тогда колокола соседней церкви должны были звонить. А если колокола звонят, то они должны заглушать голоса на сцене — что и происходило. Это было ужасно забавно»[105].

В 1918 году в Крыму Набоков сочинил свою первую стихотворную драму «Весной», посвященную шахматным ходам судьбы, любви и смерти, и исполнил роль в спектакле. В «Других берегах» он вспоминал, что в Ялте, неподалеку от которой обосновалась семья Набоковых после большевистского переворота, «как почему-то водилось в те годы, немедленно возникли всякие театральные предприятия»[106]. В одном из таких полупрофессиональных начинаний, а именно в постановке на сцене маленького загородного

---

105 Примечания: 105

Дневник В. Набокова, 1943, 25–30 января. Цит. по: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 126.

106 Примечания: 106

Набоков В. Другие берега. М.: АСТ: Corpus, 2022. С. 260.

театра пьесы Артура Шницлера «Liebelei» (1896), шедшей под названием «Забава», девятнадцатилетний Набоков сыграл Фрица Лобгеймера, драгуна и студента, обреченного после нескольких любовных связей погибнуть на дуэли[107]. Полвека спустя Набоков описал эту постановку в «Пнине» (1957), перенеся ее из Ялты 1918 года в поместье под Петербург 1916 года и придав ей черты, характерные для натуралистических любительских спектаклей того времени.

Скетчи, кватчи, сценарии

Несмотря на свое позднее отвращение к любым формам «коммунального» творчества, в берлинские 20-е годы Набоков был увлечен низкими, балаганными формами театра (включая «световые балаганы» кинематографа) — сотрудничал с русским кабаре, составлял сценарии для музыкальных представлений и время от времени принимал участие в театрализованных вечерах. С начала 1920-х годов в Берлине один за другим возникали русские театры-кабаре, предлагавшие разнообразные программы из смеси подновленного репертуара десятилетней давности, новых

---

107 Примечания: 107

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 179.

номеров, большей частью лубочно-ностальгических, ориентированных на эмигрантов, и русской «экзотики» для немецкой публики: «Синяя Птица» / «Der Blaue Vogel» Я. Южного, «Ванька-встанька» Н. Агнивцева, русско-немецкий театр «Карусель» Б. Евелинова, репертуаром которого заведовал знаменитый Дон-Аминадо. Из менее известных, а также тех, что приезжали на гастроли из Парижа, — театр русской сказки «Гамаюн» А. Воротникова и А. Черкасова, театр «Кикимора», ставивший в Берлине «Покрывало Пьеретты» Шницлера, театр-кабаре «Эмигрант» Л. Кушера и П. Карамазова. Набоков довольно долго состоял автором «Синей птицы», для которой совместно с Иваном Лукашем сочинил пантомиму «Вода живая» и серию скетчей[108].

Кабаре Южного, открывшееся в декабре 1921 года, было поставлено на широкую ногу — издавало собственный художественный журнал с одноименным названием, привлекало помимо артистов русских театров целый ряд немецких сценических деятелей, поскольку в программу «Синей птицы» входили немецкие номера, а одной из ее целей было «познакомить немецкую

---

108 Примечания: 108

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 271–272.

публику со стилем и традициями русского кабаретного искусства»[109]. На открытии театра Южный сообщил публике факты своей биографии: умер в 1918 году в Москве и родился в 1921 году в Берлине[110]. Представление о тоне, взятом «Синей птицей», можно составить по следующему зазывному описанию: «Все красочно и весело. Ласкает взгляд общая лепка каждой картинки, видишь знакомые жесты, улыбки, слышишь родные песни. Милый “Стрелочек”, красочный хор девок, знакомый трактир, далекая потешная песенка “Что танцуешь, Катенька?”. Солдатики, куклы, игрушки, пляс… Красиво и тонко стилизованный фон для романсов Глинки, тургеневской “пастели”, “Как хороши, как свежи были розы”, для “Вечернего звона”»[111]. На этом «густоватом» фоне (если воспользоваться подходящим словцом Кузнецова, «человека из СССР») и ставились те шутливые сценки, которые придумывали На-

109 Примечания: 109

Театр «Синяя птица» // Театр и жизнь. 1921. № 4. С. 11. Литературной частью театра заведовал Ф.Р. Ярошри, среди художников значились К.А. Богуславская, Е. Лисснер, П. Челищев, ставший вскоре известным художником, главный режиссер — И.Э. Дуван-Торцов.

110 Примечания: 110

К открытию театра «Синяя птица» // Театр и жизнь. 1921. № 5–6. С. 20.

111 Примечания: 111

Там же.

боков и Лукаш. О цикле скетчей под названием «Locomotion» («Перемещение») Набоков много лет спустя рассказал А. Аппелю:

Один скетч был немного похож на «Скрытую камеру», — конечно, задолго до «Скрытой камеры» (к слову, программа мне нравилась). Действие происходило на железнодорожной платформе. Появлялся красноносый носильщик, катящий на багажной тележке очень большой чемодан, очень плохо закрытый. В какой-то момент чемодан открывался, и из него наполовину вываливался скелет, но носильщик только заталкивал его ногой обратно и шел дальше[112]. В другом скетче страшно обросший человек посещал парикмахера. Игравший клиента актер был маленького роста, его настоящая голова, спрятанная под воротником, была увенчана головой манекена, лицо которого частично скрывали густые длинные бакенбарды и очень длинные волосы. Цирюльник его усердно стриг, и когда мужчина был, наконец, выбрит и острижен, оставалась лишь крошечная, как на тротуарном столбике, головка с большущими ушами. В «Ки-

112 Примечания: 112

Сценка напоминает сюжет рассказа Набокова «Месть» (1924), в начале которого профессор везет в чемодане человеческий скелет.

тайском драконе» <…> в открытой пасти дракона исчезала вереница китайцев. Другое «Перемещение» происходило в Венеции, в нем вблизи канала шел слепой, постукивая тростью. Были видны край канала и луна, отражающаяся в воде. Слепой подходил все ближе и ближе, и в самый последний момент, когда он уже заносил ногу над краем, он доставал платок, сморкался и, повернувшись кругом, уходил обратно. <…> Эти «Перемещения» продолжались около пяти минут и сопровождались музыкой и песенками, в которых объяснялось и комментировалось действие. Тексты песен сочинял тоже я. Кажется, мне довелось увидеть только одно представление <…> платили хорошо. Но все это не особенно интересно, не так ли?[113]

Другой любопытной страничкой в творческой биографии Набокова стало его участие в театрализованных представлениях. Свою следующую, после пьесы Шницлера, роль он исполнил в двух пантомимах по Боккаччо «О ревнивом муже» и «О любви и любовных путах» в театре Л. Рындиной «Балаган» в 1925 году (в исполнителях числился, между прочим, некий Барский, упо-

113 Примечания: 113
Appel A., Jr. Nabokov's Dark Cinema. P. 155. Перевод мой.

мянутый впоследствии в пятой главе «Дара» в рецензии Христофора Мортуса среди вымышленных имен)[114]. Представление, громко названное открытием нового театра, задача которого — «воскрешение театрального примитива и возвращение к первобытному народному театру»[115], с треском провалилось:

Если бы «Балаган» этот протекал в такой домашней обстановке, в уютной гостиной <…> все обстояло бы очень хорошо, — раздраженно писал режиссер, поэт, автор «Театральных фельетонов» Юрий Офросимов, через два года поставивший набоковского «Человека из СССР». — Но г-жа Рындина для чего-то вынесла свою дамскую затею на публику, оторвала многих почтенных людей от их прямых обязанностей, а созвав рецензентов — сыграла с ними очень нехорошую шутку. И так в эмиграции полную оценку приходится давать только настоящему, большому искусству — но что же можно сказать об этом Боккаччо, облеченном якобы в пантомиму, как можно хоть сколько-нибудь судить о каком-то

114 Примечания: 114
«Балаган» // Руль. 1925. 17 марта. С. 4.

115 Примечания: 115
Там же.

стиле, об исполнении, когда режиссер очевидно совершенно незнаком с азбучными основами пантомимы и с тем, что формы ее требуют особого воспитания актерского тела[116].

Более удачными были выступления Набокова на литературных вечерах-представлениях, имевших прямое отношение к его писательскому ремеслу. Летом 1926 года он исполнил роль Василия Позднышева на разыгранном эмигрантами суде над героем «Крейцеровой сонаты», составив блестящую речь подсудимого. «В его творческой вдохновенной передаче толстовский убийца-резонер стал живым, страдающим человеком, сознавшим свою вину перед убитой женой, перед погубленной им возможностью настоящей подлинной любви», — писала Раиса Татаринова[117].

Еще через год Набоков выступил в роли известного драматурга Н. Евреинова в «веселом обозрении» с немецким названием «Кватч» («Чушь»). В двухактном «обозрении» приняло участие около сорока человек, в том числе Айхенвальд, Офросимов и Кадиш, часть изображала

116 Примечания: 116

«Балаган» // Руль. 1925. 22 марта. С. 4.

117 Примечания: 117

Р.Т. <Раиса Татаринова> Суд над «Крейцеровой сонатой» // Руль. 1926. 18 июля. С. 8. Полный текст заметки см. в наст. изд. в комментариях.

«некий союз», который «ставит благотворительный спектакль». «Несчастный “главный устроитель” ведет одновременно бурное заседание дамского комитета и репетицию “Самого Главного” <знаменитая пьеса Н. Евреинова 1921 года>. Приезжает сам автор (Вл. Сирин, отлично загримированный под Евреинова), приходит в ужас от всего виденного и слышанного и иронически рекомендует вместо пьесы поставить обозрение — каковое предложение немедленно с энтузиазмом осуществляется — со всеми атрибутами “всамделишного” ревю»[118].

Такого рода выступления сочетались у Набокова с «продажей своей тени» немецким фильмовым компаниям, что было им описано в ироничном ключе в «Машеньке» и представлено — уже сатирически — в драме «Человек

118 Примечания: 118

«Кватч» // Руль. 1927. 1 июня. С. 4. Подписано: «Не-критик». См. также заметку в «Руле» «Званый вечер у литераторов» (1927. 22 мая. С. 7. Без подписи). В ней сообщалось: «Первый акт обозрения написан в водевильных тонах и представляет собою живой диалог, в котором участвуют десять “дам патронесс”, явившихся на заседание “дамского комитета”. Диалог прерывается неожиданным появлением Н.Н. Евреинова (Вл. Сирин), вторжением в “ферайнциммер” берлинского кафе, где оно происходит, пьяных кельнеров, продавщиц папирос, музыки и пения, доносящихся из соседних комнат. Хаотичное заседание сменяется тут же попыткой устроить репетицию благотворительного спектакля, который должен поставить А.А. Мурский, исполняющий в пьесе роль “режиссера” <…>».

из СССР». В письме к матери он рассказывал об этом «удовольствии» так: «Прости, — вчера пропустил день, так как был ужасно занят: в 7 часов утра поехал за город на кинематографическую съемку, вернулся в 5 часов, потом до восьми были уроки, а после восьми — репетиция пантомимы. Сегодня у меня брови еще черны (от нестирающегося грима) и в глазах плавают светлые пятна, когда смотрю на белое (кстати, выпал снег), что всегда бывает после ослепительного света, которым палят, как из пушек, на статистов. Мне заплатили за это удовольствие 10 марок»[119]. В кинематографических кругах завязывались знакомства, позволявшие получить заказ на сценарий. Еще в 1924 году он писал матери: «Сценариев заказали мне трое разных режиссеров — на них громадный спрос и оплата от 1000 до 3000 долларов за экспозе». В том же письме он признавался: «Но я понял, что нужно действительно *творить* для кинематографа, а это не так легко. И я добьюсь»[120], — однако ни один из его «многочисленных сценариев» так

119 Примечания: 119

Berg Collection / Vladimir Nabokov papers / Letters to Elena Ivanovna Nabokov. Письмо от 13 марта 1925 г.

120 Примечания: 120

Там же. Июль (?) 1924 г.

и не был воплощен на экране. Единственный хорошо оплаченный сценарный заказ Набоков получит уже в Америке после издания «Лолиты», но даже этот, специально написанный для Стэнли Кубрика «скрипт» романа, названный режиссером лучшим сценарием, созданным в Голливуде[121], будет использован в фильме (1962) весьма незначительно. «Мне никогда не везло со сценариями», — признался Набоков в 1951 году Роману Гринбергу, отвечая на его предложение написать для кинематографа[122].

В предисловии к сценарию «Лолиты», изданному отдельной книгой в 1973 году, Набоков вновь определил свое отношение к театру, отчасти объясняющее неудачи и с его многочисленными кинопроектами:

По натуре я не драматург, и даже не сценарист-поденщик; но если бы я отдавал сцене или кинематографу столь же много, сколько тому роду литературы, при котором ликующая жизнь

---

121 Примечания: 121

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография. С. 487.

122 Примечания: 122

Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом / Публ., коммент. Р. Янгирова. // Диаспора: новые материалы. Париж — СПб.: Athenaeum — Феникс, 2001. Т. 1. С. 500.

навсегда заключается под обложку книги, я бы применял и отстаивал режим тотальной тирании — лично ставил бы пьесу или картину, выбирал декорации и костюмы, стращал бы актеров, оказываясь среди них в эпизодической роли Тома или фантома, суфлировал бы им, — одним словом, пропитывал бы все представление искусством и волей одного человека: ибо нет на свете ничего столь же мне ненавистного, как коллективная деятельность <...>[123]

Подобную фантомную роль он придумал и для фильма Кубрика, введя в круг персонажей собственную маску — излюбленный набоковский прием. В одном из эпизодов во втором акте сценария Гумберт спрашивает дорогу у лепидоптеролога «Владимира Набокова», после чего у них завязывается короткий разговор — персонаж беседует со своим создателем. Имя ловца бабочек не произносится и сообщается лишь в авторской ремарке, а следовательно, остается недоступным зрителю, что могло бы компенсироваться зрительным узнаванием автора нашумевшего романа, если бы этот эпизод вошел в фильм с са-

123 Примечания: 123

Набоков В. Лолита. Сценарий / Вступ. ст., перевод, примеч. А. Бабикова. СПб., 2010. С. 30.

мим Набоковым в роли «охотника на бабочек».

После сценария «Лолиты» Набоков получил от Альфреда Хичкока запрос о создании для него сценария по одному из двух сюжетов, предложенных режиссером на выбор. За второй из них (это была история девушки, чей отец — владелец большой гостиницы, в которой служат все его родственники, составляющие, как выясняется по ходу фильма, шайку мошенников и использующих отель как базу для своих махинаций) Набоков готов был взяться, но при условии «совершенной свободы, которую, как я полагаю, вы готовы мне предоставить»[124]. Набоков в свою очередь предложил два собственных сюжета: о любви и космических странствиях и о диссиденте, живущем под опекой друзей в Соединенных Штатах в постоянном страхе похищения советскими агентами. «Я уже придумал несколько дивных сцен на ранчо и очень печальный финал»[125]. К сожалению, эти любопытные замыслы развития не получили.

---

124 Примечания: 124

Nabokov V. Selected Letters. 1940–1977 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich — Bruccoli, Clark, Layman, 1989. P. 363–364, 365. Письмо Набокова от 28 ноября 1964 г.

125 Примечания: 125

Ibid. P. 365–366.

Petits drames (1918–1924)

Написанная в Крыму короткая драма «Весной», по замечанию Б. Бойда, «открывает нам будущего Набокова: шахматы, судьба, переход из одной реальности в другую, время как неизбежная утрата»[126]. Замечательно, что уже этот ранний драматургический опыт был рассчитан на внимательного *читателя*, к которому Набоков прямо обращался в первой ремарке: «Проницательный читатель догадается, что Шахматист — не кто иной, как вышеупомянутый Юноша несколько лет спустя». Сделанное Шахматистом в зачине пьесы сравнение: «А мудрая игра! Мне часто, часто мнится: / игру такую же изобрела судьба. <…> / Да, мне знакома ты, двуцветная доска! / Не так ли жизнь моя на ровные квадраты / разделена?» — получит развитие в первой большой поэме Набокова «Солнечный сон» (1923). Ее герой Ивейн, наделенный особым даром тайнослышанья, победой в шахматном состязании предотвращает войну между двумя королевствами, однако по мере погружения в собственный внутренний мир он все больше утрачивает связь

126 Примечания: 126

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 172.

с окружающим. Затем шахматные «ходы судьбы» станут у Набокова прослеживать шахматист Александр Лужин в «Защите Лужина» (1930) и поэт Федор Годунов-Чердынцев в «Даре» (1938).

Начало другой важной линии набоковского творчества обнаруживается в его первой пьесе, написанной в эмиграции и символично названной «Скитальцы» (1921). Выданная за перевод из старинной английской трагедии 1768 года некоего Вивиана Калмбруда, эта драма стала его первым шагом на пути литературного лицедейства и замысловатой игры с русско-французско-английской литературной традицией. Хотя и сочиненные в Кембридже в обстановке средневекового университетского городка, по своей теме — возвращение домой после долгих скитаний в чужих краях — «Скитальцы», несомненно, произведение эмигрантское, ностальгическое, а по своей форме и лексике — нарочито-старомодное, пассеистичное и глубоко антисоветское. «Мне носит папиросы одна русская дама, — писал Набоков матери из Берлина 10 июля 1926 года, получив сведения о родных усадьбах под Петербургом, — тетя которой служила в экономках у бабушки (“Марья Егоровна”, кажется), а мужа ее крестила тетя Бесси (мужа расстреляли

в Киеве). Она жила в Вырицах, в 24 году была в наших краях, там все хорошо (у нас есть более поздние сведенья — Макарова), — но Батово, дом и службы, сожжено дотла (был случайный пожар). Полагаю, что мы все скоро вернемся»[127].

В «Скитальцах» двадцатидвухлетний Набоков поставил перед собой трудную задачу — облачить серьезную, волнующую его тему в пестрый наряд мистификации, но так, чтобы при этом нисколько не снизилось ее значение. Грубовато-сочный язык пьесы был призван, очевидно, напомнить Шекспира, но оказался не менее близок языку французской повести Р. Роллана «Кола Брюньон» (1919), перевод которой (под названием «Николка Персик») Набоков незадолго до этого закончил. Ни родители Набокова, которым он послал пьесу в первую очередь, ни рецензенты альманаха, напечатавшего ее, не заметили, что указанное в заголовке имя неизвестного драматурга Vivian Calmbrood, помимо откровенного намека на розыгрыш по созвучию с «каламбуром», является анаграммой имени и фамилии русского автора, укрывшегося под псевдонимом Влад. Сирин и под маской пере-

127 Примечания: 127
Vladimir Nabokov papers / Letters to Elena Ivanovna Nabokov.

водчика. В эту литературную вязь, кроме того, вплетены были мотивы другой известной мистификации — пушкинского «Скупого рыцаря», имеющего подзаголовок «Сцены из Ченстоновой трагикомедии “The Covetous Knight”», то есть из произведения английского поэта Уильяма Шенстона (1714–1763), «современника» Калмбруда, ничего похожего на «Скупого рыцаря» не написавшего. К десятилетней годовщине литературного рождения Калмбруда (1931) Набоков написал стихотворение «Из Калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие” (Vivian Calmbrood. “The Night Journey”)», в которой пушкинский Ченстон становится дорожным попутчиком вымышленного Калмбруда: «Тут я не выдержал: “Скажите, / как ваше имя?” Смотрит он / и отвечает: “Я — Ченстон”. / Мы обнялись»[128]. «Ночное путешествие» Набоков в том же году прочел в берлинском «Клубе поэтов», предварив его подробностями «биографии» Калмбруда[129].

В «Скитальцах» Набоков впервые под личиной Сирина вывел творческую персону третьего

128 Примечания: 128

Набоков В. Поэмы 1918–1947. Жалобная песнь Супермена / Сост., статья, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 166.

129 Примечания: 129

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 434.

порядка — вымышленного автора с полномочиями автора настоящего, — как много лет спустя, будучи уже признанным мастером, для мистификации другого рода, он придумает поэта Василия Шишкова и опубликует не только стихи, написанные от его имени, но и рассказ о своей встрече с Шишковым в Париже[130]. Как и в последующих своих сочинениях, вовлекающих читателя в напряженный поиск скрытых планов, в этой пьесе Набоков оставляет ищущим подсказки. Так, для создания эффекта недостоверности «перевода» он включает в него слегка завуалированные заимствования из Пушкина и Блока, а также из собственных стихотворений, вводит вымышленные топонимы. Вариации изобретенной им в 1921 году английской анаграммы собственного имени, указывающей на его писательское двуязычие, возникнут вновь в его поздних романах «Лолита» (1955) и «Ада» (1969).

Со «Скитальцев» берут начало набоковские «Маленькие трагедии», намеренно и по-своему обращенные к пушкинским. В следующих трех коротких драмах — «Смерти», «Дедушке» и «Полюсе» — он вслед за Пушкиным исполь-

130 Примечания: 130

См.: *Набоков В.* Полное собрание рассказов / Сост., заметка, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 535–540.

зует нерифмованный пятистопный ямб, также относит действие каждой из пьес к событиям прошлого и за пределы России, также избирает, подобно Пушкину в «Моцарте и Сальери», реальных исторических героев — полярного исследователя Скотта в «Полюсе», Байрона в «Смерти». В эти драмы Набоков вводит малоприметные ориентиры, по которым, однако, при должном усердии можно найти путь к источнику. Так, авторское указание на время действия «Дедушки» отсылает к трагедии Джона Вильсона «The City of the Plague» (1816), сцену из которой Пушкин использовал для создания «Пира во время чумы»; в «Смерти» ревнивый Гонвил произносит слегка измененную реплику пушкинского Сальери.

Написанная на годовщину трагической гибели отца, «Смерть» (1923) открывает в творчестве Набокова ряд лабиринтообразных произведений, в которых, может быть, и не следует искать выхода, во всяком случае, выхода в понятиях «здравого смысла». Как и в повести «Соглядатай» (1930), вопрос о смерти героя в этой пьесе не имеет окончательного решения. Дойдя до конца и упершись в загадку, читатель вынужден пятиться назад, высматривая пропущенные указатели, но и после их обнаружения продолжает

теряться в догадках. Умер ли все-таки Эдмонд, существовала ли когда-либо его возлюбленная Стелла, или он был «влюблен» в смерть, в пузырек яда, который «действует мгновенно, как любовь», или, может быть, она была только неосуществимой мечтой, плодом его бурного воображения, которое подзуживал жестокий Гонвил? К образу ревнивого ученого Набоков вскоре обратится вновь в рассказе «Месть» (1924): на этот раз введенный в заблуждение профессор подвергает смертельному испытанию не возлюбленного, а свою будто бы неверную жену.

В отличие от других «Маленьких трагедий» Набокова, лишь в общем ориентированных на пушкинские, в сюжетную основу «Смерти» заложены определенные темы и мотивы «Моцарта и Сальери»: предательство дружбы, «жажда смерти», яд — «дар любви» у Пушкина и яд «как любовь» у Набокова, «черный человек» и Стелла, которая «всегда <…> в темном», как персонификации смерти, заимствована его композиция. Весь сюжет драмы можно вывести из начальной сентенции Сальери и слов Моцарта в первой сцене: «Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое…» Астральное имя таинственной Стеллы вызывает в памяти, кроме

того, Астарту из «драматической поэмы» Байрона «Манфред» (1817). Астарта, умершая возлюбленная Манфреда, будучи вызвана из небытия, сообщает ему о его скорой смерти. Окончательно образ набоковской Стеллы определила «Дева-звезда» Блока, «прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз», чье сердце «ядом исполнено» («Незнакомка»).

Еще одним источником пьесы могла быть сцена из четвертого акта «Короля Лира», в которой Эдгар, сын ослепленного Глостера, стремясь помешать отцу совершить самоубийство, придумывает хитрость: подводит его якобы к краю высокого утеса, Глостер «прыгает» и падает на том же месте, но Эдгар убеждает его, что он действительно упал с большой высоты, и замечает при этом: «Небезопасный опыт. / При мысленном решеньи умереть / Смертельна даже мнимая попытка» (пер. Б. Пастернака).

Желающим поломать голову над изящной загадкой «Смерти» Набоков предлагает (и впоследствии он доведет этот прием до совершенства) проследить направление путеводных нитей, тянущихся к другим произведениям, обнаружить, например, в одной строке пульсацию флорентийских стихотворений Блока или сопоставить

заключительные строки песни Мери («А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах!») в «Пире во время чумы» со стихотворением Байрона «К музе вымысла».

Морн – утро. Дандилио – одуванчик. Ганус – агнец. Тременс – смертен

Иррациональный план, в драматургии Набокова впервые возникающий в «Смерти» и «Дедушке» (1923) как мир иной, как альтернатива «жизни», в «Трагедии господина Морна», начатой в том же 1923 году, воплощается уже со всей полнотой — как альтернатива реальности. «Теперь я знаю, что действительно разум при творчестве — частица отрицательная, а вдохновенье — положительная, но только при тайном соединении их рождается белый блеск, электрический трепет творенья совершенного», — завершая «Трагедию», писал Набоков своей будущей жене Вере Слоним в одном из самых важных для понимания его раннего творчества писем[131].

Фундаментальный вопрос «Трагедии»: реально ли ее действие или же оно является только

---

131 Примечания: 131

Набоков В. Письма к Вере. С. 63. Письмо от 24 января 1924 г.

сложным сновидением Иностранца, влечет за собой другой вопрос: кто истинный автор этой драмы, этот самый Иностранец, «пьяный поэт» из «пасмурной действительности» Советской России, или же творец народной мечты Морн? Само двусмысленное название «Трагедии» побуждает задуматься об авторе. Творя яркую и счастливую жизнь, Морн однажды изменил своему дару, и после страшного обрушения созданного им гармоничного мира, вызванного этой изменой, он сознает, что возврата к прежнему замыслу больше нет. «Вторглась вдруг реальность, — говорит Морн, воображавший себя королем благополучной северной державы или действительно правивший ею в образе безымянного короля, — <…> царство / мое обманом было… Сон был ложью»[132]. Вместе с тем весь этот сложный мир помещается внутри другого, еще более обширного: «Я хорошо вас выдумал», — заявляет Иностранец Морну.

Двойственный образ Морна напоминает шекспировского Просперо, который в одно и то же время законный герцог Миланский и могущественный волшебник на далеком острове.

132 Примечания: 132

Набоков В. Трагедия господина Морна / Сост., заметка, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2024. С. 195–196.

В финале «Бури» Просперо отрекается от своего волшебства, Морн же отказывается от творческой власти в начале «Трагедии», причем последствия этого отказа собственно и составляют ее действие. Из другой литературной традиции набоковский Морн унаследовал черты пушкинского Бориса Годунова, а именно его страсть к ворожбе, но не в прямом значении, а в смысле творческого волшебства. Глава крамольников Тременс называет короля «высоким чародеем». В первом акте возлюбленная Морна Мидия признается ему: «…мне кажется, ты можешь, проходя / по улицам, внушать прохожим — ровным / дыханьем глаз — что хочешь: счастье, мудрость, / сердечный жар…» В четвертом акте, расставаясь с ней, Морн воскрешает этот свой образ, о котором она — тонкая деталь, напоминающая зрелого Набокова, — уже забыла:

Так слушай – вот: когда с тобой в столице
мы виделись, я был – как бы сказать? —
волшебником, внушителем… я мысли
разгадывал… предсказывал судьбу,
хрусталь вертя; под пальцами моими
дубовый стол, как палуба, ходил, —

и мертвые вздыхали, говорили
через мою гортань, – и короли
минувших лет в меня вселялись… Ныне
я дар свой потерял…

Финал «Трагедии», когда окруженный призраками Морн сознает свой королевский долг художника и говорит: «Я вижу вкруг меня обломки башен, / которые тянулись к облакам. / Да, сон — всегда обман, все ложь, все ложь», очень близок той сцене в «Буре», когда Просперо, устроив волшебное представление, со светлой печалью произносит свой знаменитый монолог:

Окончен праздник. В этом представленье
Актерами, сказал я, были духи.
И в воздухе, и в воздухе прозрачном,
Свершив свой труд, растаяли они. —
Вот так, подобно призракам без плоти,
Когда-нибудь растают, словно дым,
И тучами увенчанные горы,
И горделивые дворцы и храмы,
И даже весь – о да, весь шар земной.

И как от этих бестелесных масок,
От них не сохранится и следа.
Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь[133].

В отличие от изгнанника Просперо, над Морном тяготеет его долг государя, и здесь Набоков вновь обращается к драматургии Пушкина. Приведя страну к благополучию, установив твердую власть, основанную на вере народа в его чудесную силу и исключительное благородство, король, следуя романтическому порыву и увлекшись своей маской блистательного Морна, соглашается на дуэль с мужем любовницы Ганусом. Не в силах выполнить условие дуэли и тем самым кончить созданную им сказку, навсегда оставшись в памяти народной образцом чести и мужества, Морн решается бросить страну на произвол. Прямым следствием его сделки с совестью станет поднятый Тременсом кровавый мятеж и гибель юного наследника престола. Так Набоков обыгрывает сюжет «Бориса Году-

133 Примечания: 133
Акт IV, сц. 1 (перевод М. Донского).

нова»: Годунов вначале совершает злодейство, а потом, придя к власти, старается щедротами снискать народную любовь и тем искупить принесенную им жертву царевича: «Я отворил им житницы, я злато / Рассыпал им, я им сыскал работы», — говорит царь у Пушкина, а у Набокова о том же с презрением говорит Тременс: «Набухли солнцем житницы тугие, / доступно всем наук великолепье, / труд облегчен игрою сил сокрытых, / и воздух чист в поющих мастерских…»

Мы не предполагаем здесь вдаваться в разбор «Трагедии», о которой уже писали Брайан Бойд и Геннадий Барабтарло[134], укажем лишь на одну интересную особенность состава ее dramatis personae. Как уже отмечалось исследователями, большинство персонажей «Трагедии», подобно героини «Смерти» Стелле или некоторым действующим лицам «События», носят «говорящие» имена. Так, Морн (morn) по-английски значит «утро», Дандилио (dandelion) значит «одуванчик», у бывшего мятежника Гануса, мечтающего уйти в монастырь («Там буду жить, сквозь радужные

134 Примечания: 134

См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. С. 261–266; *Барабтарло Г.* Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 233–262. См. также: *Старк В.П.* Воскресение господина Морна // Звезда. 1997. № 4. С. 6–8; *Бабиков А.* От редактора / Набоков В. Трагедия господина Морна. С. 7–20; комментарии (там же. С. 255–283).

стекла / глядеть на Бога…»), в имени зашифровано латинское agnus (агнец, «Agnus Dei» — «Агнец Божий»), имя слагателя од Клияна, славящего бесчинства Тременса, напоминает о музе Клио, которую называли также Клия (первоначально — муза, которая прославляет), и так далее. Но то, что Г. Барабтарло, обративший внимание на этот прием «Трагедии», назвал «одной из слабостей пьесы»[135], на наш взгляд, является хитро устроенной ловушкой. Дело в том, что среди нескольких более или менее охотно «говорящих» имен «Трагедии» звучное имя вождя бунтовщиков Тременса, образованное от латинского tremens («дрожащий») и намекающее на медицинское название белой горячки — «delirium tremens», парадоксальным образом немотствует, будучи прочитано таким образом, то есть в согласии с выставленной Набоковым напоказ системой маскарадных имен «Трагедии».

С первых же строк «Трагедии», которая открывается монологом Тременса, Набоков заставляет читателя обратить внимание на связь латинского значения имени крамольника с его хронической лихорадкой. Однако это действительное

135 Примечания: 135

Барабтарло Г. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 261–262.

значение служит лишь прикрытием значению *действенному*, которое прочитывается не так, как все другие (за исключением Гануса) «говорящие» имена «Трагедии», а тем способом, которым Г. Барабтарло сумел прочесть имя героя первого английского романа Набокова «Истинная жизнь Севастьяна Найта» (Sebastian Knight), как анаграмму английской фразы «Knight is absent», «Найта нет»[136], раскрыв тем самым и подлинное назначение заглавия-подсказки романа. Подобно этой анаграмме, изобретенной Набоковым в конце тридцатых годов, имя ТРЕМЕНСА, простой перестановкой букв дающее СМЕРТЕН, сообщает читателю новые сведения о персонаже и проливает неожиданно-яркий свет на все произведение. Анаграмма в первом английском романе Набокова, к вящему сходству в построении, как и в «Трагедии», прикрыта отвлекающим значением фамилии Севастьяна: Knight — рыцарь — шахматный конь[137]. Обе анаграммы, кроме того, представляют собой короткие утверждения: как «Найта нет», так и «Тременс (или

136 Примечания: 136
Там же. С. 67–68.

137 Примечания: 137
Сюда же относится игра с английскими омофонами: knight — night (рыцарь — ночь).

“Дрожащий”) смертен», если прочитать его латинское имя в связке с русским словом, полученным в результате анаграмматической перегонки смысла. Это лаконичное утверждение, в свою очередь, напоминает заключение известного силлогизма (к которому Набоков вновь обратится в романах «Solus Rex» и «Бледный огонь»): «Все люди смертны. Сократ — человек. Следовательно, Сократ смертен»[138].

Тременс, занимающий в «Трагедии», на первый взгляд, позицию морновского антагониста, на самом деле близок ему, как д-р Джекилл г-ну Гайду. Подобно Морну, он отказывается от своего дара художника и, не выдержав испытания смертью любимой жены (как Морн не выдержал дуэльного «экзамена»), придумывает нехитрую философию смерти, в согласии с которой горит желанием истребить бессмысленный, по его мнению, род людской. Огромная дистанция, которую Набоков создает между собой и своими персонажами уже в этом раннем произведении, выражается в той высокой иронии, с какой он позволяет им развивать свои ущербные взгляды на мир (так он позднее поступит с представ-

138 Примечания: 138

Подробнее см. нашу статью «Сократова отрава» (*Бабиков А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. С. 141–153).

лениями Гумберта в «Лолите» или Чарльза Кинбота в «Бледном огне»). При этом особенно внимательному читателю Набоков дает возможность взглянуть на этих персонажей с той точки зрения, с какой их видит автор. Так, Тременс, исповедующий и олицетворяющий в «Трагедии» смерть, не замечает анаграмматического клейма в собственном имени, и в конце концов сам оказывается смертен. Скрытое за отвлекающим латинским значением его имени качество проясняет причину его смертоносного помешательства. «Набоков словно хочет сказать, — замечает Г. Барабтарло в очерке о “Пнине”, — что мы лишены способности увидеть картину своей судьбы, оттого что мы расположены внутри ее»[139]. Лишен такой способности и Тременс. Смерть жены отвращает его от живописи, от созидающего творчества и от самой жизни, которая кажется ему теперь бессмыслицей в бессмысленном мире. В последней драме Набокова потеря близкого человека влечет такие же последствия для Сальватора Вальса, который оставляет поэзию ради фантазий о разрушениях и безграничной власти. Уничтоженная им цветущая Санта-Моргана —

139 Примечания: 139

Набоков В. Пнин / Пер., предисл., статья, примеч. Г. Барабтарло. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 286.

это та же блестящая столица Морна, сожженная Тременсом, которому мнится, что люди только мученики на земле и поэтому их следует поскорее облагодетельствовать смертью, чтобы сразу «валили на праздник вечности». Тременс не видит, что окружающий его мир в действительности счастлив, и переписывает «нарядную» сказку Морна в собственную страшную картину. Преображая героя «Крейцеровой сонаты» Толстого, Набоков в «Речи Позднышева» заставил его понять, что «зло, то страшное зло, которым, мне казалось, напоено все человечество <…> это зло жило только в моей собственной душе. <…> Я понял, что жизнь человечества во сто крат благополучнее…»[140]. Тременса к этой же мысли очень близко подводит светлый христианин Дандилио, единственный из персонажей «Трагедии», которому позволено высказать авторское кредо. Расстрелянный вместе с Тременсом[141], но наделенный, по-видимому, тем же иммунитетом к смерти, что и Цинциннат Ц. в «Приглашении

140 Примечания: 140

См. в настоящем издании.

141 Примечания: 141

Что следует из прозаического изложения пьесы, так как в «Трагедии» эта сцена сохранилась не полностью. См.: *Бабиков А.* Комментарии // Набоков В. Трагедия господина Морна. М.: АСТ: Corpus, 2024. С. 277–278.

на казнь», старик Дандилио в финале пьесы возникает вновь в образе «Седого гостя».

Другая пьеса

К иному роду драматургии обращается Набоков в следующей драме, написанной два года спустя по предложению театрального критика и режиссера Юрия Офросимова. Принимаясь за «Человека из СССР», Набоков исходил уже из собственного прозаического опыта «Машеньки», а в качестве драматургического образца на этот раз избрал более подходящие для «тутошней» жизни пьесы Чехова. Но, несмотря на реалистическое действие, разворачивающееся в эмигрантском Берлине, с его русскими ресторанами и пансионами, и у этой пьесы есть свой иррациональный задник. Сложность перехода от Шекспира, Пушкина и Блока к Чехову и Ибсену заключалась в том, что саму драматургию Чехова и Ибсена Набоков принимал с оговорками и теперь должен был противостоять «окостеневшим» правилам «угождающего» зрителю детерминистского театра, так сказать, на его игровом поле.

В «Трагедии господина Морна» Набоков, прибегая к старинным приемам продвижения

действия, вроде подслушанного разговора или выболтавшего лишнее письма, которое Мидии почему-то вздумалось послать Ганусу, к раскритикованной им впоследствии заданной развязке, введением образа Иностранца создает мощный иррациональный противовес причинно-следственной структуре традиционной драмы, соответствующий сказочному колориту и образной поэтической речи этого произведения. В «Человеке из СССР» он находит такой противовес сценическому натурализму и реалистическому действию как раз в подчеркивании театральной, бутафорской природы представляемой на сцене жизни. Все настоящее, проникнутое подлинным чувством и глубоким конфликтом, либо отнесено в прошлое и будущее, либо выражается в нескольких «мимоходом» или под занавес сказанных словах, либо скрыто за двусмысленностью. Напоказ же выставлено все ненатуральное. Ненастоящий сюжет пьесы о ловком человеке из СССР, приехавшем в Берлин по своим темным делам и немедленно вступившем в связь с русской актрисой, служит в драме Набокова как бы декорациями, среди которых идет настоящее живое действие. Подобно тому, как за съемками лубочного фильма о русской революции кроется

мечта Кузнецова о свободной от рабства России, за его холодным романом с Марианной, составляющим главную интригу пошлого внешнего действия, разворачивается драматическая история его любви к собственной жене, с которой он вынужден жить врозь. Недоумение эмигрантских критиков по поводу Кузнецова, «не то авантюриста, не то “борца за белое дело”»[142], было вызвано непониманием этой скрытой интриги. Если же взглянуть на пьесу с точки зрения противопоставления скрытого действия внешнему, разрыв Кузнецова с женой предстанет подлинной драмой, а «все театральное, жалкое», говоря словами Цинцинната Ц., отойдет на задний план, и станет ясно, зачем человеку из «Триэсэр» понадобилась интрижка с Марианной, выставленная им на всеобщее обозрение, — чтобы отвести своих соглядатаев от самого дорогого, что у него есть

142 Примечания: 142

Постников С. О молодой эмигрантской литературе // Воля России (Прага). 1927. № 5–6. С. 217.

в жизни[143].

Начиная с «Трагедии господина Морна», где сцена возвращения Гануса домой, к неверной жене, разыграна как пастиш «Отелло», и загримированный под шекспировского мавра Ганус играет собственный моноспектакль на званом вечере, театр в театре становится у Набокова одним из основных способов создания эффекта театральной двойственности. В «Человеке из СССР» он включает в представление выступление эмигрантского лектора, остающееся за кулисами, и таким образом *выводит* действие за границу кулис, разыгрывая на оставшемся узком пространстве, ограниченном, с одной стороны, реальным зрительным залом, а с другой — предполагаемым лекционным, неприметно-важную сцену. Эта сцена кончается «громом аплодисментов» — но не настоящих зрителей, а *закулисных*,

143 Примечания: 143

Насколько необычной для эмигрантского театра 20-х гг. была эта драма, можно судить из сравнения ее со сходными по теме, но не сопоставимыми по исполнению пьесами, вошедшими в театральный сборник «Отрыв» (Берлин: Петрополис, 1938): «Корабль праведных» Н. Евреинова, «Ка-эры» А. Матвеева и «Эмигрант Бунчук» Вс. Хомицкого. У Матвеева «сцены из жизни эмиграции» имеют качество «живых картин», Евреинов использует эмигрантскую тему для очередной иллюстрации своей идеи театра в жизни, сводя все действие к манифестации, у Хомицкого — «типичная бытовая комедия с уклоном в фарс» (см.: *Мандельштам Ю.* «Отрыв». Театральный сборник // Возрождение. 1938. 7 января. С. 9).

аплодирующих неизвестному автору. Затем Набоков переносит действие в киноателье и на фоне проходящих за сценой съемок фильма завершает линии двух персонажей. Дмитрий Набоков в этой связи заметил, что в «Человеке» и «Событии» «Набоков создает иллюзию <…> что настоящее действие развивается где-то в другом месте»[144]. Он заставляет зрителей представлять себе внешность, манеры, поступки персонажей, которые так и не появляются на сцене во плоти, а разыгрывают представление в своем потустороннем театре, играя в какой-то *другой пьесе*, о замысле которой зрителю остается только догадываться.

Трагедия, вписанная в фарс

В двух своих последних пьесах, «Событии» (1937) и «Изобретении Вальса» (1938), написанных во Франции для парижского Русского театра, Набоков возвращается к сновидческой подоплеке действия, примененной в «Трагедии господина Морна». Случайно или нет, но эти пьесы оказались в духе новейших исканий французского театра, прежде всего возникшего в 20-е годы

144 Примечания: 144

Nabokov D. Nabokov and the Theater // Vladimir Nabokov. The Man from the USSR and Other Plays. P. 7.

сюрреалистического театра, с его логикой сна, в особенности «Крюотического» театра А. Арто, вводившего, как и Набоков в «Изобретении Вальса», манекенов среди актеров («Семья Ченчи», 1935) и декларировавшего в 1932 году такой тип действия, где «человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни»[145]. Сходные суждения высказывал и постановщик «События» Юрий Анненков, ученик Евреинова и художник «Ревизора» в постановке М. Чехова, хорошо знакомый с современным французским театром: «Наша жизнь слагается не только из реальных фактов, но также из нашего к ним отношения, из наших снов, из путаницы воспоминаний и ассоциаций, а от драматурга почему-то требуют односторонних вытяжек: либо — все реально, либо — откровенная фантастика»[146]. Вместе с тем Набоков оставался чужд творческим поискам французских новаторов, связанным с преодоле-

145 Примечания: 145

Арто А. Театр и его Двойник / Сост., вступ. ст. В. Максимова, коммент. В. Максимова и А. Зубкова. СПб.—М., 2000. С. 184.

146 Примечания: 146

Н.П.В. <Н.П. Вакар> «Событие» — пьеса Сирина (беседа с Ю.П. Анненковым) // Последние новости. 1938. 12 марта. Цит. по: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Сост. Н.Г. Мельникова и О.А. Коростелева. М.: НЛО, 2000. С. 165–166.

нием «четвертой стены», доказав в «Событии», что ее художественные возможности еще далеко не исчерпаны. Понимая, что условность лежит в самой основе театра, он не стремился создать иллюзию жизни на сцене и допустить, чтобы зритель «забылся». Традиционный натуралистический спектакль служит ему подкидной доской: как в романах и рассказах он обнажает прием, в пьесах он раскрывает устройство театральной машины: показывает, как «четвертая стена» воспринимается персонажами, обращает внимание на сценическую мишурность или вторичность чувств и положений. Когда во втором действии «Человека» Марианна начинает говорить с Кузнецовым закушенными фразами мелодрамы и удивляется, отчего он молчит в ответ, Кузнецов отвечает: «Забыл реплику». Когда в «Событии» приходит известие о выходе из тюрьмы Барбашина, поклявшегося убить Трощейкина, писательница Опаяшина обращает внимание на драматический характер происходящего и говорит, что «все это можно без труда подвзбить» в «преизрядную пьесу».

Как в ранних пьесах М. Метерлинка, составивших его «театр смерти», а лучше было бы сказать — «ожидания смерти», само ожидание

становится главным событием, так и в «драматической комедии» «Событие», как кажется, ничего не происходит, кроме напряженного ожидания грозного Барбашина, поклявшегося убить художника Трощейкина. Набоков в «Событии» избирает в качестве путеводной мысль Гоголя в «Театральном разъезде» о том, что «Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих. <…> А завязать может все: самый ужас, *страх ожидания*, гроза идущего вдали закона…»[147]. В «Человеке из СССР» подлинная драма хотя и загромождена грубой бутафорией «сцен из жизни», ей все же оставлено место в «реальном» действии. Так и в «Событии» за комедией, вариацией «Ревизора» в модерновых декорациях, приправленного Пиранделло и Евреиновым, дается совсем другая пьеса, проступает вторая, драматическая часть ее подзаголовка. Некоторые зрители и даже читатели (правда, меньшинство) так и восприняли «Событие», как «вариацию на гоголевскую тему без гоголевской трагической

147 Примечания: 147

Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М.: Наука, 1959. Т. 4. С. 155–156. Курсив мой.

силы», как «водевиль обыкновенный»[148].

На наш взгляд, «Событие» следует рассматривать в русле примененной Набоковым в «Человеке из СССР» стратегии противопоставления внешнего действия скрытому внутреннему. Внешнее действие «События» обращено к зрителю, в нем есть эффектные сценические приемы, комичные положения, хлесткие фразы, смешной сыщик, гротескный портрет стареющей знаменитости (И. Бунина), легко угадываемые отсылки к «Ревизору», «Вишневому саду», «Евгению Онегину» и писателю Сирину. В нем справляются именины бездарной Опаяшиной и ждут от буйного Барбашина отчаянной выходки. Это «Событие», так сказать, относительное, компромиссное, зависящее от таланта постановщика и исполнителей, а также от чуткости зрителя к намекам. Это общедоступное «Событие» Набоков и имел в виду, называя его «мой фарс», когда после нью-йоркской постановки пьесы послал редактору «Нового русского слова»

148 Примечания: 148

Адамович Г. <Рец.> Русские записки. 1938. № 4 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. С. 167–168.

письмо в ответ на плоскую рецензию[149]. Другое «Событие» — абсолютное, предъявляющее, как и все лучшие произведения Набокова, необычайно высокие требования к *читателю*. В нем справляются поминки по художественному дару Трощейкина в кругу призраков и зловещих масок; ждут появления Смерти (а она тут же позирует для поясного портрета); в нем щель *на ту сторону сцены* превращается в Щеля, торгующего самым популярным способом покончить с собой, а потом становится обычной мышиной щелкой, которой зритель видеть не может, но о которой читатель узнает из ремарки; в нем шут *Барбошин* убивает художника наповал, назвав его картины подделкой, и уже нет никакой надобности появляться на сцене вышедшему из тюрьмы Барбашину. В этом полускрытом «Событии» Трощейкин страшится не отчаянного Барбашина, а «бедной маленькой тени» своего умершего ребенка, которому через два дня исполнилось бы пять лет, и речь в нем идет, таким образом, о *событии* Трощейкина, Любови и их маленького сына, чье незримое присутствие — в детских

149 Примечания: 149

Письмо было опубликовано в «Новом русском слове» 11 апреля 1941 г. («По поводу рецензии М. Железнова»). Оригинал письма впервые: *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 591.

мячах, в шумном сынке ювелира, разбившем за сценой зеркало, — и придает действию подлинный драматизм. Набокову удается создать тот «уникальный узор жизни» Трощейкина и Любови, о котором он говорит в «Трагедии трагедии» как о высшей цели драматурга. И этот особый узор делает их фигуры трагичными, несмотря на то что они вписаны в «комедию». Заданный по всем правилам традиционной причинно-следственной драмы финал отвергается Набоковым как мелодраматический, снижающий, и вместе с ним отвергается конечное всеразрешающее следствие, которое должно вполне удовлетворить зрителя, желающего знать, «чем все кончилось». В этом настоящем «Событии», наконец, очень многое дается тоже тайно — вокруг двух реально действующих лиц (поскольку только двое в этой пьесе страдают) вырастает целый мир литературно-театральных реминисценций, намеков, провокаций. Настоящий зритель набоковского «События» и «Изобретения Вальса», как ни странно, — читатель.

«Событие» — это и la comédie des comédiens, комедия комедиантов, если вспомнить название старинной французской пьесы, в которой одна часть персонажей *изображала актеров*,

а другая — зрителей, наблюдающих за переживаниями первых. Ко второй части Набокову удается присоединить настоящих зрителей в зале, когда Трощейкин, как умирающий Гамлет, вдруг начинает различать по ту сторону рампы «глаза, глаза, глаза, глядящие на нас, ждущие нашей гибели». Набоков как будто хочет этим сказать, что театр не ограничивается сценой, и хотя «в зале автора нет» («Парижская поэма»), как не было самого Набокова на спектаклях «События» в зале Русского театра в Париже, зрители охвачены его замыслом точно так же, как и персонажи, и переживания их — тоже часть предусмотренного автором театра в театре[150].

«Событие» было написано Набоковым в период глубокого упадка русского театра. Возникшая было в эмиграции серьезная драматургия — пьесы М. Алданова, Тэффи, Н. Берберовой, шедшие в том же Русском театре, где было поставлено «Событие», — существовала очень недолго, до закрытия русских театров вследствие начавшейся

150 Примечания: 150

Подробнее о набоковском театре фиктивного зрителя см.: *Бабиков А.* «Событие» и самое главное в драматической концепции В.В. Набокова. // В.В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 572–586; *Babikov A. The Event* and the Main Thing in Nabokov's Theory of Drama // Nabokov Studies. 2002/2003. Vol. 7 / Ed. by Z. Kuzmanovich. P. 161–174. *Бабиков А.* О внутреннем и внешнем действии драмы Набокова «Событие» // Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. С. 107–138.

войны, помешавшей постановке «Изобретения Вальса». Советский театр к концу тридцатых годов, когда ушел из жизни Станиславский, был арестован Мейерхольд, эмигрировал М. Чехов, запрещались спектакли Таирова, за редчайшими исключениями ограничивался либо классическим репертуаром, либо пропагандистским. Гастроли приехавшего в Париж в 1937 году МХАТа произвели тягостное впечатление: «<…> перед нами уже не только не прежний Художественный театр, но и вообще не тот театр, а какой-то другой, далеко не лишенный оттенков провинциальности, а то и просто балагана», — с горечью писал Владислав Ходасевич[151]. Так сложилось, что в 1937–1939 годах именно парижский Русский театр оказался единственным свободным театром, продолжавшим в меру своих скромных возможностей лучшие театральные традиции России на уровне высокого искусства. За четыре сезона, которые выдержал Русский театр, в нем были поставлены пьесы Остров-

151 Примечания: 151

Ходасевич В. Художественный театр. Вечер первый: «Враги» М. Горького. Вечер второй: «Любовь Яровая» К. Тренева // Возрождение. 1937. 13 августа. С. 5. См. там же замечание Л. Любимова в статье «Советский актер»: «Во всем должно быть чувство меры, даже в лакействе. <…> Когда художественное мастерство отдается на цели антихудожественные, то мало-помалу оно и само извращается, становится халтурой».

ского, Фонвизина, Гольдони, Чехова, Тургенева, Алданова, Тэффи, Сирина, Берберовой, пьесы советских авторов А. Толстого, В. Шкваркина, В. Киршона… Постановки осуществляли такие выдающиеся деятели русской сцены, как Н. Евреинов, Ю. Анненков, М. Германова, Г. Хмара, М. Крыжановская[152].

«Чем так трагична его фигура?»

Свое окончательное оформление набоковская концепция драмы-сновидения получает в «Изобретении Вальса». В этой пьесе о диктаторе-неудачнике Вальсе, предвосхитившей антигитлеровский памфлет Б. Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941), логика сновидения, а затем (с третьего действия) и кошмара, определяет развитие действия от начала до конца.

Способ развертывания действия, найденный Набоковым в «Событии», послужит и для его последней драмы. «Событие» и «Изобретение Вальса» лишены медлительной чеховской экспозиции «Человека из СССР», в котором постепенно

152 Примечания: 152

См.: *Евреинов Н.* Памятник мимолетному (из истории эмигрантского театра в Париже). Париж, 1953. С. 36–37.

нарастающее драматическое напряжение достигает своей кульминации под занавес. В них по три стремительных действия: в первом происходит катастрофический слом привычного уклада жизни, второе посвящено фантастическим последствиям этого слома и вызывает на сцену персонажей-персонификаций — Щели в «Событии», Сна в «Изобретении Вальса», — и в третьем смещенная реальность фатально водворяется на свое место, без каких-либо видимых последствий для персонажей. То, что происходит *до начала* действия и что служит толчком к тому самому слому жизни, дающему ход представлению, подлинный конфликт этих пьес, так и остается неразрешенным. Вальс не терпит даже косвенных напоминаний об этом событии, некой собственной драме, остающейся для зрителя тайной. Если в «Событии» о смерти ребенка становится известно с самого начала, то о несчастье Вальса, послужившего, очевидно, причиной его помешательства, зритель должен догадываться по рассыпанным в пьесе намекам. Вальсу мерещится игрушечный автомобиль в руках у одного из генералов, в первом действии он уничтожает гору, и, как кажется лишь потому, что, по преданию, на ней некогда жил

колдун и белая серна, получив неограниченную власть, он закрывает лавки игрушек, запрещает громкий смех и шумную возню в играх. От «Человека из СССР» к «Событию» и «Изобретению Вальса» Набоков все дальше за пределы действия выводит настоящую драму, о главном говорит все больше обиняками. Почему Вальс мечтает о всевластии? Не потому ли, что охраняемое одиночество диктатора представляется ему лучшей оградой от всего того, что может напомнить о пережитом горе? Как Морн бежит от позора на южную виллу и как Трощейкин мечтает уехать на Капри, Вальс надеется укрыться от горы своего горя на острове. «Чем так трагична его фигура? — спрашивает Набоков в предисловии к “Изобретению Вальса” для несостоявшегося русского переиздания пьесы в Америке. — Что так ужасно расстраивает его, когда он замечает игрушку на столе? Напоминает ли это ему его собственное детство? Какой-нибудь горький момент этого детства? Может быть, не собственного его детства, а детства ребенка, которого он потерял? Какие другие бедствия, кроме банальной бедно-

сти, претерпел он?»[153] Все эти вопросы не имеют в пьесе прямого ответа.

Ведущую тему драматургии Набокова можно определить как испытание художника смертью. Уже в ранних пьесах герой Набокова оказывается перед лицом смерти, но это еще не герой-художник «Трагедии господина Морна» или «События». В «Даре» писатель Федор Годунов-Чердынцев, потерявший отца, тщится преобразить серый мир мещанского Берлина в яркое полотно. Художник Синеусов из неоконченного романа «Solus Rex» погружен в состояние напряженного осмысления смерти жены и пытается силой своего дара приблизиться к ней в сумрачной реальности второго порядка. Живописец Трощейкин, напротив, со смертью сына постепенно вырождается в «провинциального портретиста», а сочинитель Вальс забывает собственные стихи. Эта необыкновенно стойкая у Набокова тема дается полностью, со всеми обертонами уже в «Трагедии господина Морна», где Тременс — персонифицированная огневица, сжигающая столицу-сказку Морна, как ворох исписанных листов, — не кто иной,

153 Примечания: 153

Текст авторизованного русского перевода предисловия впервые был опубликован нами по архивному источнику в издании: *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 480–482.

как тихий, не лишенный таланта пейзажист, потерявший жену и стремящийся во что бы то ни стало забыть ее и свое искусство, таинственным образом с нею связанное. Трощейкин и Вальс, эти «траурные трусы», как художники бесплодны: задумав интересное полотно, Трощейкин тут же отказывается от своего замысла, и когда этот замысел все же начинает проступать сквозь разыгранный его страхом фарс, он говорит: «Скверная картина…» «Трусы мечты не создают», — замечает г-н Морн перед тем, как закончить свою сказку про короля.

Жизнь не исчерпывается искусством, но и обратно, искусство не ограничивается традициями, обстоятельствами, «веяниями времени», приемами, задачами и общественным «запросом». В искусстве любого рода по-настоящему ценно лишь то, что устремлено за рамки существующих норм или форм эпохи, и Набоков ставил перед собой именно эту, единственно стоящую цель: создать пьесу непреходящих достоинств. Чтобы «изобрести» театр, следовало начать с главного — научиться видеть различные проявления искусства в самой жизни, замечать эстетическую, драматическую, «сценическую» сторону бытия (о чем хорошо сказано в «Даре»: «ведь все

это сценическое действие, — и какое умение во всем, какая бездна грации и мастерства, какой режиссер за соснами, как все рассчитано…»). В уже приводившемся пражском письме к Вере Слоним, написанном за два дня до окончания «Трагедии господина Морна», Набоков признается: «Я все тверже убеждаюсь в том, что the only thing that matters[154] в жизни, есть искусство».

154 Примечания: 154
Единственное, что имеет значение *(англ.)*.

Комментарии

При подготовке комментариев нами учитывались наблюдения и сведения, содержащиеся в следующих изданиях:

Барабтарло Г. Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. СПб.: Гиперион, 2003.

Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.: Симпозиум, 2010.

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. Биография / Пер. с англ. М. Бирвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина. СПб.: Симпозиум, 2010.

Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Сост., вступ. ст., примеч. А. Бабикова. СПб.: Азбука-классика, 2008.

Набоков В. Письма к Вере / Вступ. статья Б. Бойда, коммент. О. Ворониной и Б. Бойда. М.: АСТ: Corpus, 2024.

Список условных сокращений

ВНРГ Бойд Брайан. Владимир Набоков. Русские годы. Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.:

Симпозиум, 2010.

*Н*08 Набоков Владимир. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Сост., вступ. ст., примеч. А. Бабикова. СПб.: Азбука-классика, 2008.

ПКВ Набоков Владимир. Письма к Вере / Вступ. ст. Б. Бойда, коммент. О. Ворониной и Б. Бойда. М.: АСТ: Corpus, 2024.

*N*84 Nabokov Vladimir. The Man from the USSR and Other Plays / Introductions and translations by D. Nabokov. San Diego et al.: Bruccoli Clark — Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

BCA Vladimir Nabokov Archive / The New York Public Library. W. Henry & A. Albert Berg Collection of English and American Literature. New York.

LCA Vladimir Nabokov Archive / The Library of Congress. Collection of the Manuscript Division. Washington D.C.

Драматургия Набокова не охватывается рамками опубликованных пьес. До сих пор не обнаружены написанные в 1923–1924 гг. в соавторстве с прозаиком, поэтом, журналистом И.С. Лукашем (1892–1940) либретто и скетчи для русского кабаре «Синяя птица / Der Blaue Vogel» (Берлин), сценарий

балета-пантомимы «Вода живая» (конец 1923 г.) и «гротеск» «Китайские ширмы» (июль 1924)[155]. Содержание еще одной пантомимы «Кавалер лунного света» изложил Брайан Бойд: «Сценарий для этого балета-пантомимы, написанный ими <Набоковым и Лукашем> в феврале 1924 года, был прост — этакий современный танец смерти: залитая лунным светом терраса, принцесса, которую пользуют четыре вполне прозаических врача, закутанный в плащ кавалер Смерть, стремительно проносящийся по темной сцене и в конце концов уносящий с собой сопротивляющуюся принцессу» (*ВНРГ*, 268). Из сценариев к музыкальным произведениям публиковался лишь драматический монолог «Агасфер».

Еще менее, чем о кабаретных сценках Набокова, известно о его киносценариях 20–30-х гг. В 1924 г. он сочинял сценарий по собственному рассказу «Картофельный эльф» (сохранилось лишь название — «Любовь карлика»), написал несколько сценариев в соавторстве с Лукашем. В 1936 г. в Париже он вновь много работает над сценариями, причем некоторые завершает, что следует

155 Примечания: 155

«Театром “Синяя птица” принят к постановке гротеск Ив. Лукаша и Вл. Сирина “Китайские ширмы”, на музыку А. Элухена» (Руль. 1924. 8 августа. С. 5).

из его писем к жене: «Час битый разговаривал с Шифриным в его конторе <…> и условились, что я для него приготовлю сценарию, причем он подробно объяснил мне свои requirements[156]. Я уже кое-что сочинил: история мальчика, сына короля; его отца, как тогда в Марселе, убивают, и он становится королем <…> Потом революция, и он возвращается к игрушкам и к радио — это звучит довольно плоско, но можно сделать очень забавно» (*ПКВ,* 232. Письмо от 8 февраля 1936 г.). В другом письме он сообщает: «Пишу *четыре*, нет, даже *пять* сценариев для Шифр.<ина> — причем мы с Дастакианом на днях пойдем регистрировать их — против кражи» (Там же. С. 237. Письмо от 13 февраля 1936 г.). Ни один из этих проектов не нашел своего воплощения, как не сохранились и тексты самих сценариев.

Из других до сих пор не обнаруженных драматургических произведений Набокова наибольший интерес представляет инсценировка «Дон Кихота» по заказу Театра Михаила Чехова (Риджфилд, Коннектикут), над которой Набоков работал в 1940–1941 гг. Долгое время считалось, что участие Набокова в этом проекте

---

156 Примечания: 156
Требования *(англ.).*

ограничилось обсуждением его общих черт и составлением плана (*Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. Биография. СПб., 2010. С. 35), однако опубликованное нами письмо М.А. Чехова к Набокову и письмо Набокова к жене из Риджфилда указывают на то, что он не только приступил к инсценировке, но и закончил ее предварительную версию. После первой встречи Набокова с Чеховым, на которой была достигнута договоренность о совместной работе над «Дон Кихотом», последний по просьбе Набокова 12 декабря 1940 г. выслал ему план инсценировки, который мог бы служить отправной точкой для сочинения пьесы (*Набоков В.* Переписка с Михаилом Карповичем (1933–1959) / Сост., предисл., примеч. А. Бабикова. М.: Литфакт, 2018. С. 75–79). В конце марта 1941 г. Набоков приехал к Чехову в Риджфилд: «Вечером часа четыре беседовал с Чеховым о “Дон Кихоте”, — писал он жене, — *ему очень понравилась моя штучка*, и изменения, которые он хочет, просты и, в общем, в тон. Но это будет, конечно, не моя вещь. Христианские просветления и т. д. Сегодня вечером будем опять работать. <…> Меня устроили в актерском общежитии <…> Солнце, тени, живопись Жуковского. Чехов — какая-то часть Лукаша

плюс гениальность. Сейчас иду на репетицию» (*ПКВ,* 387–388. Письмо от 31 марта 1941 г. Курсив мой). Судя по набоковским пометкам на письме Чехова, он планировал инсценировку романа из шести или семи сцен в следующем порядке:

1. Отъезд Кихота и Санчо («ночью, тайно и странно»);
2. Посвящение Кихота в рыцари в трактире;
3. Освобождение каторжников («где вместо благодарности Кихот встречает животную жажду свободы»);
4. Сцена с герцогиней;
5. Кукольный театр («где Кихот видит себя самого»);
6. Сцена на улице («где над Кихотом издевается толпа»);
7. Дульсинея («которая первая понимает его») и Кихот (Набоков намеревался дать этот эпизод либо в третьей сцене, либо в седьмой) (*Набоков В.* Переписка с Михаилом Карповичем. С. 77–79).

Поскольку материалы инсценировки разыскать не удалось, трудно сказать, какой она приобрела вид и была ли окончена. Во всяком случае, к началу мая 1941 г. инсценировка еще не была завершена, о чем свидетельствует письмо

администратора чеховского театра Е.И. Сомова к Набокову от 13 мая 1941 г. Сомов извещал Набокова о том, что пьеса не может быть включена в репертуар осени 1941 г. и что ближайшее время, когда она может пойти, это сезон 1942/43 г. При этом театр не мог оплатить работу Набокова до начала следующего сезона и предложил ему приостановить работу над пьесой до конца года, чтобы потом вернуться к ней (*Набоков В.* Переписка с Михаилом Карповичем. С. 79–80). Вероятно, по этим причинам Набоков, не слишком увлеченный идеей инсценировки и находившийся в то время в стесненных обстоятельствах, отказался от дальнейшего сотрудничества[157]. В 1951/52 учебном году он прочитал курс лекций о романе Сервантеса в Гарварде, охарактеризовав «мир книги» как «безответственный, инфантильный, жестокий и варварский» (*Набоков В.* Лекции о «Дон Кихоте». М.: Независимая газета, 2002. С. 129. Пер. Н. Кротовской).

Для настоящего издания пьесы заново сверены с текстами их единственных публикаций, пьесы «Дедушка» и «Полюс» сверены, кроме того, с рукописями. Орфография и пунктуация про-

157 Примечания: 157

Примечательно, что весной 1941 г. в СССР состоялась премьера инсценировки «Дон Кихота», сочиненной М.А. Булгаковым в конце 30-х гг.

изведений приведены к современным нормам, с сохранением особенностей, отражающих авторскую манеру.

ВЕСНОЙ. Лирическое нечто в одном действии. — Публикуется впервые по правленой беловой рукописи (автограф) в тетради стихов «Цветные камешки» (с. 12–20), дата указана рукой автора: «23–I–18» (*BCA*. Album 1).

Пьеса была написана вскоре после переезда семьи Набоковых из Петрограда в Крым, вызванного революционными событиями в России. Позднее Набоков совместит сюжет шахматного состязания с любовной темой в поэме «Солнечный сон» (1923). Содержание пьесы впервые изложил Б. Бойд (любезно познакомивший меня с ее текстом), который отметил, что она «открывает нам будущего Набокова: шахматы, судьба, переход из одной реальности в другую, время как неизбежная утрата» (*ВНРГ*, 172). Несколько страниц рукописи перечеркнуты легкой косой чертой, а над заглавием пьесы написано: «Вонъ», что может указывать на решение Набокова не включать ее в поэтические сборники или не отдавать в перепечатку.

С. 15. *Как близок небосклон, как мы легко взле-*

тели! <…> мне показалось, ты / прильнул к моим устам <…> и вновь мы ввысь летим на крыльях золотистых… — Этот же образ повторится у Набокова в драме «Смерть»: «отхлынул мир; мы поднялись; дышали / в невероятном небе» (см. коммент. к с. 82).

С. 16. *…дай руку мне.* — Так же у Набокова обращается к князю русалочка в «Заключительной сцене к пушкинской “Русалке”» (см. коммент. к с. 149).

…витают ангелы стоцветные… — Этот искусственный эпитет встречается у А. Блока (в стихотворении «Когда же смерть? Я все перестрадал…», 1899), И. Бунина («Леса в жемчужном инее. Морозно…», 1907) и несколько раз в стихах В. Брюсова, например, в «L’ennui de vivre…» (1902): «С какою жадностью, как тесно я приник / К стоцветным стеклам, к окнам вещих книг»; в «Охотнике» (1904): «В лазурный день из темноты / Взлетает яркий рой павлинов, / Раскрыв стоцветные хвосты» (*Брюсов В.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост. Д.Е. Максимова, примеч. М.И. Дикман. Л., 1961. С. 194, 237). В романе «Дар» (1938) Федор Годунов-Чердынцев замечает о любимых поэтах своей юности: «Мое тогдашнее сознание воспринимало восхищенно, благо-

дарно, полностью, без критический затей, всех пятерых, начинающихся на “Б”, — пять чувств новой русской поэзии» (*Набоков В.* Дар / Заметка, примеч. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2022. С. 109). Бальмонт и А. Белый в их числе.

СКИТАЛЬЦЫ (THE WANDERERS). Трагедия в четырех действиях. — Впервые: Грани. Литературный альманах (Берлин). 1923. Кн. 2. С. 68–99.

Пьеса была написана в октябре — ноябре 1921 г. в Кембридже, где в 1919–1922 гг. Набоков занимался естествознанием и филологией, и отправлена родителям в Берлин под видом перевода из английской трагедии. Первыми жертвами литературной мистификации Набокова стали его родители. Написав им 24 октября 1921 г.: «Пишу я день ден<ь>ской (английская драма) и наслаждаюсь своими вымыслами. Стишков же больше не сочиняю» (*BCA.* Letters to Elena Ivanovna Nabokov), он вскоре спрашивает: «Понравилось ли вам первое действие “Скитальцев”? В нем есть грубые места, — они еще грубее в подлиннике (определенье пистолета и рассужденье о кобылах)» (Там же. Письмо от 6 ноября 1921 г.). Некоторое время спустя он признается:

«“Скитальцы” is meant to look like a translation[158], так что я не жалею, мамочка, что вы были обмануты» (Там же. Письмо от 1 декабря 1921 г.).

В начале января 1924 г. Набоков обдумывал продолжение «Скитальцев», что следует из его письма к В.Е. Слоним: «После “Господина Морна” я напишу второе — заключительное — действие “Скитальцев”. Вдруг захотелось» (*ПКВ,* 54). Этот замысел, очевидно, осуществлен не был.

Рецензенты альманаха не обратили внимания на игровые приемы пьесы, и первая набоковская мистификация удалась вполне: «По отлично переведенному В. Сириным отрывку из старинной английской трагедии В. Калмбрууда <sic!> “Скитальцы” трудно, однако, судить о значительности этой вещи», — писала А.Ф. Даманская под псевдонимом Арсений Мерич (<Рец.> Литературный альманах «Грани». Книга вторая. Берлин. 1923 // Дни. 1923. 1 апреля. С. 14); «Интересна трагедия “Скитальцы” Кэлмбруда <sic!>, переведенная с английского В. Сириным, — заметил также Б. <Аратов>, — но трудно составить себе полное представление о ней, ибо в альманахе помещено лишь первое действие» (Воля России (Прага).

---

158 Примечания: 158
Должны выглядеть как перевод *(англ.).*

1923. № 11. С. 91).

Общий набросок мотивов «Скитальцев» содержится в стихотворении Набокова «Странствия» (май 1921). Указанный им год написания трагедии отсылает к роману Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), название же, несущее первостепенные для раннего творчества Набокова эмигрантские коннотации, характерно для английского готического романа («Мельмот Скиталец» Ч.Р. Мэтьюрина, 1820) и книг о Вечном жиде (например, «Агасфер. Странствующий жид» В. Жуковского, 1852). Э. Филд обратил внимание на сходство «Скитальцев» с пьесой английского драматурга Ричарда Камберленда (Cumberland, 1732–1811) «Братья» («The Brothers»), написанной в том же 1768 г., который Набоков указал для трагедии своего выдуманного Калмбруда (*Field A.* VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov. N.Y.: Crown Publishers, 1986. P. 68). Это короткое замечание первого биографа Набокова нуждается в дополнении и уточнении: «Братья» Камберленда — пятиактная комедия в прозе (в стихах написаны только пролог и эпилог), сочиненная предположительно в 1768 г., поставленная в театре Ковент-Гарден в 1769 г. (*Williams S.T.* The Early Sentimental Dramas of

Richard Cumberland // Modern Language Notes. 1921 (March). Vol. 36. № 3 P. 161) и опубликованная анонимно в 1770 г. (The Brothers, a Comedy. London: Printed for W. Griffin, at Garrick's Head, in Catherine Street Strand). По изложению Стэнли Уильямса, «Братья» — «ярко выраженная сентиментальная комедия», в конце которой наказывается порок и торжествует добродетель. Хотя у «Скитальцев» с этой пьесой очень мало общего, Набоков, учась в Кембридже, мог обратить внимание на ее название и на звучное имя драматурга. Сюжет с неудачной встречей двух братьев после долгой разлуки он впоследствии использует в рассказе «Встреча» (декабрь 1931 г.), в котором столь же важное место, что и в «Скитальцах», отведено общим воспоминаниям детства героев; в том же году, к десятилетию своей мистификации, Набоков напишет стихотворение «Из Калмбрудовой поэмы "Ночное путешествие" (Vivian Calmbrood. "The Night Journey")», которое вновь выдаст за перевод при его прочтении в берлинском «Клубе поэтов» (см.: *Набоков В.* Поэмы 1918–1947. Жалобная песнь Супермена / Сост., статья, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2023. С. 162–166, 245–246).

Vivian Calmbrood — анаграмма *Vladimir Nabocov*.

Поздний и более точный вариант, использованный Набоковым в «Лолите» и затем в примечаниях к «Аде», — Vivian Darkbloom.

С. 23. *Горгоны* — в древнегреческой мифологии — змееволосые чудовища, дочери морского божества Форкия и его сестры Кето.

С. 25. *Гровсей* — вымышленный топоним (от *англ.* grove — лесок, роща). Ср. вымышленный английский городок Драузи («сонный») в рассказе Набокова «Картофельный эльф» (1924).

…нет счастия на свете <…> а есть безумный бег <…> и есть дешевый розовый покой… — Перефразированы строки пушкинского «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…», ср.: «На свете счастья нет, но есть покой и воля…» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 3. С. 258).

С. 26. *Глумиглен* — от *англ.* gloomy glen — мрачная долина.

Старфильд — от *англ.* star field — звездное поле.

С. 28. *…кресты / лучистые на сумрачных кольчугах. / Расслышит юность в бухающих вьюгах / <…> туманы <…> радужные страны…* — Рифмы и лексика стихотворений А. Блока «Снежная дева», 1907 (ср.: «Она дарит мне перстень вьюги / За то, что плащ мой полон звезд, / За то, что

я в стальной кольчуге, / И на кольчуге — строгий крест». — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.—Л., 1960. Т. 2. С. 268), «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла…», 1901 (ср.: «Тебя пою, о да! Но просиял твой свет / И вдруг исчез — в далекие туманы. / Я направляю взор в таинственные страны…» — Там же. С. 109) и др., а также автореминисценция стихотворения «За туманами плыли туманы…» (сб. «Гроздь», 1921), написанного на смерть Блока: «За туманами плыли туманы, / за луной расцветала луна… / Воспевал он лазурные страны <…>».

С. 34. *Exit Сильвия.* — «Уходит» — традиционная английская театральная ремарка, призванная в этой литературной мистификации Набокова указать на английский «оригинал» пьесы.

С. 43. *Брат, милый брат…* — Поэма Пушкина «Анджело» (1833) — один из источников «Скитальцев», ср.: «Изабелла: …Брат милый! Я боюсь… Послушай, милый брат <…>». Тот же источник (а не чеховский, как предположил Г. Барабтарло) в словах Зильберманна в первом английском романе Набокова: «“Да. *Бграт, милий бграт*”» (*Набоков В.* Истинная жизнь Севастьяна Найта / Пер., предисл., примеч. Г. Барабтарло. М.: АСТ: Corpus, 2022. С. 179). «Скитальцев» сближает с «Анджело» отчасти переводной характер поэмы, для которой

Пушкин перевел сцены из комедии Шекспира «Мера за меру».

С. 45. *…жизнь — ужас бесконечный / очнувшегося трупа в гробовом / жилище…* — Этот мотив впоследствии разовьется у Набокова в целую группу образов, связанных центральным образом тела-дома. Сравнение тела с домом-гробом души на семантическом уровне исходит из значений «домовье», «домовина» — гроб; связь этих двух значений обыгрывается в русских поговорках: «дома нет, а домовище будет» и (с противопоставлением родины-дома чужбине-гробу) «на чужбинке, словно в домовинке» (*Даль В.И.* Пословицы и поговорки русского народа. СПб., 1998. С. 132, 154). Ср. этот же мотив в стихотворении Набокова «Комната» (1926): «И может быть, — когда похолодеем / и в голый рай из жизни перейдем, — / забывчивость земную пожалеем, / не зная, чем обставить новый дом» (*Набоков В.* Стихи / Заметка, коммент. А. Бабикова. М.: АСТ: Corpus, 2024. С. 242), а также в пятом действии драмы «Человек из СССР». В «Приглашении на казнь», «Даре», «Других берегах» у Набокова развивается представление о неподвижном времени — «жилище» человека (заключенного в камере), смерть же уподобляется выходу из дома или освобожде-

нию из темницы (подробнее об этом см.: *Бабиков А.* Образ дома-времени в произведениях В.В. Набокова // Культура русской диаспоры: Набоков—100. Таллинн, 2000. С. 91–99).

С. 49. *Довольно мы бродили… / <…> Домой, пора домой — / к очарованьям жизни белокрылой!* — Ср. этот мотив в поэме Набокова «К кн. С. М. Качурину» (1947): «Мне хочется домой. Довольно. / Качурин, можно мне домой? / В пампасы молодости вольной <…>» (*Набоков В.* Поэмы 1918–1947. Жалобная песнь Супермена. С. 180).

СМЕРТЬ. Драма в двух действиях. — Впервые: Руль. 1923. 20 мая (с. 13); 24 мая. С. 5–6.

Пьеса написана в марте 1923 г. в Берлине. На выбор ее темы и сюжета повлияли два события в жизни Набокова: трагическая смерть отца, В.Д. Набокова, убитого в Берлине 28 марта 1922 г., и болезненное расторжение помолвки со Светланой Зиверт в январе 1923 г. Тема «инерции» жизни после смерти была развита затем Набоковым в рассказе «Катастрофа» (1924) и в повести «Соглядатай» (1930).

С. 63. *Стелла — / мерцающее имя…* — Значение имени Стелла (от *лат.* stella — звезда) многократно обыгрывается в стихах Дж. Свифта,

обращенных к Эстер Джонсон, которую он называл Стеллой, ср.: «Когда же за деканом вслед / Покинет Стелла белый свет…» («День рождения Бекки»), «…И Стелла в восемьдесят лет / Тебя затмит, чаруя свет» («День рождения Стеллы») (пер. В. Микушевича). В «Лолите» упоминается «очаровательная Стелла, которая дает себя трогать чужим мужчинам» (*Набоков В.* Лолита. М.: АСТ: Corpus, 2021. С. 93). «Мерцающее» имя носит Зина Мерц, возлюбленная героя в романе «Дар», ср.: «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоем…» (*Набоков В.* Дар. С. 213). Схожим образом Набоков обыгрывал имя своей невесты Светланы Зиверт (по всей видимости, повлиявшей на образ Стеллы) в обращенных к ней стихах 1921–1922 гг. (например, «Ее душа, как свет необычайный…» из сб. «Гроздь», 1923).

С. 64. *…за полчаса до казни — паука / рассматривает беззаботно. Образ / ученого пред миром.* — В «Даре» Федор Годунов-Чердынцев представляет расстрел своего отца, ученого-энтомолога, так: «И если белесая ночница маячила в темноте лопухов, он и в эту минуту, я *знаю*, проследил за ней тем же поощрительным взглядом, каким, бывало, после вечернего чая, куря трубку в лешинском саду, приветствовал розовых посе-

тительниц сирени» (*Набоков В.* Дар. С. 189).

С. 65. *…«Вот — мир» <…> ком земляной в пространстве непостижном / <…> тут плесенью, там инеем покрытый…* — Весь пассаж не что иное, как поэтическое переложение начальных фраз второго тома «Мира как воли и представления» (1844) А. Шопенгауэра в переводе Ю.И. Айхенвальда (в полном собр. соч. А. Шопенгауэра, вышедшем в Москве в 1901 г.), с которым Набоков близко сошелся в 20-е годы в Берлине. Ср.: «В беспредельном пространстве бесчисленные светящиеся шары; вокруг каждого из них вращается около дюжины меньших, освещенных; горячие изнутри, они покрыты застывшей, холодной корой, на которой налет плесени породил живых и познающих существ, — вот эмпирическая истина, реальное, мир» (*Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Терра, 2001. Т. 2. С. 4). Ср. также в «Анне Карениной» слова Левина: «…ведь весь этот мир наш — это маленькая плесень, которая наросла на крошечной планете» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Серия первая. Произведения. Т. 18. С. 396). Собственно, в пьесе, как затем в «Соглядатае», на сам сюжет спроецирована шопенгауэровская идея мира как представления, «мнимого мира», как его назовет ниже

Гонвил (и позднее Цинциннат в «Приглашении на казнь», гл. IV), созидаемого разумом, ср. у Шопенгауэра: «мир <…> надо признать родственным сновидению и даже принадлежащим к одному с ним классу вещей. Ибо та функция мозга, которая во время сна какими-то чарами порождает совершенно объективный, наглядный, даже осязаемый мир, должна принимать такое же точно участие и в созидании объективного мира бодрствования» (*Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 5).

С. 69. *…Плиний, / смотреть бы мог в разорванную язву / Везувия…* — Плиний Старший (23 или 24–79), римский писатель и ученый, погиб при извержении Везувия. Его обширный труд «Естествознание» явился сводом знаний античности о природе, человеке и искусстве. Отправившись на корабле к Везувию наблюдать за извержением, он, по словам Плиния Младшего в знаменитом письме Тациту, «свободный от страха <…> диктует и зарисовывает все замеченные глазом движения этого бедствия, все очертания» (*Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1994. С. 26–27).

С. 70. *…страха бытия… / Спасаюсь я в неведо-*

мую область. — Переосмысление классического источника — излюбленный прием Набокова-драматурга, ср. монолог Гамлета (акт III, сц. 1) в переводе Набокова: «…но страх, внушенный чем-то / за смертью — неоткрытою страной, / из чьих пределов путник ни один / не возвращался…» (*Набоков В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 3. С. 677).

С. 71. *Так пей же!* — Переиначенная реплика пушкинского Сальери, после того как он бросил яд в стакан Моцарта («Моцарт и Сальери», сц. 2): «Ну, пей же» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 314).

С. 76. *…стрелы серого собора…* — Подразумевается самое монументальное строение Кембриджа — позднеготическая капелла Кингс-колледжа (XV — нач. XVI в.), увенчанная четырьмя высокими шпилями. Схожим образом описан Кембридж в стихотворении Дж. Г. Байрона «Гранта» (1806): «Прогулка кончилась моя. <…> / Прощайте, шпили старой Гранты!» (пер. В. Васильева).

С. 77. *…ударял / ладонью мяч об каменные стенки.* — Подразумевается старинная игра «файвз» (пятерки), популярная в английских частных

школах.

…красавец / хромой, — ведя ручного медвежонка / московского <…> выплакивал стихи о кипарисах. — В 1806 г., к которому приурочено действие пьесы, в том же кембриджском Тринити-колледже, оконченном Набоковым в 1922 г., учился Байрон. Однако ручного медведя Байрон завел не в 1806 г., а позднее, в 1808 г., протестуя против запрета держать на территории университета собак. На вопрос кого-то из начальства колледжа, что он собирается делать с медведем, Байрон ответил: «Подготовить его в кандидаты на кафедру» (*Моруа А.* Дон Жуан, или Жизнь Байрона. М.: Молодая гвардия, 2000. С. 92). Медвежонок Байрона упоминается в эссе Набокова «Кембридж» (1921) и позднее, в 1927 г., в «Университетской поэме»: «Держа московского медведя, / боксеров жалуя и бредя / красой Италии, — тут жил / студентом Байрон хромоногий» (*Набоков В.* Поэмы 1918–1947. Жалобная песнь Супермена. С. 133). Московское происхождение медведя — домысел Набокова. Упоминание стихов о кипарисах также является набоковским анахронизмом: подразумеваемое стихотворение Байрона «К музе вымысла» написано в 1807 г., ср.: «Сочувствие, в одежде черной / И кипарисом убрано, / С то-

бой пусть плачет непритворно, / За всех кровь сердца льет оно! / Зови поплакать над утратой / Дриад: их пастушок ушел / <…> / Оплачете ль меня печально, / Покинувшего милый круг?» (пер. В. Брюсова). Ср. мотивы этого стихотворения Байрона с романтическим конфликтом Эдмонда: «Но знаю: ты лишь имя! Надо / Сойти из облачных дворцов, / Не верить в друга, как в Пилада, / Не видеть в женщинах богов! / Признать, что чужд мне луч небесный, / Где эльфы водят легкий круг, / Что девы лживы, как прелестны, / Что занят лишь собой наш друг. <…> Глупец! Любил я взор блестящий / И думал: правда скрыта там!»

С. 79. *…Systema / Naturae сухо осуждал…* — Труд шведского натуралиста Карла Линнея (1707–1778) «Система природы» (1735), положивший начало современной систематике. В его десятом издании (1758) была установлена иерархия таких таксономических категорий, как тип, класс, отряд, род и вид. Линней указал естественную единицу — вид — как отправную точку классификации. Слабым пунктом его теории оказался принцип постоянства вида. После смерти Линнея его коллекции, в том числе бабочек, оказались в Лондоне, где, по некоторым сведениям, их видел Набоков.

С. 81–82. *…ее глаза в мои глядели <…> мы поднялись; дышали / в невероятном небе…* — Детали в описании этого вознесения напоминают начало третьей кантики «Божественной комедии», когда Данте, неотрывно глядя в глаза Беатриче, устремленные к солнцу, возносится вместе с нею в небесные сферы («Рай», I, 64–91; II, 22–25). История любви Данте Алигьери к флорентийке Беатриче Портинари (ср. флорентийские мотивы в пьесе), о которой известно, что она вышла замуж за Симоне де'Барди и умерла двадцати пяти лет от роду, возможно, оказала влияние на сюжет пьесы. Догадку эту подкрепляет тот факт, что Беатриче, редко возникающая в русских произведениях Набокова, упоминается в его рассказе «Боги», написанном в том же 1923 г., когда Набоков написал «Смерть». В «Комедии» Беатриче претворяется в символ откровения, а тема загробного опыта Данте находит свое разрешение в потусторонней встрече с возлюбленной; все три кантики «Комедии» заканчиваются словом «stelle» — звезды.

ДЕДУШКА. Драма в одном действии. — Впервые: Руль. 1923. 14 октября. С. 5–6.

Пьеса написана в июне 1923 г. в имении Домэн де Больё, Солье-Пон (вблизи Тулона), где Набоков

работал на фруктовых плантациях друга В.Д. Набокова Соломона Крыма (*N*84, 287).

С. 90. *Действие происходит в* 1816 *году…* — Не раз отмечалось, что короткие пьесы Набокова в общем ориентированы на «Маленькие трагедии» Пушкина; исследователями и комментаторами, однако, не вскрывались отсылки Набокова к ним. 1816 годом датирована пьеса Джона Уилсона «The City of the Plague» («Чумной город»), четвертую сцену первого акта которой Пушкин использовал для создания «Пира во время чумы».

С. 98. *Громами Трибунала / я к смерти был приговорен — за то ли, / что пудрил волосы…* — Имеется в виду революционный трибунал, орган якобинской диктатуры, каравший не только тех, кто надеялся воскресить старый порядок, но и тех, кто своим поведением или видом всего лишь напоминал о нем.

Сансон Шарль-Анри (1739–1806) по прозвищу Великий Сансон — потомственный парижский палач, казнивший Людовика XVI. После его смерти были изданы якобы подлинные мемуарные «Записки палача», на известие о публикации которых Пушкин в 1830 г. откликнулся полной негодования заметкой.

С. 101. *Корсиканец* — прозвище Наполеона Бонапарта, уроженца Корсики.

С. 104. *Да, лилии он любит…* — Лилия — символ французского королевского дома (королевская (бурбонская) лилия), знак королевской власти.

АГАСФЕР. Драматическая пантомима в пяти частях. Пролог. — Впервые: Руль. 1923. 2 декабря. С. 6.

Сценарий пантомимы на симфоническую музыку В.Ф. Якобсона Набоков сочинял в соавторстве с И.С. Лукашем в конце сентября — ноябре 1923 г. (*ВНРГ,* 257). Пролог написан Набоковым самостоятельно — под его текстом в газетной публикации значится: В. Сирин.

Публикации пролога предшествовала следующая заметка, подписанная: Л. С. Я., одним из авторов которой был, по всей видимости, Набоков (если инициалы раскрыть как «Лукаш, Сирин, Якобсон»):

«Агасфер»

На днях Иван Лукаш и Владимир Сирин, совместно с композитором В.Ф. Якобсоном, закончили работу над симфонией его, предназначенной для театральной постановки.

После нескольких месяцев труда авторам

и композитору удалось найти для симфонии этой формы сценического воплощения. Это — драматическая пантомима в пяти частях.

Творческий ее замысел таков: дать оправданную музыкой театральную игру, драматические столкновения и степени переживаний которой были бы выразителями соответствующих музыкальных сочетаний симфонии.

Следуя романтическим сменам музыкального стиля композитора, авторы создали романтическую эпопею о любви, скитающейся по земле, как вечный скиталец Агасфер. Духовные волны, настроения, переживания симфонии нашли свое выражение в тех или иных актах, приобщенных к эпохам, наиболее мощно воплощающим эти духовные волны симфонии.

В пантомиму авторами введено слово и диалог, которые врываются в пластическую, немую игру там, где для этого есть действительная драматическая необходимость.

«Агасфер» или «Апокриф любви» по содержанию — вечное столкновение мужчины и женщины, вечное искание и вечное ненахождение любви.

Эта новая музыкально-сценическая работа будет на днях прочтена, в сопровождении музыки,

для представителей русской прессы и русского театра в Берлине.

Л. С. Я.

О рояльном исполнении и чтении «Агасфера» вскоре появился следующий отзыв певицы и музыкального критика Л.Л. Ландау (урожд. Шапир):

Агасфер, пантомима

Недавно в частном доме состоялось эскизное исполнение на рояле М. <sic!> Якобсоном музыки для пантомимы «Агасфер» с параллельным чтением сценария авторами его В. Сириным и И. Лукашем. Сюжет трагической пантомимы по ширине замысла претендует на философско-символическое значение и сквозь разные эпохи проводит идею вечного странствования любви, неудовлетворенности и роковой обреченности. Но как часто в таких произведениях основная мысль (выраженная в красивых стихах пролога) туманно мерцает, дробится — символы проведены недостаточно последовательно и не чувствуется выдержанной аналогии в стилизациях разных эпох. Основным образом сомнительно<е> превращение Иуды в Агасфера и романтическое истолкование предательства Иуды ради отвергающей его Магдалины неинтересно после

сложно-психологического освещения Андреева и Гедберга. Совершенно неравнозначны дальнейшие воплощения Агасфера в Черного Паладина, торжествующего героя Герцога, бродячего пророка времен инквизиции, Марата, убиваемого Шарлоттой вне любовного конфликта, Байрона и современного героя северного городка. Хороша местами красочная сторона, большие постановочные возможности и требования современной изобретательности и пышности, от осуществления которых будет зависеть в большой мере общее впечатление.

Что касается музыки, то по заданию она стремится к симфоничности, к самостоятельному развертыванию общедраматической концепции в пышном одеянии большого современного оркестра. Насколько можно судить по эскизному фортепьянному воспроизведению сложной партитуры вне красочности и звуковой полноты — чисто музыкальное существо вещи именно малосимфонично, т. е. слитно-целостно; нет непрерывного протечения звуковой ткани, музыкального наполнения времени; напротив, типичн<ая> программная музыка — особенно в первых частях, темы даны отрывисто, движение определяется как бы извне тем или иным

содержанием сюжета; много «пустых» промежутков или чисто красочных, динамических мазков, шумов. Вторая часть игриво-ритмическая, танцевально-мелодическая, удачно сливается с средневековым колоритом картины. Третья чисто балетная с ансамблевыми сценами, бравурная, местами разнообразная, с красивыми вальсами и трагически-хоральным эпизодом смерти. Видно мелодическое дарование, увлечение, большая проделанная работа, но мало оригинальности, самобытности и органичной оформленности. В последней части наиболее широкое проведение и развитие всех главных тем переходит в заключительный симфонический эпилог (*Л.Л.* Агасфер, пантомима // Руль. 1924. 8 января. С. 5).

17 января 1924 г. Набоков писал Вере Слоним о своем заказчике: «А, знаешь, бедный наш Якобсон третьего дня бросился в Шпрей, пожелав, как Садко, дать маленький концерт русалкам. К счастию, его подводный гастроль был прерван доблестным нырком “зеленого”, который вытащил за шиворот композитора с партитурой под мышкой. Лукаш мне пишет, что бедняга сильно простужен, но в общем освежен. Так-то» (*ПКВ,* 61). Впечатление от В. Якобсона Набоков сохранил надолго: четверть века спустя он писал Р.

Гринбергу: «“Взялся за гуж, полезай в кузов”, как говорил некто Якобсон, музыкант, страшно сопел, когда брал аккорды» (Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом / Публ., примеч. Р. Янгирова // Диаспора: новые материалы. Париж — СПб.: Athenaeum — Феникс, 2001. Т. 1. С. 500). О самом либретто «Агасфера» Набоков впоследствии отзывался так: «Ужасно! Если я только завладею им, если я увижу его, я его уничтожу!» (*Field A.* VN. The Life and Art of Vladimir Nabokov. N.Y.: Crown Publishers, 1986. P. 123).

Вместе с Лукашем Набоков состоял в «Содружестве молодых писателей и музыкантов» «Веретено» и писал либретто для пантомим русского кабаре в Берлине «Синяя птица», которое в 1921 г. в Берлине открыл Я. Южный. 24 января 1924 г. Набоков писал Вере Слоним из Праги: «Что до пантомимы нашей, то ее облюбовала некая Аста Нильсен — но просит кое-что изменить в первом действии. Другая наша пантомима, “Вода Живая”, пойдет на днях в “Синей птице”» (*ПКВ,* 62).

Вернувшись из Праги в Берлин в конце января 1924 г., Набоков подробно рассказал матери о продвижении «Агасфера» и о своих — общих с Лука-

шем — планах, связанных с театром: «Кроме того, в воскресенье мы будем требовать *совершенно решительно* от Якобсона 1000 долларов отчасти в виде аванса, отчасти как плату за оконченную пантомиму, — в новом виде. Я как раз сейчас работал над ней, переписывал. Наконец, через очаровательного композитора Эйлухина <sic!> мы проникаем в театральные дебри, причем нам заказаны оперетта и небольшая пьеса — вроде нашей “Воды Живой”, — за которые мы тоже сперва должны получить аванс в размере 100–200 долларов. <…> Однако наше общее с ним (Лукашем. — *А.Б.*) будущее — театральное — может быть лучезарным в финансовом смысле — но после стольк<их> разочарований он не решается отдаваться слишком акварельным надеждам» *(BCA.* Letters to Elena Ivanovna Nabokov. Письмо от 31 января 1924 г.). Работа над «Агасфером», начатая в сентябре 1923 г., продолжалась до середины февраля 1924 г.: «Пантомима подходит к концу (6 месяц<ев> с лишком, — шутка сказать), и вообще “перспективы” самые цветистые» (Там же. 14 февраля 1924 г.). Финансовым надеждам, связанным с этой работой, сбыться так и не пришлось: два года спустя (1 февраля 1926 г.) Лукаш все еще писал Набокову: «Хватайте сукина

сына Якобсона за фалды» (*LCA.* Box 1, fol. 31).

Лукаш и Сирин писали не только для кабаре и музыкального театра, они брались и за киносценарии, причем кино Набоков отдавал приоритет: «Сейчас мы заняты писанием кинематографических сценариев. Пишу с Лукашем, пишу с Горным, пишу с Александровым и пишу один. Посещаю кинематографических див, которые зовут меня “английским принцем”. Работы много, денег достаточно — но вот Я.<кобсон> и Ю.<жный> медлят. С первым мы все время в переписке. Он послал нам извещенье из Театрального Интендантства о том, что вещь наша еще не читалась, но на днях читаться будет. Как только я получу эти 1000–1500 марок, которые я должен получить либо за пьеску, либо за один из многочисленных сценариев, — то приеду в Прагу…» (*BCA.* Letters to Elena Ivanovna Nabokov. Июль (?) 1924 г.). Летом 1924 г. Набоков работал сразу для нескольких режиссеров, причем Елена Ивановна Набокова также была, по-видимому, вовлечена в эти проекты: «Только что был у меня Лукаш, работали над сценарием (для тебя). Как будто выйдет недурно. Сценариев заказали мне трое разных режиссеров — на них громадный спрос <…>» (Там же. Июль (?) 1924 г.).

После «Агасфера» композитор Александр Элухен (его немецкая фамилия часто искажается и иногда при этом русифицируется как Илюхин) заказал Набокову и Лукашу сценарий балета-пантомимы «Кавалер лунного света», который они написали в феврале 1924 г. Известно название еще одного номера для «Синей птицы», музыку к которому вновь написал Элухен, — «Китайские ширмы»; о нем Набоков упоминает в письме к матери: «Как я тебе уже писал, мы продали одну из наших вещиц (“Китайские ширмы”) Южному за 100 долларов, то есть на мою долю пришлось 15 долларов всего. Не густо!» Далее он вновь рассказывает о своих кинематографических надеждах: «Наконец, очень рассчитываю на посылаемый тебе сценарий, над которым я потел чрезвычайно. Завтра сажусь писать новый рассказ, а также хочу кончить мой сценарий “Любовь карлика”» (*BCA.* Letters to Elena Ivanovna Nabokov. Август (?) 1924 г.).

Однако ни один из этих многочисленных сценариев не был принят. Сценическое воплощение имели лишь кабаретные номера в «Синей птице» и — на большой сцене — «Кавалер лунного света»: «24 февраля в оперном театре в Кенигсберге с громадным успехом был поставлен балет Алек-

сандра Элухона <sic!> “Кавалер лунного света”, по тексту И. Лукаша и В. Сирина. Блестящая постановка балетмейстера Землера с балериной Швалиннер и танцовщиком Леонтьевым в главных ролях вызвала в публике несмолкаемые аплодисменты» (Руль. 1925. 27 февраля. С. 4); «Отзывы местной прессы о поставленном в Кенигсберге балете А. Элухена «Лунный кавалер» <sic!> (текст И. Лукаша и В. Сирина) сходятся в том, что успех был большой и несомненный. Музыка этого балета, по мнению печати, “интересная, из сущности танца рожденная, богатая для создания иллюзий и в лучшем значении слова импрессионистическая музыка”. Балет предполагается к постановке на различных сценах Германии, прежде всего в Франкфурте и Бремене» (Руль. 1925. 25 марта. С. 4).

С. 113. *Агасфер* — согласно христианской легенде позднего западноевропейского Средневековья, отказал Иисусу в отдыхе во время его пути на Голгофу и велел ему идти дальше, за что был осужден скитаться из века в век. К легенде об Агасфере обращались Гёте, Шелли, Жуковский, Пушкин (незавершенная поэма «Агасфер»), немецкие поэты-романтики (К.Ф. Шубарт, Н. Ленау) и др.

С. 115. *Все, все века, прозрачные, лепные / тобой,*

любовь, снутри озарены… — Сочинению пролога предшествовало стихотворение «Через века» (16 января 1923), опубликованное в первой книге литературного альманаха «Медный всадник» (1923) и позднее печатавшееся без названия («В каком раю впервые прожурчали…»), ср.: «Неслись века. При Августе, из Рима / я выслал в Байи голого гонца / с мольбой к тебе, но ты неуловима / и сказочной осталась до конца» (*Набоков В.* Стихи. М.: АСТ: Corpus, 2024. С. 117).

С. 116. *…девушка, вошедшая к Марату…* — Шарлотта Корде (Корде д'Армон) (1768–1793), французская дворянка, проникшая в дом к Ж.-П. Марату и заколовшая его кинжалом, за что была казнена. Ее образ позднее вновь возникнет у Набокова в «Лолите» и «Аде».

ПОЛЮС. Драма в одном действии. — Впервые: Руль. 1924. 14 августа (с. 2–3); 16 августа. С. 2–3. При жизни Набокова не переиздавалась.

Первый вариант драмы был завершен 8 июля 1923 г. в Домэн де Больё (вблизи Тулона). В апреле 1924 г., в Берлине, перед публичным чтением «Полюса» на очередном заседании «Союза русских театральных работников», Набоков сделал его новую редакцию (*N*84, 267; *ВНРГ*, 271). «Полюс» — первая драма Набокова, переведенная

на иностранный язык. 14 июня 1924 г. он писал матери: «Карташевская сделала прекрасный перевод на немецкий “Полюса”» (*BCA*. Letters to Elena Ivanovna Nabokov.). В архиве Набокова в Библиотеке Конгресса США нами была исследована рукопись немецкого перевода пьесы («Der Pol»), однако его автором указан «Bar. E. Rausch v. Traubenberg» (*LCA*. Box 12, reel 9), то есть один из родственников Набокова, барон Е. Рауш фон Траубенберг.

Источником драмы послужило издание: «Scott’s Last Expedition. The Personal Journals of Captain R.F. Scott, R. N., C. V. O., on his Journey to the South Pole. In two volumes. L.: Smith Elder & Co., 1913» («Последняя экспедиция Скотта. Личные дневники капитана Р.Ф. Скотта, военно-морской флот Великобритании, кавалер ордена Королевы Виктории 2-й степени, о его путешествии на Южный полюс. В двух томах»), которое Набоков предположительно читал на юге Франции (*N*84, 10). Еще раньше Набоков видел дневники Скотта, выставленные в Британском музее, рядом с рукописью Диккенса и черновиком сонета Р. Брука (что описано им в эссе «Руперт Брук», 1922). Однако с дневниками Скотта Набоков мог познакомиться и до своего отъезда из России по дореволюцион-

ному русскому переводу: Дневник капитана Р. Скотта / Пер. с англ. З.А. Рагозиной. М.: «Прометей», издательство Н.Н. Михайлова [1917].

«Полюс» — первое произведение Набокова, полностью основанное на документальном материале; прием художественной обработки путевых записей экспедиций Набоков развил впоследствии во второй главе «Дара». Чтобы показать, как соотносится фактический материал и вымысел в пьесе, приведем краткую историческую справку об экспедиции Скотта.

Роберт Фалкон Скотт (1868–1912) — английский первопроходец и исследователь Антарктиды, дважды возглавлял Британскую национальную экспедицию на Южный полюс. Во второй экспедиции (1910–1912) Скотт и его группа погибли. 17 января 1912 г. капитан Скотт, доктор Эдуард Уилсон, лейтенант Генри Боуэрс, капитан Лоренс Отс и старшина Эдгар Эванс достигли Южного полюса, где обнаружили норвежский флаг, установленный за месяц до этого группой Р. Амундсена. Возвращение полярников затянулось, и они сильно ослабли от цинги и голода. Первым умер от истощения Эванс, затем Отс ушел из палатки — и его больше не видели. В конце марта Скотт, Уилсон и Боуэрс, оставшиеся без

еды и топлива, были вынуждены пережидать бурю в палатке, не дойдя всего 18 километров до промежуточного склада. Их тела и записи были найдены поисковой партией в октябре на шельфовом леднике Родса. Скотту поставлено одиннадцать памятников в ряде стран; его имя носят горы, два ледника, остров и две полярные станции.

Согласно списку членов экспедиции, Р. Скотт, Г. Боуэрс, Л. Отс и Э. Эванс — офицеры, доктор Э. Уилсон — начальник научной группы, зоолог, окончивший Кембридж. Против его фамилии в списке значится «Cantab.» — сокращение от Cantabrigian — выпускник Кембриджского университета (Scott's Last Expedition. L.: John Murray, 1929. P. xxv); в 1920–1922 гг. Набоков, также изучавший в Кембридже зоологию, использовал псевдонимы Cantab и V. Cantaboff. Внимание Набокова, кроме того, могла привлечь фамилия единственного русского в составе береговой партии — Антона Омельченко (Ibid. P. xxvi). В раннем варианте пьесы, как указывает Д.В. Набоков, Скотт был выведен под именем Беринг, имена прочих персонажей также прошли ряд изменений и (за исключением Скотта) в окончательном виде не имеют ничего общего с именами

реальных участников экспедиции (*N*84, 10–11). Воссозданию в пьесе быта полярников способствовали фотографии членов экспедиции, включенные в английские издания дневников Скотта (две из них воспроизведены в *H*08).

В России пьеса впервые была републикована в 1989 г. («Полюс» В. Набокова и «Последняя экспедиция Скотта» / Публ., предисл. и коммент. Н.И. Толстой // Русская литература. 1989. № 1. С. 136–144). Н.И. Толстая отметила в пьесе ряд прямых заимствований из путевых дневников Скотта.

Выдержки из «Scott's Last Expedition» в нижеследующих комментариях приводятся в нашем переводе или по указанному русскому изданию 1917 г.

С. 121. *…He was a very gallant gentleman.* — «Он был очень мужественным человеком» *(англ.)*. Художественное преображение реальных записей Скотта начинается уже с эпиграфа, в котором, как заметила Н.И. Толстая, Набоков совмещает следующую запись от 16/17 марта 1912 г. относительно решения Отса уйти из группы, чтобы не быть обузой оставшимся: «*He was* a brave soul»; «…it was the act of a brave man and an English *gentleman*» (Scott's Last Expedition. P. 462: «Он был храбрым человеком»; «…это был поступок сме-

лого человека и английского джентльмена». Курсив мой — *А.Б.*) с эпитафией на памятнике, воздвигнутом поисковой партией на месте предполагаемой гибели Отса: «Hereabouts died *a very gallant gentleman*…» («Рядом с этим местом скончался *очень мужественный человек*…» — Ibid. P. 468. Курсив мой. — *А.Б.*). По заключению Н.И. Толстой, «Эпиграф, по-видимому, выполняет двойную функцию: во-первых, выражает согласие с оценкой мужественного поступка Отса (Джонсона в драме), пошедшего на верную смерть, с оценкой, данной Р. Скоттом, и, во-вторых, будучи неточной цитатой из дневников, характеризует отношение Набокова к самому Роберту Скотту (руководитель похода, конечно, не мог бы сказать о себе подобных слов)» (*Толстая Н.И.* «Полюс» В. Набокова и «Последняя экспедиция Скотта». С. 136).

Сегодня сорок / четыре дня, как с полюса обратно / идем мы <…> *пятый день* <…> *без пищи*… — Возвращение группы Скотта длилось значительно дольше, с 19 января 1912 г. по конец марта. Последний лагерь был разбит 20 марта, и с этого времени полярники не могли продолжать движение из-за бури. Уилсон и Боуэрс дважды предпринимали попытки выступить к складу.

29 марта Скотт сделал свою последнюю запись в дневнике, в которой сообщает, что с 20 марта у них оставалось топлива, чтобы приготовить по две чашки чаю на каждого, и двухдневная пайка (Scott's Last Expedition. P. 464).

С. 123. *И только / двенадцать миль!.. <…> / когда б утихла буря, / могли бы мы, таща больных на санках, / дойти?..* — Ср. последнюю запись в дневнике Скотта: «Каждый день мы были готовы идти, — а до склада всего 11 миль, — но нет возможности выйти из палатки, так снег несет и крутит. <…> Мы выдержим до конца, но мы, понятно, все слабеем, и конец не может быть далек» (Дневник капитана Р. Скотта. С. 414).

С. 125. *Я, может быть, пробуду / довольно долго…* — Как заметила Н.И. Толстая, Набоков под именем Джонсона вывел Лоренса Отса. Ср. запись от 16 марта: «Он (Отс. — *А.Б.*) в течение многих недель без жалоб переносил жестокие страдания и до самого конца был в состоянии разговаривать о посторонних предметах. <…> Это была бесстрашная душа. Конец же был вот какой: он проспал предыдущую ночь, надеясь не проснуться, однако утром проснулся. <…> Была метель. Он сказал: "Пойду пройдусь. Может быть, не скоро вернусь". Он вышел в метель, и мы его больше

не видали. <…> Мы знали, что бедный Отс идет на смерть, и отговаривали его, но в то же время сознавали, что он поступает как благородный человек и английский джентльмен» (Дневник капитана Р. Скотта. С. 411–412).

С. 126. *…моя любовь* / <…> *ты жимолость…* — Сравнение указывает на одну из поэтических вариаций легенды о Тристане и Изольде — стихотворную куртуазную новеллу Марии Французской «Жимолость» (конец XII в.), написанную в жанре «лэ». В ней рассказывается о том, как Тристан, разлученный с Изольдой и мучимый любовной тоской, отправляется из Уэльса в Корнуэльс и тайно встречается с Изольдой в лесу. Изольда сравнивается с жимолостью, льнущей к орешнику — Тристану, их разлука символизирует увядание. Вернувшись в Уэльс, Тристан слагает песнь о жимолости (Легенда о Тристане и Изольде / Издание подготовил А.Д. Михайлов. М.: Наука, 1976. С. 309). Надежность этой отсылки подкрепляется тем, что Тристан в произведениях Набокова — в первую очередь странник, тоскующий по далекой возлюбленной, ср.: «Я странник. Я Тристан. Я в рощах спал душистых / и спал на ложе изо льда…» («Тристан», 1921). Старинной французской литературой Набоков занимался

в Кембридже.

У капитана в Лондоне жена, / сын маленький. — В прощальном письме к жене, приложенном к дневнику, Скотт просит ее увлечь сына естествознанием и вырастить его сильным человеком (см.: Scott's Last Expedition. P. 475).

У Джонсона <…> *мать…* — Ср. запись Скотта от 16 или 17 марта 1912 г.: «Последние мысли Отса были о его матери…» (Ibid. P. 461).

С. 133. *…луна / горит костром; Венера как японский / фонарик…* — Запись от 19 июля 1911 г.: «Мы наблюдали очень странные проявления небесных тел <…> Примерно в середине зимы луна появилась сильно искаженной по форме и кроваво-красного цвета. Ее можно было принять за красную сигнальную ракету или за пламя дальнего костра, но никак не за луну. Вчера Венера предстала подобным образом — как судовой отличительный огонь или японский фонарик» (Ibid. P. 279).

С. 134. *…Цыган ослеп, а Рябчик / исчез: в тюленью прорубь, вероятно, / попал…* — Береговая партия экспедиции шла на русских собаках, доставленных из Владивостока. В «Scott's Last Expedition» дается список собак, среди которых — Цыган и Рябчик. О снежной слепоте собак

Скотт пишет 10 января 1911 г., Цыгана упоминает 20 марта 1911 г., Рябчика — 11 февраля 1911 г. и 19 апреля 1911 г., заметив, что он выглядит хуже остальных. Потерялся же другой пес — Жулик, о чем Скотт сделал запись от 29–30 июля 1911 г.: «Одна из наших лучших ездовых собак, Жулик (“Julick” в транслитерации Скотта. — *А.Б.*), пропала. <…> Мирз <…> полагает, что пес попал в тюленью прорубь или расселину. <…> Это ужасная неприятность» (Ibid. P. 281).

Aurora borealis — Северное сияние (*лат.*). Д.В. Набоков указал, что в рукописи сперва было правильное «Aurora australis» (Южное полярное сияние), но автор заменил его термином, более известным в России (*N*84, 11). Описанию этого явления Скотт посвятил небольшую красочную заметку на страницах своего дневника (запись от 21 мая 1911 г.), а также сделал конспект лекции метеоролога Симпсона «Солнечные короны, ореолы, радуги и Южное полярное сияние» (запись от 3 мая 1911 г.).

«Февраль, восьмое: полюс. Флаг норвежский <…> / Нас опередили. / Обидно мне за спутников моих. / Обратно…» — Группа Скотта обнаружила след норвежцев еще задолго до полюса, и их надежда стать первооткрывателями таяла по мере при-

ближения к нему; 16 января 1912 г. Скотт записал: «Вся история как на ладони: норвежцы нас опередили, — первыми достигли полюса. Ужасное разочарование, и мне больно за моих верных товарищей. <…> Конец всем нашим мечтам; печальное будет возвращение» (Дневник капитана Р. Скотта. С. 370). 17 января Скотт записывает: «Полюс. <…> Отвратительный день: к нашим разочарованиям добавился встречный ветер…» (Scott's Last Expedition. P. 424).

Болеют ноги у Джонсона. <…> возвратившись. — Запись от 7 марта 1912 г.: «Наутро одна нога у Отса *очень* плоха <…> он удивительно стоек. Всё говорим с ним о том, что будем делать, когда вернемся домой» (Ibid. P. 457).

…эх, карандаш сломался… Это лучший / конец, пожалуй… — Этот мотив найдет развитие в «Приглашении на казнь», где, как заметил Г. Барабтарло, приближение смерти Цинцинната соотнесено с убыванием карандаша, которым он делает записи: «Он зачеркивает это слово (смерть) своим сделавшимся теперь "карликовым" карандашом, который уже трудно держать и совсем невозможно очинить наново» (*Барабтарло Г.* Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова. С. 49–50).

С. 136. *Я, к сожаленью, замечаю, / что дольше не могу писать…* — Буквальный перевод записи от 29 марта, которой оканчивается дневник Скотта: «It seems a pity, but I do not think I can write more» (Scott's Last Expedition. P. 464).

РЕЧЬ ПОЗДНЫШЕВА. — Публикуется впервые по черновому автографу (*BCA*. Manuscript box. Rech' Pozdnyusheva). Отрывки из «Речи» впервые были опубликованы в *H*08.

В берлинском письме к жене от 29 июня 1926 г. Набоков рассказывал: «<…> встретил рамолистого проф. Гогеля, который мне сказал: "А вы будете играть Позднышева. Да-да-да…" Думая, что он меня с кем-то спутал, я улыбнулся, поклонился и пошел дальше» (*ПКВ*, 119). Неделю спустя были распределены роли: «Принял великолепный душ, прилично оделся и к десяти <…> отправился к Татариновым, где заседали те восемь человек, которые будут участвовать в "суде", а именно: Айхенвальд (прокурор), Гогель (эксперт), Волковысский (второй прокурор), Татаринов (представитель прессы), Фальковский (защитник), Кадиш (председатель), Арбатов (секретарь) — и маленький я (Позднышев). Было не без юмора отмечено, что в этой компании евреи и православные представлены одинаковым числом лиц» (Там же. С.

136. Письмо от 7 июля 1926 г.). 11 июля Набоков окончил «Речь Позднышева», а на следующий день состоялось представление. В своей «Речи» Набоков во многом отступает от замысла Л.Н. Толстого, хотя, в общем, следует его тексту и воспроизводит лексику и интонации рассказчика. После представления Набоков рассказывал жене: «Был я не в смокинге (подсудимому все-таки както неудобно быть в смокинге), а в синем костюме, крэмовой рубашке, серењком галстухе <sic>. Народу набралось вдоволь <…>, сыграли presto из Крейцеровой сонаты. <…> Арбатов — довольно плохо — прочел обвинительный акт, Гогель — эксперт говорил о преступленьях, которые можно простить, затем председатель задал мне несколько вопросов, я встал и, не глядя на заметки, наизусть, сказал свою речь <…>. Говорил я без запинки и чувствовал себя в ударе. После этого — обвиняли меня Волковы<с>ский (сказавший: мы все, когда бывали у проституток…) и Айхенвальд (сказавший, что Позднышев совершил преступленье против любви и против музыки). Защищал меня — очень хорошо — Фальковский. Так как я дал совершенно другого Позднышева, чем у Толстого, — то вышло все это очень забавно. Потом публика голосовала — и я нынче уже

пишу из тюрьмы» (Там же. С. 147–148. Письмо от 13 июля 1926 г.).

Вскоре об этом представлении появилась следующая заметка Р. Татариновой (Руль. 1926. 18 июля. С. 8):

Суд над «Крейцеровой сонатой»

Литературный суд — форма диспута хотя и наиболее привлекательная для широкой публики, но вызывает многие сомнения и несколько отдает провинцией. К тому же душный июльский вечер. Несмотря на все эти неблагоприятные условия, вечер, устроенный союзом журналистов и литераторов, вышел подлинно приятным и подлинно литературным. Большой и неожиданный интерес придало ему участие В. Сирина, мастерски составившего и прочитавшего «объяснения подсудимого» Позднышева.

Молодой писатель, правда, сильно отступил от образца, созданного Толстым. В его творческой вдохновенной передаче толстовский убийца-резонер стал живым, страдающим человеком, осознавшим свою вину перед убитой женой, перед погубленной им возможностью настоящей подлинной любви. Сиринскому Позднышеву дано было после убийства понять, что ненависть его

к жене была не чем иным, как истиной любовью, которую он убивал в себе из-за ложного отношения к женщине. Такое отступление от Толстого поставило всех участников суда в необходимость считаться с сосуществованием двух Позднышевых. Прения, пожалуй, утратили от этого свою цельность и согласованность, но зато выиграли в содержательности и разнообразии.

Впрочем, первый обвинитель Н.М. Волковысский не поверил в позднее раскаяние подсудимого. Для него Позднышев как был, так и остался циником, не умеющим понять женскую душу и даже не подозревающим об ее существовании. В течение всего брака Позднышев сознавал невозможность такой жизни и считал, что она должна привести к самоубийству или убийству. Однако он счел возможным покуситься только на чужую, но никак не на свою жизнь. Ссылки на влияние среды неосновательны ввиду того, что из той же среды Толстой взял других героев, умевших глубоко и нежно любить.

Вдохновенная, прекрасная по форме и значительная по содержанию речь второго защитника Ю.А. Айхенвальда была, в сущности, направлена не против обоих Позднышевых. Это был обвинительный приговор самому Толстому,

«совершившему грех против божества любви, против божества музы и против женщины-матери». Толстовский Позднышев не знал настоящей любви и поэтому не мог испытать и настоящей ревности. В нем не могла жить та страсть, которая толкнула Отелло на убийство и на самоубийство. Позднышев не только не покончил с собой после совершенного им преступления, но мечтал о том, чтобы после суда уехать к себе в деревню и «жить в маленьком домике». В нем не было благородства истинной страсти.

Защитник Е.А. Фальковский произнес горячую речь против современной морали, принижающей женщину до роли орудия наслаждения и делающей ее частной собственностью мужчины. Такой взгляд на женщину и породил психологию Позднышева и толкнул его на преступление, которое следует рассматривать как типичное убийство из ревности, когда собственник вступается за свои нарушенные права. Вторым защитником из публики выступил журналист Гриф.

Председатель суда М.П. Кадиш и эксперт проф. С.К. Гогель произнесли несколько кратких, но содержательных слов, разъяснивших публике ее роль как общественных судей. Большинством

86 против 29 голосов Позднышеву был вынесен обвинительный приговор. Перед началом суда г-жи В. Шор и М. Шапиро-Боярская талантливо исполнили «Крейцерову сонату» Бетховена.

Р.Т.

С. 139. *Мне было невступно шестнадцать лет…* — Слегка измененная цитата из «Крейцеровой сонаты»: «Началось это тогда, когда мне было невступно 16 лет» (*Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 90 т. / Под общей ред. В.Г. Черткова. Серия первая. Произведения. М., 1936. Т. 27. С. 17).

С. 140. *Помню тот вечер, когда мы с ней ездили на лодке и я любовался ее стройной фигуркой, обтянутой джерсэ.* — «В один вечер, после того как мы ездили в лодке и ночью, при лунном свете, ворочались домой, и я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она» (Там же. С. 21).

С. 143. *…я убил ее пятого октября кривым дамасским кинжалом?* — Еще одна колоритная деталь из повести Толстого: «взял кривой дамасский кинжал, ни разу не употреблявшийся и страшно острый» (Там же. С. 71).

РУСАЛКА. Заключительная сцена к пушкин-

ской «Русалке». — Впервые: Новый журнал. 1942. № 2. С. 181–184.

После переезда в мае 1940 г. из Франции в США Набоков в Нью-Йорке обдумывал идею продолжения «Дара», посвященного жизни Федора Годунова-Чердынцева и Зины Мерц в Париже (дневниковая запись Набокова от 11 ноября 1964 г.: *Бабиков А.* Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. С. 341). Действие второй части романа переносится из Берлина в предвоенный Париж, затем на юг Франции и вновь в Париж. В набросках нескольких глав второй части Федор признается Кончееву: «Меня всегда мучил оборванный хвост “Русалки”, это повисшее в воздухе, опереточное восклицание: “Откуда ты, прекрасное дитя <?>”. <…> Я продолжил и закончил, чтобы отделаться от этого раздражения» (цит. по: *Набоков В.* Дар. Часть II. И «Русалка» // Там же. С. 387). Как отметила еще Н. Берберова в мемуарной книге «Курсив мой» (первое издание на русском языке — 1972), образ Кончеева в «Даре» построен во многом из черт В.Ф. Ходасевича, который в своем «Романсе» (1924) развил и закончил пушкинский набросок «В голубом эфира поле…» (опубликовано: Россия. 1924. № 2 (11), с. 147, с примечанием: «Окончание

пушкинского наброска. Первые пять стихов написаны Пушкиным в 1822 году»). В. Ходасевич и В. Брюсов, предпринимавшие попытки окончить пушкинский текст, упоминаются в черновиках продолжения «Дара». Во второй главе «Дара» Набоков приводит свое завершение пушкинского наброска «О нет, мне жизнь не надоела…» (1827–1836) с многообещающей последней строчкой «Кой-чем я сам еще займусь». Эта тема подхватывается во второй части «Дара», по замыслу которой овдовевший Федор (Зина погибла, попав под автобус) должен был в Париже читать свое завершение «Русалки» Кончееву. Таким образом, это чтение явилось бы во второй части «Дара» своего рода ответом на вопрос Кончеева в его «беседе» с Федором о русской литературе в первой главе романа: «Но мы перешли в первый ряд. Разве там вы не найдете слабостей? “Русалка” — —», на что Федор отзывается кратко и категорично: «Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы» (*Набоков В.* Дар. С. 107).

Что для завершения из всех незавершенных пушкинских произведений Набоков избрал «Русалку», тоже говорит о влиянии Ходасевича, которого Набоков в эссе «О Ходасевиче» назвал «Крупнейшим поэтом нашего времени, лите-

ратурным потомком Пушкина по тютчевской линии» (*Сирин В.* О Ходасевиче // Современные записки. 1939. Кн. 69. С. 263). 9 июня 1939 г., незадолго до его смерти (Ходасевич, с которым Набоков встречался в Париже в последний год его жизни, умер 14 июня 1939 г.), Набоков писал жене из Лондона: «Сегодня был разбужен необыкновенно живым сном: входит Ильюша (И.И. Фондаминский. — *А.Б.*) (кажется, он) и говорит, что по телефону сообщили, что Ходасевич “окончил земное существование” — буквально» (*ПКВ*, 371). Представляется, что именно смерть поэта, которого Набоков ставил необыкновенно высоко, вновь обратила его к образу Кончеева и, возможно, послужила толчком к обдумыванию второй части «Дара».

Ходасевич не раз писал о пушкинском замысле «Русалки». В 1924 г. он опубликовал в «Современных записках» статью «“Русалка”. Предположения и факты» (кн. 20. С. 302–354), еще раньше выступил с докладом «Почему Пушкин написал “Русалку”» на вечере «Клуба писателей» в берлинском кафе «Леон» (<Объявление> «Клуб писателей» // Руль. 1923. 7 октября. С. 6), в котором в то время бывал Набоков. Как известно, Ходасевич подвергся жесткой критике за попытку

биографического истолкования «Русалки» в своей работе «Поэтическое хозяйство Пушкина» (см.: *Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994. С. 54–58) и впоследствии исключил статью о «Русалке» из итоговой книги «О Пушкине» (1937), однако нет оснований считать, что он переменил свое мнение о том, *как пьеса Пушкина должна была завершаться*: «У русалки <…> есть готовый план мести. Каков он в точности, мы не знаем, так как пьеса обрывается на первом моменте встречи князя с русалочкой. Но несомненно, что дальнейшее течение драмы должно было содержать осуществление этого плана. <…> Еще не зная, возгорится ли снова любовь к ней в сердце князя, она готовится возбудить эту любовь своей притворной любовью. <…> наше предположение о возобновляющейся любви князя как о предмете дальнейшей драмы дополняется: эта любовь должна была стать орудием мести в руках русалки. Как именно развернулся бы далее сюжет “Русалки” и чем бы закончился — сказать нельзя. Ясно одно: эта любовь к мстящему призраку, “холодной и могучей” русалке *должна была привести князя к гибели*. “Русалка” должна была стать одной из самых мрачных страниц в творчестве Пушкина» (*Хо-*

дасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л.: Мысль, 1924. С. 151. Курсив мой). Эта трактовка «Русалки» отражается не только в замысле Набокова по продолжению пушкинского произведения, но и в замысле продолжения самого «Дара», в котором любовь стоящего на грани самоубийства Федора (названного князем) к Зине возобновляется после ее смерти с новой силой.

В XIX в. было предложено несколько вариантов окончания пушкинской «Русалки». С.А. Фомичев в статье о набоковском продолжении «Русалки» приводит следующие. А.Ф. Вельтман в конце 30-х гг. переложил стихами сцену встречи князя с русалочкой и составил план еще нескольких сцен. С 1856 г. ставилась опера А.С. Даргомыжского, в финале которой мельник сталкивает князя в воду и русалки влекут его к ногам своей повелительницы. В 1866 г. А. Крутогоров опубликовал окончание «Русалки», в котором русалки также уносили князя на дно Днепра, а затем, после проведенной с русалкой ночи, он возвращался домой, где умирал от тоски по прежней возлюбленной. В 1877 г. свое окончание предложил А.Ф. Богданов (под инициалами «И. О. П.», что расшифровано как «Исполнитель обязанностей Пушкина»), а в 1897 г. вышло окончание,

выданное за подлинный пушкинский текст, якобы записанный со слов поэта, — на самом же деле фальсификация Д.П. Зуева, варьирующая интерпретации Богданова и Крутогорова (см.: *Фомичев С.А.* Набоков — соавтор Пушкина (Заключительная сцена «Русалки») // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999. С. 211–212).

В письме к американскому критику и писателю Э. Уилсону (соавтору Набокова по английскому переводу «Моцарта и Сальери» Пушкина), предложившему другой, по его мнению, более подходящий к пушкинскому замыслу финал «Русалки» (встретившись с днепровской царицей, князь сходит с ума), Набоков категорично заявил: «Экономный Пушкин *никогда* бы не сделал безумными *двух* персонажей — старого мельника *и* князя. Окончание, которое я сочинил, идеально соответствует обычным концовкам всех легенд и русских сказок о русалках и феях, — смотри, к примеру, “Русалку” Лермонтова или поэму “Русалка” А.К. Толстого и т. п. Пушкин никогда не ломал скелета традиции, он просто перераспределял его внутренние части — с менее эффектными, но более жизнеспособными

результатами» (Dear Bunny — Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940–1971 / Ed. by S. Karlinsky. Berkeley et al.: University of California Press, 2001. P. 73. Письмо от 16 июня 1942 г. Перевод мой). К этому остается добавить, что избранный Набоковым вариант развязки близок ранней шутливой «Русалке» (1819) Пушкина, которая завершается так: «…Монаха не нашли нигде, / И только бороду седую / Мальчишки видели в воде» (*Пушкин. А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 322). В «Поэтическом хозяйстве Пушкина» Ходасевич заметил, что «Русалка» «должна была стать *трагедией возобновившейся любви к мертвой*», что подтверждается, по его мнению, и наброском Пушкина «Как счастлив я, когда могу покинуть…» (1826), в котором герой «рад оставить жизнь» ради любви и ласк русалки (Там же. Т. 5. С. 478). Сценой на днепровском дне завершался и фильм В. Гончарова «Русалка. Народная драма в 6 сценах с апофеозом» (1910): князь возлежит у ног сидящей на троне русалки-царицы (см.: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919 / Сост. В. Иванова и др. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 68–69).

Однако убежденность Набокова в единственно подходящем финале для пушкинской пьесы воз-

никла не сразу. Черновой вариант завершения «Русалки», следующий в набросках к продолжению «Дара» после визита в парижскую квартиру Федора и Зины родственника Зины Кострицкого и перед описанием свиданий Федора с проституткой Ивонн, был иной: князь не поддается на призыв русалочки и убегает в лес, где вешается. Его последние слова: «О смерть моя! Сгинь, страшная малютка!» — после чего следует ремарка: «Убегает». Хор русалок поет о «тени, качающейся в петле» (*Набоков В.* Дар. Часть II. И «Русалка». С.370). Сохранился черновик другой редакции этой сцены на отдельных листах (*LCA*. Box. 13, fol. 29), в котором Набоков попытался воспроизвести пушкинский росчерк («А. Пушкин»); в нем намечены два финала: по одному Князь убегает, по другому — «бросается в Днепр».

Русалочья тема возникает у Набокова уже в ранних стихотворениях «Русалка» (сб. «Горний путь», 1923), «Река» (1923) и в других произведениях (см.: *Johnson D.B.* «L'Inconnue de la Seine» and Nabokov's Naiads // Comparative Literature. V. 44, № 1 (1992) P. 225–248; *Grayson J.* «Rusalka» and The Person from Porlok // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honor of G. Donchin / Ed. by A. McMillin. L.: Bristol Classical Press, 1992. P. 162–185).

С. 147. *Берег.* Князь. *Печальные, печальные мечты* <…> *прекрасное дитя?* — Набоков вводит в свое продолжение «Русалки» финальную часть монолога Князя и последние строки, на которых обрывается пушкинский текст.

С. 148. *Я б деду отнесла, да мудрено / его поймать. Крылом мах-мах и скрылся.* <…> *Ворон.* <…> *ты — дочка рыбака…* — Здесь Набоков совмещает две сцены из «Русалки» — «Светлицу», в которой Мамка говорит: «Княгинюшка, мужчина что петух: / Кири куку! мах мах крылом и прочь» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. С. 375), и «Днепр. Ночь», в которой помешавшийся Мельник в разговоре с Князем называет себя вороном. Затем Мельник рассказывает, что за ним присматривает «внучка», «русалочка». Таким образом очевидно, что Набоков не ставил перед собой цели последовательного продолжения пушкинского текста (как и точной стилизации пушкинского стиха), поскольку князю должно быть ясно, во-первых, о чем говорит Русалочка, когда упоминает деда-ворона (с которым он встретился всего за день до этого), и, во-вторых, что она его собственная дочь. Кроме того, нельзя назвать логичным повтор реплики Мамки. Не соответствует пушкинскому и сам

образ бесхитростной Русалочки, заговорившей у Набокова усложненно-образной речью.

С. 149. *Так ты меня боишься? <…> она у нас царица…* — В черновиках продолжения «Дара»: «*Дочь.* Полно, ты не бойся. / Потешь меня. Мне говорила мать, / что ты прекрасен, ласков и отважен. / Восьмой уж год скучаю без отца, / а наши дни вместительнее ваших / и медленнее кровь у нас течет. / В младенчестве я все на дне сидела / и вкруг остановившиеся рыбки / дышали и глядели. А теперь / я часто выхожу на этот берег / и рву цветы ночные / для матери…» (*Набоков В.* Дар. Часть II. И «Русалка». С. 369). Замечание, которое Кончеев высказывает по поводу этих строк в набросках продолжения «Дара» («К.: мне только не нравится насчет рыб. Оперетка у вас перешла в аквариум. Это наблюдательность двадцатого века»), вызывает в памяти образы стихотворения Ходасевича «Берлинское» (1922): «А там, за толстым и огромным / Отполированным стеклом, / Как бы в аквариуме темном, / В аквариуме голубом — / Многоочитые трамваи / Плывут между подводных лип, / Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб» (*Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 1. С. 258).

…я все люблю его, все улыбаюсь… — Развитие

пушкинского текста: «*Русалка.* И если спросит он, / Забыла ль я его иль нет, скажи, / Что всё его я помню и люблю / И жду к себе. Ты поняла меня?» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 384).

Да, этот голос милый / мне памятен. <…> *Видишь, луна…* — В продолжении «Дара»: «*Князь.* Да, этот голос милый / мне памятен, и вздох ее и ночь… // *Дочь.* Отец, не хмурься, расскажи мне сказку. / Земных забав хочу я. Научи / свивать венки, а я зато… Ах, знаю, — / дай руку. Подойдем поближе. Видишь, / играет рябь, нагнись, смотри на дно» (*Набоков В.* Дар. Часть II. И «Русалка». С. 369).

Только человек боится нежити… — «Нежить» — рассказ Набокова 1920 г., навеянный одноименной сказкой 1907 г. А.М. Ремизова.

Дай руку. Видишь, / луна… — Параллель к пятой главе «Дара», ср.: «Дай руку, дорогой читатель, и войдем со мной в лес. Смотри: сначала — сквозистые места…» (*Набоков В.* Дар. С. 431), — призванная, по-видимому, обозначить связь двух произведений в рамках неосуществленного замысла продолжения «Дара».

Ее глаза сквозь воду ясно светят… — Ср. в отрывке Пушкина «Как счастлив я, когда могу

покинуть…» (1826), относящемуся к первоначальному замыслу «Русалки», описание русалки: «Ее глаза то меркнут, то блистают, / Как на небе мерцающие звезды…» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 478).

Веди меня, мне страшно, дочь моя… — В продолжении «Дара» Набоков записал два варианта развязки: в первом Князь говорит: «Веди меня в свой тер<ем>, дочь моя», во втором: «*(Ступил к реке.)* О смерть моя! Сгинь, страшная малютка <!> *(Убегает.)*» (*Набоков В.* Дар. Часть II. И «Русалка». С. 370).

С. 150. *Русалки (поют)…* — Песнь русалок в продолжении «Дара» начиналась с четырех строк из песни русалок в пушкинской сцене «Днепр. Ночь» и несколько измененных слов «Другой» русалки:

Русалки

Любо нам порой ночною
дно речное покидать,
любо вольной головою
высь речную разрезать.

Одна

Между месяцем и нами
кто там ходит по земле?

Другая

Нет, под темными ветвями
тень качается в петле[159].

Третья

Кушаком да сапогами
это ветер шевелит,
скрылся месяц – все сокрылось,
сестры, чу, река бурлит.

Все

Это гневная царица,
не дождавшись мертвеца,
лютой мукой дочку мучит,

---

159 Примечания: 159

У Пушкина: «*Одна.* Тише, тише! под кустами / Что-то кроется во мгле. / / *Другая.* Между месяцем и нами / Кто-то ходит по земле» (*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 378).

упустившую отца

(Набоков В. Дар. Часть II. И «Русалка». С. 370).

Все тише качаясь, / туманный жених / на дно опустился / и вовсе затих. — Ср. в лермонтовской «Русалке» (1832) песнь русалки об утонувшем витязе: «Он спит, — и, склонившись на перси ко мне, / Он не дышит, не шепчет во сне!..» (*Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 6 т. / Ред. Н.Ф. Бельчиков и др. М.—Л., 1954. Т. 2. С. 67).